

DE GRUYTER

Francisca Gómez Seijo

RESCATANDO A HELENA

CARACTERIZACIÓN DE HELENA
EN LA TRAGEDIA HOMÓNIMA DE EURÍPIDES



DE
I
G

Francisca Gómez Seijo
Rescatando a Helena

Francisca Gómez Seijo

Rescatando a Helena

Caracterización de Helena en la tragedia homónima
de Eurípides

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-134121-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-134140-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-134149-1
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111341408>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) that is not part of the Open Access publication. These may require obtaining further permission from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Library of Congress Control Number: 2023946996

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2024 with the author(s), published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover image: fcscafeine / iStock / Getty Images Plus
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Índice

Introducción — 1

1 La tragedia *Helena* revisitada — 25

- 1.1 Tragedia y espectador — 27
- 1.2 Guerra y paz — 35
- 1.3 Apariencia y realidad — 42
- 1.4 Dioses y hombres — 58

2 La personalidad del personaje: εἶδωλα de Helena — 81

- 2.1 Cambio radical e incoherencia — 89
- 2.2 Contradicción y ambigüedad — 100
- 2.3 Sentimiento y emoción — 108
- 2.4 Barbarie y nobleza — 125
- 2.5 El yo más puro de Helena — 133

3 El personaje de Eurípides: una Helena καινή — 141

- 3.1 ¿Hija de Zeus? — 162
- 3.2 Helena y el εἶδωλον: ser y no ser — 172
- 3.3 El εἶδωλον creado por Eurípides — 189
 - 3.3.1 Una doncella espartana en Egipto — 195
 - 3.3.2 La presa del cazador — 203
- 3.4 El εἶδωλον creado por Helena: no ser (bella) y ser (Helena) — 209
- 3.5 Helena, la mejor y la más casta — 227

Conclusiones — 235

Bibliografía — 240

Index nominum et rerum — 257

Index locorum — 260

Al profesor Ángel Ruiz Pérez y a mi mecenas

Introducción

Helena no amó a Paris ni estuvo jamás en Troya. Esta es la versión de los hechos que Eurípides presentó ante un auditorio más familiarizado con la versión tradicional de la historia de Helena, acusada de ser la esposa infiel de Menelao y la causante de una guerra terrible. Quienes asistieron en el año 412 a.C. a la representación de la tragedia *Helena* en el Teatro de Dioniso se vieron transportados a un nuevo escenario, que ya no era ni Grecia ni Troya, sino Egipto. Helena vive desde hace muchos años en este país bárbaro, lejos de Esparta, pero también lejos de la ciudad asiática en la que muchos guerreros griegos han muerto por su rescate. ¿Cómo es esto posible? La propia Helena lo explica desde los primeros versos de la obra: Hermes, por orden de Hera, la trajo a Egipto a través del éter y envuelta en una nube. La diosa creó un fantasma, un εἶδωλον, dotado de la misma apariencia física que Helena, de manera que la mujer que amó Paris y que se fue con él a Troya no era la verdadera Helena y ni siquiera era realmente una mujer, sino solo un εἶδωλον hecho de éter. Hera se vengaba así de Paris por no haberla elegido a ella, sino a Afrodita, como la más bella en el famoso juicio de las tres diosas. La Helena real ha vivido durante casi dos décadas en el palacio del rey egipcio Proteo, mientras que griegos y troyanos lucharon por causa de un εἶδωλον en una guerra sin precedentes que se saldó con innumerables muertes y con la destrucción de la ciudad rica en oro de los troyanos. Ella es inocente, pero todos la consideran culpable. A este sufrimiento se añade su penosa situación actual: Teoclímeneo, hijo del rey, quiere obligarla a casarse con él. Por este motivo ha tenido que refugiarse como suplicante ante la tumba de Proteo, ya fallecido.

Completamente desconsolada, Helena espera desesperando la llegada de Menelao a Egipto para regresar con él a Grecia y poder limpiar su nombre, mancillado por la mala fama inmerecida de haber sido ella la culpable de la guerra. ¿Estará su marido todavía vivo? ¿habrá muerto? En medio de tanta incertidumbre llega Teucro, uno de los guerreros griegos que combatieron en Troya. Viene a consultar el oráculo de la profetisa Teónoe, hermana de Teoclímeneo. En cuanto ve a Helena, intenta matarla, movido por el odio hacia la mujer que causó tantas muertes. Ella lo convence de que las apariencias lo engañan: la mujer que tiene ante sus ojos no es Helena, a pesar de su parecido físico con la reina espartana. Así salva la vida. Teucro la informa de lo sucedido desde que se declaró la guerra: hace siete años que Troya fue destruida; Leda, madre de Helena, se ha suicidado por la vergonzosa fama de su hija; sobre el destino de sus hermanos, los Dioscuros, hay dos versiones contradictorias: unos dicen que son dioses convertidos en astros y otros dicen que se han quitado la vida por causa de Helena; nadie ha visto a Menelao desde que abandonó Troya y todos sus compatriotas creen que

está muerto. Helena da por cierta la noticia de la muerte de Menelao. Las esclavas griegas del coro le aconsejan, no obstante, que vaya a consultar a la profetisa Teónoe para averiguar si es verdad que Menelao ya está muerto o si, por el contrario, todavía vive.

En cuanto Helena y las esclavas se marchan, un naufrago harapiento llega hasta las puertas del palacio de Teoclímeno. Se trata de Menelao. Tras siete años de navegar errante, su barco se ha roto en mil pedazos contra las rocas de la costa egipcia. Ha podido salvar a (la falsa) Helena, dejándola oculta en el interior de una gruta y custodiada por sus hombres, que también han sobrevivido al naufragio. Una anciana portera del palacio de Teoclímeno intenta alejarlo, advirtiéndole que el rey egipcio mata a los griegos que llegan a su país por causa de Helena, la hija de Zeus, que llegó al palacio antes de que los griegos marchasen a Troya. La perplejidad de Menelao es total: ¿cómo puede ser que Helena viva en Egipto desde hace diecisiete años? ¿quién es esa otra Helena, hija de Zeus? No puede ser su esposa, porque a esta la ha dejado oculta en una gruta después del naufragio. En este preciso momento de máxima confusión la verdadera Helena regresa a la tumba de Proteo con el oráculo favorable de la profetisa: Menelao está vivo y ha naufragado en Egipto. Se produce entonces el reencuentro de la pareja espartana. A pesar de su renuencia inicial, a Menelao no le queda otra opción que admitir una realidad desconcertante y demoledora: la mujer por la que ha luchado durante diez largos años y que ha navegado con él durante otros siete, la mujer que ahora ha dejado oculta en una cueva mientras averigua en qué país ha naufragado su nave, esa mujer es en realidad un fantasma, un εἶδωλον. La oportuna aparición de un mensajero, que anuncia las últimas palabras del εἶδωλον antes de desvanecerse en el éter del que procede, disipa todas las dudas de Menelao. Los esposos recién reencontrados se funden en un largo abrazo.

Helena le cuenta a su marido el acoso que sufre por parte de Teoclímeno y le advierte del peligro que corre su vida, porque el rey egipcio, temeroso del regreso de Menelao, mata a todo griego que arriba a las costas de Egipto. Es preciso huir y salvar la vida. Tras conseguir la colaboración de la profetisa Teónoe, que no revelará a su hermano la llegada de Menelao, la pareja espartana se prepara para poner en práctica un plan de huida ideado por la propia Helena. El plan sale bien, pero, en el último momento, cuando Teoclímeno está a punto de matar a su hermana Teónoe por haberlo traicionado, aparecen en lo alto los Dioscuros, detienen al encolerizado rey y anuncian la voluntad de Zeus: Teónoe no debe morir porque ha obrado de acuerdo con las leyes divinas; Helena debe regresar a Esparta para pasar allí el resto de su vida en compañía de su marido y, cuando muera, será llamada diosa; Menelao recibirá por parte de los dioses el privilegio de habitar la Isla de los Bienaventurados. Obediente ante estos designios de la divinidad, Teo-

clímeneo depone su cólera y les dice a los Dioscuros que su hermana es la mejor y la más casta y que su nobleza es difícil de encontrar en muchas mujeres.

Así finaliza la tragedia que presenciaron los coetáneos de Eurípides en el año 412 a.C. y que tiene como protagonista a una Helena inocente de las malas acciones que le atribuye la tradición mítica y literaria más extendida. En el conjunto de la dramaturgia eurípidea conservada, Helena aparece por primera vez como personaje en *Troyanas* (415 a.C.). Con anterioridad a esta tragedia el drama ático ofrece un número reducido de obras en las que es posible suponer la participación (silente o no) de Helena: se trata de *Dionysalexandros*, comedia de Cratino representada alrededor del 430 a.C. o, como muy pronto, entre el 437 y el 436 a.C. y de *Proteo*, drama satírico representado al final de la *Oresteia* de Esquilo y cuya acción se desarrollaba a orillas del Nilo. Marshall (2014: 64) señala el contraste implícito ofrecido por *Proteo* con respecto a los acontecimientos de la trilogía precedente: frente a la tragedia que se abate sobre Agamenón en Argos, su hermano Menelao lucha con Proteo para conseguir regresar a casa en su viaje desde Troya. No es posible saber si Esquilo le asignó diálogo al personaje de Helena en esta pieza satírica, pero parece probable que solo interviniese con su presencia física y que, por tanto, no hablase. A Sófocles se atribuyen el drama satírico titulado *El rapto de Helena*, así como *La reclamación de Helena* y *Antenóridas*, que podrían tratarse de la misma obra bajo títulos diferentes y cuya clasificación como tragedias o como dramas satíricos es insegura. Se supone, a juzgar por su título, que *El rapto de Helena* giraría en torno al momento en que Paris se lleva a la esposa de Menelao. Es probable que se trate de la misma obra a la que alude Arístides 3.665 (= 46, 307, 14), donde menciona el comportamiento de los sátiros cuando ven a Helena. A pesar de la aparición de su nombre en *La reclamación de Helena* (= ¿*Antenóridas*?), poco se sabe sobre esta pieza dramática y no es posible decir si Helena aparecía en ella como personaje, porque no exigía su participación la historia que probablemente contaba, a saber, que Antenor acogió en su casa a Agamenón y Menelao durante la guerra y esto le valió no ser víctima del saqueo de la ciudad. Entre las tragedias propiamente dichas en las que Helena pudo tener un papel relevante figuran *Mujeres laconias*, obra compuesta también por Sófocles, y *Guardias*, de Ión de Quíos. Aunque Sófocles compuso *Tindáreo*, posiblemente una tragedia que trataría la historia de los pretendientes de Helena, solo en *Mujeres laconias* podría ella participar, de manera plausible, como personaje importante dentro de la obra y su argumento se relacionaría (igual que en la tragedia *Guardias*) con las incursiones secretas de Odiseo en Troya. Sófocles pudo haber combinado aquí las tres historias existentes al respecto: 1) Helena reconoce a Odiseo y decide colaborar con el silencio en el saqueo de la ciudad; 2) Odiseo y Diomedes entran en Troya para robar el Paladión y escapan por una cloaca. Un fragmento de la obra sugiere que esta misión formaba parte de ella (F 367 στενήν δ' ἔδυμεν

ψαλίδα κοῦκ ἀβόρβρον); 3) Hécuba descubre a Odiseo bajo su disfraz y él le suplica por su vida.

Este breve repaso de las obras de Esquilo y Sófocles que se consideran anteriores al 415 a.C. permite concluir que, cuando Eurípides estrena *Troyanas* ese mismo año, “el personaje de Helena representa un territorio relativamente virgen para un poeta trágico” (Marshall 2014: 70). Aunque ella no es desconocida en la escena ática, su presencia dramática resulta, no obstante, muy escasa, y es más frecuente en el drama satírico o en la comedia que en la tragedia. Esta situación se mantiene en el conjunto de las tragedias que se han conservado completas: en seis de ellas Helena no participa como personaje, sino que es evocada en las palabras de los demás (*Agamenón* de Esquilo, por un lado; *Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros* e *Ifigenia en Áulide*, por otro). Solamente en tres de ellas (*Troyanas*, *Helena* y *Orestes*) aparece en escena, ya sea de manera parcial (en la segunda mitad de *Troyanas* y en la primera mitad de *Orestes*) o total (*Helena*). El menor número de tragedias conservadas de Esquilo y Sófocles en comparación con las que nos han llegado de Eurípides podría explicar que sea este último el que ofrezca mayor número de alusiones a Helena y, además, tres tragedias que la incluyen como personaje. Aunque me esté moviendo aquí en el terreno de la pura especulación, la presencia significativa de Helena en la dramaturgia eurípidea conservada podría deberse a la preferencia particular del poeta trágico por un personaje que le permitía explorar, incluso en obras no relacionadas con el ciclo troyano, la complejidad en la atribución de responsabilidades por la guerra de Troya.

La tragedia *Electra* (c. 420 a.C.) es la única que, con anterioridad a la composición de *Helena*, cuenta la versión alternativa del simulacro que Zeus envió a Troya mientras la verdadera Helena vivía en el palacio del rey egipcio Proteo. Aunque esta versión alternativa no sea la más frecuente en las tragedias conservadas de Eurípides, tanto él como cualquier otro poeta trágico que compusiese una obra en torno al εἶδωλον que suplantó a Helena estaba recreando sobre la escena ática una historia que no era novedosa para los espectadores. El historiador Heródoto (484–425 a.C.) creía que Homero ya conocía esta variante mítica, pero que decidió desecharla porque no convenía a sus propósitos compositivos (2.116.20–22). En la *Ilíada*, el troyano Héctor le pide a su madre que vaya al templo de Atenea y le ofrende a la diosa el mejor peplo que tenga. Hécuba se dirige entonces al aposento donde guarda los pepllos bordados por las mujeres de Sidón, pepllos que Paris se había llevado consigo en el mismo viaje por mar en que se llevó a Helena (*Il.* 6.288–292). Varios versos de la *Odisea* mencionan la presencia de Helena y Menelao en Egipto: el anciano Néstor le cuenta a Telémaco que, a causa de una tormenta enviada por Zeus, Menelao se desvió del trayecto que le conduciría a Esparta y llegó con cinco naves a Egipto (*Od.* 3.276–302). El poeta épico

menciona los regalos que los reyes de la ciudad egipcia de Tebas le hicieron a la pareja espartana: Pólipo regaló a Menelao dos bañeras de plata, dos trípodes y diez talentos de oro; Alcandra regaló a Helena una rueca de oro y un canastillo de plata (*Od.* 4.125–132). La egipcia Polidamna, esposa de Ton, también le había proporcionado a Helena la droga que pone en el vino para aliviar las penas de Telémaco y Menelao (*Od.* 4.227–230). El propio Menelao le relata a Telémaco lo que le sucedió en la isla de Faros, situada enfrente de Egipto. Allí lo retenían los dioses por no haberles sacrificado hecatombes perfectas (*Od.* 4.351–592).

Por otra parte, Heródoto (2.112.20) cuenta que la variante mítica que negaba la presencia de Helena en Troya se la relataron a él unos sacerdotes egipcios, según los cuales, Paris y Helena, durante su travesía por mar hacia Troya, se vieron obligados a recalar en Egipto por causa de unos vientos desfavorables. El piadoso rey Proteo se enteró de que el príncipe troyano, violando las normas de hospitalidad, le había robado a Menelao su esposa y sus riquezas. Heródoto afirma de manera explícita que Paris raptó a Helena (Ἀλέξανδρον ἀρπάσαντα Ἑλένην ἐκ Σπάρτης, 2.113.17) y que, además de engañarla, el troyano se llevó muchas riquezas (ξείνου γὰρ τοῦ ἔωστοῦ ἔξαπατήσας τὴν γυναῖκα αὐτὴν τε ταύτην ἄγων ἤκει καὶ πολλὰ κάρτα χρήματα, 2.114.10–12). El rey egipcio Proteo decidió entonces retener a la mujer y los tesoros para restituírselos a Menelao, cuando viniese a buscarlos; como no quería quebrantar la norma del respeto debido a los extranjeros, no mató a Paris, sino que lo dejó marchar con sus hombres. Los aqueos no dieron crédito a los troyanos, que les aseguraban que Helena no estaba en Troya, y solo comprobaron la veracidad de lo que les decían después de la conquista de la ciudad. Menelao, tras enterarse de que su esposa y las riquezas se encontraban en Egipto, custodiadas por el rey Proteo, se dirigió allí para recuperarlas.

Se suele afirmar que el poeta lírico Estesícoro (630–555 a.C.) ya había compuesto un poema en el que negaría la responsabilidad de Helena en la guerra. Diversas fuentes señalan que este poeta habría ofendido a Helena retratándola como esposa infiel y que, entonces, escribió la *Palinodia*, en la que negaba que ella hubiese ido jamás a Troya. No se dice explícitamente cuál es el poema que la ofende¹, pero los fragmentos conservados de *Helena* (F 187–91 PMGF) parecen indicar que el poema trataba el episodio del rapto de la espartana, todavía παρθένος, por parte del héroe ateniense Teseo. De la unión de ambos nacería Ifigenia, que luego sería entregada a Clitemnestra y Agamenón. El rapto de Helena por Teseo sería uno de los motivos para que Tindáreo firmase un pacto con los

1 En opinión de Allan (2008: 19), *Helena* y la *Palinodia* son partes de un único poema sobre Helena, no dos poemas diferentes, mientras que el poema homónimo es para Finglass (2015: 93 y n. 35) el candidato más probable.

pretendientes de su hija. Todos ellos jurarían que, en caso de que el marido elegido fuese ultrajado, acudirían en su ayuda. El casamiento de Menelao con Helena también debía de estar incluido en el poema homónimo, así como la llegada de Paris, el rapto de Helena y la marcha de ambos a Troya. La *Palinodia*, retractación de las injurias vertidas contra Helena (¿en el poema homónimo?), no solo plantea la dificultad inherente a la fragmentaria conservación del texto, sino también la dificultad añadida por el Papiro de Oxirrincio (P. Oxy. 2506), donde se incluye un fragmento (F 193 Davies) del peripatético Cameleonte, que menciona la existencia de dos palinodias:² la primera, como contraposición a Homero, negaría que Helena hubiese ido jamás a Troya, porque un εἶδωλον la había suplantado y, a salvo de Paris en tierra egipcia, la reina espartana no habría cometido adulterio; la segunda, como contraposición a Hesíodo. Nada se puede decir sobre el contenido de esta segunda palinodia, cuya existencia incluso resulta dudosa. El hecho de que critique a Hesíodo, según West (1985: 134):

[...] tal vez solo significa que criticaba una historia encontrada por Cameleonte en un poema hesiódico, y no hay garantías de que se tratase de una historia sobre Helena. Del mismo modo, no podemos tener la certeza de que se mencionase concretamente a Homero, a pesar de que, en este caso [la primera palinodia], sí sabemos al menos que el tema era Helena.

2 Suárez de la Torre (2007: 68) se muestra favorable a la hipótesis de Gentili (1996: 275, n. 27), quien plantea que la primera palinodia negaría la llegada a Troya y defendería la estancia en Egipto, mientras que la segunda palinodia supondría la radical negación de la partida de Esparta que se recoge en el fragmento del *Fedro* platónico. Por su parte, Morenilla Talens y Bañuls Oller (2012: 76) señalan que “de los escasos fragmentos y de los comentarios antiguos puede deducirse que Estesícoro lleva a cabo dos rehabilitaciones consecutivas en *gradatio*, en un primer momento la habría llevado con Paris a Egipto, donde habría sido sustituida por el εἶδωλον, que sería el que viajaría a Troya mientras ella se queda con Proteo; más tarde dice que nunca partió en la nave de Paris y puede que tampoco estuviera en Egipto [...]. Pero tampoco dice Estesícoro que Helena permaneciera en Esparta, por lo que se podría inferir que en este segundo canto se produce una sustitución desde el principio y que de algún modo es trasladada a Egipto, quizá por intervención de Iris o incluso de Hermes. [...] Tampoco la Helena de Heródoto llega a Troya, sino que es retenida en Egipto por Proteo, que la custodiará hasta que pueda devolverla a su dueño, a su esposo”. En un fragmento del *Catálogo de mujeres* se exponen los hechos que condujeron al sacrificio de Ifigenia, que aparece mencionada con el nombre de Ifimede (Hes. F 23a M-W, 17–24): si se acepta la conjetura de Merkelbach, el εἶδωλον del verso 21 (εἶδωλον· αὐτὴν δ' ἔλαφηβόλος ἰοχέαιρα) es el de Ifimede, que escaparía así de su sacrificio a manos de Agamenón. Ahora bien, Wright (2005: 85) plantea otra posibilidad: no leer εἶδωλον sino εἰδῶ[λου, como hace March (1987: 88–89): εἰδῶ[λου· κούρη· δ' ἔλαφηβόλος ἰοχέαιρα). En este caso, el fantasma tiene que ser el de Helena. Si la conjetura de March es correcta, también sería posible aceptar la validez de otro fragmento procedente de un escolio a Licofrón 822 (Hes. F 358 M-W): “Hesíodo, al escribir sobre Helena, fue el primero en introducir el fantasma” (πρώτος Ἡσίοδος περὶ τῆς Ἑλένης τὸ εἶδωλον παρήγαγε). Merkelbach y West lo incluyen dentro de los *fragmenta dubia vel spuria*.

Hasta la aparición del texto de Cameleonte, solo Platón e Isócrates constituyen las fuentes más antiguas sobre la existencia de una sola *Palinodia* y ambos ofrecen la explicación de su génesis: la ceguera del poeta como castigo infligido por Helena a causa del ultraje recibido. Al escribir la *Palinodia* recobró la vista. En el *Fedro* de Platón, el temor de Sócrates de que su discurso acerca del amor pudiese haber ofendido a Eros le lleva a insistir en que debería imitar a Estesícoro, quien se retractó de la calumnia proferida anteriormente contra Helena (*Phdr.* 243a-b = F 192 *PMGF*):

ἔστιν δὲ τοῖς ἀμαρτάνουσι περὶ μυθολογίαν καθαρμὸς ἀρχαῖος, ὃν Ὅμηρος μὲν οὐκ ἤσθετο, Στησίχορος δέ. τῶν γὰρ ὀμμάτων στερηθεὶς διὰ τὴν Ἑλένης κακηγορίαν οὐκ ἠγνόησεν ὥσπερ Ὅμηρος, ἀλλ' ἄτε μουσικὸς ὢν ἔγνω τὴν αἰτίαν, καὶ ποιεῖ εὐθύς —

“οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις,
οὐδ' ἴκεο πέργαμα Τροίας”.

καὶ ποιήσας δὴ πᾶσαν τὴν καλουμένην Παλινωδίαν παραχρῆμα ἀνέβλεψεν.

Existe para aquellos que yerren al hablar de los mitos un modo antiguo de purificación, que Homero no conocía, pero sí Estesícoro. Pues cuando fue privado de la vista por su difamación de Helena, a diferencia de Homero, no le pasó inadvertida la razón, sino que, como poeta inspirado por la Musa, comprendió la causa y se retractó:

“No es cierta esa historia:

Tú no te embarcaste en naves bien provistas de bancos
Ni llegaste hasta la ciudadela de Troya”

Y tras haber terminado la llamada *Palinodia*, recuperó la vista al instante.

La *Palinodia*, al negar que Helena hubiese ido a Troya, contaba una versión diametralmente opuesta de la ofrecida en el poema anterior. Los versos conservados no mencionan, sin embargo, el adulterio con Paris ni la existencia del εἶδωλον, pero sí insisten, por medio de la anáfora (οὐκ [...] οὐδ' [...] οὐδ'), en que Helena nunca fue a Troya. Es precisamente Platón quien asocia el εἶδωλον con la guerra: Sócrates compara la búsqueda sin sentido de placeres ilusorios con la guerra que, a causa de un fantasma, libraron en Troya tantos héroes, desconocedores de la verdad (ὥσπερ τὸ τῆς Ἑλένης εἶδωλον ὑπὸ τῶν ἐν Τροίᾳ Στησίχορός φησι γενέσθαι περιμάχτην ἀγνοίαι τοῦ ἀληθοῦς, *Pl. Rep.* 586c)³.

A pesar de la escasez y brevedad de los fragmentos conservados, hay quienes consideran esencial la aportación de Estesícoro. En el poeta de Hímera hallamos, de acuerdo con Bergren (1983: 80 y 82):

³ Isócrates, al igual que Platón, también presenta a Estesícoro componiendo su *Palinodia* como retractación de la ofensa hecha a Helena en un poema anterior (*Isoc. Hel.* 64 = F 192 *PMGF*). Solo así pudo recobrar la vista.

[...] el esfuerzo, que tiene su continuidad en el siglo V, por superar la incertidumbre ética y ontológica inherente a Helena y al λόγος [...]. Estesícoro no fue el primero en hacer a Helena culpable o inocente. Podemos ver tales evaluaciones en la poesía de Safo y Alceo. Lo distintivo en Estesícoro parece ser el intento de dividir la ambivalencia sexual y ética de Helena en dos figuras, asignarles dos λόγοι, etiquetar a uno como verdadero y al otro como falso, asignar el falso a sus anteriores rivales poéticos y atribuirse el verdadero a sí mismo.

Dos de las características más significativas de la historia que cuenta Eurípides en su *Helena* parecen haber formado, en opinión de Allan (2008: 20), parte del poema de Estesícoro, a saber: la presencia de Helena en Egipto y el fantasma que la suplantó en Troya. Si comparamos la historia de Helena en Homero, Estesícoro y Eurípides, se constata que “los tres poetas componen sobre la base de motivos tradicionales y los impulsan en nuevas direcciones. Existe, en definitiva, una continuidad básica entre todos los poetas (épicos, líricos y trágicos); sus diversas historias de Helena representan esa continuidad” (Allan 2008: 21–22).

Frente a la seguridad con la que Bergren afirma la aportación esencial de Estesícoro y su influencia en el siglo V y frente al *continuum* señalado por Allan entre épica, lírica y tragedia, Wright (2005: 87–90) adopta una postura de marcado escepticismo y plantea serias dudas de que la tragedia *Helena* esté directamente basada en la *Palinodia* por dos motivos principales: la historia que cuenta Eurípides encaja de manera imperfecta con lo que se nos ha conservado acerca de la *Palinodia* y, además, los testimonios existentes impiden una reconstrucción coherente, puesto que nos ofrecen información confusa y contradictoria y hacen imposible decir nada seguro acerca del contenido de la *Palinodia* o de la forma que adoptó. Wright señala que el argumento de la tragedia *Helena* aporta tres datos esenciales: Helena no marchó a Troya; fue llevada a Egipto en una nube; griegos y troyanos lucharon por un fantasma. Por su parte, los tres versos de la *Palinodia* recogidos en el *Fedro* de Platón nos informan, en primer lugar, de que Helena no viajó en una nave y, en segundo lugar, de que no fue a Troya. Esta información “es compatible con la versión de Eurípides, pero no comunica lo mismo. No se mencionan los rasgos menos usuales del argumento de Eurípides – el doble representado por el fantasma y el viaje a Egipto” (Wright 2005: 89). Este autor añade, a continuación, que no podemos saber si los tres versos que recoge Platón eran los primeros del poema o si se trataba de un extracto elegido para ofrecer los datos fundamentales. Isócrates no añade nada nuevo sobre la forma de la *Palinodia*, pues únicamente dice que Estesícoro cometió su error “al comienzo de su poema” (ἀρχόμενος τῆς ᾠδῆς) y que compuso la retractación después. Con respecto al contenido, Isócrates tampoco aporta información, porque, a diferencia de Platón, no cita ningún verso.

La compleja problemática relativa a la *Palinodia* de Estesícoro y a la deuda de Eurípides con respecto a este poema excede el objetivo de mi estudio. Para los

asistentes a la representación de *Helena* en el año 412 a.C., la novedad no debió de residir en la historia misma. Es decir, el propósito de Eurípides no sería sorprender a los espectadores con un giro argumental que todos o la mayoría de ellos ya conocían. Lo que, tal vez, sí resultó novedoso fue el hecho de llevar a la escena ática la versión alternativa de la historia de Helena, que ella misma la contase y que tuviese, de principio a fin, un papel protagonista en el desarrollo de los acontecimientos. La heroína por la que lucharon griegos y troyanos en un pasado remoto, pero no menos real que la guerra que se libró por ella⁴, aparecía ahora ante el auditorio de la tragedia ática como un personaje dramático que vivía desde hacía diecisiete años en Egipto sin saber nada sobre sus seres queridos ni sobre el destino de Menelao y de los demás héroes que abandonaron Grecia para luchar por ella en Troya. Esta (nueva) Helena deplora su aciago destino, lamenta que tantos valientes guerreros hayan muerto por un fantasma, añora a su marido y al resto de su familia, siente nostalgia de la patria, odia y teme a la vez al rey Teoclímeneo, que la acosa para forzarla a casarse con él, y la desesperación le hace deseable el suicidio. Todo este sufrimiento debe terminar ahora. Helena no fue a Troya, pero tiene que regresar a Esparta. No puede ser de otra manera, al menos para los miembros del auditorio que sabían a través de la épica homérica que Helena, tras la victoria de los aqueos, recuperaba su anterior estatus de esposa de Menelao y vivía con él en Esparta el resto de su vida.

Me propongo rescatar para el lector actual una perspectiva desde la que pueda contemplar la caracterización de Helena sobre la base del diálogo implícito entre el poeta trágico y su auditorio original. Ahora bien, ¿qué sabemos sobre la composición de este auditorio? La respuesta a esta pregunta condiciona significativamente nuestra percepción de la tragedia ática, cuyo estudio ha partido frecuen-

4 Aunque Heródoto pone en tela de juicio la versión homérica del rapto de Helena (2.113.1; 120.1), no descarta su testimonio y apenas duda de la existencia de Helena. Tucídides (1.9.1–2) no niega el juramento de los pretendientes ni cuestiona que tuviese lugar la guerra de Troya. Pausanias (3.20.9) cuenta que en el camino de Esparta a Arcadia estaba “la llamada Tumba del Caballo. Tras haber sacrificado allí un caballo, Tindáreo impuso un juramento a los pretendientes, situándolos sobre las piezas del caballo. El juramento era defender a Helena y al elegido para casarse con ella, en caso de que fueran agraviados. Tras imponer el juramento, enterró aquí el caballo”. Edmunds (2016: 201–202) señala la necesidad de distinguir entre una actitud crítica o escéptica con respecto a Homero, por una parte, y la aceptación de la tradición épica, por otra. Así, por ejemplo, las críticas del poeta Píndaro en la *Nemea* 7 (20–30) no tienen que ver con la propia historia de Odiseo, sino con la distinción entre lo que hay de mentira (ψεῦδος, 22) y de verdad (ἀλήθεια, 25) en dicha historia (ἐγὼ δὲ πλέον’ ἔλπομαι / λόγον Ὀδυσσεός ἢ πάθαν / διὰ τὸν ἀδυσπῆ γενέσθ’ Ὀμηρον; 20–22); los versos siguientes, por otra parte, no ponen en duda la guerra de Troya. Tampoco parece que sea cuestionada por Platón en su *Apología* (41a8-c2: Sócrates se imagina a sí mismo conversando con los héroes de la guerra de Troya).

temente de una perspectiva atenocéntrica: las obras fueron concebidas para los miembros de la *pólis* democrática, es decir, para los ciudadanos varones atenienses. Esto es así incluso si se admite la presencia de metecos y extranjeros no residentes en los asientos del teatro, y la de esclavos y mujeres en lugares no oficiales fuera del recinto teatral. El poeta trágico, no obstante, era consciente de la compleja heterogeneidad de su auditorio y, en este sentido, es preciso contextualizar las ambigüedades y las contradicciones que desconciertan a los actuales lectores de la tragedia ática dentro de la constante necesidad que tenía el poeta de gestionar los distintos intereses, expectativas e ideas de los espectadores de sus obras. La caracterización de Helena en la tragedia homónima no es ajena, como veremos, a esta especie de negociación entre Eurípides y los miembros del auditorio.

Los estudios que solo parecen reconocer a los ciudadanos atenienses entre los asistentes al Teatro de Dioniso también suelen registrar como un dato anecdótico el comportamiento de los espectadores durante las representaciones dramáticas y su importante rol en el éxito o el fracaso de una determinada obra. Los festivales dramáticos causaban auténtico furor entre una multitud deseosa de asistir al teatro y hay fuentes antiguas que informan de la lucha por los asientos entre ciudadanos ricos y pobres, así como también entre ciudadanos y extranjeros en época de Pericles⁵. Los espectadores podían beber, comer, jaranear y expresar sus pensamientos de manera desenfadada. Silbar, abuchear y gritar eran comportamientos habituales entre el público, que también podía taconear contra los bancos de madera sobre los que se sentaba, cuando quería expulsar a alguien. Durante la representación de *Dánae* de Eurípides, todo el auditorio le silbó al actor y estuvo a punto de detener la representación, porque un personaje llamado Ixión hacía un elogio desmedido del dinero, afirmando que era la más preciada posesión para los seres humanos, por encima del amor de una madre, de los hijos o de los propios padres. Ante la reacción de los espectadores, se decía que Eurípides, presente en el teatro, les pidió que esperasen hasta el final de la obra para que vieran lo que le sucedía al personaje que tanto alababa el oro. De acuerdo con Aristóteles, los poetas que componían obras sobre la caída de Troya en su totalidad y no sobre una parte de ella eran expulsados o no les iba bien en el certamen teatral (*Po.*1456a10–19). Las anécdotas relativas al rol del auditorio como juez de los festivales dramáticos revelan su capacidad para ejercer una poderosa influencia sobre los poetas y los actores, a la vez que nos devuelven la imagen de un espectador entusiasta del teatro y dispuesto a expresar sus emociones sin cortapisas.

5 Dem. Olintíacas 1.1; Σ Luc. Tim. 49; Dem. 21.178–179.

Tal vez al lector le sorprenda que la multitud reunida en el teatro, iletrada en su mayoría, tuviese una influencia tan decisiva en la celebración del festival dramático. En lo que respecta a la tragedia *Helena*, ¿serían capaces de captar el ‘mensaje’ (filosófico/político/teológico) de la obra? ¿podrían apreciar el lenguaje y el estilo del poeta y cómo se expresa a través de ambos la recurrente dicotomía entre apariencia y realidad? Es probable que un reducido número de espectadores con un nivel cultural superior dispusiera del texto trágico y lo leyera antes de la representación o después de la misma, pero incluso ellos habrían asistido al teatro, como todos los demás, para ver y oír a los personajes de la obra y participar colectivamente en una experiencia emocional antes que intelectual. Ya he señalado anteriormente que el poeta trágico componía sus obras con la mirada puesta en un abigarrado auditorio integrado por grupos diversos cuyo estatus social, económico y cultural eran tan heterogéneo como sus intereses y expectativas al asistir a la representación de la tragedia *Helena*. Debemos rechazar, por otra parte, el prejuicio anacrónico que se fundamenta en una noción moderna y restrictiva de la cultura y la entiende como el acervo de conocimientos intelectuales vinculados a la lectura de textos escritos de carácter literario, filosófico, histórico o científico. Aunque la mayor parte de los espectadores reunidos en el Teatro de Dioniso fuesen analfabetos o careciesen de una formación erudita, tenían unos conocimientos sobre producción teatral que ni siquiera poseemos nosotros con respecto a nuestro teatro actual.

Si procuramos situarnos en la óptica del auditorio de la tragedia ática, hemos de tener presente que su percepción y comprensión de una determinada obra no depende únicamente de las palabras que figuran en el texto conservado. Existen otros muchos factores determinantes, tales como los que señala Marshall (2014: 5–6):

[...] la posición relativa de los actores en cualquier momento dado durante la representación, la calidad de su declamación, su somatotipo y resonancia vocal, la vestimenta que llevaban, su actuación con máscaras, sus aptitudes para el canto, la calidad del tocador de flauta (y de cualquier otro músico que le pudiese acompañar con un instrumento de percusión), la aparición de accesorios y de cualquier aparato que podría estar presente, efectos de iluminación (que incluye en los teatros al aire libre de Atenas cualquier efecto causado por el clima y también circunstancias como la temperatura ambiente y si había llovido la noche anterior), entre una multitud de otros factores. [...] lo lleno que esté el teatro, lo buenas que hayan sido las actuaciones anteriores, lo hambrientos que estén todos o lo ruidosos que sean. [...] cada cual responderá individualmente a las alusiones literarias que haya en la pieza dramática, dependiendo de si se conoce la obra aludida por haberla visto representada, por haberla leído (unos pocos), de oídas y a partir de anécdotas, o de si no se reconoce [dicha alusión] y, por tanto, no se entiende. Ningún miembro del auditorio puede ser un Espectador Ideal.

Del mismo modo que la composición del auditorio era heterogénea, así también lo era su respuesta ante las obras representadas. Comoquiera que hubiesen reaccionado todos y cada uno de los espectadores ante las diferentes escenas de la tragedia *Helena*, su asistencia al Teatro de Dioniso en aquel año 412 a.C. volvería a conectar a muchos de ellos con una experiencia personal, porque en alguna ocasión podían haber participado en otra tragedia como miembros del coro, cantando y bailando al son de la música según las indicaciones del director de la obra. El número de coreutas era de doce en Esquilo y quince en Sófocles y Eurípides. Estas cifras ascendían a veinticuatro en los coros de la Comedia Antigua. Está fuera de toda duda la existencia de un segundo coro en, al menos, una escena de algunas obras de Esquilo (*Suplicantes*, *Euménides*) y Eurípides (*Suplicantes*, *Hipólito*, *Faetón*, *Alexandros*, *Antíope*). A estos datos habría que añadir el elevado número de participantes en los coros ditirámicos, cada uno de ellos integrado por cincuenta miembros (hombres o niños) que debían ser ciudadanos de nacimiento, recibían formación musical y entrenamiento físico, no llevaban máscaras y danzaban en círculo por la orquesta y alrededor del altar. Se calcula que participarían cada año en los coros ditirámicos alrededor de mil ciudadanos, dato que invita a pensar que muchos de los espectadores de la tragedia ática clásica habrían sido coreutas una o varias veces en su vida⁶. En la celebración de las Dionisias Urbanas se permitía la participación de metecos y extranjeros como miembros del coro, pero no se ratificaba oficialmente, porque se asociaba la participación coral con la participación política y, por ende, la ciudadanía era una prioridad en la composición de los coros.

La tragedia *Helena* formaba parte de una tetralogía compuesta por Eurípides para aspirar al primer premio frente a otras dos tetralogías trágicas. Si a estas doce obras se le suman las tres comedias que seguían a cada tetralogía, el Espectador Ideal habría asistido, a lo largo de tres días, a un total de quince representaciones (cinco cada día). Esta es la teoría. Ahora bien, aunque muchos estudios ponen el acento en la instrucción y la educación como fuerzas motrices del drama ático, son menos los autores que destacan la importancia del contexto lúdico y festivo en el que se representaban las obras. Tal es el caso de Kawalko Roselli (2011: 27):

⁶ La asistencia de las mujeres al teatro es todavía hoy objeto de controversia, pero incluso ellas participaban, la mañana del décimo día de Elafebolión (marzo), en una πομπή o procesión religiosa que marcaba el comienzo de las Grandes Dionisias y se dirigía al recinto sagrado de Dioniso para sacrificar un gran número de animales en honor al dios. Se le hacían también otro tipo de ofrendas, llevadas en diversos recipientes por hombres y mujeres, atenienses y extranjeros residentes en la ciudad. Se cree que en el transcurso de la procesión se ejecutaban danzas corales ante diversos altares y es presumible que se entonasen cantos satíricos.

El ambiente carnavalesco de las fiestas en honor a Dioniso y el clarísimo (aunque indefinido) placer derivado de las propias representaciones sugieren que la asistencia a los festivales dramáticos no giraba exclusivamente en torno a las representaciones. Asistir al festival y sentarse entre el público no era necesariamente lo mismo que ver las actuaciones: ser parte de la multitud en un día festivo probablemente era suficiente placer para algunos miembros del auditorio. Sin embargo, mantener esa ‘buena onda’ era una de las principales preocupaciones de los intérpretes, poetas, productores y funcionarios, ya que podía garantizar el éxito del festival y servir — expresamente o, tal vez, de manera incidental — como un medio para cautivar el interés de los espectadores.

Cabe suponer que todos o la mayor parte de los asistentes a la representación de la obra ya sabían ‘quién era’ Helena: ella era la Tindárida, la hija de Zeus, la hermana de Clitemnestra y de los Dioscuros, la esposa del rey Menelao, la bella espartana que cautivó al príncipe Paris y desencadenó la guerra de Troya. Eurípides, no obstante, les presentó a una Helena que, por obra de Zeus y del εἶδωλον de Hera, nunca estuvo con Paris ni marchó con él a Troya. Esta Helena, además, sufría el acoso del egipcio Teoclímeneo y anhelaba reencontrarse con su esposo Menelao para escapar de Egipto. El espectador descubría en ese momento ‘cómo era’ ella: casta y fiel. El εἶδωλον impúdico e infiel por el que lucharon griegos y troyanos tenía el mismo aspecto físico que la Helena virtuosa y leal que había pasado diecisiete años en Egipto. El mismo nombre y cuerpo remitían a dos Helenas caracterizadas por cualidades antitéticas. Los espectadores, informados por la Helena real acerca de esta confusión, no eran invitados a reflexionar sobre la ‘verdadera personalidad’ de Helena ni a cuestionar su ‘verdadera naturaleza ética’, porque evaluaban su comportamiento en función de sus circunstancias, no de su supuesto ‘carácter’. Si las circunstancias cambiaban, la respuesta de Helena se adecuaba a dicho cambio. Nosotros, por el contrario, somos proclives a esperar de los personajes trágicos una respuesta ética uniforme, coherente y no afectada o modificada por la situación dramática.

Creo que el problema relativo a la ‘recharacterización’ de Helena no es tal problema, siempre que contemplemos la tragedia ática como una experiencia emocional y colectiva antes que como un desafío intelectual individual. Nosotros solemos percibir el mundo de la obra desde la perspectiva de lectores con diferentes grados de conocimiento sobre la tragedia ática y sobre la cultura en la que nació dicho género. No obstante, para los espectadores coetáneos de Eurípides (al menos para los espectadores griegos), el mundo de la obra era, en cierto modo, una parte de su propio mundo. La guerra de Troya representaba para ellos la gran hazaña heroica de sus antepasados y, por ende, Helena y Menelao no eran meros personajes de ficción en una obra dramática. Asimismo, Zeus, Hera y los demás dioses, reunidos en asamblea para decidir el futuro de la pareja espartana, eran las divinidades a las que rendían culto los espectadores y, de hecho, las tragedias y

las comedias representadas en el Teatro de Dioniso formaban parte de un festival dramático en honor a este dios. Es posible que a muchos lectores les desagrade el recurso de Eurípides al *deus ex machina*, pero su aparición al final de la obra proporcionaba al auditorio (griego) original la confortante certeza de que, a pesar del aparente caos de la existencia humana, Zeus era garante de la justicia y el orden. Por otra parte, la heterogeneidad del auditorio (no solo compuesto por ciudadanos atenienses ni solo por griegos) debería hacernos reflexionar sobre nuestra visión muy parcial de un tipo de teatro cuyas obras fueron concebidas para expresar una pluralidad de significados que, precisamente debido a su pluralidad, lograban la implicación emocional de un abigarrado auditorio.

La tragedia *Helena*, a pesar de su título, no gira en torno a la protagonista homónima. Es decir, las palabras y las acciones de Helena no están orientadas a revelarles a los espectadores su psique interna o su personalidad. Tampoco lo están las palabras que digan sobre ella los demás personajes. Una vez que los espectadores saben que Helena nunca estuvo con Paris ni se marchó con él a Troya, que ahora a Menelao y que rechaza a Teoclímeno, no ha lugar a preguntarse si ella miente o si dice la verdad. La castidad y la fidelidad de Helena, por sí solas, niegan las cualidades contrarias que la tradición mítica le había atribuido. Ahora bien, la ‘recharacterización’ de Helena no se resume en este intercambio de cualidades. La castidad de Helena ha sido construida en el desarrollo de la acción dramática a través de elementos diversos: la sustitución del rapto de Paris por el rapto de Hermes y la consiguiente identificación anómala de Helena con una *παρθένος*, el rechazo que siente ella por la conducta lasciva del bárbaro Teoclímeno o la omnipresente tumba de Proteo en la que Helena se refugia frente al acoso del rey egipcio. También la fidelidad de Helena está inscrita en la acción de la obra y no depende solo de que ella afirme de manera recurrente que no ha traicionado a Menelao. Eurípides crea situaciones en las que los juramentos de Helena colaboran eficazmente con el retrato de una mujer fiel a su esposo: ante el rumor de la muerte de Menelao, Helena jura suicidarse si tal rumor es cierto; ante las sospechas de infidelidad del propio Menelao, jura que morirá a su lado antes que contraer matrimonio con Teoclímeno. Por último, la astucia de Helena también contribuye a su ‘recharacterización’ como esposa fiel, puesto que salva la vida de Menelao gracias al ardid con el que engaña a Teoclímeno.

El hecho de que las cualidades que ‘recharacterizan’ a Helena estén inscritas en la acción de la obra y subordinadas a dicha acción logra eficazmente que el auditorio se conmueva con la situación del personaje. Los espectadores admiran a esa Helena dispuesta a suicidarse con tal de no verse obligada a contraer nuevo matrimonio con un rey bárbaro y se entusiasman por la astucia con la que consigue su objetivo de huir de Egipto para que Menelao no muera a manos de Teoclímeno y para que ella misma, al regresar a Esparta, pueda restaurar su

dañada reputación. La caracterización de Helena es, por tanto, un medio para un fin, no un fin en sí mismo. A nosotros, hoy en día, nos resulta muy difícil entender de este modo el concepto de caracterización, porque proyectamos sobre los personajes de la tragedia ática nuestras propias nociones sobre la personalidad, la conducta moral y la autonomía ética de los individuos. Guiados por tales nociones, detectamos incoherencias en la caracterización de los personajes y las explicamos apelando frecuentemente a la ambigüedad o la ironía, supuestamente buscadas por el propio poeta para que percibamos la complejidad interna del personaje o su verdadera naturaleza ética. Consciente de este erróneo acercamiento a los personajes de la tragedia ática, Tycho von Wilamowitz escribió *La técnica dramática de Sófocles* (1917), donde afirmaba que el poeta trágico solía anteponer el efecto dramático de las escenas individuales a la coherencia de los detalles. La capacidad de Sófocles para involucrar a los espectadores sucesivamente en cada escena era tal que ninguno de ellos se detendría a pensar en las incoherencias que la obra dejase tras sí, puesto que los beneficios del efecto dramático compensaban con creces la falta de coherencia. Dada la prioridad de las escenas individuales, los personajes sofocleos hablaban y actuaban de acuerdo con las exigencias de cada escena. La coherencia de los personajes y la caracterización por sí misma no eran una prioridad ni para Sófocles ni para los demás poetas trágicos.

En lo que respecta a la caracterización de los personajes euripideos, los trabajos de Walter Zürcher y A.M. Dale se inscriben en una línea interpretativa similar a la de Tycho von Wilamowitz. En su trabajo titulado *La representación del hombre en el drama de Eurípides* (1947), Zürcher afirma que los personajes hablan y actúan como lo requiere la situación dramática, son una función del drama del que forman parte y tienen, por tanto, importancia secundaria. Puesto que dichos personajes existen solo por y para la acción, su imagen se desvanece si intentamos estudiarlos aisladamente, fuera del marco de la acción dramática. Zürcher sostiene que los poetas trágicos de la Atenas clásica no habían creado personajes en el sentido moderno de la palabra, pero rechazaba la postura extrema de considerarlos como personajes tipo. Por su parte, A.M. Dale, en la introducción a su edición de *Alceste* (1954), señala los dos factores principales que configuran la caracterización de los personajes en la tragedia ática: la dinámica de la acción y la retórica de la situación. Es decir, el personaje trágico está subordinado a la acción y en cualquier escena utiliza el argumento que mejor se adapta a las circunstancias. Al igual que Dale, también Dawe (1963) reacciona contra la tendencia de los lectores actuales de la tragedia griega a esperar, en lo que respecta a la caracterización de sus personajes, el mismo tipo de exploración psicológica que en la novela moderna y en el cine.

A pesar de las relevantes aportaciones de estos autores para una comprensión más adecuada de los personajes de la tragedia ática, somos propensos a olvidar

que una tragedia es “una metáfora [...] de la experiencia humana y no una representación literal del modo en que se comporta la gente” (Gould 1978: 62). El formalismo de la tragedia ática y sus convenciones, tales como la *esticomitía*, la *rhexis* y el *agón* son incompatibles con la exploración psicológica de los personajes, cuya expresión verbal no se corresponde con la de la vida real y entra en conflicto con un tipo de representación naturalista. Lo mismo se puede decir de las periódicas intervenciones de danza y canto del coro sobre temas más o menos conectados con el contexto inmediato o con el conjunto de la obra, así como de la exposición del mismo acontecimiento a través de una *variatio* métrica, primero en versos líricos y después en trímetros yámbicos. Estas características tan definitivas de la tragedia ática deberían modular nuestra percepción de sus personajes, cuya caracterización no consiste en un conjunto de rasgos idiosincráticos que los singularicen hasta el punto de conferirles una suerte de personalidad susceptible de ser aislada y estudiada con independencia de la acción dramática.

La perspectiva evolucionista de Bruno Snell ha influido notablemente en el psicologismo que domina en buena parte de los estudios sobre caracterización de la tragedia ática. En su obra *El descubrimiento del espíritu* (1946), Snell sostiene que en la épica homérica no existe todavía una visión unitaria del ‘yo’, ni una representación orgánica del cuerpo, así como tampoco una genuina toma de decisiones por parte de los héroes épicos. El nacimiento de la idea del ‘yo’ y del individuo corresponde, según este autor, a la época de composición de la poesía jónico-eólica y alcanza su pleno desarrollo en la tragedia ática. En oposición a la épica, la poesía lírica representa, además, la expresión naturalista de las facetas del alma humana y es portadora de un mensaje accesible a cualquier lector en virtud de la inmanencia del corazón humano. Snell fundamenta su tesis en las ideas del siglo XX sobre la personalidad y el ‘yo’ y, sobre esa base, clasifica las antiguas ideas griegas como ‘primitivas’ o ‘desarrolladas’. Su perspectiva evolucionista, no obstante, ya no resulta plausible, entre otras cosas porque parece no tener en consideración las características propias del género lírico, tales como la necesidad de expresar los sentimientos con una gran economía de medios, lo cual le confiere a este tipo de poesía una apariencia de inmediatez y espontaneidad fácilmente confundibles con una premoderna visión del ‘yo’ y la individualidad.

Unos pocos rasgos básicos, al integrarse orgánicamente en el diseño global de la tragedia, nos devuelven la imagen de un personaje que establece un alto grado de empatía con los espectadores por la compasión y el temor que les suscita su situación particular, no por la naturaleza ética del personaje. Se comprende, desde esta perspectiva, que el ‘yo’ trágico es un ‘yo-en-acción’, es decir, que se expresa esencialmente en la acción y en la elección. Está inseparablemente conectado, además, con el rol social y familiar del agente y con su situación inmediata. Nosotros, a diferencia del auditorio original de la tragedia ática, “contemplamos la

acción como algo que surge de un núcleo singular de conciencia – secreto, interior, interesante – y por ello el estatus de la acción debe ser siempre adjetival: la acción califica; nos dice cosas que queremos saber acerca del individuo que la pone en marcha” (Jones 1962: 33). El arraigo que ha tenido en el pensamiento occidental el postulado cartesiano de que la cognición es el fundamento de nuestro ser, ha producido el efecto de “aislar a cada uno en su propio mundo interior de percepciones, de creencias y, en definitiva, de estados mentales; los individuos cartesianos son profundamente cognitivos y están desconectados de los ‘mundos exteriores’ de la naturaleza y la humanidad” (Keyser 1997: 130). De acuerdo con el modelo de mente humana propuesto por Descartes, resulta evidente para nosotros la idea de que los procesos mentales derivan de un ‘yo’ unitario poseedor de una conciencia singular y de una identidad personal única. Imbuidos de tal noción de la psique individual, somos proclives a atribuírsela también a la caracterización de los personajes trágicos, como si los pensamientos, sentimientos y emociones de dichos personajes naciesen de su interior, subjetivo e idiosincrático, y fuesen independientes de las interacciones con otros personajes.

A este respecto resulta esclarecedora la diferenciación establecida por Christopher Gill (1996) entre dos modelos de concepción de la persona: por un lado, el modelo ‘subjetivo-individualista’, donde el adjetivo compuesto señala el doble aspecto (psicológico y ético) del ‘yo’ moderno, entendido como sujeto ético autónomo dotado de una mente consciente y de un ‘yo’ individual e idiosincrático. Por otro lado, el modelo ‘objetivo-participante’ que, en opinión de este autor, define la noción del ‘yo’ entre los antiguos griegos; en este adjetivo compuesto, el término ‘objetivo’ hace referencia al aspecto psicológico, mientras que el término ‘participante’ remite al aspecto ético: psicológicamente, el ser humano es un animal racional y la razón es el rasgo distintivo de la naturaleza humana; éticamente, el ser humano se define “en su sincero compromiso con un rol interpersonal y comunitario y en su debate acerca de la forma apropiada de que tal rol sea desempeñado” (Gill 1996: 12). En un trabajo anterior asocia el término ‘carácter’ con el proceso de elaborar juicios morales y vincula este término con los personajes de la épica y la tragedia, mientras que conecta el término ‘personalidad’ con la consideración de “la persona como un individuo único (o como el poseedor de un yo ‘real’ o ‘auténtico’) y no como portadora de rasgos de carácter juzgados a partir de normas morales generales” (Gill 1990b: 2).

El modelo ‘objetivo-participante’ sobre el que los antiguos griegos fundamentaban su concepción de la persona nos habla de una noción de la mente humana que contrasta significativamente con la nuestra. El cerebro es, para el hombre actual, la sede de los pensamientos, los sentimientos y las emociones, pero los griegos del siglo V a.C. daban por sentado que pensaban, sentían y se emocionaban por medio de sus órganos internos, a menudo por medio de sus φρένες,

cuya primera característica era su sensibilidad, su receptividad. Mientras que las emociones eran activas, las *φρένες* se consideraban pasivas, dado que recibían y expresaban las emociones. Solo unos pocos intelectuales pensaban que el cerebro podría tener alguna relación con la conciencia. Sócrates (Pl. *Phd.* 96 A) alude a una controversia, habitual durante su juventud, acerca de con qué parte del cuerpo pensamos los seres humanos. Aunque tal controversia se mantuvo vigente en los círculos intelectuales del siglo IV, la mayoría de los griegos vinculaban lo que sucedía dentro de cada persona con sus *σπλάγχνα* ('entrañas')⁷. Igual que los animales o las fieras salvajes, las emociones aguijonean, muerden, desgarran o devoran las entrañas. Desde la perspectiva de los antiguos griegos, por tanto, una parte física del cuerpo podía ser un agente psicológico. Las emociones no 'nacían en el interior' del ser humano que las experimentaba, sino que lo invadían desde fuera de su propio ser y se apoderaban de él. Pensar o percibir se mezclaba con sentir, "nociones cualitativamente diferentes para nosotros, pero no para el pensamiento popular del siglo V a.C." (Padel 1992: 21).

Los órganos internos que exteriorizan las emociones al ser afectados por ellas aparecen designados en la tragedia ática con términos tales como *θυμός*, *φρήν*, *ψυχή* y *καρδία* y constituyen un modo muy característico de comunicarle a los espectadores lo que sucede en el interior de los personajes. El guardián de la tragedia *Antígona* observa la enorme turbación que le produce a Creonte la noticia de que alguien ha dado sepultura al cadáver de Polinices y le pregunta al soberano si sus palabras 'le muerden' los oídos o la *ψυχή* (*ἐν τοῖσιν ὠσίν ἢ 'πὶ τῇ ψυχῇ δάκνῃ*; S. *Ant.* 317). El Coro describe el sufrimiento de Filoctetes en la tragedia homónima y cómo buscaba medios de supervivencia cuando cedía el dolor que 'mordía' su *θυμός* ([...] *ἀνίκ' ἐξανεΐη / δακέθυμος ἅτα*, S. *Phil.* 704–706). Medea vacila en su abominable decisión de asesinar a sus propios hijos para castigar la traición de Jasón: les dice a las mujeres del coro que su *καρδία* desfallece cuando ve a los niños ([...] *καρδία γὰρ οἴχεται, / γυναῖκες, [...]* *Med.* 1042–1043), pero poco después se reprocha a sí misma su cobardía por haber permitido que su *φρήν* capitule ante estas tiernas palabras (*τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί,*

7 Las entrañas sienten preocupación, miedo, dolor (Ag. 995; Cho. 413; Aj. 995) y, a veces, amor y deseo. El dolor envuelve las *φρένες* de Héctor y *ἔρωσ*, las de Paris (*Il.* 8.124; 3.442); el miedo 'agarra' las *φρένες* (A. *Supp.* 379) y los dioses las hieren o golpean (*Il.* 13.394, 16.403; A. *Pers.* 115, Ag. 479). Algo hecho 'desde la *φρήν*' es algo hecho 'con el corazón', hecho 'sinceramente' (A. Cho. 107, Sept. 919, Ag. 1515). Si las *φρένες* la abandonan, una persona está 'vacía de *φρένες*' (S. *Ant.* 754), 'ya no está en sus *φρένες*' (*Phil.* 865, *Ant.* 648; *Or.* 1021, *Heraclid.* 709). El hecho de 'tener *φρένες*' significa tener el control de uno mismo, estar cuerdo. Aunque las *φρένες* regresen, semejante herida interior causa un daño irreversible en el mundo exterior. Las *φρένες* también reciben conocimiento: Héctor 'sabe en sus *φρένες*' que los dioses lo han abandonado (*Il.* 22.296).

Med. 1052). Por segunda vez, no obstante, la duda se apodera de Medea, que invoca a su θυμός para disuadirlo de llevar a cabo el aberrante asesinato de los dos niños (μή δῆτα, θυμέ, μή σύ γ' ἐργάση τάδε, *Med.* 1056). Medea reconoce, finalmente, la inevitabilidad de su terrible acción criminal: su θυμός es soberano de sus planes (θυμός δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, *Med.* 1079), aunque también reconoce que este θυμός es causante de las mayores desgracias para los seres humanos (ὄσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς, *Med.* 1080). Cuando llega el momento de ejecutar el doble crimen, Medea apela a su καρδία y lo anima a no desfallecer (ἀλλ' εἴ' ὀπλίζου, καρδία [...], *Med.* 1242).

El monólogo de Medea se suele poner como ejemplo del debate interno del personaje entre la pasión (deseo irracional de vengarse de Jasón a través del filicidio) y la razón (reconocimiento de que tal crimen es una aberración injustificable). Las traducciones modernas de los términos θυμός, φρήν y καρδία colaboran en la interpretación de las palabras de Medea como indicadoras de su personalidad, de su conciencia interna, única y aislada en su mundo particular de creencias y percepciones. Cuando Medea afirma θυμός δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων (1079), según Snell ([1946] 2008: 219):

En estos versos se expresa por primera vez una conciencia moderna de la moral, psicológica e individualista, que acabará imponiéndose; la moral se presenta como movimiento puramente interior, como un freno. No es por casualidad que filósofos moralistas posteriores citen con especial agrado estas palabras.

En consonancia con esta lectura, se suele traducir el verso 1079 como “mi pasión es más poderosa que mis reflexiones”, pero tal lectura encaja bien en la tragedia *Medea* de Séneca, donde la heroína deja que su pasión subyugue a su razón, pero no en la de Eurípides, puesto que “a lo largo de su plan de venganza, pasión y razón operan conjuntamente de manera explícita” (Foley 2001: 246), de tal manera que θυμός no equivale simplemente a ‘pasión’ (θυμός) opuesta a ‘razón’ (βουλευματα). La inevitabilidad del filicidio está determinada por el carácter ejemplarizante de la venganza de Medea: debe castigar a Jasón por haber violado el juramento sagrado que lo unió a ella años atrás. Cuando aparentemente recapacita sobre su terrible decisión por medio de la razón, acto seguido se recuerda a sí misma que el crimen es necesario para no ser el hazmerreír de sus enemigos (Jasón, Creonte, la hija del rey de Corinto). No existe, por tanto, la posibilidad de que Medea decida finalmente salvar a los niños⁸. Ningún *deus ex machina* impide

⁸ Así lo entienden, además de Foley, autores como Diller (1966: 267–275), Easterling (1977a: 188), Steidle (1968: 162) y Kovacs (1986: 344–345). Lloyd-Jones (1980: 59) afirma de manera categórica: “algunos exageran la importancia del conflicto de tal modo que imaginan que existe la posibilidad

su acción criminal, por muy aberrante que sea el asesinato de unos niños a manos de su propia madre.

El lenguaje de las emociones en la tragedia ática permite constatar que sus espectadores, ajenos a nuestra separación entre mente y cuerpo, no identificaban las emociones única y exclusivamente como un fenómeno psíquico, sino también físico. Mente y cuerpo constituían un *continuum*. El interior del ser humano estaba regido por los mismos principios que regían lo que estaba fuera de él. La relación entre sujeto y objeto, desde esta perspectiva, era de continuidad. La línea divisoria entre hombre y cosmos, entre el 'yo' y el mundo exterior, era menos clara que para nosotros, y tal visión se fundamentaba "en la creencia de un mundo sistémico, animado por fuerzas superiores que, aunque perturbadoras, están orientadas hacia una armonía cósmica" (Thumiger 2007: 11). El interior del ser humano se percibía como compuesto, altamente receptivo (no introvertido, ni cognitivo) y situacional, es decir, vinculado de manera transitoria a experiencias emocionales inmediatas. Tales características hacían posible describir sus procesos y motivaciones desde fuera. El mundo exterior y el interior se explicaban e influían mutuamente, pero, a diferencia de lo que sucede en nuestra propia era post-freudiana, la influencia dominante residía para los antiguos griegos en el mundo exterior, no en el interior (Padel 1992: 51). De ahí que los poetas trágicos entendiesen las causas y los síntomas de las emociones del mismo modo que la medicina hipocrática describía las causas y los síntomas de la enfermedad.

He querido hacer este breve excursus acerca de las nociones sobre la mente y las emociones entre los antiguos griegos, en primer lugar, porque las significativas diferencias con respecto a nuestras propias nociones deberían ponernos en guardia frente a la aparente 'modernidad' de los personajes euripideos, cuya caracterización se estudia con frecuencia partiendo de un corpus léxico relativo a la mente humana que es incompatible con la visión del 'yo' en la Grecia clásica. En segundo lugar, porque la tragedia *Helena*, frente a otras obras de Eurípides, es notoriamente parca en el uso de esos términos psico-físicos (θυμός, φρήν, ψυχή, καρδία) que comunican al exterior el efecto causado por las emociones en el interior del personaje. La dificultad de traducción que plantean tales términos, al no afectar a esta obra, facilitaría presumiblemente el estudio de la caracterización del personaje. No obstante, como si se hubiese querido llenar un vacío textual, la recurrente dicotomía entre apariencia y realidad se ha hecho extensiva a la caracterización de Helena. Al asociar la ausencia de términos psico-físicos con un

real de que Medea renuncie a su venganza. Pero hace ya tiempo que el destino de los niños ha sido decidido. Medea nunca ha considerado seriamente la posibilidad de renunciar a su venganza, porque si lo hiciese, no sería Medea".

pobre retrato psicológico del personaje, se ha querido subsanar (conscientemente o no) esta aparente deficiencia con la traslación de la dicotomía apariencia-realidad a la psique de Helena, cuya complejidad interna se traduciría en su progresiva identificación con el εἶδωλον del que había afirmado diferenciarse una y otra vez.

Si a muchos de nosotros nos pidieran que señalásemos las caracterizaciones más logradas de Eurípides, es posible que coincidiésemos en la elección de personajes como Fedra en *Hipólito* o Medea y Hécuba en sus respectivas tragedias homónimas. Eurípides habría estado interesado en ofrecer un complejo y minucioso retrato ‘psicológico’ de estos tres personajes femeninos, mientras que en el dibujo de la ‘personalidad’ de Helena, el poeta se limitaría a asignarle unos pocos rasgos de caracterización básicos y opuestos a los que le había atribuido la tradición mítica. Subordinando la caracterización de Helena al supuesto ‘mensaje filosófico’ de la obra, Eurípides habría construido un personaje cuya identidad resultaría ser, al final, indistinguible de la del fantasma que la suplantó. Mirando así por debajo de la superficie textual, supuestamente descubriremos en las palabras y las acciones de Helena las claves necesarias para constatar su progresiva identificación con el εἶδωλον. Existiría, por tanto, una ‘personalidad’ latente y encriptada por el propio poeta en el texto dramático para que sea descubierta por un lector atento. Ahora bien, la tragedia *Helena* no fue compuesta para ser leída, sino para ser vista y oída por los espectadores coetáneos de Eurípides. Todas las emociones que el poeta quiso suscitar de manera eficaz e impactante en su auditorio son incompatibles con esta especie de (erróneo) revisionismo sobre la supuesta verdadera naturaleza ética de Helena.

Resulta evidente que la manera en que Helena expresa sus emociones es bien distinta de la manera en que lo hace Medea, por ejemplo, en el famoso monólogo anteriormente comentado. Helena no ha sido herida en su θυμός por amor a Paris, mientras que la nodriza de Medea afirma que su señora sí ha sufrido esta herida por amor a Jasón (ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ’ Ἰάσονος; *Med.* 8). En ningún verso leemos que la ψυχή de Helena haya sido mordida por las desgracias, pero sí la de Medea (ψυχή δηχθεῖσα κακοῖσιν, *Med.* 110), que sufre las graves consecuencias de la traición de Jasón (el repudio, el destierro) hasta tal punto que su φρήν no se deja reconfortar por las palabras de ninguno de sus amigos ([...] φίλων οὐδενὸς οὐδὲν / παραθαλομένη φρένα μύθοις, *Med.* 142–143). Las esclavas griegas de Helena, en lugar de consolar la φρήν de su señora, le aconsejan que vaya a consultar a la profetisa Teónoe para saber si Menelao todavía sigue vivo. Él es su única esperanza de salvación, puesto que Menelao no es el agente de la desgracia de Helena, mientras que Jasón sí lo es en el caso de Medea y, como ella misma afirma, su traición le ha desgarrado la ψυχή (ἐμοὶ δ’ ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε / ψυχὴν διέφθορε· [...], *Med.* 225–226). Antes de marchar al destierro, Medea se alegra de

tener ocasión de hablar con Jasón, pues así aliviará su ψυχή insultándolo (ἐγώ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι/ ψυχὴν κακῶς [...], *Med.* 473–474). Helena, que no tiene nada que reprochar a Menelao, solo puede expresar desesperación ante la incredulidad de su marido, incapaz de reconocer que la mujer que tiene ante él sea la verdadera Helena: “¡Perezco! ¡He encontrado a mi esposo y ya no lo tengo!” (ἀπωλόμην· λαβοῦσά σ’ οὐχ ἔξω πόσιν, *Hel.* 592).

El hecho de que Helena, a diferencia de Medea, exprese su dolor, su desesperación o sus dudas sin utilizar los términos que remiten a las entrañas afectadas por las emociones no debería identificarse con un modo cualitativamente distinto de caracterizar a ambos personajes. Es decir, la presencia de los términos θυμός, φρήν o ψυχή no tiene como objetivo informarnos sobre la ‘personalidad’ de Medea; su ausencia, por otra parte, no mantiene oculta la ‘personalidad’ de Helena para que un lector atento la descubra incardinada en la dicotomía ὄνομα-πρᾶγμα. Al leer las palabras de Medea, nosotros percibimos algo así como un retrato muy moderno del alma humana, pero los antiguos espectadores griegos percibirían ante todo el devastador efecto que había tenido la traición de Jasón en el interior de Medea, entendido aquí ese ‘interior’ como sus entrañas mordidas, golpeadas, desgarradas y abatidas por la ira, el temor, el odio y la tristeza. Al leer las palabras con las que Helena insiste en reivindicar su inocencia y en atribuir al εἶδωλον las malas acciones que se le imputan, nosotros reconocemos aquí la recurrente antítesis entre apariencia (ὄνομα) y realidad (σῶμα) y solemos subordinar esas palabras de Helena al ‘mensaje filosófico’ de la obra, a saber: la imposibilidad de distinguir entre la Helena real (σῶμα) y el εἶδωλον (ὄνομα) que la suplantó. El auditorio coetáneo de Eurípides debió de percibir, no obstante, el devastador efecto que había tenido en el interior de Helena el prolongado sufrimiento por su innmerecida mala reputación. Ahora bien, ese ‘interior’ no se exterioriza a través de los términos psico-físicos, porque el daño recibido por Helena es de naturaleza bien distinta al recibido por Medea. Hay tres factores que marcan claramente esta diferencia: el tiempo transcurrido, los agentes del daño y las consecuencias de ese daño en el universo dramático creado por el poeta. El devastador efecto de la reciente e inesperada traición de Jasón contrasta con el que han tenido diecisiete años de sufrimiento debidos a la acción conjunta de Zeus y Hera. Los actos de Jasón afectan al οἶκος del propio Jasón, es decir, a Medea y a los hijos que ha tenido con ella. Los actos de Zeus y Hera afectan a Helena, pero también al resto de la humanidad, inmersa en una confusión entre apariencia y realidad que daña la reputación de Helena y, a la vez, genera una guerra terrible en la que mueren miles de guerreros.

En consonancia con las reflexiones del párrafo anterior, la implicación emocional de los espectadores con la situación de cada personaje ha sido conseguida por Eurípides a través de factores diversos que modulan la frecuencia o la nece-

sidad de términos psico-físicos y que subordinan la caracterización de Medea y Helena a la acción de sus respectivas tragedias y, por ende, al logro del efecto patético. La frecuencia de los términos θυμός, φρήν, ψυχή o καρδία en las palabras de Medea, así como su práctica ausencia en las de Helena no está relacionada, por tanto, con nuestra anacrónica suposición de una mayor ‘introspección psicológica’ en la caracterización de la primera ni con la carencia de tal ‘introspección’ en la segunda. La situación de Helena resultaría, sin duda, muy conmovedora e inquietante para cualquier miembro del auditorio que se imaginase a sí mismo cargando sobre sus espaldas durante casi veinte años con la injusticia de una mala reputación inmerecida que causara también el sufrimiento de sus seres queridos y la muerte de miles de hombres. ¿Cómo soportar semejante situación durante tanto tiempo? Medea podía, al menos, invocar a Zeus en busca de justicia para castigar a Jasón por haber quebrantado el juramento sagrado que selló con ella en el pasado. ¿Pero cómo podía apelar Helena a la justicia divina, cuando precisamente Zeus permitió que la guerra que él mismo había promovido fuese librada por una imagen idéntica a la de la propia Helena? En el mundo que habitan Medea y los demás personajes de la obra existe un orden cósmico regido y garantizado por los dioses. Este orden, aparentemente, ya no existe en el mundo que habita Helena, la única griega consciente y sabedora de la confusión en la que viven inmersos sus compatriotas y los troyanos que combatieron contra ellos.

Para el presente estudio he elegido el título *Rescatando a Helena*, porque mi propósito es ofrecerle al lector una revisión crítica sobre la manera en que se ha entendido el conjunto de la tragedia *Helena* (capítulo primero) y la caracterización de su personaje homónimo (capítulo segundo). Señalaré las líneas de investigación más frecuentes, su contribución a consolidar una determinada manera de contemplar la obra y su(s) supuesto(s) mensaje(s), así como su predilección por la valoración ético-psicológica de Helena y, en general, de cualquier personaje de la tragedia ática. Una vez abordadas estas cuestiones, expondré de qué modo Eurípides creó una Helena cuya novedad no dependía de asignarle los rasgos contrarios a los que le atribuía el mito tradicional, sino de conseguir que esos rasgos apelaran eficazmente a las emociones del auditorio para el que el poeta compuso la obra (capítulo tercero). El principal objetivo de mi acercamiento personal al texto conservado es rescatar para el lector actual, de algún modo, la perspectiva de un espectador que ve y oye a Helena y reacciona con emociones diversas ante la situación particular del personaje. Es evidente que no podemos saber cómo reaccionaron todos y cada uno de los miles de espectadores de la tragedia *Helena* a las situaciones que plantea la obra. También es evidente que lo que emocionaba positiva o negativamente al antiguo auditorio de la tragedia ática tal vez no nos emocione a nosotros del mismo modo ni con la misma intensidad. Ahora bien, contemplar la tragedia ática como una experiencia colectiva que apela a las

emociones del auditorio me permitirá ofrecerle al lector una perspectiva de los personajes trágicos y, especialmente, del personaje de Helena sin una excesiva sobrecarga de valoraciones ético-psicológicas ajenas al poeta y a su público.

1 La tragedia *Helena* revisitada

En este primer capítulo voy a abordar cuatro cuestiones que siguen generando controversia en el estudio general de la obra: 1) ¿Es *Helena* realmente una tragedia? La ‘comicidad’ de determinadas escenas, la supuesta caracterización de Menelao como un antihéroe y el final feliz de la obra parecerían indicar que estamos ante un tipo de representación dramática cuya aparente falta de seriedad pone en tela de juicio su propio estatus trágico; 2) ¿Comunica esta obra un mensaje antibelicista? Si la respuesta es afirmativa, ¿a quién va dirigido dicho mensaje?: ¿a los atenienses que habían sufrido el año anterior la derrota en Sicilia frente a los espartanos o, tal vez, a los espectadores de cualquier época? Si la respuesta es negativa, ¿habrá que entender el desenlace de la obra como una invitación de Eurípides a perseverar en las hostilidades contra el enemigo espartano? En este último caso, ¿cómo afectaría a las emociones del auditorio el origen espartano de Helena y Menelao?; 3) La lectura frecuente de *Helena* como tragedia pacifista suele ir emparejada con su consideración de tragedia ‘filosófica’: griegos y troyanos, incapaces de distinguir realidad y apariencia, han luchado por un fantasma al que han confundido con la Helena real. De ahí que esta guerra mítica se convierta en símbolo de la futilidad de todas las guerras. Por otra parte, el hecho de que Eurípides integrase en su obra las teorías ontológicas y epistemológicas de presocráticos y sofistas, ¿convierte necesariamente *Helena* en una tragedia ‘filosófica’?; 4) Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, ¿qué papel desempeñan entonces los dioses en la acción de la obra? No podemos relegarlos a un segundo plano ni reducirlos a un mero artificio literario, puesto que precisamente Hera y Zeus fueron los agentes de la confusión entre apariencia y realidad.

En la extensa bibliografía relativa a las cuestiones del párrafo anterior predomina la evaluación de la antigua tragedia ática desde perspectivas a veces ajenas al contexto histórico, social y cultural en el que nació y se desarrolló este género dramático. Un considerable sector de la crítica, conscientemente o no, estudia los textos dramáticos como si hubieran sido concebidos originalmente para una lectura privada y silenciosa, erudita y reflexiva. Por otra parte, los destinatarios de dichos textos eran los espectadores del siglo V a.C. que acudían al teatro para ver y oír unas representaciones que incluían música y danza, dos componentes esenciales del drama ático, pero de los que no nos informan los textos conservados. Esos espectadores que acudían al Teatro de Dioniso durante la celebración de las Dionisias Urbanas no eran solo los ciudadanos atenienses, ni mucho menos una especie de ciudadano ateniense ideal. Si reubicamos en el antiguo teatro griego a un multitudinario auditorio constituido también por metecos, extranjeros no residentes en Atenas, esclavos y mujeres, contemplaremos a los miembros del au-

ditorio como una compleja colectividad en la que es posible distinguir varios grupos. Las diferencias de estatus social, económico y cultural existentes entre esos grupos y, a la vez, entre los miembros de cada grupo nos devolverán, así, una abigarrada imagen de los espectadores del drama ático. Aunque el poeta trágico no percibiese a sus miembros como individuos, “las formas centrales de la comunidad para definirse a sí misma no eran solo condicionantes o determinantes en la creación, selección y representación del drama, sino también las formas más fácilmente disponibles de medir el efecto o el atractivo de una representación para el auditorio” (Kawalko Roselli 2011: 3). Dado que se trata de una comunidad compleja, integrada por grupos muy diferentes entre sí, cualquier intento por nuestra parte de dar una respuesta uniforme a las preguntas que inician este capítulo desvirtúa la naturaleza propia del drama ático y de la creación poética de sus autores.

En consonancia con las reflexiones anteriores, es preciso que modulemos nuestras consideraciones actuales sobre la cualidad trágica de *Helena*, así como sobre su supuesta condición de tragedia pacifista y/o filosófica. Eurípides era consciente de las divisiones sociales, ideológicas, económicas y culturales existentes en el interior de la colectividad constituida por los espectadores. Cada uno de ellos apreciaría diferentes aspectos de la representación y reaccionaría de modo diverso ante las palabras y las acciones de los personajes; algunos reconocerían la integración en la obra de las ideas filosóficas de presocráticos y sofistas, mientras que otros habrían acudido al teatro con un interés especial en la música y la coreografía. Una parte de los ciudadanos atenienses tal vez conectaría las consecuencias de la existencia del εἶδωλον con el fracaso de la expedición a Sicilia, pero este hecho no implicaría necesariamente que esos miembros del auditorio captasen a través de semejante conexión un determinado mensaje implícito dirigido a ellos por parte del poeta para que adoptasen una determinada decisión política. Me parece aquí más acertado que subordinemos la realidad histórica a la realidad de la celebración de una festividad importante en la que una colectividad numerosa y heterogénea acudía al Teatro de Dioniso.

Resulta evidente que, según sus diferentes características individuales, no todos los miembros del auditorio apreciarían del mismo modo la tragedia representada. También parece obvio que el tipo e intensidad de las emociones experimentadas por cada espectador podía variar en función de diversos factores, tales como su origen étnico, su clase social, su nivel cultural o su sensibilidad personal. Tal vez a algunos les pareciese cómico ver a Menelao cubierto de harapos, mientras que otros sentirían lástima ante la penosa situación del héroe. En la escena que tiene lugar entre Teucro y Helena, algunos recordarían de manera especial la actitud violenta de Teucro y el peligro que corría la vida de Helena, mientras que otros habrían disfrutado sobre todo de la astucia con la que ella le

ocultaba a Teucro su verdadera identidad. Difícilmente se podría señalar en la dramaturgia eurípidea conservada un reencuentro más impactante que el que tiene lugar entre Menelao y Helena, no solo por el reencuentro mismo, sino también por sus consecuencias: la restitución de la buena fama de Helena lleva emparejada la constatación de que la guerra de Troya se libró por un fantasma. Mientras que unos espectadores habrían sido especialmente sensibles a las implicaciones filosóficas derivadas de la *anagnórisis*, otros estarían más expectantes ante el giro de los acontecimientos que se iba a producir tras el reencuentro de la pareja espartana. En la revisión de las cuestiones que siguen generando controversia actualmente entre la crítica (comicidad, pacifismo, mensaje filosófico y papel de los dioses) procuraré dar prioridad, en la medida de lo posible, a la perspectiva de los antiguos espectadores antes que a la de los lectores modernos de la tragedia ática.

1.1 Tragedia y espectador

Un amplio sector de la crítica literaria le ha asignado a la tragedia *Helena* etiquetas tan diversas como ‘melodrama romántico’, ‘tragicomedia’ o ‘drama novelesco’. Unos califican la obra como ‘pieza romántica’ (Murray 1949: 96) o le niegan su cualidad trágica afirmando que “*Helena* no es una obra seria” (Norwood 1948: 263), que en ella ni los humanos tratan de oponerse a los dioses, ni se les impone trágicamente un destino (Lesky 1985: 416) y que la obra es “un experimento en un nuevo tipo de comedia en la que se utiliza una historia romántica como excusa para la expresión poética de ideas filosóficas” (Burnett 1960: 154). También hay quien concibe la comicidad de la obra como una forma de escapismo orientado a ofrecer algún consuelo a los atenienses de la época tras su grave derrota en Sicilia (Tovar 1966: 131). Eurípides habría compuesto una divertida pieza dramática a costa de la vanidad de todo empeño humano. Su estado de ánimo a la hora de componer la tragedia *Helena* bien podría describirse con el aforismo del poeta romántico Novalis: “Después de perder las guerras, es preciso escribir comedias”. Lo más doloroso, lo más inquietante o siniestro se expresaría ahora a través de la aparente simplicidad lúdica de la comedia. En todos estos estudios subyace una aceptación dogmática de la definición de tragedia presente en la *Poética* de Aristóteles, en cuya opinión Sófocles representaba el modelo de autor trágico por antonomasia. La idea de que la tragedia alcanza su madurez artística con Sófocles y comienza su decadencia con Eurípides ha arraigado entre quienes suscriben sin matices las afirmaciones de la *Poética*. La preceptiva aristotélica establecida para poder denominar ‘tragedia’ a una obra era, no obstante, una preferencia de Aristóteles, pero no un criterio indiscutible o que nos conste que fuera compartido

por todos los poetas trágicos de la segunda mitad del siglo V y por todos los antiguos espectadores de las representaciones dramáticas, ajenos a tal preceptiva.

Aunque la existencia de una neta separación entre tragedia y comedia en el drama ático ha sido puesta en tela de juicio por diversos autores (Silk 1988: 3–7; Taplin 1996: 189), a menudo se ha señalado a Eurípides como paradigma de poeta transgresor de los límites que tradicionalmente mantenían tragedia y comedia en compartimentos estancos. En el arraigo de esta perspectiva ha influido notoriamente la caracterización de Eurípides en la comedia aristofánica y las alusiones del comediógrafo a versos, escenas y personajes eurípideos. Cabe pensar, no obstante, que el Eurípides aristofánico no sea siempre una parodia del Eurípides tragediógrafo. Si así fuese, entonces Aristófanes habría confiado el efecto cómico de la caracterización de Eurípides únicamente al procedimiento de distorsión de la imagen del poeta trágico. Silk (1993: 479 y 481) propone establecer la diferencia entre paratragedia y parodia: paratragedia es “un término que cubre toda dependencia intertextual de la comedia con respecto a la tragedia, dependencia unas veces paródica, pero otras, no; y parodia es cualquier tipo de presentación distorsionada de un original, que en el contexto presente se tratará de un original trágico”. Este autor también explica que la paratragedia entraña un efecto de dislocación, pero que tal dislocación no se logra a expensas de la tragedia y concluye que la mayoría de las alusiones a Eurípides en Aristófanes son paratrágicas antes que paródicas.

Por otra parte, la comicidad de determinadas escenas o personajes de la tragedia *Helena* se fundamenta, a menudo, en nuestra noción moderna de lo cómico y en el criterio subjetivo de quienes estudian esta tragedia y perciben *a través de la lectura* de la obra la supuesta ‘ironía cómica’ de una escena o el ‘tono cómico’ de las palabras de un personaje sin integrar esa escena y esas palabras en el contexto global de la obra y sin tener en cuenta la ausencia de acotaciones escénicas en los textos conservados. Resulta especialmente ilustrativa a este respecto la caracterización de Menelao, al que con frecuencia se ha considerado como un personaje cómico ya desde su primera aparición en escena (Grube 1941: 339; Griffith 1953: 37; Burnett 1960: 153). Hay quienes, por el contrario, ven en Menelao a un personaje serio y argumentan que, al representarse *Helena* justo después del desastre de la expedición a Sicilia, los atenienses no se reírían al ver en escena a un general que ha naufragado (Alt 1962: 15). Este segundo enfoque conecta la ‘seriedad’ de la caracterización de Menelao con la situación crítica de Atenas en la Guerra del Peloponeso, pero cabe preguntarse si los espectadores atenienses se conmovían entonces al ver en escena los padecimientos de un personaje espartano. Resulta más convincente pensar que esos espectadores no identificaban al Menelao de la tradición mítica con los generales espartanos que, a finales del siglo V a.C., pronto iban a causar la derrota definitiva de Atenas.

En los trescientos ochenta y cinco primeros versos de la obra *Helena* ha contado la triste historia de su involuntaria reclusión en Egipto. Incapaz por sí sola de regresar a Grecia para demostrar su inocencia, espera desesperando la llegada de Menelao, el marido al que tanto añora. El dios Hermes le ha dicho que un día regresará a Esparta en compañía de su marido, pero las malas noticias de Teucro la dejan completamente desconsolada: una tormenta dispersó las naves de los griegos que regresaban desde Troya y nada se sabe sobre el destino de Menelao, aunque todos en Grecia lo dan por muerto. El coro de esclavas griegas acude junto a Helena al oír sus desgarrados lamentos. Da por segura la muerte de Menelao: “Mi esposo, extraviado largo tiempo en el mar, ha perecido” (ὁ δ’ ἐμός ἐν ἅλι πολυπλανῆς / πόσις ὀλόμενος οἴχεται, 203–204). El coro, compadecido por el dolor de Helena, se une a sus lamentos: muerto el esposo en las olas del mar (ὁ δὲ σὸς ἐν ἅλι κύμασί τε λε- / λοιπε βίσιον [...], 226–227), ya nunca podrá ella regresar a Esparta. La propia Helena afirma que el regreso de Menelao era la única idea que la mantenía todavía esperanzada. De manera enfática, no obstante, Helena concluye: “pero él ha muerto, ya no existe” (ἐπεὶ τέθνηκεν οὗτος, οὐκέτ’ ἐστι δῆ, 279). El coro le aconseja que no confíe ciegamente en las noticias que le trajo Teucro y que vaya a consultar a la profetisa Teónoe, la que todo lo sabe (ἦ τὰ πάντ’ ἐπίσταται, 317). Helena acepta el consejo y se marcha con las mujeres del coro preguntándose qué penalidades habrá sufrido su infortunado esposo (τί μοι πόσις μέλεος ἔτλα, 340) y asegurando que está dispuesta a suicidarse, si la profetisa le confirma la muerte de Menelao.

De manera inusitada en el drama ático, la escena queda vacía por unos instantes. El auditorio original se preguntaría qué iba a suceder a continuación, qué personaje iba a hacer su entrada. ¿Tal vez Teoclímeno? ¿O tal vez algún otro personaje egipcio? ¿Algún griego que, como Teucro, trajese nuevas noticias? Los espectadores ven aparecer a un hombre andrajoso, que enseguida se identifica como Menelao, el hijo de Atreo. Manifiesta estar orgulloso de haber trasladado por mar a todo un ejército, sin necesidad de actuar como un tirano, puesto que toda la juventud de la Hélade se puso de buen grado bajo sus órdenes para luchar contra los troyanos. Unos murieron en combate y otros ya han regresado a la patria, mientras que él, desdichado, anda errante por el mar desde que destruyó Troya (es decir, desde hace siete años). En cuanto se acerca a Grecia, el viento lo hace retroceder, y jamás ha habido una brisa favorable que le facilitase el regreso a casa. Menelao atribuye este hecho a los dioses: “aunque deseo ardientemente volver a mi patria, los dioses no me consideran digno de hacerlo” ([...] κὰς πάτρων χρήζων μολεῖν / οὐκ ἀξιοῦμαι τοῦδε πρὸς θεῶν τυχεῖν, 402–403). Ahora él es un náufrago miserable (καὶ νῦν τάλας ναυαγὸς [...], 408). Su nave se ha roto en mil pedazos contra las rocas. Sobre la quilla, a duras penas y por un azar inesperado, ha logrado salvar su vida y la de Helena, su esposa, a la que trae consigo desde

Troya. A este infortunado Menelao le da vergüenza presentarse harapiiento ante la gente, ya que quiere ocultar por pudor su desgracia. La necesidad lo fuerza, no obstante, a buscar ayuda. Su ropa hecha jirones le hace evocar con dolor el recuerdo de su pasado esplendor, cuando cubría su cuerpo con magníficos ropajes.

Este contraste entre pasado y presente se hace todavía más impactante al ver al andrajoso náufrago ante el palacio de Teoclímeneo. Menelao admira el aspecto exterior del edificio, rodeado de murallas ([...] δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς τόδε, 430), así como sus puertas majestuosas, propiedad de algún hombre opulento (πύλας τε σεμνὰς ἀνδρὸς ὀλβίου τινὸς, 431). Llama entonces a la puerta y una anciana lo rechaza con duras palabras. Le pide que se aleje del palacio para no molestar a sus amos y le asegura que, si no le hace caso, se arriesga a morir, porque él es un heleno y para los helenos no hay hospitalidad aquí. La anciana portera incluso lo empuja para que se vaya, pero Menelao insiste en que lo anuncie ante sus amos. Ella, no obstante, no quiere exponerse a que la castiguen, porque precisamente su misión es impedir que cualquier griego se acerque al palacio. Menelao apela entonces a la inviolabilidad que le concede su condición de náufrago y extranjero. La anciana le aconseja que, en ese caso, se dirija a otra casa. El vencedor de la guerra de Troya no está dispuesto a ceder. Indignado, pregunta de manera retórica dónde está su glorioso ejército y la anciana le responde categóricamente: “En otra parte, no lo dudo, fuiste un gran hombre. Aquí, no lo eres” (οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ’, οὐκ ἐνθάδε, 454). Menelao, abatido, empieza a llorar y a lamentarse. La anciana lo informa de que se encuentra en Egipto, ante el palacio del fallecido rey Proteo, cuyo hijo es el mayor enemigo de los helenos. ¿A qué se debe semejante hostilidad? La causa es Helena, que vive en el palacio del hijo de Proteo. En este preciso momento tiene lugar el primer contacto de Menelao con esa realidad que todavía ignora, es decir, que ha luchado en Troya por un εἶδωλον. También es el momento en que el auditorio comprende la actitud de la anciana portera hacia Menelao: ella le tiene miedo a su amo, cuya conducta ha puesto patas arriba la casa real. La muerte es lo que le espera a Menelao, si no se va inmediatamente lejos del palacio. El ánimo de la anciana portera, como ella misma afirma, está a favor de los helenos (εὐνοὺς γάρ εἰμι’ Ἑλλήσιν, 481) y las duras palabras que le ha dirigido a el temor que le inspira Menelao están dictadas por el temor que le inspira su amo ([...] δεσπότην φοβουμένη, 482).

El encuentro de Menelao con la anciana portera se suele poner como ejemplo ilustrativo de que la tragedia *Helena* no es, en realidad, una tragedia. La manera en que la anciana trata a Menelao parece absurda y fuera de lugar, a la vez que introduce en la obra una especie de comicidad gratuita o incompatible con la seriedad asociada al género trágico. ¿Cómo se concretaría esa supuesta comicidad? ¿Acaso en el aspecto andrajoso de Menelao? En *Ranas*, comedia de Aristófanes, el dios Dioniso viaja al Hades para traer de vuelta a Eurípides al mundo de los vivos.

En el inframundo debe actuar de juez entre Esquilo y Eurípides, que compiten por la corona de la tragedia. Esquilo considera mejores sus personajes idealizados por ser más heroicos y modelos de virtud, mientras que Eurípides introdujo en la tragedia temas cotidianos (οἰκεῖα πράγματα, 959) y reyes en harapos (τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχῶν, 1063). Ahora bien, con respecto a este imaginario litigio aristofánico, Gregory (2000: 60) hace la siguiente observación:

Los dos poetas son comparados sobre la base del estilo, no del género. El Eurípides aristofánico explica que, al haber introducido temas cotidianos, se aseguraba de que los espectadores serían lo suficientemente instruidos como para evaluar su arte (*Ra.* 959–961), lo cual constituía un propósito inclusivo y democrático antes que humorístico y cómico. El propio adversario de Eurípides, el Esquilo aristofánico, reconoce que los ‘reyes en harapos’ han sido creados con el objetivo de inspirar compasión (ἵν' ἐλεινοὶ / τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι, *Ra.* 1063–1064), una meta enteramente trágica.

El hecho de que Aristófanes utilice determinados motivos euripideos (por ejemplo, los reyes en harapos) para lograr un efecto cómico no significa que tales motivos fuesen cómicos en su contexto trágico original.

La ausencia de acotaciones escénicas en los textos conservados no permite saber si Menelao llama a la puerta del palacio o si grita hacia el interior para que alguien salga a recibirlo. Ambas acciones son más frecuentes en la comedia, pero su uso en diversas tragedias no sugiere el propósito de hacer reír al auditorio (*A. Cho.* 653–658; *E. IT* 1304–1308, *Ph.* 1069–1071, *Ba.* 170–175). Se trataría, por tanto, de una convención escénica común a ambos géneros dramáticos y su cualidad, cómica o no, dependería del contexto. Lo mismo se puede decir con respecto a la manera en que la anciana trata a Menelao, supuestamente empujándolo e intentando alejarlo de la puerta de entrada al palacio. No está claro a partir del texto si ella establece contacto físico con Menelao o si hace ademán de empujarlo y por eso él, anticipándose, le pide que no lo haga (445). Podemos conjeturar que la anciana le habla con dureza y en tono autoritario al héroe vencedor de la guerra de Troya. Menelao se presentaría aquí, a ojos de los espectadores, como un Odiseo malogrado que, en lugar de encontrarse con una mujer como la joven y servicial Nausícaa, nada más llegar a Egipto debía hacer frente a una anciana arisca y cascarrabias. Aristófanes, en su parodia de la tragedia *Helena*, introduce una escena similar (*Th.* 871–888), pero esto no significa que debamos identificar en ambos poetas la cualidad cómica de dicha escena. La actitud de la anciana portera pone en primer término el patetismo de la situación en la que se encuentra Menelao. Ella intenta alejarlo desde el primer momento en que lo ve, pero no por su aspecto andrajoso (al que no alude en ningún momento), sino porque ha reconocido en Menelao a un hombre griego y le advierte que su vida corre peligro. También Helena, en versos anteriores, le había aconsejado a Teucro que huyese de Egipto antes de que lo descubriese el hijo de Proteo, puesto que mataba a

todo griego que cayese en sus manos. El auditorio puede corroborar, por tanto, que el temor de la anciana portera no es infundado. Sus últimas palabras insisten en la apremiante necesidad de que Menelao se aleje del palacio, si no quiere morir. Los espectadores griegos podrían haber sentido una gran simpatía por esta anciana egipcia que dice estar a favor de los helenos y que se ha comportado bruscamente con Menelao por el miedo que siente hacia su amo.

Intentar decidir a favor o en contra de la cualidad cómica de esta escena conduce inevitablemente a un punto muerto. Marshall (2014: 252 n.17) propone situarse en un punto medio que contemple la diversidad de reacciones del heterogéneo auditorio de la tragedia ática y que no considere incompatible el humor con el significado serio de una determinada escena. Los miembros de ese auditorio, por otra parte, aunque percibiesen la comicidad de la escena, tenían claro que estaban asistiendo a la representación de una tragedia. Así lo entiende Marshall (2014: 253):

La escena de ningún modo evoca visualmente (en interpretación o *mise-en-scène*) las comedias contemporáneas de Aristófanes y Éupolis. El estilo de la interpretación y las convenciones siguen siendo trágicas y el auditorio considerará contraria a la tragedia cualquier modificación al respecto.

En lugar de contraponer lo cómico y lo serio como cualidades netamente antitéticas, sería más acertado admitir la cooperación del humor con el contenido intelectual de la obra. La comicidad también colaboraría aquí como una manera de aligerar la tensión de las escenas precedentes (dominadas por el desconuelo y la incertidumbre de Helena, por su encuentro con Teucro y por las malas noticias que este le comunica) y de preparar el ánimo del auditorio para una próxima escena muy impactante (el reencuentro de la pareja largo tiempo separada).

La visión de Menelao como un antihéroe y la percepción global de la obra como ‘poco seria’ también han influido, sin duda alguna, en el estudio de esta escena. La primera reacción de Helena cuando ve al andrajoso Menelao es salir corriendo en dirección a la tumba de Proteo (*Hel.* 543–545):

οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ βάκχη θεοῦ
τάφῳ ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις
μορφὴν ὄδ’ ἐστὶν ὃς με θηρᾶται λαβεῖν.

¿No voy a correr hacia la tumba como veloz potra o como bacante enloquecida por el dios?
¡Pero qué salvaje es el aspecto de este hombre que intenta hacerme presa suya!

Menelao enseguida intenta tranquilizarla y le dice: “No soy un bandido, ni estoy al servicio de malhechores” (οὐ κλώπες ἐσμεν οὐδ’ ὑπηρέται κακῶν, 553). La respuesta de Helena revela incredulidad: “Pues la ropa con la que cubres tu cuerpo no

es nada respetable” (καὶ μὴν στολήν γ’ ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ’ ἔχεις, 554). Es decir, Helena expresa el contraste entre la apariencia de Menelao y la realidad que él afirma con respecto a su manera de ser. Este contraste es recurrente en el conjunto de la obra, pero en la traducción de Burnett (1960: 152), condicionada por su propia percepción del tono cómico de la escena, se convierte en un frívolo comentario sobre la repulsión que le inspiran a Helena los andrajos de Menelao: “Well, you’ve certainly got a nasty way of dressing” (554). Esta autora también habla de “una nueva ironía cómica” para referirse a la escena en la que Helena y Menelao engañan a Teoclímeneo (1193–1300). Mientras que la ironía trágica surge del conocimiento que comparten el auditorio y el dramaturgo, pero no los personajes, en esta tragedia, no obstante, son Helena y Menelao quienes manejan la ironía para engañar a Teoclímeneo. El espectador, liberado así de la tensión implícita en la ironía trágica, “puede descansar y disfrutar de la ironía de los dobles sentidos que son expresiones conscientes de voluntad y poder” (Burnett 1960: 153). Resulta discutible semejante distinción entre ironía trágica e ironía cómica; esta última ni siquiera es característica de la comedia como género y su supuesta cualidad de ‘cómica’ o ‘divertida’ es una opinión de Burnett, cuyo trabajo se basa “en criterios de ‘tono’, implícitos y en gran parte subjetivos, criterios que, en última instancia, representan ni más ni menos que el gusto personal” (Wright 2005: 228).

Con respecto a la escena en la que Helena y Menelao engañan a Teoclímeneo, Kannicht (1969, I: 69) cree que es posiblemente el más cómico de los μηχανήματα de la tragedia ática o, al menos, el que más se aleja del concepto común de lo trágico. Ni siquiera en *Ifigenia entre los Tauros* se utilizan los recursos propios de la intriga dramática (fingimiento, hechos inventados, ambigüedad del lenguaje) de una manera tan provocadora y deliberada. Según Kannicht, la escena del engaño de Teoclímeneo por parte de la pareja espartana es, hasta cierto punto, la deformación tragicómica de la versión alternativa de la historia de Helena, es decir, la deformación tragicómica de la versión del εἶδωλον. El autor señala la obviedad de las analogías: así como los dioses engañaron a los troyanos y a los griegos haciéndoles creer que el εἶδωλον era la verdadera Helena, ahora también Helena y Menelao engañan a Teoclímeneo haciéndole creer que sus λόγοι son verdaderos πράγματα. Del mismo modo que Paris fue condenado por Hera a creer erróneamente que tenía a la verdadera Helena, sin tenerla en realidad, así también Teoclímeneo, engañado por Helena, cree erróneamente que tendrá por fin a Helena, aunque no llegará a tenerla jamás. El engaño de Paris se fundamentó en la antítesis ὄνομα-πράγμα; el de Teoclímeneo, en la anfibología de los λόγοι como instrumento de engaño. En la ejecución dramática del μηχανήμα con el que Helena y Menelao escapan de Egipto tiene lugar, según Kannicht, una segunda εἰδωλοποιία, pero ahora con medios humanos, no con poderes divinos.

Yo, por mi parte, creo que la cualidad cómica de esta escena no se agota en sí misma, sino que está al servicio de propósitos dramáticos diversos: en primer lugar, incrementar la expectación del auditorio (¿lograrán Helena y Menelao engañar a Teoclímeneo?); marcar un contraste radical con la seriedad de la escena de Teónoe y ofrecer, así, un contraste implícito y también radical entre Teoclímeneo (caracterizado negativamente) y su hermana (caracterizada positivamente); por último, mostrarle al auditorio cómo se produce ahora la antítesis entre apariencia y realidad por medio de agentes humanos (Helena y Menelao), ya no por medio de agentes divinos. Coincido con Allan (2008: 49) en que, del mismo modo que el fantasma de Helena ilustra con seriedad las cuestiones relativas a la ignorancia humana, a los límites del conocimiento y al carácter ilusorio de nuestras percepciones sensoriales, así también el tono burlón o el carácter lúdico de la escena en la que Helena y Menelao engañan a Teoclímeneo tiene igualmente un propósito serio “que subraya la vulnerabilidad de los seres humanos al engaño y la manipulación por medio de las apariencias, a la vez que asegura que en la acción de la obra hay más que pura desilusión y nihilismo” (Allan 2008: 49). Gracias al plan urdido por Helena, ella y Menelao consiguen escapar de Egipto. Los espectadores ya sabían a partir del relato de la *Odisea* que Helena volvería a vivir en Esparta hasta el final de sus días en compañía de Menelao.

Este final feliz resulta para nosotros incompatible con nuestra concepción de lo trágico y es posible que muchas personas piensen que semejante final pone en entredicho o incluso anula la cualidad trágica de la obra. Aristóteles afirmaba que “muchas de las tragedias de Eurípides acaban en infortunio, y yerran los que censuran por esto al poeta” (53a24–26). Esta afirmación es especialmente relevante por dos motivos: en primer lugar, el final infortunado no era una exigencia del género trágico en época de Eurípides; en segundo lugar, y en relación con el motivo anterior, Aristóteles señala que el poeta fue criticado precisamente porque sus tragedias solían acabar en desdicha. El estagirita también añade que el final infortunado es una preferencia, no una norma: “Las tragedias que acaban en infortunio son consideradas, en la escena y en los concursos, como las más trágicas, si se representan bien” (53a27–28). En la perspectiva de Aristóteles, lo que hace ‘más trágica’ una tragedia es el hecho de que ‘se representen bien’, es decir, que la compasión y el temor nazcan de la estructura misma de los hechos. Si a esto se añade un final infortunado, entonces sí se podrá afirmar sin lugar a duda que una determinada tragedia es ‘la más trágica’. Ahora bien, dicho final no es una exigencia del género trágico. Helena y Menelao consiguen escapar de Egipto y tal desenlace sería el esperado ansiosamente incluso por los espectadores que supiesen (a través de la épica homérica) que la pareja espartana regresaría sana y salva a Grecia y que Helena recuperaría su condición anterior de reina de Esparta y esposa del rey Menelao.

Las acciones de los dioses generaron en el mundo de los hombres la confusión entre apariencia y realidad, pero Egipto es un lugar ajeno a dicha confusión. En el universo dramático creado por Eurípides existen, por tanto, dos mundos: por un lado, el mundo ordenado de Proteo (a quien Zeus confió la custodia de la Helena real) y de sus hijos Teoclímeno y Teónoe; por otro lado, el mundo caótico de griegos y troyanos, de Menelao y de Paris, que lucharon durante años por un fantasma. El conflictivo encuentro de estos dos mundos lo expresa Eurípides a través de la comicidad, pero de una manera provisional. La risa o, incluso, la carcajada debió de ser la reacción de muchos espectadores ante la escena de Menelao y la anciana portera. Esta ruptura transitoria de la seriedad haría más conmovedora la perplejidad de Menelao, que acaba de entrar en un proceso de descubrimiento de la verdad cuya culminación le permitirá recuperar progresivamente su estatura heroica (hecho simbolizado en el cambio de sus andrajos por un nuevo ropaje). El plan de huida de Helena reproduce, en términos humanos y en el presente, el desorden que generaron los dioses en el pasado, porque la pareja espartana también utiliza las apariencias para engañar a Teoclímeno. La confusión que Helena y Menelao introducen en el mundo ordenado del rey bárbaro se expresa a través de la comicidad que destila la escena del engaño. La batalla final con los egipcios y la aparición de los Dioscuros como *dei ex machina* confirman y consolidan el restablecimiento del orden en el mundo de Helena y Menelao. La lucha se libra ahora por una mujer real, no por un fantasma; Cástor anuncia el regreso seguro de la pareja a Esparta, la deificación de Helena tras su muerte y el destino final de Menelao en la Isla de los Bienaventurados.

1.2 Guerra y paz

Un año antes de la representación de *Helena* había tenido lugar la aplastante derrota de Atenas en la expedición a Sicilia. Las numerosas referencias a la guerra y a la muerte que recorren la obra podrían alentar la identificación de Eurípides con un pacifista que ofrecería una visión desgarradora del sinsentido de la guerra de Troya y, por ende, de todas las guerras, porque miles de seres humanos luchan y mueren en ellas impulsados por un espejismo que el poeta trágico representó a través del εἶδωλον de Helena. Así lo entiende Podlecki (1970: 417):

Eurípides no solo comparte con los otros dramaturgos la pintura de los horrores de la guerra en vivos tonos (365–374), además pone el acento en un aspecto de la guerra incluso más horrible: es destructiva tanto para el ‘vencedor’ como para el ‘vencido’. Es en esta ‘igualdad’ o ‘imparcialidad’, es decir, en esta futilidad y fatuidad de la guerra, en las que el poeta insiste (109–110, 384–385, 608–609). Al auditorio no se le permite perder de vista el hecho de que la Guerra de Troya implicó un inmenso sufrimiento (55, 603, 621, 703, 716, 735, 876, 1013–1016,

1446) y una enorme pérdida de vidas humanas, tanto en Troya (39–40, 52–53, 73–74, 109–110, 198, 248, 364 y ss., 385, 610, 692–693, 750, 848–849, 970, 1122 y ss., 1161) como durante el regreso (128, 398–399, 539, 766 y ss., 1126 y ss.); que todo empezó a raíz de una especie de proeza amorosa propia de la dorada juventud (666–668); que, aun así, el premio por el que se corrieron tantos riesgos y se perdió tanto fue un mero *fantasma*, una nube (33, 44–45, 582, 683, 705–707, 750, 1135–1136, 1219–1220).

Esta lectura de *Helena*, condicionada como está por las terribles consecuencias de las dos guerras mundiales en la primera mitad del siglo XX, resulta convincente para los lectores de hoy en día¹. Es discutible, no obstante, que entendiéndose así la obra el auditorio para el que Eurípides compuso la obra. El estudio fundamental de Kannicht (1969, I: 55–57) pone el acento en la denuncia de la futilidad de la guerra por parte del poeta. Si es cierto que el mito es el material tradicional a través del cual la poesía interpreta la realidad y se enfrenta a ella, entonces el pensamiento que expresa poéticamente la tragedia *Helena* no puede ser, según Kannicht, independiente de la realidad histórica, es decir, de la expedición a Sicilia que tuvo lugar entre los años 415–413 a.C. La realidad de la guerra de Troya que ofrece esta tragedia ha de entenderse, no obstante, como la transformación poética de la realidad experimentada en la Guerra del Peloponeso, pero no en el vago sentido de ‘alusión política’, sino en el sentido de que su cualidad ocasional tiene necesariamente un momento genuino de significado en el diseño poético. Ahora bien, el hecho de constatar la relación entre realidad histórica y juego poético no resuelve el problema hermenéutico de su adecuada interpretación, sino que solo lo plantea. Del mismo modo que sería incorrecta la interpretación de los acontecimientos de la tragedia *Helena* como ‘alusiones’ a la realidad histórica en lugar de su interpretación poética, Kannicht también advierte que sería incorrecto considerar como condición esencial para la comprensión de la poesía la demostrabilidad de tales relaciones entre realidad histórica y realidad poética, porque en este caso una tragedia como *Helena* no se podría comprender ni interpretar. La referencia histórica es un punto de partida que, a través de su transformación en material poético, trasciende su propia limitación en el espacio y en el tiempo, de tal manera que su realidad histórica es secundaria dentro del conjunto de la obra poética. Eurípides ha transformado la realidad experimentada en realidad interpretada y, por ende, ha transformado su cualidad ocasional en cualidad paradigmática (las guerras se libran por εἶδωλα, por fantasmas).

La insistencia en el enorme sufrimiento derivado de la guerra de Troya, así como la simpatía hacia los vencidos no transmiten necesariamente un mensaje

1 Un autor tan influyente como Segal (1983: 248 n.8), opina que “la tragedia *Helena* representa un pronunciamiento contra la guerra mucho más vehemente que *Troyanas*”.

antibelicista, puesto que ambos son temas ya tradicionales de la épica y la tragedia, del mismo modo que también es tradicional el sentimiento expresado por el Coro de *Helena* de que los conflictos deberían resolverse por medio de la diplomacia y la justicia recíproca y no por medio de la guerra (*Hel.* 1151–1160)²:

ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ
 λόγχαίσι τ' ἀλκαίου δορὸς
 κτᾶσθ', ἀμαθῶς θανάτῳ πόνους καταλυόμενοι.
 εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν αἵματος, οὔποτ' ἔρις
 λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις·
 ἄϊ Πριάμιδος γὰς ἔλαχον θαλάμους,
 ἔξὸν διορθῶσαι λόγοις
 σὰν ἔριν, ὧ Ἑλένα.

Insensatos cuantos aspiráis a la gloria por medio de la guerra y de la punta de la poderosa lanza, procurando neciamente liberaros con la muerte de vuestras fatigas. Pues si el derramamiento de sangre ha de dirimirla, jamás la discordia cesará entre las ciudades de los hombres. Por ella obtuvieron en suerte sepulturas en la tierra de Priamo, aun cuando hubiera sido posible resolver con palabras la discordia suscitada por causa tuya, oh, Helena.

El adjetivo ἄφρονες en posición inicial (1151), así como el adverbio ἀμαθῶς (1153) inmediatamente antes del sustantivo θανάτῳ, inciden en la ignorancia de los hombres. La ἀρετή que persiguen los guerreros en la lucha cruenta (ἄμιλλα [...] αἵματος, 1155), solo tendrá como resultado una perpetua discordia (οὔποτ' ἔρις / λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις, 1155–1156). Aunque estos versos se pudieran entender como una seria advertencia sobre la situación crítica de Atenas en los últimos años de la guerra del Peloponeso, en la estrofa precedente (1136–1150), no obstante, el Coro ha reconocido la incapacidad de los hombres para comprender los designios de los dioses. La guerra de Troya era inevitable, porque formaba parte de un plan divino. Al condenar el derramamiento de sangre como forma de resolver los conflictos (1151–1160), el Coro, paradójicamente, también manifiesta su propia incapacidad para comprender la voluntad de Zeus con respecto al conjunto de los hombres y con respecto a su propia hija, que *debe* sufrir una mala fama inmerecida.

Si se plantea la hipótesis de que la obra refleja el desencanto de una generación de atenienses, cansados ya de la larga guerra del Peloponeso, habrá que suponer que los contemporáneos de Eurípides identificaron el mundo de la obra con su propio mundo y entendieron que el poeta les estaba comunicando implí-

2 Cf. Hes. *Op.* 225–229; *A. Supp.* 701–703. Por otra parte, dentro de la propia dramaturgia eurípidea es posible encontrar versos en los que también se condena la insensatez de la guerra: tal es el caso de *Suplicantes* (487–493), tragedia anterior a *Helena* en algo más de una década.

citamente un mensaje pacifista. Ahora bien, ¿quiénes eran estos contemporáneos de Eurípides que hicieron tal identificación? Muchos dirían que el ciudadano ateniense medio, es decir, el campesino que luchaba como hoplita cuando lo requería la *pólis*. Este auditorio, así concebido como un grupo más bien pasivo, homogéneo y carente de divisiones internas, comprendería a través de la acción dramática la futilidad de la guerra y la necesidad de poner fin a las hostilidades. Es decir, los espectadores compartirían una misma visión con respecto al mundo imaginario que se representaba ante sus ojos y que les hablaría del presente por medio de los héroes del pasado mítico. Semejante conjunción del pasado y el presente tendría como objetivo advertir a los espectadores sobre las deficiencias de la política ateniense o sobre el mal funcionamiento de las normas que regían la vida de los ciudadanos de la Atenas clásica. Los héroes del pasado, incapaces de distinguir entre realidad y apariencia, lucharon por un fantasma; los espectadores de la tragedia *Helena* equipararían el fracaso de los héroes que combatieron en Troya con el fracaso de los atenienses que participaron en la expedición siciliana. Ahora bien, cuando Menelao descubre en Egipto que ha luchado por un fantasma, tiene la ocasión de combatir nuevamente por la Helena real engañando y derrotando a los egipcios. El principio de la obra había puesto en primer término la futilidad de la guerra de Troya (símbolo de la futilidad de todas las guerras); el final de la obra, por el contrario, afirma la superioridad de los griegos sobre los bárbaros y permite la victoria de Menelao, que ahora rescata a la Helena real.

Del mismo modo que muchos estudios reconocen en la existencia del εἶδωλον el supuesto mensaje pacifista de la obra, ¿por qué no se podría entender que el final de la tragedia *Helena* les comunicaba a los espectadores un mensaje de esperanza ante la posible victoria final de Atenas en futuras campañas militares contra los espartanos y sus aliados? Cualquiera que haya leído la obra podría plantear aquí una objeción evidente: abundan en ella las referencias favorables a Esparta, tales como el culto y el ritual espartano (228, 245, 1465–1475), que subrayan la nostalgia de la patria en tierra extranjera, y la etiología del final de la obra (1666–1669). Tanto en la tragedia *Helena* como en el conjunto de la tragedia ática conservada son frecuentes los personajes de origen espartano y su presencia se justifica porque tales héroes pertenecen a la tradición mítica panhelénica, no porque señalen de manera implícita y necesaria el conflicto entre Atenas y Esparta en el siglo V a.C. En consecuencia, cuando compone su obra “Eurípides no ha elegido a Helena y Menelao porque sean espartanos [...], sino porque son centrales para el mito de la guerra de Troya, que es la materia prima de su tragedia” (Allan 2008: 8). Podríamos pensar, por tanto, en la posibilidad de que el auditorio original de la tragedia ática estableciese una línea divisoria neta entre su propio mundo y el mundo de los héroes del mito. Dichos héroes, aunque fueran de origen espartano, no serían identificados con los espartanos del siglo V a.C., enemigos de los

atenienses. Si esa línea divisoria entre los dos mundos no existiese, ¿se compadecerían los espectadores por la penosa situación de Helena en Egipto? ¿sentirían temor por la vida de la pareja espartana ante la amenaza del bárbaro Teoclímeno? ¿se alegrarían del éxito del plan de huida? El procedimiento de desvincular la tragedia ática del contexto político es, en mi opinión, un enfoque más acertado que la lectura de las obras en clave política, pero cualquier posicionamiento radical al respecto nos ofrece una visión restrictiva de una realidad compleja: la tragedia ática no era ni arte de evasión ni de compromiso ideológico. Podría ser las dos cosas, pero era mucho más que ambas.

La compleja realidad de la tragedia ática es inseparable de la composición del auditorio, cuyos miembros no eran solamente una especie de varones libres atenienses ideales sin diferencias de estatus social, económico y cultural. La mayoría eran agricultores que luchaban como hoplitas en la guerra del Peloponeso, pero también había que incluir al grupo menos numeroso de ocupantes de la *prohedria*, la fila de asientos situados inmediatamente alrededor de la *orchestra* y que estaban reservados para magistrados, sacerdotes, funcionarios públicos y otras personalidades de la *pólis* que gozaban del privilegio de ocupar las primeras filas sin tener que pagar entrada. Tanto el ateniense medio que ocupaba los asientos normales como los atenienses sentados en la *prohedria* representaban una minoría en el conjunto del auditorio de la tragedia ática. Se calcula que al comienzo de la Guerra del Peloponeso había una población de entre 40.000 y 60.000 ciudadanos atenienses³, mientras que el total de habitantes de la ciudad oscilaba entre los 250.000 y los 400.000 y estaba constituido por metecos, extranjeros no residentes, esclavos y mujeres. Los estudios sobre la tragedia ática suelen excluir, conscientemente o no, la presencia de estos grupos marginales como miembros del auditorio. Recientes estimaciones señalan un número de entre 20.000 a 50.000 metecos en Atenas durante el siglo V a.C. Aparte de las numerosas referencias literarias e históricas a la presencia de extranjeros en Atenas, Kawalko Roselli (2011: 120) añade al respecto:

[...] el significativo número de monumentos funerarios de extranjeros, algunos de los cuales eran metecos, dan fe además de su amplia presencia. Entre las varias etnias atestiguadas epigráficamente se encuentran egipcios, etíopes, carios, fenicios, lidios, misios, paflagonios, frigios, escitas, sirios, tracios y persas. [...] Había una población de frigios tan significativa en Atenas en el siglo V que una parte del *demos* de Athmonon era llamado comúnmente 'Pequeña Frigia'.

³ Se estima que, al final de la guerra (403 a.C.), Atenas había perdido entre un tercio y la mitad de su población y que contaría con un número total cercano a 25.000 ciudadanos.

Metecos y extranjeros no eran ciudadanos, pero, a diferencia de los esclavos, sí eran libres. Parece probable que la población esclava de Atenas rondase en época clásica los 100.000 habitantes. A estos tres grupos ‘marginales’ hay que añadir el de las mujeres, cuya asistencia a las representaciones teatrales sigue siendo hoy en día objeto de controversia, con opiniones a favor y en contra. Resulta evidente que el número total de metecos, extranjeros no residentes, mujeres y esclavos superaba con creces el número total de ciudadanos atenienses. Con respecto a la asistencia de los grupos de no ciudadanos al Teatro de Dioniso, incluso aunque su número fuese allí inferior al de ciudadanos atenienses, su presencia indica que las obras representadas también iban dirigidas a ellos, también conectaban con sus diversos intereses, ya se tratase de las ideas expresadas por los personajes, el disfrute de la música y la danza, el gusto por las interpretaciones de los actores, etc. Solo así se explican esas contradicciones y ambigüedades que, a menudo, desconciertan al lector moderno de los textos conservados. Existía, por tanto, una fructífera tensión entre la creación del poeta trágico y la necesidad de implicar a su heterogéneo auditorio en la experiencia emocional de la obra representada.

Eurípides no escribía exclusivamente para ese ciudadano ateniense ideal e ideológicamente homogéneo que captaría un determinado ‘mensaje’ pacifista durante la representación de la tragedia *Helena*⁴. Incluso si así lo hiciera, resulta dudoso que todos los ciudadanos atenienses acogiesen favorablemente tal mensaje. Así lo entiende Allan (2008: 9) cuando hace la siguiente observación:

Entender *Helena* como reacción de Eurípides a una racha particularmente mala en la guerra (el fracaso final de la expedición a Sicilia en el verano del año 413 a.C.), como se hace a menudo, pasa por alto el hecho de que la mayoría de los atenienses seguían votando a favor de la guerra, que querían ganarla a toda costa y que actuaban así porque cada uno de ellos creía que tenía algo que ganar si vencían.

El historiador Tucídides (8.1.1) describe la ira y la hostilidad de los atenienses hacia los adivinos que habían favorecido con sus vaticinios el envío de la expedición a Sicilia. Cuando el anciano esclavo de Menelao dirige una acerba crítica contra los adivinos Calcante y Héleno (*Hel.* 744–757), tal vez los miembros del auditorio hubiesen conectado estas palabras con los acontecimientos relativos a la expedición de Sicilia. Zuntz (1960: 215–216) no excluye la posibilidad de que los espectadores recordasen ese momento crítico de la guerra del Peloponeso, pero la razón de ser de estos versos no se agota en la mera conexión con la realidad histórica del

⁴ Tucídides ofrece numerosos ejemplos de oposición entre grupos integrados por los ciudadanos de la *pólis*, tales como el enfrentamiento entre la élite tradicional y los demagogos o las luchas internas entre facciones partidistas divididas en sus planteamientos políticos e ideológicos durante el golpe de estado oligárquico del año 411 a.C.

auditorio. Las palabras del esclavo expresan la perplejidad y la desazón que experimentarían cualquiera al descubrir que ha pasado diecisiete años fuera de su hogar a causa de una guerra librada por un fantasma. ¿Cómo fue posible que nadie pudiera haber evitado semejante desperdicio de tiempo y de vidas humanas? Dale (1967: 118) y Cropp (2000: 213), por otra parte, señalan que la actitud escéptica hacia el arte de la adivinación constituye un tópico detectable en tragedias de diferentes períodos.

Cuenta Tucídides (8.1.2) que, cuando se dio en Atenas la noticia del desastre de Sicilia, nadie daba crédito y a todos les parecía imposible tan aplastante derrota. El dolor por la pérdida de muchos hoplitas se combinaba con el miedo ante la posible llegada al Pireo de los enemigos, que se habrían hecho a la mar desde Sicilia con el objetivo de atacar Atenas. Por otra parte, la falta de barcos, tripulaciones y dinero provocaba incertidumbre y desesperanza. En este punto, Tucídides añade que “no obstante, hasta donde la situación lo permitía pareció obligado no ceder, sino procurarse una flota, consiguiendo madera y dinero de donde pudieran y asegurar la situación de sus aliados [...]” (ὁμως δὲ ὡς ἐκ τῶν ὑπαρχόντων ἐδόκει χρῆναι μὴ ἐνδιδόναι, ἀλλὰ παρασκευάζεσθαι καὶ ναυτικόν, ὅθεν ἂν δύνωνται ξύλα ξυμπορισμένους, καὶ χρήματα, καὶ τὰ τῶν ξυμμάχων ἐς ἀσφάλειαν ποιεῖσθαι [...], Thuc. 8.1.3). El gobierno de los Cinco Mil, tras la destitución del anterior gobierno de los Cuatrocientos, votó en el año 411 a.C. a favor de continuar la guerra (Thuc. 8.973). Ese mismo año la escuadra ateniense obtuvo la victoria en la batalla naval de Cinosema, a pesar de la superioridad numérica de los espartanos. Renovada su confianza, y en rápida sucesión, la flota ateniense ganó dos batallas más en el Helesponto; la segunda de ellas fue la victoria aplastante de Cícico, que acabó con la amenaza inmediata de Esparta sobre las posesiones de Atenas en el mar Negro.

La imagen de Eurípides como poeta subversivo que quiere transmitir a través de sus obras su visión personal del mundo y que busca una determinada reacción en los espectadores encaja bien en un teatro moderno y de minorías, destinado no solo a la representación, sino también a la lectura privada. Si el supuesto pacifismo de la tragedia *Helena* es indemostrable y tampoco resulta plausible la identificación de sus personajes espartanos con los enemigos de Atenas en la Guerra del Peloponeso, ¿será preciso, entonces, desvincular radicalmente esta tragedia de los acontecimientos históricos del momento en que fue compuesta? Una respuesta afirmativa corre el riesgo de reemplazar el componente histórico-político por la atención exclusiva a las cualidades estéticas de la obra, al sufrimiento de los personajes y a los dilemas morales. Creo que es más acertado establecer prioridades que elegir entre dos enfoques que se excluyen mutuamente. Desde mi punto de vista, las numerosas menciones de Helena al εἶδωλον que la suplantó están orientadas, sobre todo, a reivindicar su propia inocencia y a denunciar la injusticia que ella misma sufre por causa de una mala fama inmerecida. Es preciso subor-

dinar a este contexto dramático (la situación particular de Helena) el hecho de que Eurípides haya elegido la historia del εἶδωλον para ponerla en escena en un momento en el que Atenas atraviesa una crisis profunda tras la derrota en Sicilia.

Deberíamos tener en cuenta que muchos de los atenienses que asistían como espectadores a las representaciones dramáticas ya habían participado en los coros trágicos una o varias veces en su vida. Su comprensión de las tragedias era muy superior a la nuestra en diversos aspectos y no se limitaba al desciframiento del supuesto mensaje transmitido por el poeta. Estos mismos espectadores también podían haber combatido una o varias veces contra los espartanos y podían haberse embarcado, incluso, en la expedición a Sicilia. Aun admitiendo que vinculasen la acción de la tragedia *Helena* con los acontecimientos más recientes de la Guerra del Peloponeso, dichos acontecimientos estaban al servicio de la eficacia emocional de la tragedia, que para los espectadores atenienses era mucho más que el texto que se nos ha conservado. Allí donde nosotros *leemos* versos que supuestamente denuncian la futilidad de las guerras, los espectadores *escuchaban* la voz y *veían* los gestos y los movimientos del cuerpo entero de los actores y los miembros del Coro. Cuando nosotros *leemos*, por ejemplo, el primer estásimo (1107–1164), en el que el Coro se lamenta de las desgracias de la pareja espartana y de la inutilidad de la guerra de Troya, para nosotros lo prioritario es el contenido del estásimo, lo que ‘dicen’ los miembros del Coro, que cantaban y danzaban al son de la música. Esto podría ser lo prioritario para un buen número de espectadores coetáneos de Eurípides: el modo en que canto, danza y música expresaban los lamentos del Coro. La heterogeneidad de intereses y expectativas con las que ciudadanos y no ciudadanos asistían al Teatro de Dioniso no admite nuestras lecturas restrictivas de un género tan proteico como la tragedia ática. Y esto es todavía más cierto con respecto a la dramaturgia eurípidea.

1.3 Apariencia y realidad

El supuesto mensaje pacifista de *Helena* está estrechamente vinculado con la concepción de esta obra como tragedia filosófica: griegos y troyanos, incapaces de distinguir entre apariencia y realidad, han luchado por un fantasma. La guerra de Troya ejemplifica, así, la futilidad de guerra del Peloponeso y, por ende, de todas las guerras. A la visión de Eurípides como poeta antibelicista se suma la del poeta como ‘filósofo de la escena’, atribución atestiguada por primera vez en Vitruvio: *Euripides, auditor Anaxagorae, quem philosophum Athenienses scaenicum appellaverunt* (*De Arch.* 8 pr. I). ¿Era Eurípides un poeta trágico diletante de la filosofía? ¿Era un filósofo con la destreza artística suficiente para trasladar a la escena ática las corrientes ideológicas de su tiempo? ¿Era poeta y filósofo a partes iguales?

Vitruvio vivió en el siglo I a.C. y otros autores que también describen a Eurípides como ó σκηνικός φιλόσοφος (Ateneo, Sexto Empírico y Clemente de Alejandría) pertenecen a épocas posteriores. La distancia temporal y cultural entre ellos y el poeta trágico complica de manera significativa la manera en que hemos de entender la consideración de Eurípides como ‘filósofo de la escena’. No se constata que Esquilo y Sófocles hayan sido descritos de la misma manera. ¿Habría Eurípides experimentado, tal vez, una mayor influencia de los sofistas que los otros dos trágicos? Si fuese así, ¿poseerían sus tragedias un cariz más marcadamente intelectual y, por esto mismo, habrían tenido un inusitado impacto entre sus contemporáneos? No es posible dar respuestas satisfactorias a estas preguntas y, por otra parte, el menor número de tragedias de Esquilo y Sófocles que se nos han conservado no permite afirmar taxativamente que Eurípides fuese un poeta ‘más filosófico’ que los otros dos.

La publicación de la obra de Nietzsche titulada *El nacimiento de la tragedia* originó una dilatada controversia relativa a la combinación de tragedia y filosofía en la producción dramática eurípidea. Nietzsche opone ‘Eurípides el poeta’ y ‘Eurípides el pensador’, caracteriza a Eurípides como un racionalista socrático y lo considera destructor de la tragedia. Eurípides no era, según Nietzsche, un artista puro y simple, porque en sus obras se combinaban tragedia y filosofía de tal modo que el poeta desdibujó los límites entre estas dos categorías y contaminó, por ende, la pureza de su arte. Nietzsche sostiene, además, que Eurípides era solo una máscara que apenas ocultaba el hecho de que a través de él hablaba un nuevo dios, es decir, Sócrates. Desde esta perspectiva, la visión del mundo que reflejan las obras de Eurípides es radicalmente incompatible con el πάθος y la grandeza de las tragedias de Esquilo y Sófocles. Nietzsche no solo da por ciertas las anécdotas antiguas según las cuales Sócrates solo acudía al teatro cuando se representaban las obras de Eurípides, sino que también considera que ambos tenían las mismas ideas. El racionalismo eurípideo, al ocasionar la destrucción de la tragedia, abrió el camino para el nacimiento de la Comedia Nueva, caracterizada por el realismo y algunos rasgos formales que Eurípides, según Nietzsche, introdujo en sus tragedias.

La poderosa influencia que estas ideas ejercieron entre la crítica posterior es detectable en *El poeta de la Ilustración griega* (1901), obra del filólogo alemán Wilhelm Nestle, para quien Eurípides era un racionalista que cuestionaba las ideas tradicionales bajo la guía de la duda y del escepticismo. Ahora bien, Nestle no contrapone al poeta con el filósofo, sino al poeta con el profesor, porque Eurípides escribía para todos sus conciudadanos, no solo para una reducida élite de intelectuales. En cualquier caso, Nestle comparte con Nietzsche su rechazo de las cualidades poéticas de Eurípides en favor de las cualidades filosóficas. Todavía un autor como Lattimore (1965: 104–111) opina que Eurípides habría sido más feliz

escribiendo en prosa. Un importante sector de la crítica literaria ha incidido, no obstante, en la consideración de Eurípides como dramaturgo antes que como pensador⁵. Wright (2005: 236–237) plantea la posibilidad de que la tendencia de la tradición académica a establecer una neta distinción entre poetas y filósofos se deba a la influencia de Platón. De hecho, la palabra φιλόσοφος con el significado de ‘filósofo’ no aparece así atestiguada hasta Platón. La descripción de Eurípides como poeta trágico que escribe filosofía o como filósofo que compone tragedias no refleja adecuadamente, por tanto, la complejidad de esta cuestión en una época en que filosofía y poesía no existían separadamente⁶. El trabajo de Dodds (1929) representa el intento de disociar a Eurípides de Sócrates: el poeta trágico no creía en el racionalismo en ninguno de los sentidos comúnmente aceptados como socráticos, ni creía tampoco que el λόγος fuese el principio rector del universo. Así lo entendió también Snell (1946: 401): “es totalmente incorrecto etiquetarlo [a Eurípides] como un racionalista o llamarle, simplemente, el poeta de la Ilustración, porque el optimismo racional de los sofistas, que creían poder controlar la vida con sus conocimientos, le es completamente ajeno”.

Por otra parte, Wright (2005: 243, 249 y ss.) también percibe entre la crítica una reacción contra la visión nietzscheana de Eurípides y su retrato como destacado intelectual en un conjunto de testimonios biográficos (pseudobiográficos, en realidad) que son, en su mayoría, posteriores en varias centurias a la muerte de Eurípides. Las antiguas *Vidas* y anécdotas no ofrecen semejante retrato de Esquilo y Sófocles, mientras que en ellas se encuentran numerosas referencias a la conexión personal de Eurípides con Sócrates, Anaxágoras, Protágoras y otros intelectuales. Ahora bien, las fuentes de información manejadas por los antiguos biógrafos proceden, sobre todo, de las propias obras de Eurípides y de la Comedia Antigua. En *Nubes* de Aristófanes, tanto Eurípides como Sócrates son los abanderados de ideas nuevas; en *Ranas*, cuando Eurípides es derrotado por Esquilo, el Coro afirma (*Ra.* 1491–1499):

χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει
 παρακαθήμενον λαλεῖν,
 ἀποβαλόντα μουσικὴν

5 Decharme (1906: 19, 42); Dodds (1929: 79); Norwood (1954: 14–15); Arnott (1973); Segal (1971: 556); Wolff (1973: 77–78); Lloyd-Jones (1983: 146–147); Williams (1993: 14); Conacher (1998: 10); Goldhill (2000: 88).

6 Empédocles, Jenófanes y Parménides, a quienes llamamos ‘filósofos’, escribían sus obras en hexámetros antes de que se generalizasen los tratados en prosa como vehículos de transmisión de la filosofía. Aristóteles, que todavía mantenía vivo el ya antiguo debate sobre la clasificación de las diferentes obras en géneros, consideró difícil asignar un determinado género a los diálogos de Platón (*Arist. Po.* 1447b9–13).

τά τε μέγιστα παραλιπόντα
 τῆς τραγωδικῆς τέχνης.
 τὸ δ' ἐπὶ σεμνοῖσιν λόγοισι
 καὶ σακαριφημοῖσι λήρων
 διατριβὴν ἀργὸν ποιεῖσθαι,
 παραφρονοῦντος ἀνδρός.

Es agradable, desde luego, no parlotear sentado al lado de Sócrates, tras haber rechazado el arte de las musas y haber dejado a un lado lo más grande del arte trágico. Por el contrario, perder el tiempo inútilmente con palabras solemnes y bagatelas es propio de un hombre descerebrado.

Resulta difícil evaluar el contenido biográfico de las parodias, los chistes y las burlas de la comedia aristofánica. Es posible que la vinculación personal o ideológica entre Eurípides y Sócrates esté exagerada o distorsionada con el objetivo de arrancar las carcajadas del auditorio original, pero este hecho no implica que haya que negar tal vinculación entre el poeta trágico y el filósofo. Aunque no existan pruebas fidedignas de que Eurípides hubiese sido amigo o discípulo de Sócrates o de Anaxágoras, el conjunto de su producción dramática nos devuelve, no obstante, la imagen de un poeta creativamente permeable a la proteica atmósfera intelectual de la Atenas clásica. De hecho, los personajes de Aristófanes describen a Eurípides como σοφός ο δεξιός (*Lys.* 368; *Nu.* 1378; *Th.* 9, 21; *Ach.* 17–18; *Ra.* 774–776). La lectura literal de semejante descripción nos devuelve una doble imagen antitética del poeta trágico, imagen que oscila entre la de intelectual serio, por un lado, y poeta diletante de las diversas corrientes ideológicas de su época, por otro. En el primer caso, las obras de Eurípides se pueden calificar como ‘tragedias filosóficas’ y, a través de ellas, el poeta reflexiona (y hace reflexionar a sus contemporáneos) sobre cuestiones epistemológicas y ontológicas; en el segundo caso, Eurípides le ha dado forma dramática a un conjunto de ideas diversas cuya hábil y artística integración en las tragedias convierte a estas, a la postre, en una especie de *jeu d’esprit* con el que el poeta ofrece a su auditorio una ocasión para el esparcimiento⁷.

7 A ojos de Wright (2005: 252–253): “la crítica ha puesto un énfasis excesivo en la ‘influencia’ del movimiento sofístico sobre Eurípides y en los ‘ecos’ de filosofía contemporánea que hay en su obra [...]. Winnington-Ingram manifiesta la tendencia a considerar las ideas inteligentes como responsables de un tono menos trágico: él habla de ‘bromas sofisticadas’ orientadas a ‘entretener a los intelectuales como él’. Esta ‘sofisticación’ es entendida en un sentido superficial: ‘cuanto menor fuese la seriedad de su pensamiento y de sus sentimientos, tanto mayor era el alcance y la justificación de la sofisticación’”. Las palabras y frases entrecomilladas por Wright corresponden a diferentes lugares del trabajo de Winnington-Ingram (1969: 132, 128), cuyo error metodológico es

El trabajo de Conacher (1998) se fundamenta en que no poseemos un conocimiento suficiente de las ideas en vigor en el siglo V a.C. como para hacer una investigación factible o significativa sobre la filosofía de Eurípides. De hecho, para este autor, “Eurípides no era un filósofo, ni siquiera un pensador sistemático; era un dramaturgo, más que nada un hombre del teatro”, o también, “una poética urraca de ideas” (Conacher 1998: 10 y 11). Dado que no podemos asegurar si Anaxágoras, Protágoras o Gorgias influyeron en el poeta, y dado que las obras de los sofistas han llegado a nosotros a través de fragmentos y de citas a menudo desvirtuadas, este autor concluye que cualquier intento de situar a Eurípides en su contexto intelectual está condenado al fracaso desde el principio. Desde tal perspectiva, la tragedia *Helena* es “un *jeu d’esprit* en torno al tema de la apariencia y la realidad” y Eurípides nos ofrece en ella “un tratamiento claramente satírico de temas sofisticos” (Conacher 1998: 82 y 110). En vez de buscar las ideas de presocráticos o sofistas particulares en las obras de Eurípides, sería mejor estudiar, como propone Allan (2000: 147), “la respuesta individual, creativa e intelectual del poeta a los problemas centrales de la sociedad”.

Creo que es preciso trascender la disociación entre filosofía y poesía y también la idea de que Eurípides encontró en la dicotomía apariencia-realidad el sustrato idóneo sobre el que expresar su excelencia como poeta trágico. En su exhaustivo estudio de las tragedias *Helena*, *Andrómeda* e *Ifigenia entre los Tauros*, Wright (2005) escribe los términos ‘filosofía’ y ‘filósofo’ entre comillas, porque tales términos no tenían en la época de Eurípides el significado que iban a adquirir en el siglo IV a.C., cuando poesía y filosofía se convertirían en entidades separadas. Todavía en el siglo V a.C. las ideas ‘filosóficas’ son compatibles con el género trágico y, de este modo, Eurípides es poeta y ‘filósofo’. Desde la perspectiva de Wright, *Helena* es una ‘tragedia filosófica’ y ocupa el primer lugar dentro de una trilogía de la que también formarían parte las tragedias *Andrómeda* e *Ifigenia entre los Tauros*. Su lectura particular de estas tres obras, a las que denomina ‘tragedias de huida’, pone en primer término el supuesto mensaje filosófico de las mismas y se fundamenta, además, en el *Encomio de Helena* y en el tratado *Sobre el no ser*, dos obras de Gorgias que Wright considera cruciales para la comprensión de las ‘tragedias de huida’ y que, de hecho, le conducen a una lectura en clave ‘gorgiana’ de la composición total de *Helena*, que es para este autor la más explícitamente filosófica de las ‘tragedias de huida’ y está dotada en su conjunto de una función programática que condiciona la manera en que hemos de entender las otras dos obras de la trilogía.

que, para demostrar sus afirmaciones, se basa en escenas y frases individuales en lugar de contemplar cada obra como un todo y de explorar su tratamiento de las ideas.

Eurípides no se limita, según Wright (2005: 260–337), a llevar a la escena el material extraído de Gorgias o a hacer una refundición de dicho material, sino que realiza algo más ambicioso: presenta las ideas del sofista desde ángulos nuevos en respuesta al desafío implícito planteado por la sección inicial del *Encomio de Helena*, donde Gorgias afirma que todos los poetas anteriores han sido unánimes en condenar a Helena (DK 82 B11 §2). Mientras que Gorgias la exonera justificando sus actos, Eurípides la exonera mediante un mito alternativo que niega su rapto. Así lo explica Wright (2005: 277–278):

La contribución original de Eurípides no consiste en su novedosa defensa de Helena (si esto es en realidad), sino en el hecho de que ha combinado las teorías separadas del *Encomio* de Gorgias y del tratado *Sobre el no ser* en un argumento único y unitario. Además, ha llevado este argumento significativamente más lejos al aplicar a los *mitos* las conclusiones de Gorgias acerca de la realidad y el lenguaje. [...] ¿Podemos creer en los mitos? ¿Son verdaderos o falsos? Tales son las preguntas que plantean las tragedias de huida. Se trata, por tanto, de ‘tragedias filosóficas’ en un sentido muy especial. [...] Algunos presocráticos habían enlazado poesía y filosofía, generalmente desde una perspectiva teológica. Pero resulta extraordinaria en Eurípides la combinación de epistemología, ontología y mito trágico.

Este autor postula, además, la incapacidad de los personajes para distinguir entre apariencia y realidad, a la vez que hace extensiva a los espectadores dicha incapacidad: por muy plausible que pueda parecer la ‘nueva’ Helena, lo que creemos saber ahora sobre ella depende de lo que la propia Helena ‘dice’ y de lo que ‘vemos’ ante nosotros. ¿Y no podemos, acaso, estar siendo engañados por sus palabras y por las apariencias? Desde esta perspectiva, por tanto, la ‘novedad’ de Helena es solo una apariencia: una atenta y reflexiva lectura entre líneas pone de manifiesto que al final de la obra *Helena* no se diferencia del fantasma creado por Hera y posee las mismas cualidades negativas que tradicionalmente se le han atribuido. A pesar de que ella no le fue infiel a Menelao ni huyó a Troya con Paris; a pesar de que no desea contraer matrimonio con el rey Teoclímeno, incluso si es cierto el rumor de la muerte de Menelao, a pesar de todas estas evidencias textuales Helena es, a la postre, indistinguible del εἶδωλον que la suplantó. Yo creo que enfoques como el de Wright superponen al εἶδωλον del mito alternativo de Helena otro tipo de εἶδωλον que, presumiblemente, representa a la verdadera Helena y nos permite descubrir su personalidad latente en el texto. Este nuevo εἶδωλον que entra en escena es un sujeto ético autónomo y consciente de su identidad singular, pero no es Helena.

La consideración de *Helena* como ‘tragedia filosófica’, a la manera de Wright, está condicionada en buena medida por nuestra lectura de los textos trágicos, pero las obras estaban compuestas, ante todo, para su representación, no para su lectura privada. Entre los miembros del heterogéneo auditorio habría, sin duda, una

minoría de espectadores sensibles y receptivos al componente filosófico de la tragedia *Helena*, pero incluso ellos iban al teatro a escuchar y ver las palabras y las acciones de personajes en situaciones extremas de sufrimiento. Frente a la centralidad de las emociones que procuraba suscitar el poeta entre su multitudinario auditorio, son numerosos los estudios que ponen el acento en el componente filosófico de la obra y convierten la dicotomía entre apariencia y realidad en la razón de ser de esta tragedia. Aplicada al mito de Helena, tal dicotomía le permitió a Eurípides “encontrar un nuevo aspecto para una vieja historia” (Solmsen 1934: 120). Esta antítesis, recurrente en el conjunto de la tragedia *Helena* (42–43, 66–67, 249 y ss., 487–499, 587, 601, 730–731, 792, 1100, 1653) se detecta de manera ocasional en otras tragedias eurípideas, tales como *Ifigenia entre los Tauros*: antes del mutuo reconocimiento entre Orestes e Ifigenia, él le dice a su hermana: “Ofrecerás en sacrificio mi cuerpo, no mi nombre” (τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα, *IT* 504). También Orestes, en la tragedia homónima, le dice a Menelao: “Mi cuerpo me es ajeno, pero mi nombre no me ha abandonado” (τὸ σῶμα φροῦδον, τὸ δ’ ὄνομ’ οὐ λέλοιπέ με, *Or*: 390). Griffith (1953) pone de relieve que, aunque a menudo se señalan las semejanzas entre *Helena* e *Ifigenia entre los Tauros*, una de las diferencias significativas entre ambas es el componente filosófico que recorre los dos primeros tercios de *Helena*, pero que está ausente de *Ifigenia entre los Tauros*. Ese componente filosófico se manifiesta en las repetidas referencias al contraste ὄνομα-πρᾶγμα “diez veces de manera explícita e indirectamente en otras ocasiones” (Griffith 1953: 36). Burnett (1960: 152), por su parte, afirma:

El lenguaje, el argumento y la propia forma de *Helena* han sido creados para expresar esta tensión entre lo que es y lo que solamente parece ser. Todos los personajes sufren a causa de una errónea aprehensión de la verdad — todos, excepto Teónoe, a quien le ha sido otorgada una capacidad especial de comprensión.

En la misma línea que esta autora, Conacher (1967: 290) también señala que “la estructura de *Helena* depende de variaciones numerosas y artísticamente interconectadas sobre la dicotomía ‘apariencia y realidad’”⁸. El énfasis que todos estos

⁸ Se constata también la oposición entre la persona y la imagen (33–34, 582, 590), la persona y el nombre (42–43, 66–67, 588–589, 1100) o la fama (53–54, 270, 721); otras veces se contraponen cuerpo y alma (160–161), nombre y mente (730–731), opinión y verdad (35–36, 611). También se expresa en forma antitética el contraste entre nombre y hecho: un mensajero le comunica a Menelao que su esposa, custodiada por él en una cueva, se ha desvanecido misteriosamente en el aire. Es entonces cuando le dice que va a narrarle “cosas prodigiosas, aunque con ello tienen un nombre de menor envergadura que lo que el hecho merece” (θαυμάστ’, ἔλασσον τοῦνομ’ ἢ τὸ πρᾶγμα’ ἔχον, *Hel*. 601; también 792, 882), es decir, “el hecho (τὸ πρᾶγμα), que es la desaparición de Helena en los aires, y el nombre que lo refiere (el adjetivo sustantivado θαυμάστα, que alude a las

estudios ponen en la antítesis entre ὄνομα y πρᾶγμα no tiene en consideración que la ‘realidad’ ofrecida por la obra es una realidad literaria, es decir, creada dentro del universo dramático particular de esta tragedia. Su potencial filosófico está subordinado a su eficacia dramática, es decir, a su capacidad para suscitar en el auditorio las emociones derivadas de la situación ‘real’ en la que se encuentran los personajes. Menelao se reencuentra en Egipto con Helena y no solo descubre que ha luchado durante diez años por un fantasma, sino que ha convivido con ese fantasma en los siete años posteriores a la destrucción de Troya. Esa es la ‘realidad’ que descubre Menelao, una ‘realidad’ inscrita dentro de los parámetros de la ficción literaria y que, por lo tanto, debe ser interpretada, en primer término, en clave artística y, en segundo término, en clave filosófica, pero no al revés. Este enfoque no es compartido por quienes, a la manera de Wright (2005), conciben *Helena* como una ‘tragedia filosófica’ cuyo desarrollo demuestra la imposibilidad de asignar una verdad definitiva a nada: ilusión y realidad, opinión falsa y conocimiento verdadero se han vuelto indistinguibles. La imposibilidad de comprender el mundo, de comprendernos a nosotros mismos o a los demás es, desde esta perspectiva, la visión de la existencia radicalmente nihilista que nos comunica la tragedia *Helena* (Wright 2005: 280). Mientras que la primera mitad de la obra plantea la posibilidad de separar ὄνομα y πρᾶγμα, la segunda mitad demuestra la imposibilidad de tal separación. En ambas secciones Helena es el personaje responsable de la separación, primero, y de la confusión, después. El proceso de separación culmina, según este autor, en la escena de reconocimiento entre Helena y Menelao; desde este momento ella utilizará la confusión entre apariencia y realidad para el éxito del plan de huida.

El hecho de que Helena utilice las apariencias para engañar a Teoclímeno ejemplifica, desde mi punto de vista, el modo en que Eurípides subordina una cuestión de índole filosófica a la eficacia emocional de una escena cargada de ironía en la que los espectadores comprenden de la manera correcta las palabras de Helena y Menelao, mientras que Teoclímeno ignora el verdadero significado de dichas palabras. Helena se presenta llorosa, con la cabeza rapada y vestida de negro. Dice que Menelao ha muerto y, entonces, le pregunta Teoclímeno: “¿Es que ha venido alguien que te confirma esta noticia? (ἤκει γὰρ ὅστις καὶ τάδ’ ἀγγέλλει

cosas prodigiosas que acaba de contemplar) funcionan por caminos separados. El nombre no se corresponde con la gravedad del hecho mismo” (Nápoli 2009: 125). Con respecto a las diversas variantes de la oposición entre apariencia y realidad, véase Vellacott (1975: 149 y ss.); Segal (1971: 574, 588, 591). Acerca de la incongruencia entre nombre y referente, véase Egli (2003: 216). En *Ifigenia en Áulide* también se distingue de manera recurrente entre el nombre ‘Aquilés’ (solo con su nombre se prepara la falsa boda con Ifigenia) y el verdadero Aquilés (*IA* 128–129, 907 ss., 938–939, 947, 962, 1309).

σαφῆ, 1200). Helena responde: “Ha venido, y ojalá pueda ir adonde yo deseo que vaya” (ἦκει· μόλοι γὰρ οἷ σφ’ ἐγὼ χρίζω μολεῖν, 1201). Ese hombre es el propio Menelao y, en cuanto lo ve, exclama Teoclímeneo: “¡Por Apolo!, ¡Cómo se distingue por su ropa harapienta!” (Ἀπολλων, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφωι πρέπει, 1204). Helena, con fingido dolor, añade: “¡Ay de mí! También mi esposo debe de lucir así” (οἶμοι, δοκῶ μὲν κάμὸν ὧδ’ ἔχειν πόσιν, 1205). Poco después, Helena le asegura que a partir de ahora ya no huirá más y que accede a casarse con Teoclímeneo. El rey egipcio, exultante, le proporciona a la pareja espartana todo lo necesario para un supuesto ritual fúnebre en honor del fallecido. Las palabras que se dicen a continuación Helena y Menelao en presencia del rey egipcio debieron de provocar una sonrisa de complicidad entre algunos espectadores, una risa amarga entre los que se divertiesen con la astucia de los griegos y, al mismo tiempo, compadeciesen al rey engañado o, tal vez, la carcajada de los miembros del auditorio menos empáticos con el bárbaro Teoclímeneo (*Hel.* 1288–1300):

Με.	σὸν ἔργον ὧ νεάνι· τὸν παρόντα μὲν στέργειν πόσιν χρί, τὸν δὲ μηκέτ’ ὄντ’ ἔαν· ἄριστα γάρ σοι ταῦτα πρὸς τὸ τυγχάνον.	1290
	ἦν δ’ Ἑλλάδ’ ἔλθω καὶ τύχῳ σωτηρίας, παύσω ψόγου σε τοῦ πρίν, ἦν γυνὴ γένει	1293
	οἶαν γενέσθαι χρί σε σώι ξυνευνέτη.	1292
Ελ.	ἔσται τάδ’ · οὐδὲ μέμψεται πόσις ποτὲ ἡμῖν· σὺ δ’ αὐτὸς ἐγγὺς ὦν εἶση τάδε.	1295
	ἀλλ’ , ὧ τάλας, ἔσελθε καὶ λουτρῶν τύχε ἐσθῆτά τ’ ἐξάλλαξον. οὐκ ἐς ἀμβολὰς εὐεργετήσω σ’ · εὐμενέστερον γὰρ ἂν τῶι φιλτάτῳ μοι Μενέλειω τὰ πρόσφορα δρώης ἂν, ἡμῶν τυγχάνων οἶων σε χρί.	1300

MEN. Es tu deber, muchacha: tienes que amar al marido que está aquí y dejar ir al que ya no está. Eso es lo mejor para ti en vista de las circunstancias actuales. Si consigo regresar a Grecia sano y salvo, pondré fin a las calumnias vertidas contra ti desde hace tiempo, siempre que seas la esposa que tú debes ser para tu compañero de lecho.

HEL. Así será. Mi esposo no me reprochará nada jamás; tú mismo, ya que vas a estar cerca, lo sabrás. Pero entra, infortunado, báñate y cámbiate de ropa. Te voy a cuidar bien sin demora. Porque mejor dispuesto estarás a hacer lo apropiado para mi amadísimo Menelao, si de mí obtienes cuanto es preciso.

No me imagino al auditorio de Eurípides reconociendo aquí principalmente la puesta en práctica de la dicotomía entre apariencia y realidad, mientras que la eficacia emocional de la escena es secundaria para dicho auditorio. Tampoco me lo imagino experimentando una emoción negativa hacia Helena tras descubrir algo así como ‘su verdadera personalidad’, supuestamente indistinguible de la del

εἶδωλον. Otras dos escenas servirán para ilustrar de qué modo la lectura en clave filosófica atenúa o enmascara el impacto emocional de esta escena y convierte a Helena en instrumento del supuesto mensaje filosófico de la obra. Se trata del encuentro entre Teucro y Helena, por un lado, y de la escena de reconocimiento entre Helena y Menelao, por otro. Cuando Teucro ve a Helena, se dispone a dispararle una de sus flechas, pero, inmediatamente, la razón le dice que esa mujer no puede ser Helena, a pesar de que la está viendo con sus propios ojos. En tan solo seis versos (72–77) se refiere a ella con cuatro palabras que remiten, en realidad, al fantasma: ὄψιν (72), εἰκῶ (73), μίμημα (74), εἰκοῦς (77). Poco después, cuando ella le pregunta si ha visto a la infortunada Helena, Teucro responde: “Como te estoy viendo a ti con mis propios ojos, y no menos” (ὡσπερ σέ γ’, οὐδὲν ἦσσον, ὀφθαλμοῖς ὀρῶ, 118). Se suele poner de relieve la ironía de esta escena: Teucro confía en el testimonio de sus ojos para dar fe de que él vio a Helena en Troya, aunque, sin saberlo, vio al fantasma. Ahora, guiado erróneamente por su razón, esos mismos ojos no le convencen de que la mujer que tiene delante sea la verdadera Helena. Ella lo invita a dudar de su convicción (*Hel.* 119–122):

Ελ. σκόπει δὲ μὴ δόκησιν εἶχετ’ ἐκ θεῶν.

Τε. ἄλλου λόγου μέμνησο, μὴ κείνης ἔτι.

Ελ. οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ;

Τε. αὐτὸς γὰρ ὄσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὀρᾷ.

HEL. Mira no vaya a ser que vieses una imagen enviada por los dioses.

TEU. Háblame de otra cosa, ya no más de aquella mujer.

HEL. ¿Tan fidedigna te parece la imagen?

TEU. Si, porque la he visto con mis propios ojos, y porque mi mente la ve.

Con la triple repetición de δόκησιν (119), δοκεῖτε y, de nuevo, δόκησιν (ambas palabras en el mismo verso 121) y con preguntas de tono amistoso relativas a la naturaleza de su conocimiento, “Helena prepara a Teucro para una sorprendente revelación [...]. No obstante, él repite sin atisbo de duda que vio a Helena con sus propios ojos — y no solo sus ojos la vieron, sino también su mente. El auditorio sabe, y también sabe Helena, que *ni* sus ojos *ni* su mente vieron lo que parecía que veían” (Wright 2005: 301)⁹. Las palabras finales de Teucro reforzarían la ironía de la escena: “aunque tu cuerpo es igual al de Helena, tu carácter no es como el suyo, sino muy distinto” (Ἐλένηι δ’ ὁμοιον σῶμ’ ἔχουσ’ οὐ τὰς φρένας / ἔχεις ὁμοίας ἀλλὰ διαφόρους πολὺ, 160–161). El cuerpo (σῶμα), reivindicado por Helena desde el comienzo del prólogo como testimonio de su verdadera identidad, no le demuestra a Teucro que la mujer que acaba de encontrar en Egipto sea la verdadera Helena.

⁹ Las conjunciones en cursiva son de Wright.

La usual antítesis entre ὄνομα (ilusorio) y σῶμα (real) ha sido reemplazada, de este modo, por la antítesis entre σῶμα (ilusorio) y φρένες (real).

Es innegable que la escena entre Teucro y Helena está cargada de ironía y condensa en pocos versos el debate filosófico en torno a cuestiones cruciales sobre la relación entre percepción sensible y conocimiento. El diálogo que entablan ambos personajes se desarrolla en tan solo noventa y cinco versos (68–163) y, en cuanto Teucro se va, ya no reaparecerá en la obra. En ningún momento le ha preguntado su nombre a Helena, mientras que ella sí le pregunta el suyo y él se lo dice (ὄνομα μὲν ἡμῖν Τεῦκρος [...], 87). La violenta reacción inicial de Teucro al verla haría esperable que quisiera saber el nombre de esa mujer que tiene exactamente el mismo aspecto físico que Helena. A pesar de que reconoce inmediatamente que se ha equivocado y a pesar de que se disculpa por sus palabras y actos, Teucro, no obstante, en ningún momento le pregunta a Helena cuál es su nombre. Este es aquí el factor determinante: Eurípides compone deliberadamente una escena de ‘no-reconocimiento’ y subordina el componente filosófico del diálogo entre Teucro y Helena a este propósito. El temor que inicialmente habría experimentado el auditorio por la vida de Helena se transformaría ahora en regocijo ante la astucia de Helena, porque al no revelar su identidad habla de sí misma en tercera persona. Helena, además, le da la vuelta a la situación inicial y es ella la que averigua la identidad de Teucro, preguntándole su nombre e interesándose por los motivos que lo han traído hasta Egipto. Se entera de que Troya ha sido destruida hace siete años y que los griegos lucharon allí durante diez años. Al auditorio no le pasaría inadvertida esta información, porque ahora sabe que Helena lleva mucho tiempo viviendo en Egipto, lejos de su patria, y que sufre desde hace casi dos décadas una mala fama inmerecida. El factor temporal, combinado con la situación particular de Helena, debió de intensificar notoriamente la compasión del auditorio. No es posible saber si la peluca y la máscara del actor que interpretaba a Helena le daban indicaciones al auditorio sobre su edad, pero la reacción de los demás personajes al verla hace suponer que conserva esa bella apariencia que en el pasado sedujo a Paris¹⁰. Así sería mayor la sorpresa de los espectadores al descubrir que el momento presente de la obra es muy posterior a los acontecimientos que desencadenaron la guerra de Troya.

Entre las malas noticias que Teucro le comunica a Helena están el incierto destino de los Dioscuros y de Menelao, al que todos dan por muerto, así como el suicidio de Leda, incapaz de soportar la vergonzosa fama de su hija. Se revela ahora el enorme potencial patético que encontró Eurípides en la deliberada

¹⁰ Para una información más detallada sobre la máscara y la peluca de Helena en esta tragedia, vid. Gómez Seijo (2019).

omisión del nombre de Helena, porque ella, que es la verdadera destinataria de esas malas noticias, debe escuchar todas las desgracias de su propia familia como si no le afectaran directamente. Tiene que controlar su dolor para que Teucro, extrañado, no le pregunte por qué se aflige. El llanto de Helena podría poner al descubierto su identidad y, en tal caso, su vida correría peligro a manos de Teucro. La actitud de Helena debió de ser especialmente conmovedora para los espectadores, compadecidos por la penosa situación de la protagonista y temerosos ante la posibilidad de que Teucro descubriese que ella es Helena y atentase contra su vida. Cuando le pregunta si los Dioscuros todavía están vivos, Teucro le responde que hay dos versiones opuestas (137–140). A propósito de estos versos, Wright (2005: 308) afirma:

Cualquiera esperaría que Helena le preguntase a Teucro qué λόγος es el *verdadero*, pero ella, en cambio, pregunta cuál es el ‘más fuerte’, haciendo uso del doble sentido inherente en la palabra λόγος (‘historia’ y ‘argumento’). Hay aquí una referencia explícita al aforismo de Protágoras de que en todo asunto hay dos λόγοι, un argumento más débil (i.e., menos convincente) y otro más fuerte (más convincente), ambos opuestos el uno al otro.

Un reducido número de espectadores habría identificado en estos versos el pensamiento de Protágoras, pero Eurípides, consciente de la heterogeneidad de su auditorio, no habría introducido tales versos únicamente para hacer un guiño a unos cuantos intelectuales sentados en el teatro. El poeta subordinó, sin duda, la referencia al aforismo de Protágoras a un propósito dramático cuya relevancia se descubre en el desenlace de la obra: Eurípides quiso mantener la incertidumbre sobre el destino de los Dioscuros para incrementar el impacto emocional de su aparición final como *dei ex machina*. El λόγος ‘más fuerte’ (κρείσσων, 139) lo presenta Teucro como un rumor: “Dicen que ambos son dioses convertidos en astros” (ἄστροις σφ’ ὁμοιωθέντε φάσ’ εἶναι θεώ, 140). Se trata de una buena noticia para Helena (καλῶς ἔλεξας τοῦτο, 141), aunque tal noticia sea un rumor. Inmediatamente, en el mismo verso, Helena pregunta cuál es la otra versión (θάτερον δὲ τι, 141), es decir, cuál es el λόγος ‘más débil’ o menos convincente. La respuesta de Teucro es “que, a causa de su hermana, pusieron fin a su vida cortándose el cuello” (σφαγαῖς ἀδελφῆς οὐνεκ’ ἐκπνεῦσαι βίον, 142). Aunque la muerte de los Dioscuros sea el λόγος menos convincente, después de que Teucro se marcha, Helena le dice al Coro, sin atisbo de duda, que “los hijos de Zeus, los famosos Dioscuros, ya no existen” (τῷ τοῦ Διὸς δὲ λεγομένῳ Διοσκόρῳ / οὐκ ἔστών [...], 284–285). Una parte de los espectadores podría haberse adherido a la certeza de Helena, puesto que ya en la τειχοσκοπία de la *Iliada*, cuando Helena advierte la ausencia de Cástor y Polideuces, se pregunta si no habrán venido a Troya o si tal vez están entre los guerreros aqueos, pero, avergonzados de su hermana, se niegan a combatir. En ese preciso momento, el poeta épico informa al auditorio: “[...] pero a los

dos ya la fértil tierra los tenía consigo en Lacedemonia, allí mismo, en su patria” ([...] τούς δ’ ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἶα / ἐν Λακεδαίμονι αὖθι φίλῃ ἐν πατρίδι γαίῃ, *Il.* 3.243–244). Otra parte de los espectadores podría seguir el mismo consejo que el Coro le da a Helena: es preciso ser cautelosos y no dar crédito a las malas noticias antes que a las buenas; además, no todo lo que ha contado Teucro tiene que ser necesariamente cierto. La aparición de los Dioscuros como *dei ex machina* confirmará la veracidad del λόγος κρείσσων y tal aparición debió de ser singularmente impactante para el auditorio.

Helena también da por cierta la noticia de la muerte de Menelao, a pesar de que Teucro la haya presentado como un rumor: nada se sabe sobre Menelao desde que abandonó Troya, nadie lo ha visto y en Grecia ‘se dice’ que ha muerto (οὐδεὶς θανῶν δὲ κλήιζεται καθ’ Ἑλλάδα, 132). Helena, no obstante, le comunica al Coro que su única esperanza era que Menelao llegara a Egipto para poner fin a sus males y, acto seguido, afirma: “pero él ha muerto, ya no existe” (ἐπεὶ τέθνηκεν οὗτος, οὐκέτ’ ἔστι δῆ, 279). Poco después, Helena y el Coro van a consultar a la profetisa Teónoe. La escena queda vacía y, de manera totalmente inesperada, hace su entrada Menelao, cubierto de harapos (386 y ss.). Eurípides quiere que el auditorio sepa que Menelao está vivo precisamente ahora, tras escuchar las palabras desesperadas de Helena. Los espectadores tienen, en este momento, la certeza que hubiera causado enorme alegría a Helena, pero habrán de esperar todavía ciento cuarenta versos (386–527) que ella regrese y se produzca el reencuentro de la pareja. Es posible imaginar la enorme eficacia emocional del descubrimiento que hace el auditorio casi inmediatamente después de que Helena haya abandonado la escena (385). Cuando, por fin, tiene lugar el reencuentro, los acontecimientos no se desarrollan tal y como la propia Helena le había asegurado con anterioridad al Coro. Según ella, si Menelao estuviese vivo, ambos se reconocerían mutuamente por medio de señales solo conocidas por ellos (291–292). Llegado este momento, no obstante, solo Helena reconoce inmediatamente a Menelao, sin necesidad de aquellas señales, mientras que Menelao la rechaza cuando ella se acerca para abrazarlo. Helena, entonces, “intenta convencerlo sobre su identidad, pero no como cualquiera habría pensado, es decir, explicándole la historia del fantasma, sino recurriendo del modo más extraño al único argumento que no es posible que pueda convencerle” (Wright 2005: 303). Este argumento es el propio cuerpo de Helena (574–578).

Aparece entonces en escena un anciano esclavo que se acerca apresuradamente a Menelao para comunicarle un hecho prodigioso que las palabras no pueden expresar en toda su magnitud (θαυμάστ’, ἔλασσον τοῦνομ’ ἢ τὸ πρᾶγμ’ ἔχον, 601). Su señor ha padecido en vano innumerables fatigas. El esclavo comunica esta realidad con una frase demoledora: “Tu esposa se ha desvanecido en los repliegues del éter” (βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς, 605). No utiliza aquí

la palabra εἶδωλον, sino ἄλοχος, pero sus palabras sí logran convencer ahora a Menelao de que la Helena real es esta mujer con la que se acaba de encontrar en Egipto (622–623). ¿En qué se basa Menelao para no dar credibilidad a la propia Helena, cuya apariencia es idéntica a la del fantasma, pero sí al esclavo, cuyas palabras califica como verdaderas (ἀληθεῖς, 623)? Semejante incoherencia revela el carácter problemático de una escena de reconocimiento, que es, en realidad, un falso reconocimiento. Aristóteles define la ἀναγνώρισις como un cambio que conduce de la ignorancia al conocimiento. Ahora bien, dado que en la tragedia *Helena* se han cuestionado de manera radical la realidad y la percepción sensible, el estatus cognitivo de las escenas de reconocimiento es distinto al descrito por Aristóteles, porque, en palabras de Wright (2005: 300):

[...] lo único que nos permite Eurípides aquí es [...] la transición de un determinado ‘conocimiento’ (*potencialmente erróneo*) a otro ‘conocimiento’ (*potencialmente erróneo*). No podemos confiar en que haya tenido lugar realmente un reconocimiento genuino, ni que pueda tener lugar alguna vez [...]. Esto es especialmente cierto en la escena de reconocimiento de la tragedia *Helena*. Dado que la Helena ‘real’ y el fantasma son indistinguibles, la anagnórisis no solo queda socavada, sino que es completamente imposible.

Semejante lectura, marcadamente intelectualizada, identifica y pone en primer término la compleja y contradictoria relación entre apariencia y realidad, pero no tiene en cuenta el contexto dramático (no filosófico) en el que se desarrolla dicha relación. Hay dos hechos que son independientes del contenido filosófico de la escena de reconocimiento y que explican la supuesta incoherencia de Menelao: 1) la implicación emocional del auditorio con la nueva situación en la que se encuentra Menelao, el héroe vencedor en la guerra de Troya; 2) el momento en que tiene lugar la llegada del anciano y su identificación de Helena con el agente del prodigio que le va a comunicar a su señor.

En lo que respecta al primer hecho, cuando Menelao ve a Helena junto a la tumba de Proteo, reconoce con gran asombro que esta mujer guarda un extraordinario parecido con su esposa. Rechaza, no obstante, que sea Helena y se despidе de ella airadamente, incapaz de dar crédito a lo que le ha contado, a saber: que nunca estuvo en Troya (582), porque la diosa Hera creó un fantasma con su misma apariencia (586). A pesar de que Helena no tiene dudas sobre la identidad de su esposo, Menelao decide regresar junto a sus hombres, negándose a creer una historia que implica la completa futilidad de su gran hazaña heroica. Tanto el auditorio original de la obra como nosotros mismos podemos comprender la reacción de Menelao y sentir compasión por la nueva situación del personaje, que no tendrá más remedio que reconocer una verdad incómoda. Si después de la escena de reconocimiento Menelao todavía afirma que la guerra de Troya fue librada por la Helena que tiene ante él, no por el fantasma (806, 970), esto no implica que

Menelao confunde realidad e ilusión o que no sea capaz de distinguir entre la vieja y la nueva Helena, ni tampoco implica que nosotros seamos invitados a participar de esa confusión. La nueva situación que debe asumir Menelao es tan compleja que el lenguaje solo puede reflejarla de manera imperfecta. Menelao ya sabe ahora (y los espectadores saben desde el principio de la obra) que la Helena que tiene ante sus ojos no es la misma que fue a Troya, pero este reconocimiento implica la futilidad de su victoria, algo que él no está dispuesto a aceptar (808). La imperfección del lenguaje para reflejar la nueva realidad hace más patéticas las palabras de Menelao. Helena también utiliza en varias ocasiones el pronombre de primera persona para referirse a acciones cometidas por el εἶδωλον, pero aquí, como en el caso de Menelao, lo primordial no es que tal paradoja ilustre una teoría filosófica, sino que este componente filosófico colabora de manera eficaz con la situación dramática particularmente conmovedora del personaje.

El segundo hecho independiente del contenido filosófico de la escena de reconocimiento es el relato del anciano esclavo, que le comunica a Menelao las palabras dichas por el εἶδωλον antes de desaparecer en el éter. El anciano atribuye estas palabras a Helena, no al fantasma. Por este motivo, le dice a Menelao: “Tu esposa se ha desvanecido en los repliegues del éter” (βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχᾶς, 605). Acto seguido, reproduce en estilo directo lo que le oyó decir: griegos y troyanos han muerto por causa de las maquinaciones de Hera (“Ἡρας μηχαναῖς, 610); Helena es inocente y ha padecido injustamente una mala reputación (614–615). Aunque el εἶδωλον desvincula su identidad de la de Helena y habla de ella en tercera persona, el anciano, no obstante, cree que ha sido la propia Helena la que pronunció esas palabras antes de desvanecerse en el éter. Esto explica su sorpresa cuando se da cuenta de la presencia de la Helena real y cree que se ha burlado de todos contando esa historia (616–619). La actitud de Menelao cambia, no obstante, de manera radical: ahora reconoce a Helena y la abraza. Wright señala aquí la incoherencia de Menelao, porque no da credibilidad a las palabras de la mujer que tiene ante sus ojos y que es idéntica a Helena, pero sí da credibilidad a las palabras del anciano esclavo. Lo que dice este anciano, en realidad, no convence a Menelao solo por su propio contenido, sino sobre todo por el momento en que lo cuenta. El anciano esclavo ha irrumpido apresuradamente en escena. Quiere comunicarle a su señor algo que acaba de suceder. Lo envían los compañeros de naufragio a los que Menelao dejó como encargados de custodiar a Helena, oculta en una cueva. El esclavo ignora por completo que esa Helena es, en realidad, el fantasma. Él cree que es una mujer real. De ahí el cambio radical de Menelao: no puede ser que Helena esté en dos sitios a la vez. Wright, al poner en primer término que el esclavo confunde la realidad (Helena) y la apariencia (el fantasma), deja en segundo plano la paradójica contribución de esta confusión al reconocimiento por parte de Menelao de la identidad de la Helena real.

Por otra parte, antes del reencuentro con Helena, Menelao ya se había enterado casualmente de que en el palacio de Teoclímeno vivía una mujer llamada Helena. Esta información se la había dado la anciana portera del palacio, señalando además la ‘doble paternidad’ de Helena: la hostilidad de Teoclímeno hacia los griegos se debe a que “Helena, la hija de Zeus, está en este palacio” (Ἑλένη κατ’ οἴκουσ ἐστὶ τοῦσδ’ ἢ τοῦ Διός, 470); ante la total perplejidad de Menelao, que cree haber entendido mal a la anciana, esta le repite que en el palacio vive “la hija de Tindáreo, la que antaño vivía en Esparta” (ἡ Τυνδαρίς παῖς, ἢ κατὰ Σπάρτην ποτ’ ἦν, 472). Tras advertirle que su vida corre peligro, la anciana se va y Menelao reflexiona acerca de las noticias que acaba de recibir: ¿cómo es posible que haya otra mujer con el mismo nombre que la esposa que le habían arrebatado y que ahora estaba a salvo en una gruta, acompañada por los otros náufragos? Esta mujer que está en Egipto no solo se llama Helena, sino que también es hija de Zeus, como su esposa. ¿Cómo es esto posible? Las noticias de la anciana portera y las posteriores reflexiones de Menelao le han preparado a este, por tanto, el camino hacia la correcta interpretación de las palabras del anciano esclavo, cuya noticia de la desaparición en el éter del εἶδωλον (al que confunde con Helena), corrobora indirectamente la veracidad de las palabras de la portera del palacio, así como la veracidad de las palabras de Helena sobre su propia identidad.

En todos los pasajes hasta aquí comentados he procurado poner de manifiesto que, en lo que respecta al diseño global de la tragedia *Helena*, la dicotomía entre apariencia y realidad es un medio para un fin, no un fin en sí misma. La lectura de la obra en clave filosófica, así como su supuesto ‘mensaje filosófico’ le añaden una opacidad tal que, en momentos decisivos de la acción dramática, se pierde de vista el impacto emocional de las escenas y se detectan incongruencias que no son tales y que, supuestamente, habrían sido introducidas de manera premeditada por el propio Eurípides para que el espectador las descubriera en la instantaneidad de la representación dramática. Desde esta perspectiva, que es en realidad la de un lector moderno, la tragedia *Helena* apela a la reflexión intelectual y fue concebida principalmente con este propósito por el poeta trágico. Se ha podido constatar, no obstante, que la dicotomía entre apariencia y realidad está al servicio del efecto patético que el poeta quería producir de manera eficaz en un auditorio que iba al teatro de Dioniso a participar en una experiencia emocional artísticamente representada en escena por medio de un componente filosófico cuya identificación no era imprescindible para que el espectador se conmoviese con la situación del personaje.

Si Eurípides hubiese hecho extensiva a la caracterización de Helena la dicotomía entre apariencia y realidad, ¿habría podido suscitar de manera eficaz y genuina las emociones trágicas en su auditorio? Supongamos que sí. Una vez que se ha producido el mutuo reconocimiento, Helena elabora un plan de huida. Su

astucia ya la había salvado anteriormente de morir a manos de Teucro. Ahora Helena debe engañar a Teoclímeneo, que matará a Menelao si descubre su presencia en Egipto. El plan incluye un falso ritual fúnebre en el mar y una nueva apariencia física para Helena, que finge ser la viuda de Menelao. Se suele decir que, al raparse la cabeza y al vestirse de negro, Helena se identifica con el εἶδωλον del que ha querido diferenciarse, porque engaña a Teoclímeneo y a los demás egipcios por medio de su falsa apariencia de viuda. Tiene lugar, a continuación, una especie de guerra de Troya en miniatura, en la que Helena enardece a los griegos, armados con espadas, para que luchan contra los egipcios, que se defienden con los remos y los bancos de la nave. Al final de la obra, por tanto, Helena manifestaría los rasgos negativos asociados al fantasma que la suplantó. Los espectadores originales, inicialmente conmovidos por el sufrimiento de Helena, deberían hacer ahora una revisión de la imagen que se habían formado sobre ella y concluir que la verdadera Helena no era, en realidad, la mujer virtuosa e inocente que había fingido ser en la primera mitad de la obra. En el desarrollo de la acción dramática, Eurípides habría socavado su propia ‘recharacterización’ de Helena como esposa casta y fiel para que el espectador, al percibir la supuesta ambigüedad moral del personaje, se diese cuenta de que la Helena real llevaba *dentro de sí* las cualidades negativas del εἶδωλον. Centrar el estudio de la caracterización de Helena en la cualidad ético-psicológica del personaje y fundamentar este estudio en la dicotomía apariencia-realidad implica atribuirles a Eurípides y a sus espectadores unas nociones sobre la mente humana y la personalidad que les eran ajenas. Ahondaré en esta cuestión en el capítulo segundo.

1.4 Dioses y hombres

La consideración de *Helena* como ‘tragedia filosófica’ deja en segundo plano un elemento primordial de la tragedia ática: el componente religioso. La propia Helena, en el prólogo, señala a los dioses como agentes de la confusión entre apariencia y realidad, especialmente a Hera, la creadora del εἶδωλον. La profetisa Teónoe, por su parte, les comunicará a Helena y Menelao que depende de los dioses, reunidos en asamblea, el éxito del plan de huida. Helena invoca a Hera y Afrodita (1093–1106) para que le sean propicias, mientras que Menelao invoca a Zeus y a los demás dioses (1441–1451). La manera en que Helena juega con la apariencia y la realidad no tiene las nefastas consecuencias que sí tuvieron las acciones divinas, cuyos efectos siguen siendo devastadores diecisiete años después. Creo que los espectadores (griegos) coetáneos de Eurípides se sintieron finalmente reconfortados al contemplar cómo la confusión de origen divino que generó tanto dolor se transforma ahora, en el plano humano y por obra de los seres humanos,

en un medio para la salvación personal y la restitución de la buena reputación de Helena. Los dioses no solo apoyan el éxito del plan de huida, sino que también impiden el asesinato de Teónoe, porque Zeus envía a los Dioscuros para que, en el último momento, hagan que Teoclímeno deponga su cólera y no atente contra la vida de su hermana por haber colaborado con el silencio en la huida de la pareja espartana.

A pesar del importante papel que desempeñan los dioses en la acción de esta tragedia, una tradicional visión negativa del conjunto de la obra ha afectado también a la valoración de su componente divino. Para André Rivier, autor de *Essai sur le tragique d'Euripide* (1944), las tragedias por antonomasia de Eurípides son *Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, *Ifigenia en Áulide* y *Bacantes*, mientras que clasifica a *Helena* entre las ‘piezas menores’ del poeta, debido al nuevo lugar asignado a los dioses. Rivier (1944: 177–178) afirma al respecto:

Los personajes de *Helena* mencionan constantemente la fatalidad, la voluntad de los dioses, el orden universal establecido por ellos, el destino. Pero en boca de estos personajes, fatalidad significa azar, voluntad divina [significa] capricho imprevisible, orden universal [significa] universal fantasía. Se trata, sin duda, de motivos de origen trágico, pero han sido aligerados, filtrados, liberados de su virulencia original.

Casi cincuenta años después de la publicación de la obra de Rivier, es posible leer en otro autor como Mikalson (1991: 5) que los dioses de la tragedia ática eran “productos de la fantasía y el talento literario, no del espíritu religioso griego”. Según Mikalson, mientras que los textos en prosa de los historiadores y oradores constituyen fuentes fiables para nuestro conocimiento real de lo que los atenienses decían y pensaban acerca de los dioses, los textos poéticos, por el contrario, ofrecen una imagen ficticia de la religión. Los dioses de la tragedia, a ojos de este autor, eran distintos de los de la vida real de los atenienses¹¹. La visión radical de Mikalson no reconoce la dimensión religiosa de unas obras compuestas para una ocasión concreta (la festividad de las Grandes Dionisias) y para un auditorio que, incluso sin estar compuesto exclusivamente por espectadores griegos (también había metecos y extranjeros no residentes en Atenas), no era ajeno a sus creencias religiosas.

En nuestra desacralización de la tragedia ática y, en particular, de la tragedia eurípidea ha influido notablemente la consideración del poeta como un racionalista y un abanderado de las ideas de los sofistas. Esto ha sido así a pesar de que la

¹¹ Parker (1997: 158–159) advierte, no obstante, que todos los géneros literarios tienen sus propias convenciones y ninguno de ellos, ya sea en prosa o en verso, constituye un camino directo hacia los pensamientos y las creencias de los atenienses.

escasez de datos biográficos y el carácter anecdótico de las biografías relativas a Eurípides no permitan reconstruir su pensamiento religioso. Los datos que ofrecen, además, las comedias de Aristófanes y las propias tragedias de Eurípides se han interpretado de manera errónea y recurrente como indicadores de la supuesta iconoclastia del poeta. Apelando a estas fuentes, Eurípides ha sido denominado poeta de la ‘Ilustración griega’, cuestionador de la religiosidad tradicional, discípulo de los sofistas, unas veces, y amigo de Sócrates, otras. Es preciso, no obstante, manejar con cautela todas esas supuestas fuentes de información sobre Eurípides y su pensamiento. La distorsión de la realidad característica de la comedia aristofánica nos devuelve una imagen igualmente distorsionada de las ideas del tragediógrafo, cuyo retrato es aquí similar al de Sócrates¹². En *Tesmoforias*, comedia del 411 a. C., Eurípides afirma que el origen de todos los seres vivos no es la Tierra (creencia tradicional recogida en la *Teogonía* de Hesíodo), sino el Éter. En la comedia *Ranas*, representada el año 405 a. C., Esquilo llama “enemigo de los dioses” (*Ra.* 836) a Eurípides, que dirige sus plegarias a divinidades distintas de las reconocidas por la religión oficial (*Ra.* 891–893). En esta misma comedia una mujer se queja de que el poeta la ha privado de su medio de vida (vender guirnaldas para las estatuas de los dioses), porque ha convencido a los hombres de que los dioses (tradicionales) no existen (*Ra.* 450–451). Del mismo modo que Sócrates había sido acusado de corromper a los jóvenes y tener la habilidad de convertir un argumento malo en bueno, así también le sucede al Eurípides aristofánico: Esquilo lo acusa de corromper la moralidad de los atenienses por escribir sobre el incesto (*Ra.* 850) y poner en escena a prostitutas como Fedra y Estenebea (*Ra.* 1043). Eurípides es, para Esquilo, el responsable de la decadencia moral en Atenas (*Ra.* 1078–1082).

Mientras que la comedia aristofánica identifica el pensamiento de Eurípides con el de Sócrates, las biografías antiguas lo vinculan con los sofistas y lo presentan como discípulo del sofista Anaxágoras, para quien el *voûç* era el principio ordenador del universo. Esta teoría entraba en conflicto con la creencia tradicional de que el universo estaba bajo el control de Zeus y de los demás dioses. Anaxágoras, según Diógenes Laercio, había sido acusado de impiedad y existen dife-

12 Platón criticaba en su *Apología de Sócrates* la poderosa influencia que tenía la caracterización cómica para generar un determinado clima de opinión en contra de personas destacadas en la vida de la *pólis*. Según el filósofo, cuando su maestro fue llevado a juicio por impiedad, figuraban entre sus principales y más peligrosos acusadores quienes describían a Sócrates del mismo modo que lo había hecho años atrás Aristófanes en su comedia *Nubes*, a saber: como alguien que escrutaba lo que había en el cielo y bajo tierra, y que era capaz de hacer que los peores argumentos pareciesen los mejores. Semejante descripción convertía a Sócrates en uno de aquellos sofistas que conformaban el panorama intelectual de la Atenas clásica.

rentes versiones sobre el destino final del sofista (sentencia de muerte, suicidio, exilio; Diog. Laert. 2.12–14). La cuestión relativa a la influencia de Anaxágoras en Eurípides constituía un tema importante en el diálogo de Sátiro titulado *Vida de Eurípides*. Uno de los interlocutores en ese diálogo afirma que Eurípides reverenciaba en grado excepcional a Anaxágoras y pone como ejemplo las palabras de Hécuba en *Troyanas* (884–888):

ὦ γῆς ὄχημα κάπῃ γῆς ἔχων ἔδραν
 ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι,
 Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν,
 προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀψόφου
 βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τά θνήτ' ἄγεις.

¡Oh, sostén de la tierra y que sobre la tierra tienes tu morada, quienquiera que tú seas, ser inescrutable, Zeus, necesidad de la naturaleza o mente **de/para** los mortales! ¡A ti dirijo mis súplicas! Pues conduces todo lo mortal conforme a justicia yendo por silencioso camino.

El estado fragmentario en el que ha llegado a nosotros el diálogo de Sátiro no nos permite saber qué habría replicado el otro interlocutor ante afirmaciones que no solo vinculan los versos de Eurípides con las teorías de Anaxágoras, sino que, además, le atribuyen al poeta su adscripción personal a esas teorías. Hécuba no duda que Zeus exista, pero afirma que no está segura de quién es él exactamente, puesto que el dios es muy difícil de conocer. Su sugerencia de que Zeus pueda ser ‘la mente de/para los mortales’ (νοῦς βροτῶν, 886) fue interpretada ya en la antigüedad como expresión por parte de Eurípides de una teoría de Anaxágoras (59B12 D-K). El significado del sintagma νοῦς βροτῶν cambia de manera significativa según entendamos βροτῶν como genitivo objetivo (“mente *para* los mortales”) o como genitivo subjetivo (“mente *de* los mortales”). En el primer caso, Hécuba expresaría una visión tradicional de la divinidad: Zeus es la mente que todo lo envuelve. En el segundo caso, Hécuba haría referencia a la teoría del νοῦς de Anaxágoras: la mente es lo que hay de divino dentro de nosotros, o bien la divinidad es una creación de la inteligencia humana. Aunque las alusiones a la inteligencia divina en los fragmentos conservados y en los resúmenes de sus tragedias no respaldan la conexión con Anaxágoras, los antiguos biógrafos de Eurípides decidieron, no obstante, ver dicha conexión en cualquier referencia que el poeta hiciese al νοῦς o a otra palabra vinculada con las teorías de Anaxágoras¹³.

¹³ Alc. 962–966, donde el Coro afirma que no existe nada más poderoso que la Necesidad; Or: 982–983, donde las cadenas de oro y la roca suspendida en el aire de las que habla Electra fueron interpretadas como una referencia al sol hecha por Eurípides a partir de las enseñanzas que habría recibido cuando era alumno de Anaxágoras; Hipp. 601, donde Hipólito, tras enterarse por la nodriza de la pasión que Fedra siente por él, exclama: “¡madre tierra y rayos del sol!”.

Por otra parte, cuando Hécuba y las demás troyanas dudan de que los dioses se preocupen por el destino de su ciudad (469–471, 857–881, 1071–1076, 1240–1245, 1280–1281), no deberíamos valorar aisladamente dichas palabras. El auditorio sabe desde el principio de la obra que los dioses no se han olvidado de Troya: Zeus y Atenea, con la ayuda de Poseidón, ya han puesto en marcha la venganza contra los griegos. Eurípides ha logrado que el sufrimiento del personaje sea, así, más conmovedor, porque Hécuba ignora lo que sí sabe el auditorio: el aciago futuro que aguarda a los griegos por voluntad de los dioses. Encuadradas en el contexto dramático global de la tragedia a la que pertenecen, las palabras que el poeta pone en boca de Hécuba comunican de manera más conmovedora la desesperación del personaje, no las ideas supuestamente críticas de Eurípides sobre la naturaleza o la existencia de los dioses.

Por muy vaga que pudiese ser la conexión con Anaxágoras, los biógrafos de época helenística daban por sentado que Eurípides había sido su discípulo¹⁴. Estos biógrafos también vincularon al poeta con Pródico de Ceos, otro destacado sofista que fue objeto de las burlas de Aristófanes: en *Nubes* se le considera, como a Sócrates, “un pensador de lo que hay en el aire” (360–361); el Coro de *Aves* aconseja al auditorio que le escuche a él en lo referente a esta cuestión y a las genealogías de los dioses, y que se olvide de Pródico (690–692 = 84 A 4&5 DK). Parece que Aristófanes también hizo mofa del sofista presentándolo como una mala influencia para los jóvenes (F 506 K-A, *PCG* IIIA 54). Pródico abandonó Atenas durante el juicio de Sócrates y, aunque no es probable que hubiese regresado a la ciudad tras la condena a muerte del filósofo, existe el testimonio de un biógrafo que le atribuye el mismo destino, porque afirma que Pródico murió en Atenas tras beber la cicuta, acusado de corromper a los jóvenes con sus enseñanzas (Suda, Pi 2365 = schol. *Resp.* 600c, p. 273 Greene = 84 A 1 DK). Varias anécdotas sitúan también a Eurípides ante un tribunal por impiedad. La muerte del poeta, según sus biógrafos, fue incluso más degradante que la de sus supuestos mentores. Sátiro, en su obra *Vida de Eurípides*, afirma que fue acusado de impiedad por el demagogo Cleón (F 6 fr. 39x). Uno de los interlocutores en los diálogos de Sátiro (F 6 fr. 39 col. xxi) cuenta la historia de que Eurípides murió devorado por unos perros, cuando se encontraba en Macedonia, adonde había viajado para dedicarse a componer tragedias en la corte del rey Arquelao. Resulta cuestionable la veracidad

¹⁴ La referencia a las fuentes del Nilo en el prólogo de *Arquelao* (*TrGF* 5.1, F 288) le bastó a Diodoro de Sicilia (1.38.3) para afirmar que Eurípides estaba aludiendo a una teoría de Anaxágoras, porque había sido alumno suyo. Ahora bien, en dos tragedias de Esquilo es posible encontrar la misma explicación de origen del Nilo (*Supp.* 559; *TrGF* 3, F 300), y el poeta era ya demasiado mayor para haber sido discípulo de Anaxágoras.

de esta historia, porque podría haber tenido como fuente de inspiración la terrible muerte de Penteo en la tragedia *Bacantes*.

El denominador común del vínculo establecido entre Eurípides, por un lado, y Anaxágoras y Pródico, por otro, parece ser la acusación de impiedad, que también sufriría el poeta trágico por causa de sus obras. Este mismo vínculo conectaría a Eurípides con el sofista Protágoras, que fue expulsado de Atenas, según Diógenes Laercio, tras la lectura pública que hizo de su libro *Sobre los dioses*, que empezaba con la siguiente afirmación: “No poseo la capacidad de conocer nada acerca de los dioses, si existen, si no existen o qué apariencia tienen” (Diog. Laert. 9.51 = 80 A 4 DK). Platón, no obstante, hace referencia a que gozó de gran reputación en Atenas a lo largo de su vida (*Meno* 91e). Fueron sus biógrafos posteriores quienes sostuvieron que, tras su expulsión de la ciudad a causa de la citada obra, el sofista padeció el destino proverbial del impío: la muerte en el mar por el naufragio de la nave en la que se dirigía al exilio. En su historia de Atenas (328 *FGrHist* 217) el escritor Filócoro afirma que, “cuando Protágoras navegaba a Sicilia, su nave se hundió y que Eurípides hace una alusión implícita a este hecho en su obra *Ixión*” (Diog. Laert. 9.55 = 80 A 2 DK). Esta obra, cuyo argumento consistía en cómo intentó Ixión seducir a la diosa Hera, fue tachada de impía y obscena según Plutarco (*Mor.* 19e)¹⁵.

Si se admite como hipótesis que Eurípides introdujo en sus obras las ideas de los sofistas para ofrecer al auditorio una visión irónica de la religión, entonces el poeta habría dado forma dramática a un tipo de discurso subversivo y cuestionador de la religión tradicional. Yo, por mi parte, creo que este discurso está subordinado a una indagación seria y profunda por parte del poeta sobre la existencia humana dentro de un orden cósmico controlado por los dioses e inaccesible al entendimiento de los hombres. Las ideas de los sofistas, que conocemos a través de Platón y los platónicos, fueron exageradas y distorsionadas en el ambiente de crisis moral imperante al final de la guerra del Peloponeso. Los diálogos de Platón ofrecen una imagen de los sofistas hasta tal punto condicionada por las ideas del filósofo que no es posible afirmar con exactitud lo que aquellos pensaban y “no parece probable, por ejemplo, que el *Gorgias* de Platón represente al Gorgias real o sus ideas” (Wright 2005: 319). Receptivo a las ideas fructíferamente sembradas por los sofistas en la Atenas del siglo V a.C., Eurípides las introduce en sus tragedias y hace partícipes a los espectadores de una exploración en dichas ideas.

15 Es muy probable que el origen de esta anécdota relativa a la impiedad en la tragedia *Ixión* fuese alguna comedia ateniense contemporánea (Lefkowitz 2016: 42).

El resultado es la reafirmación del pensamiento religioso tradicional¹⁶, cuyo principio rector es el carácter insondable e incognoscible de la divinidad.

Eurípides, por tanto, integra en sus obras la visión tradicional de los dioses que la épica homérica ya había consolidado. Las características propias de la tragedia ática le permiten explorar (no condenar ni criticar) el conflicto entre las acciones humanas y los designios divinos, conflicto que se resuelve en el reconocimiento de que los dioses garantizan, en último término, el orden cósmico y la justicia. Puede que los designios de la divinidad sean incomprensibles para los hombres, pero esto no invalida su capacidad para dar sentido a la existencia humana. El papel desempeñado por los dioses de la tragedia es imprescindible, por tanto, para entender unas obras cuyos destinatarios (los griegos de época clásica) compartían con los poetas trágicos un pensamiento religioso en el que el sufrimiento humano no es producto del azar ni conduce a los hombres a una visión nihilista o caótica de la existencia. Así lo explica Sourvinou-Inwood (2003: 410):

[...] las tragedias eurípideas les muestran [a los antiguos griegos] que el mundo tiene un orden y un sentido, y que funciona de acuerdo con un plan de Zeus. Según nuestros criterios, ese orden y ese plan solían ser crueles y no indicativos de un orden divino benevolente. Ahora bien, el mundo no siempre es bueno, justo y equitativo, y la percepción griega del cosmos reconocía este hecho. Tal es la perspectiva expresada en esas tragedias que, desde nuestro punto de vista moderno, nos han parecido críticas con respecto a los dioses. No los criticaban [...]. Afirmaban, en definitiva, la noción de que existe un orden y un plan, con frecuencia difícil de calibrar para los mortales; a pesar de que lo divino es, en última instancia, incognoscible, existen ciertas normas que generalmente garantizan su benevolencia.

Mientras que la dicotomía entre apariencia (ὄνομα) y realidad (πρᾶγμα) ha propiciado la consideración habitual de *Helena* como ‘tragedia filosófica’, a menudo se ha pasado por alto el hecho de que la acción divina (concretada en Zeus y Hera) es el origen de la dicotomía recurrente en la obra¹⁷. Esta relación causa-efecto se

16 Este modo de contemplar los elementos sofisticos de algunas tragedias eurípideas las haría comparables con *Nubes*, comedia en la que Aristófanes “desarrollaba el esquema trágico de los dioses que castigan a los transgresores para construir el significado de que ‘estos filósofos no entienden nada, sus especulaciones son esfuerzos insignificantes en el contexto de un cosmos complejo que es el de la religión tradicional’. Es posible ver este discurso de exploración religiosa en las tragedias eurípideas, discurso que reconoce la impenetrabilidad [de lo divino], pero ofrece ‘respuestas’ complejas y, en último término, reconfortantes, como parte del proceso que defendía la estabilidad religiosa y moral, a la vez que subsanaba todos sus problemas” (Sourvinou-Inwood 2003: 408).

17 Era tradicional entre los antiguos griegos la idea de que Zeus había desencadenado la guerra de Troya para aligerar a la Tierra del peso que soportaba a causa de un exceso de población. Los primeros versos de los *Cantos Ciprios*, atribuidos a Estásino de Chipre, nos presentan a Zeus y

suele invertir en los estudios que interpretan la obra en clave filosófica y dan prioridad al efecto (confusión entre apariencia y realidad) sobre la causa (acción divina). Helena explica en los primeros versos del prólogo que Hera, ofendida por su derrota frente a Afrodita en el juicio de Paris, creó el εἶδωλον para vengarse del príncipe troyano, que nunca tendría entre sus brazos a la Helena real, sino una imagen hecha de éter e idéntica a ella. Acto seguido, Helena afirma (*Hel.* 36–41):

[...] τὰ δ' αὖ Διὸς
 βουλευμάτων' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς·
 πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονὶ
 καὶ Φρυγίᾳ δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν
 πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα
 γνωστόν τε θείῃ τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.

Y a estos males se añadieron los demás designios de Zeus, pues desencadenó una guerra entre el país de los helenos y los desventurados frigios para aliviar a la madre tierra de una gran multitud de hombres y hacer que fuera conocido el más valiente de la Hélade.

Kannicht (1969, II: 29) traduce de esta manera los dos primeros versos (36–37): “y con esta desgracia (a saber, el μηχανήμα de Hera) coincidió de nuevo, como una desgracia más, el conocido plan de Zeus”. Este autor añade que “la posición predicativa de ἄλλα deja claro que para Helena también los βουλευματα de Zeus (como los μηχανήματα de Hera) eran κακά (35–36 ~ 42–43)”. Ahora bien, esta posición de ἄλλα no implica necesariamente para Kannicht que el verbo συμβαίνει (37) signifique “unirse a, aumentar”, sino “encajar” o “concordar”. De este modo, en lo que respecta a los diferentes planes de los dos dioses, el concepto de aumento no se encuentra en συμβαίνει, sino solo en el predicativo ἄλλα. La tradicional Διὸς βουλή de la poesía épica (liberar a la tierra de la sobrecarga de seres humanos a través de la guerra de Troya), en palabras de Kannicht (1969, II: 28–29):

[...] solo se vincula explícitamente al plan de venganza de Hera (31–36) inventado por Eurípides por medio de la afirmación de Helena de que ambos planes ‘encajan juntos’ (συμβαίνει, 37). Pero en este ‘encajar’, en realidad, hay una dependencia mutua de ambos planes entre sí. El plan de Hera es apoyado por la Διὸς βουλή en el sentido de que cuanto más devastadoras fueran las consecuencias de los ψευδονύμφευτοι γάμοι de Paris, más vergon-

Temis tramando juntos la guerra de Troya (F 1 Bernabé, 3–7) por el citado motivo. Eurípides añadirá, en la tragedia *Helena*, que Zeus también había decidido desencadenar la guerra para dar gloria a Aquiles y que el εἶδωλον fue creado por la diosa Hera para vengarse de Paris por no haberla elegido a ella como la más bella entre las tres diosas. La parquedad de la información ofrecida por Cástor justo al final de la tragedia *Electra* podría deberse a que el auditorio original de la obra ya estaba familiarizado con los motivos de Zeus para desencadenar la guerra y con la historia del εἶδωλον.

zosamente expuesta estaría Afrodita. La Διὸς βουλή, por otra parte, tiene incluso como requisito previo el μηχανήμα de Hera; porque el Zeus de la versión del εἶδωλον de Estesicoro está decidido a proteger a su hija para que no se convierta ella misma en el ἄθλον cubierto de vergüenza de la gran guerra. Entonces, si él mismo no es quien la reemplaza con un εἶδωλον, es (precisamente bajo las restricciones de su plan tradicional) casi dependiente de Hera, que le permite desencadenar la Guerra de Troya a través de su μηχανήμα. El epílogo clarificador de los Dioscuros como *dei ex machina* resume estas complicadas dependencias en una oración simple (1652–1655): después de que Troya fue destruida y Helena prestó su nombre a ‘los dioses’ para este propósito, estaba destinada a vivir de nuevo en Esparta con Menelao.

En esta mención de ‘los dioses’ al final de la obra, la Διὸς βουλή y el μηχανήμα de Hera se han unido para formar un plan divino conjunto. Me ha parecido conveniente citar por extenso el comentario de Kannicht a los versos citados anteriormente (36–41), porque creo que la interdependencia de los respectivos planes de Hera y Zeus que señala este autor está en consonancia con su lectura de la obra en clave filosófica. El hecho de que Eurípides haya hecho encajar ambos planes delataría, así, el ‘mensaje filosófico/pacifista’ del poeta, a saber: la futilidad de todas las guerras, puesto que los hombres luchan en ellas por fantasmas. Kannicht, además, señala que el μηχανήμα de Hera encaja con la determinación de Zeus de proteger a su hija “para que no se convierta ella misma en el ἄθλον cubierto de vergüenza de la gran guerra”. Ahora bien, en el texto de la obra que se nos ha conservado no se menciona tal determinación. Helena dice que, una vez creado el εἶδωλον, Zeus, que no se había olvidado de ella ([...] οὐ γὰρ ἠμέλησέ μου / Ζεύς [...], 45–46), le ordenó a Hermes que la llevara hasta la casa de Proteo, en Egipto. La elección de este rey se debía a que era considerado el más virtuoso de los mortales y Zeus quería asegurarse, así, de que la castidad de Helena se mantendría intacta. Yo creo que Allan (2008: 63), a diferencia de Kannicht, pone en primer término la inevitabilidad de la guerra:

El εἶδωλον lo crea Hera por motivos personales, pero también es necesario desde una perspectiva cósmica en tanto que Helena debe ir a Troya (o, al menos, debe parecer que va allí) para asegurar que se desencadene la Guerra de Troya, eje central de la Διὸς βουλή. [...] En la tragedia *Helena*, aunque el εἶδωλον ha sido creado y enviado por Hera, Helena sigue desempeñando su rol tradicional de instrumento del plan de Zeus para poner fin a la edad heroica.

Eurípides, en mi opinión, subordinó la antítesis entre apariencia (ὄνομα) y realidad (πρᾶγμα), así como la intercambiabilidad de ambas polaridades, a la visión que él y sus contemporáneos compartían con respecto a la incapacidad de los seres humanos para comprender a los dioses, de quienes procede en primer término esa confusión que experimentan los personajes. Helena informa de ello a los espectadores, que conocen la venganza de Hera y los planes de Zeus desde los primeros

versos del prólogo: Hera “llena de resentimiento por no haber vencido a las otras diosas” (μεμφοθεῖσ’ οὔνεκ’ οὐ νικᾷ θεὰς, 31) en el juicio de Paris, creó “a partir de éter una imagen dotada de vida” (εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνηθεῖσ’ ἄπο, 34) con su misma apariencia física. La mujer que Paris se llevó consigo a Troya no fue otra cosa que un fantasma, pero “a estos males se añadieron los demás designios de Zeus” (τὰ δ’ αὖ Διὸς / βουλεύματ’ ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς, 36–37), a saber, suscitar la guerra entre griegos y troyanos “para aliviar a la madre tierra de una gran multitud de hombres” (ὡς ὄχλου βροτῶν / πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα, 39–40) y conseguir para Aquiles su reconocimiento como “el más valiente de la Hélade” (τὸν κρᾶτιστον Ἑλλάδος, 41).

Las innumerables desgracias derivadas del rapto de Helena tienen, por tanto, dos agentes divinos bien definidos: Hera y Zeus. Aunque Helena mencione el engaño de Hera antes que los designios de Zeus, resulta evidente que la diosa no crea el εἶδωλον para hacer posible la guerra entre griegos y troyanos, puesto que esta guerra ya está decidida por Zeus y es inevitable, con o sin el εἶδωλον. Aunque este drama se aparte mucho de la tradición, Sebo (2014: 149–150) observa con gran acierto:

El énfasis en la paternidad de Zeus, su complicidad en el traslado de Helena a Egipto, incluso la ausencia de ella en Troya y la introducción del εἶδωλον, son coherentes con nociones arcaicas de Zeus como orquestador de catástrofes y de su hija como ruina para los mortales [...]. La alteración del escenario por parte de Eurípides no está orientada a exonerar a Helena, sino más bien a enfatizar la responsabilidad última de Zeus en la guerra de Troya.

La voluntad del Cronida es aligerar a la Tierra de un exceso de población y darle al héroe Aquiles la ocasión de obtener en el campo de batalla la gloria imperecedera del guerrero vencedor, mientras que el propósito de Hera es castigar a Paris. La venganza de la diosa es un asunto particular que no entorpece el cumplimiento de los designios de Zeus, pero esa venganza particular resulta devastadora tanto para el estatus heroico de la guerra de Troya y de sus protagonistas como para el estatus de la propia realidad. Miles de hombres, sin saberlo, han muerto o han matado a otros por un fantasma que han confundido con una mujer real. Nosotros, los lectores modernos, fácilmente detectamos aquí un ‘mensaje filosófico/pacifista’, pero yo creo que los espectadores contemporáneos de Eurípides percibirían, en primer término, la fragilidad de la existencia humana, que está a merced de la caprichosa voluntad de los dioses. Por otra parte, la reducción al absurdo de la gran hazaña heroica de los griegos lleva también implícita la cancelación de la ambigüedad de Helena como causante de la guerra, porque tanto si ella es infiel y casquivana como si es casta y fiel, la guerra tendrá lugar de todos modos en virtud de unos planes divinos que escapan al control de los seres humanos.

Las acciones de los dioses están en la raíz del conflicto trágico que afecta a Helena y a los demás personajes: la diosa Hera crea el εἶδωλον que Paris se lleva consigo a Troya, mientras que Hermes, por orden de Zeus, transporta a Egipto a la verdadera Helena¹⁸. Las acciones de los personajes, así como las situaciones dramáticas en las que se ven inmersos y su manera de comportarse ante tales situaciones conectarían, sin duda alguna, con las prácticas y las creencias religiosas de los griegos del siglo V: la tumba de Proteo, omnipresente a lo largo de la obra, es lo primero que ven los espectadores, cuando Helena explica en el prólogo que ha venido a postrarse como suplicante ante ella. Esta tumba no es solo el refugio de Helena, sino que también es objeto de reverencia por parte de su hijo Teoclímeno, que la ha ubicado en el umbral del palacio para honrar al padre muerto cada vez que entra o sale. Proteo aparece revestido, así, de un halo casi divino. A él le suplica Menelao que le sea devuelta la esposa que Zeus le había confiado y tal invocación resulta ser un modo eficaz de ganarse el apoyo de la profetisa Teónoe, hija de Proteo (1028–1029), llamada así “porque sabía todo lo concerniente a los dioses, lo que es y lo que será” ([...] τὰ θεῖα γὰρ / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο, 13–14). Teónoe aparece en escena realizando un rito sagrado y desempeña un papel crucial para el éxito del plan de huida ideado por la propia Helena. Este plan de huida consiste en la celebración de un (falso) ritual en el mar para rendir honras fúnebres a Menelao. Los Dioscuros, hermanos de Helena, aparecen al final de la obra en calidad de *dei ex machina* y Cástor anuncia la futura deificación de Helena. Ella, por voluntad de Zeus, participará de los sacrificios ofrecidos a los Dioscuros y llevará el nombre de Helena la isla en la que Hermes se detuvo por primera vez tras arrebatarla de Esparta para impedir su unión con Paris.

A nosotros nos pasan fácilmente inadvertidas todas estas referencias que acabo de hacer y que remiten a las creencias y las prácticas religiosas de los antiguos griegos. Las consideramos como algo secundario, accesorio o meramente

18 Wright (2005: 320) señala que el doble podría cumplir la función de sustitución *ritual* y cita el trabajo de Segal (1993: 37–50), para quien las heroínas de *Alceste*, *Helena* e *Ifigenia* vencen a la muerte a través de diferentes medios que se pueden considerar como actos de sustitución ritual. Desde una interpretación estructural del mito, la sustitución de Helena por el fantasma se corresponde con la sustitución de Ifigenia por una cervatilla. Este significado ritual también se observa en determinadas prácticas de enterramiento espartanas: cuando un hombre moría en combate, pero su cuerpo no podía ser recuperado, se utilizaba un εἶδωλον en lugar del cuerpo perdido y, por tanto, los ritos fúnebres se celebraban incluso sin el cadáver. En la tragedia *Helena* se mencionan varias veces cuerpos perdidos: Menelao dice que regresarán a la patria solo los nombres de los que murieron en Troya, no sus cuerpos (*Hel.* 399). El cadáver de Menelao también está ausente durante la celebración del falso ritual en el mar planeado por la propia Helena (*Hel.* 1240 y ss.).

ornamental. Cualquiera que lea hoy la tragedia *Helena* difícilmente entenderá que Eurípides haya compuesto una obra que les confirmaba a sus conciudadanos la existencia de un orden cósmico garantizado por unos dioses inconstantes y difíciles de comprender. Aun cuando lleven al límite el sufrimiento de los hombres, los dioses actúan de acuerdo con un plan cuyo significado es inaccesible al entendimiento humano, pero garantiza que nuestra existencia no está abandonada al mero azar. Es posible que entre los miles de asistentes al teatro hubiera quienes discreparan total o parcialmente de este pensamiento religioso tradicional, pero sus discrepancias no anulaban el hecho de que la tragedia ática se sustentaba sobre dicha visión y le ofrecía al auditorio la ocasión de explorar su adecuación a la realidad cambiante de la sociedad y la cultura griega. Tal exploración del pensamiento tradicional estaría orientada, por tanto, a confirmar su prevalencia. A pesar de su centralidad para la comprensión de la obra, tanto el papel de los dioses como el vínculo entre ellos y los personajes de la tragedia *Helena* se desdibujan en los numerosos estudios que ponen en primer término la oposición entre apariencia y realidad como clave interpretativa de la obra, pero parecen olvidar que la resolución de esta dicotomía está en manos de los mismos agentes que la generaron, es decir, los dioses.

La cuestión relativa a la caracterización de Helena en la tragedia homónima es inseparable del papel que los dioses desempeñan en los acontecimientos que preceden a la guerra de Troya. La diosa Hera crea el εἶδωλον para vengarse de Paris, y Zeus no se opone a este plan de su esposa, sino que lo integra en su propia decisión de desencadenar la guerra entre griegos y troyanos, a la vez que ordena a Hermes que se lleve a la verdadera Helena al palacio del rey Proteo en Egipto. La intervención de Hera y Zeus tiene el efecto de desvincular a Helena de las acciones con las que se había granjeado su mala reputación en la versión mítica tradicional. La voluntad divina crea, por tanto, las condiciones para que el poeta trágico pueda ‘recharacterizar’ a Helena precisamente con las cualidades contrarias a las que tradicionalmente se le atribuían. Esto no equivale a decir que Eurípides compuso la tragedia con el propósito de exonerar a Helena de su responsabilidad en la guerra de Troya y demostrar, así, cómo es ella en realidad. La inocencia de Helena es la consecuencia de la caprichosa voluntad de Hera y de la complicidad de Zeus, que no se opone a la creación del εἶδωλον. La revelación de la verdadera naturaleza ética de Helena no estaba en la agenda de Eurípides. De hecho, solo cuatro años después de la representación de esta tragedia, el poeta compone *Orestes* (408 a.C.) y vuelve a presentar ante el auditorio a la Helena de la versión tradicional, que se ve obligada a ocultarse de la vista de los argivos ante el temor de que le arrojen piedras los padres de los que murieron en la guerra.

Si Zeus permite la creación del εἶδωλον, su connivencia con la venganza de Hera indica que le es indiferente que miles de hombres luchen y mueran por un

fantasma, porque su plan se cumplirá de todos modos. A él y a los demás dioses no les preocupan los efectos devastadores que pueda tener para los hombres, no solo la guerra, sino también la dicotomía entre apariencia y realidad generada por el εἶδωλον. La venganza de Hera, por sí sola, tendría un alcance limitado: castigar al príncipe troyano convirtiendo en mera ilusión su hazaña amorosa particular. Combinada con los designios de Zeus, dicha venganza tiene graves repercusiones en el plano humano. La confusión entre apariencia y realidad trasciende la venganza particular de Hera y no solo afecta a Paris, sino que se hace extensiva a los griegos vencedores, especialmente a Menelao, el primero en descubrir que ha luchado por un fantasma. El auditorio, incluso antes que el propio Menelao, tiene ya desde los primeros versos de la obra esta información privilegiada, lo cual le confiere al desarrollo de la acción dramática la máxima eficacia en cuanto a la consecución del efecto patético.

Cuando aparece en escena el anciano esclavo de Menelao, su señor está a punto de abandonar a Helena, porque se niega a admitir que haya luchado por un fantasma y que la mujer que tiene ante sus ojos sea la verdadera Helena. El esclavo detiene a Menelao y, tras haberle comunicado las palabras del εἶδωλον antes de desvanecerse en el éter, se da cuenta de que su señora Helena está ahí. Perplejo y totalmente confuso, niega la veracidad del relato que él mismo acaba de hacer y piensa que Helena ha engañado nuevamente a los griegos fingiendo ser un espectro que regresa al cielo del que procede. Menelao, no obstante, encuentra en las palabras del esclavo la prueba de que la verdadera Helena es, precisamente, la mujer con la que se acaba de encontrar en Egipto. Tiene lugar, entonces, el mutuo reconocimiento de los esposos, que se funden en un abrazo y procuran dar sentido a una situación nueva e inesperada. El esclavo, que no comprende la situación, le pregunta a su señor cuál es el motivo de tanta felicidad. Menelao le explica que los dioses los han engañado (πρὸς θεῶν δ' ἤμεν ἠπατημένοι, 704) y que la mujer que tomaron por la Helena real no era sino una imagen hecha de nube (νεφέλης ἄγαμ' ἔχοντες, 705). Ante semejante noticia, el anciano esclavo expresa el desconcierto que le produce la voluntad divina (*Hel.* 711–715):

ὦ θύγατερ, ὁ θεὸς ὡς ἔφν τι ποικίλον
καὶ δυστέκμαρτον, εὖ δέ πως πάντα στρέφει
ἐκεῖσε κάκεῖσ' ἀναφέρων ὁ μὲν πονεῖ,
ὁ δ' οὐ πονήσας αὔθις ὀλλυται κακῶς,
βέβαιον οὐδὲν τῆς αἰεὶ τύχης ἔχων.

¡Oh, hija, qué inconstante y difícil de entender es la divinidad! ¡Con qué facilidad lo cambia todo, llevándolo de acá para allá! Uno sufre; otro, que no sufría, muere después miserablemente, sin haber podido gozar nunca de una fortuna estable.

Cuando los dioses quieren, trastocan las vidas de los hombres y reducen a la nada todos sus esfuerzos. El esclavo pronuncia entonces una invectiva contra el arte de la adivinación (744–757). La mención de Calcante y Héleno, adivinos de los aqueos y los troyanos respectivamente, abunda en ese sentimiento de amargura ante el silencio de quienes podían haber evitado la desgracia para ambos pueblos. Se pregunta, no obstante, si todo sucedió así por voluntad divina, porque, en tal caso, de nada sirve consultar a los adivinos y lo mejor que se puede hacer es guiarse por la razón y la prudencia, honrando a los dioses con sacrificios e implorando su benevolencia. Las reflexiones del esclavo ponen en primer término la incapacidad de los hombres para comprender los designios de los dioses y trascienden la cuestión relativa a la dicotomía entre apariencia y realidad, así como su efecto de reducir al absurdo la guerra librada en Troya. Pocos versos después, la entrada en escena de la profetisa Teónoe servirá de contrapunto a la invectiva del anciano esclavo contra el arte de la adivinación. No solo se ha cuestionado la idoneidad de la escena de Teónoe, sino también si ella posee realmente el don de la profecía o si dicho don es ilusorio o, al menos, extemporáneo. Así lo entiende Wright (2005: 296), cuando afirma, con respecto al vaticinio de la profetisa:

Su información privilegiada acerca de Menelao es transmitida demasiado tarde como para ofrecer consuelo o sorpresa. (Tal vez diecisiete años son demasiado tarde: ¿por qué Helena nunca le ha preguntado por Menelao?). Ella revela que Menelao está vivo mucho después de que Helena y el auditorio ya han descubierto esto por sí mismos.

Creo conveniente hacer algunas precisiones a las palabras de este autor. Helena consulta a Teónoe precisamente ahora, tras diecisiete años de exilio forzoso en Egipto, porque en este preciso momento se ha encontrado con Teucro, que le ha informado sobre el rumor de que Menelao está muerto. La acción de la obra se pone en marcha después de casi dos décadas y este factor temporal no es gratuito, sino que está al servicio de las emociones trágicas que el poeta quiere comunicar al auditorio con la mayor eficacia. Tras largos años de sufrimiento, la desesperación de Helena se hace insoportable al oír las noticias de Teucro; es entonces cuando el Coro le aconseja consultar a Teónoe sobre si Menelao está vivo o si ha muerto. Acompañada por las mujeres del Coro, Helena va a ver a la profetisa (verso 386). Más adelante, el Coro reaparece y comunica la feliz noticia de que Menelao, según el vaticinio de Teónoe, sigue vivo (515–527); Helena, a continuación, repite la buena nueva (528–534). El vaticinio de la profetisa, por tanto, ya tuvo lugar fuera de escena y mucho antes de su primera y única aparición (a partir del verso 865). Cuando Teónoe le dice a Helena que Menelao está vivo (873) no le está haciendo, por tanto, una revelación. Le está recordando la profecía hecha anteriormente, cuando Helena había abandonado la escena en compañía del Coro.

Nada tiene que ver Teónoe con adivinos como Calcante y Héleno, criticados anteriormente por el anciano esclavo (744 y ss.) por no haber revelado a sus compatriotas el engaño de la diosa Hera. Es cierto que el auditorio (no Helena) ya ha visto vivo a Menelao (a partir del verso 386), pero Eurípides no le otorga esta información privilegiada con el supuesto propósito de invalidar o menoscabar el don profético de Teónoe, sino para favorecer una tensión emocional creciente: antes de que Helena y el Coro regresen a escena con la buena noticia revelada por la profetisa, todos los espectadores comparten implícitamente con Teónoe la revelada por que Menelao sigue vivo y esperan con verdadera expectación el reencuentro de la pareja espartana. Una vez que tal reencuentro se produce, Helena advierte a Menelao que la profetisa Teónoe, “semejante a los dioses” (θεοῖς ἴση, 819) y que “lo sabe todo” (πάντ’ οἶδ’, 823), le revelará a su hermano Teoclímeneo que él está en Egipto¹⁹. Será preciso persuadirla mediante súplicas de que guarde silencio, puesto que sin su ayuda no podrán escapar. La entrada en escena de la profetisa le produce a Helena una repentina reacción inicial de terror y exhorta a Menelao a que huya. Al instante recapacita: de nada vale huir, porque Teónoe posee un vínculo especial con lo divino y ya sabe que Menelao está en Egipto (857–864).

La profetisa le comunica a la pareja espartana una noticia impactante: los dioses están celebrando una asamblea para decidir sobre el futuro de Menelao (878 y ss.)²⁰. La diosa Hera, antes enemiga de Menelao, ahora quiere que regrese sano y salvo a la Hélade en compañía de Helena, para que todos sus compatriotas sepan que las bodas de Paris fueron una mentira; Afrodita se opone al regreso de Menelao porque, de producirse, quedaría al descubierto que obtuvo el premio de la belleza en virtud de dichas bodas. Una vez explicada la situación, Teónoe pronuncia los siguientes versos (*Hel.* 887–891):

τέλος δ’ ἐφ’ ἡμῖν εἶθ’, ἃ βούλεται Κύπρις,
λέξασ’ ἀδελφῶι <σ> ἐνθάδ’ ὄντα διολέσω

¹⁹ Menelao, al oír por primera vez el nombre de Teónoe, afirma que es “un nombre oracular” (χρηστήριον μὲν τοῦνομ’, 822).

²⁰ Wright (2005: 296) encuentra aquí un argumento en contra de la omnisciencia de Teónoe, porque la profetisa “anuncia que los dioses todavía están debatiendo sobre el destino de Helena y Menelao (878–891), pero no revela el resultado de ese debate”. Ahora bien, este razonamiento parece implicar algo que es claramente imposible, a saber: que Teónoe, por el hecho de ser una profetisa, puede saber incluso aquello que todavía no han decidido los dioses. Si existiera, por otra parte, semejante posibilidad, entonces la expectación del auditorio se vería notoriamente menoscabada por el hecho de saber antes del final de la obra cuál era la voluntad de los dioses. La aparición de los Dioscuros y las palabras de Cástor como *deus ex machina* serían, además, redundantes y estarían desprovistas de eficacia emocional.

εἴτ' αὖ μεθ' Ἥρας σῶσα σὸν σώσω βίον,
 κρύψασ' ὄμαιμον, ὃς με προστάσσει τάδε
 εἰπεῖν, ὅταν γῆν τήνδε νοστήσας τύχηις.

En mí recae la decisión, tanto si, como quiere Cipris, te destruyo diciéndole a mi hermano que estás aquí, como si, poniéndome del lado de Hera, te salvo la vida ocultándoselo a mi hermano, que me ha ordenado decírselo, cuando llegues a este país.

Teónoe no sabe cuál va a ser la decisión adoptada en la asamblea de los dioses, pero, con independencia de cuál sea esta decisión, ella también debe ahora determinar si le revelará o no a Teoclímeneo que Menelao está en Egipto. En un influyente artículo, Zuntz (1960) sostiene que la frase τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν (887) conjuga la relación entre la acción humana y la intervención divina, es decir, la relación entre la decisión de Teónoe, por un lado, y la disputa de Hera y Afrodita, por otro. Zuntz señala la trascendencia y el valor teológico de la escena de Teónoe, pero su lectura de dicha escena le conduce a atribuir a la profetisa una conducta moral independiente de la voluntad divina, a la que está sometida la acción humana²¹. Teónoe sabe sobre qué están deliberando los dioses reunidos en asamblea, pero no sabe qué decisión van a adoptar con respecto al futuro de Helena y Menelao, quienes, por medio de sendos discursos, consiguen persuadirla para que oculte a su hermano la presencia de Menelao en Egipto. Es entonces cuando Helena expone un plan de huida y, antes de abandonar la escena, invoca a Hera y Afrodita para que le sean favorables (1093–1106).

En este momento culminante que encaminará la acción dramática a su desenlace, el Coro entona un tardío primer estásimo (1107 y ss.) en el que lamenta las desgracias de los troyanos (1^a estrofa, que se cierra con la mención de la diosa Afrodita) y las de los griegos (1^a antistrofa, que se cierra con la mención de la diosa Hera). Es decir, precisamente cuando el auditorio está expectante ante el desa-

21 La influencia de Zuntz es visible en Kannicht (1969, I: 75), que considera la decisión de la profetisa como expresión de la piedad y de la justicia innatas del personaje. Ahora bien, es preciso ubicar las palabras de la profetisa en el contexto dramático en que son pronunciadas, puesto que preceden inmediatamente a los discursos con los que Helena, primero, y Menelao, después, intentan persuadir a Teónoe para que no revele a Teoclímeneo la llegada de Menelao a Egipto. El trabajo de Ronnet (1979) propone que la disyuntiva que se le plantea a Teónoe y su decisión al respecto le permitía a Eurípides establecer un debate, sobre todo, con los sofistas, al defender el poeta la idea de una justicia absoluta que trasciende a los individuos y que anticipa, así, el pensamiento filosófico de Sócrates. A ojos de Pippin (1960: 158), Teónoe es “un nuevo tipo de profetisa, mucho más una filósofa moral que una adivina”. Sansone (1985: 19) identifica a Teónoe con “la representante humana de Atenea”. Assael (1993: 87–109) le atribuye a la profetisa una “conciencia intelectual y moral independiente y sagrada”. En la misma línea se encuentra el estudio de Conacher (1998: 110). Amiech (2011: 29) califica de ‘postura ética’ la decisión de Teónoe.

rrollo y puesta en práctica del plan de huida, el Coro lo traslada de nuevo al sombrío escenario de la guerra de Troya. Las acciones futuras quedan en suspenso para dar paso a la evocación, aparentemente extemporánea, de los funestos acontecimientos del pasado. La calculada mención de Afrodita y Hera conecta el primer estásimo, no obstante, con la escena inmediatamente precedente, donde Helena implora ayuda a ambas diosas para que el plan de huida se realice con éxito. Semejante yuxtaposición tiene un doble efecto: por un lado, pone de relieve el decisivo poder de las dos diosas, tanto para arruinar miles de vidas humanas en el pasado, como para salvar la vida de la pareja espartana en el futuro; por otro lado, conduce de manera lógica el canto del Coro hacia una reflexión crucial sobre la naturaleza de la divinidad en la estrofa 2ª (*Hel.* 1137–1150):

ὄτι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον
 τίς φησ' ἐρευνάσας βροτῶν;
 μακρότατον πέρας ἦῤρεν ὅς τὰ θεῶν ἔσορᾷ 1139–1140
 δεῦρο καὶ αὖθις ἐκέϊσε καὶ πάλιν ἀντιλόγοις
 πηδῶντ' ἀνελπίστοις τύχαις,
 σὺ Διὸς ἔφυς, ὦ Ἑλένα, θυγάτηρ·
 πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή-
 δας ἐτέκνωσε πατήρ· 1145
 κἄιτ' ἰαχίθης καθ' Ἑλλανίαν
 προδότις ἄπιστος ἄδικος ἄθεος· οὐδ' ἔχω
 ὅ τι σαφές, ὅ τι ποτ' ἐν βροτοῖς τῶν θεῶν
 ἔπος ἀλαθὲς εὔρω. 1150

Qué es dios, qué no es dios o qué es lo intermedio, ¿quién de entre los mortales lo puede decir después de indagarlo? Ha llegado al límite máximo aquel que ve cómo la voluntad de los dioses salta de aquí para allí y vuelve, de nuevo, hacia atrás en medio de contradictorios, de inesperados giros del azar. Tú eres, Helena, hija de Zeus. Pues, cual pájaro alado, tu padre te engendró en el seno de Leda. Y a pesar de ello en tierra helena fuiste a grandes voces proclamada traidora, infiel, injusta, impía. Y no sé qué palabra cierta, qué palabra verdadera sobre los dioses puedo encontrar entre los mortales.

En el conjunto de la tragedia *Helena* los personajes expresan lo difícil que es comprender a los dioses y sus caprichosos designios, pero “la más memorable de tales expresiones de perplejidad la constituyen las palabras del Coro en el primer estásimo” (Wright 2005: 371), donde no hay un testimonio de ateísmo o de agnosticismo, sino de ignorancia, puesto que el Coro reconoce que los dioses existen, pero que son desconcertantes. La antistrofa 2ª con la que finaliza el primer estásimo sigue la línea de pensamiento expresada en la estrofa precedente: las fuerzas de las que depende la fortuna del ser humano son incognoscibles e incontrolables. Si griegos y troyanos hubieran llegado a un acuerdo que dirimiera las

hostilidades originadas por causa de Helena, no se habría producido un derramamiento de sangre que en absoluto pondrá fin a las fatigas de los mortales, a pesar de que ellos, cegados por su ignorancia de los designios de la divinidad y por la sed de gloria, son incapaces de percibir la insensatez de sus actos (2ª antístrofa, 1151–1156).

La incapacidad de los hombres para comprender a los dioses es una idea recurrente en toda la obra y, a menudo, los personajes incurren en contradicciones a la hora de explicarse a sí mismos y a los demás cuál es la causa de sus desgracias: Helena primero culpa al destino ([...] τίνι πότημωι συνεζύγην, 255) y después a Hera y a su belleza (τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον, 261); más adelante menciona a los dioses (en plural y sin nombrar a ninguno en concreto) como responsables de su confinamiento en Egipto (ἔπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς, 273). Menelao, por su parte, al enterarse de que en Egipto vive una mujer que se llama Helena y que es hija de Zeus, se pregunta si en tierra egipcia vive un hombre llamado igual que el dios, puesto que solo hay un Zeus y está en el cielo ([...] εἷς γὰρ ὁ γε κατ' οὐρανόν, 491). Al final de su reflexión sobre la naturaleza dual de las apariencias, se consuela a sí mismo sin hacer referencia alguna a los dioses, pero sí recordando el proverbio “nada hay más poderoso que la necesidad” (δεινῆς ἀνάγκης οὐδὲν ἰσχύειν πλέον, 514). Poco después, no obstante, el propio Menelao afirma que, al fin, se ha dado cuenta de la acción de Hera (ἡισθόμην τὰ τῆς θεοῦ, 653), es decir, de la responsabilidad de la diosa en la creación del fantasma; también afirma que todo lo que ha sucedido es un ‘regalo de los dioses’ (δῶρα δαιμόνων, 663), pero todavía no comprende por qué motivo Hera querría arruinarles a él y a su esposa (Ἥρα; τί νῶϊν χρήζουσα προσθεῖναι κακόν, 675). En lo que respecta a Teónoe, su concepción del universo implica el αἰθήρ y el νοῦς, pero también a los dioses. Finalmente, cuando Helena consigue escapar, Teoclímeno cree que fue el azar quien se la entregó, mientras que el Coro afirma que la necesidad se la ha arrebatado (Θε. ἀλλ' ἔδωκεν ἡ τύχη μοι. Xo. τὸ δὲ χρεῶν ἀφείλετο, 1636). Ninguna de estas explicaciones, consideradas individualmente o en su totalidad, consigue clarificar los hechos.

En el recuento que hace Wright (2005: 369, n. 87 y n. 88; 370, n. 89, n. 90, n. 91, n. 92) de las palabras con las que los personajes se refieren al elemento divino en un vano intento de salir de la confusión y la perplejidad creada por el εἶδωλον, se incluyen dioses particulares citados por su nombre²², “dios” o “dioses” anónimos

²² *Hel.* 2, 31, 36, 44–46, 238, 261, 569, 586, 608, 670, 672, 700, 878–891, 964, 960, 1025–1027, 1093, 1441, 1495, 1584–1588.

(θεός ο θεοί)²³, “poderes” indeterminados (δαίμονες ο δαίμων)²⁴, “destino” (πότημος)²⁵, “hado” (μοῖρα)²⁶ y “azar” (τύχη)²⁷. Este autor concluye (Wright 2005: 371):

Cuando las diversas fuerzas sobrenaturales se mencionan unas en relación con otras, se hace muy evidente la confusión de los personajes. El estatus preciso de cada fuerza o deidad, el poder relativo de cada una y el modo en que estas fuerzas operan juntas, permanece en la oscuridad [...].

La palabra que ofrece el índice de frecuencia más alto es τύχη y, como τυγχάνω y otras palabras relacionadas, “aparece con mucha más frecuencia en Eurípides que en Esquilo o Sófocles y existen más apariciones de la palabra en *Helena* e *Ifigenia entre los Tauros* que en casi cualquier otra obra conservada de Eurípides” (Wright 2005: 373)²⁸. Esta frecuencia de aparición ha hecho que varios críticos opinen que Eurípides consideraba la τύχη como una fuerza especialmente importante que opera dentro de sus obras. Solmsen (1934) incluso describe *Helena* e *Ifigenia entre los Tauros* como ‘obras-τύχη’, es decir, tragedias en las que τύχη es el factor dominante²⁹. Ahora bien, el ya citado recuento de palabras hace evidente que el concepto de τύχη no es suficiente por sí solo para explicar cómo opera lo sobrenatural en el mundo. Los personajes hablan de τύχη como de una entidad que actúa de manera misteriosa en conjunción con los dioses, nunca por encima de los

23 *Hel.* 74, 119, 273, 560, 640, 663, 700, 878, 930. Un mayor uso de θεός en singular en el conjunto de la tragedia eurípidea podría apuntar hacia el nuevo concepto de divinidad propuesto por los presocráticos, pero tal uso de la palabra “es sensiblemente inferior al del plural, con 342 casos frente a 524, manteniéndose la superioridad del plural en todas las obras excepto *Ión* y *Bacantes*. En ellas el predominio del singular se debe, más que a un cambio de mentalidad religiosa, al protagonismo de un dios concreto, Apolo o Dioniso. El empleo de estos términos, por lo tanto, no deja ver ninguna evolución en cuanto al concepto de divinidad del autor; ni tampoco el uso del sustantivo δαίμων, que se distribuye de manera más o menos uniforme en todas las obras” (Muñoz Llamosas 2002: 121).

24 *Hel.* 455, 1075.

25 *Hel.* 255, 669, 1115.

26 *Hel.* 212, 1318.

27 *Hel.* 27, 146, 163, 180, 236, 264, 267, 277, 285, 293, 304, 321, 345, 360, 403, 412, 417, 463, 565, 645, 699, 715, 719, 738, 742, 855, 857, 891, 925, 1030, 1082, 1143, 1195, 1197, 1213, 1249, 1290–1291, 1296, 1300, 1369, 1374, 1409, 1424, 1445, 1450, 1636.

28 Las palabras τύχη, τυγχάνω, εὐτύχημα, εὐτυχέω, εὐτυχία, εὐτυχίς, εὐτυχῶς, δυστυχέω, δυστυχία, δυστυχίς, δυστυχῶς y τυχηρός aparecen 47 veces en *Helena* y 42 veces en *IT*. Sólo *Ion* (52) y *Ph.* (47), superan o igualan estas cifras. La frecuencia es menor en otras obras, aunque a menudo notoriamente elevada (*Alc.* 30, *Ba.* 13, *El.* 24, *Hec.* 37, *Heracl.* 34, *Hipp.* 37, *HF* 37, *IA* 38, *Med.* 28, *Or.* 40, *Supp.* 28, *Tr.* 37).

29 También lo entiende así Burnett (1971: 67–69, 98, 133).

dioses o con independencia de ellos. Tal proceso de independización no se producirá hasta época helenística, en la que existe un culto de Τύχη y tal divinidad aparece como personaje en la Comedia Nueva.

Por otra parte, la resolución del conflicto planteado en *Helena* no está en manos de la τύχη, sino de la voluntad divina y del destino. Tal vez los personajes estaban equivocados al invocar a τύχη como causa de sus desgracias, puesto que, como parece probable para Wright (2005: 378–379), no existe tal poder:

Comprenderemos τύχη en las tragedias de huida si la contemplamos, no como una fuerza que opera en el universo, sino como un mero fenómeno lingüístico. [...] τύχη es la explicación a la que acuden los personajes, *faute de mieux*, en situaciones desesperadas. [...] Τύχη guarda con los dioses la misma relación que las apariencias con la realidad. Es, como el doble de Helena, un fantasma, un nombre sin cuerpo, una falsa imagen engañosa.

El final de la tragedia *Helena* ilustra de manera significativa la visión tradicional de Eurípides con respecto a los dioses y su moralidad³⁰. Cástor aparece en lo alto y, en calidad de *deus ex machina*, impide la muerte de Teónoe a manos de su propio hermano; además, le ordena a Teoclímeneo que deponga su cólera por unas bodas que no le están destinadas (οὐ γὰρ πεπρωμένοισιν ὀργίζηι γάμοις, 1646). Teónoe ha actuado en conformidad con las leyes de los dioses y con los justos preceptos del fallecido rey Proteo ([...] τὰ τῶν θεῶν / τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς, 1648–1649). Una vez destruida Troya, Helena “no debe ya proporcionar su nombre a los dioses” (καὶ τοῖς θεοῖς παρέσχε τοῦνομ', οὐκέτι, 1653) y tiene que regresar a Esparta para vivir de nuevo allí como esposa de Menelao. Cástor asegura que tanto él como Polideuces hace tiempo que hubiesen protegido a su hermana Helena, pero ambos están “sometidos al destino y a los dioses, que dispusieron así las cosas” (ἀλλ' ἦσσαν ἤμεν τοῦ πεπρωμένου θ' ἅμα / καὶ τῶν θεῶν, οἷς ταῦτ' ἔδοξεν ᾧδ' ἔχειν, 1660–1661). Acto seguido, Cástor se dirige a Helena y le anuncia que, por voluntad de Zeus ([...] Ζεὺς γὰρ ᾧδε βούλεται, 1669), cuando muera, será llamada diosa (θεὸς κεκλήσηι, 1667), participará de los sacrificios ofrecidos a los Dioscuros y llevará el nombre de Helena la isla, situada enfrente del Ática, en la que se detuvo Hermes por primera vez, cuando transportaba a Helena a través del éter tras llevársela de Esparta para impedir su unión con Paris. Con respecto a Menelao, los dioses han decidido que habite la Isla de los Bienaventurados, porque no odian a los de noble linaje (τοὺς εὐγενεῖς γὰρ οὐ στυγοῦσι δαίμονες, 1678).

Hay quienes consideran banal e innecesaria esta intervención divina al final de *Helena*³¹, pero también hay quienes tienen la opinión contraria: aquí, como en

³⁰ Véase Lefkowitz (1989: 70–82).

³¹ Roberts (1988: 192, n. 39); Dunn (1996: 135–142); Cropp (1997); Burian (2007: 290–291).

otras tragedias, las palabras del *deus ex machina* evitan que los mortales, a causa de su ignorancia, hagan más daño del que ya han hecho. Ahora bien, esas palabras solo proporcionan “respuestas paliativas a interrogantes sobre los motivos por los que los dioses no intervinieron con mayor prontitud para salvar a los seres humanos del desastre” (Lefkowitz 2016: 158). El propio Cástor reconoce la impotencia con la que él y Polideuces han tenido que abstenerse de ayudar a su hermana Helena, porque, a pesar de que Zeus los hizo dioses (ἐπεὶπερ ἡμᾶς Ζεὺς ἐποίησεν θεούς, 1659), ambos están sometidos al destino y a la voluntad de las otras divinidades (presumiblemente, los dioses olímpicos). En una religión carente de dogmas y revelaciones no resulta extraño que exista una gran variedad de opiniones relativas a los dioses³², de modo que “la antigua teología griega admite e, incluso, fomenta el planteamiento de preguntas, pero no necesariamente intenta ofrecer respuestas” (Lefkowitz 2016: 158). Cástor no explica por qué motivo los dioses deciden que los seres humanos soporten penalidades ni por qué permiten que los de noble linaje encaren más adversidades que los demás. Lo que puede ofrecer Cástor no son respuestas, sino consuelo, esperanzas y empatía³³. Una vez escuchadas las palabras del *deus ex machina*, el Coro pone punto final a la tragedia con unos versos que describen, en términos generales, el modo en que actúa la divinidad (*Hel.* 1688–1692):

πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαμονίων
 πολλαὶ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
 καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
 τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦρε θεός.
 τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

Muchas son las formas de lo divino, y los dioses dan cumplimiento a muchas acciones inesperadamente. Y mientras lo que se esperaba no se realizó, el dios encontró un cauce para lo inesperado. Así ha ocurrido en esta historia.

32 Vid. Harrison (2000: 17), que cita a Parker (1996: 209–210).

33 Esto es así también en la tragedia *Andrómaca*, cuya protagonista homónima sufre las asechanzas de Menelao y Hermíone, hasta que interviene el anciano Peleo e impide el asesinato de Andrómaca y del hijo de esta. Cuando parecía que la situación iba a resolverse favorablemente, el anciano recibe la dolorosa noticia de que su nieto Neoptólemo ha sido asesinado por los hombres de Orestes con la connivencia del dios Apolo. Ante este fatídico desenlace de los acontecimientos, “la sensación de vacío e inutilidad que domina a Peleo al final es disipada por Tetis, que afirma el poder divino e indica que la resignación es la única postura que adoptar ante las inesperadas acciones divinas; Tetis, al igual que Ártemis en *Hipólito*, proporciona consuelo y noticias acerca del futuro, pero no resuelve el conflicto” (Muñoz Llamosas 2002: 110).

El adverbio ἀέλπτως (1689) y el participio δοκηθέντα (1690) le recuerdan al auditorio la incapacidad de los seres humanos para comprender o anticiparse a los designios de los dioses, mientras que estos encuentran un cauce para que se cumpla lo inesperado (ἀδοκίτων, 1691). Esta incapacidad humana “para entender lo que los dioses quieren o, incluso, lo que los dioses intentan decirles, contribuye a determinar el desenlace de cada obra. [...] Por otra parte, la inteligencia humana puede ayudar a los dioses a llevar a cabo sus planes [...]” (Lefkowitz 2016: 196). Hipólito y Penteo no habrían muerto de manera violenta, si no supusieran que les correspondía a ellos elegir a qué dioses venerar. Ahora bien, cuando Helena elabora un plan para engañar a Teoclímeno y escapar de Egipto, su inteligencia colabora con los designios de Zeus, cuya voluntad es que su hija regrese a Esparta y recupere su rol de esposa de Menelao, tal y como informa el *deus ex machina*. Es muy probable que nuestra concepción monoteísta de la divinidad haya propiciado una generalizada valoración negativa de los versos finales del Coro³⁴, puesto que no encontramos en ellos una justificación moral o una explicación que dé sentido a todo el sufrimiento experimentado por los personajes, ni tampoco algún indicio de que los dioses se preocupen por la vida humana. Ahora bien, desde la perspectiva de la Grecia clásica y de su religión politeísta, los versos finales, a ojos de Lefkowitz (2016: 195):

[...] afirman de manera explícita y sin ambages que los dioses hacen lo que deciden hacer y que los seres humanos solo son capaces de comprender lo sucedido después de que ha tenido lugar, por lo cual puede ser ya demasiado tarde para impedir más sufrimiento y mayores pérdidas. La coda final le habría descrito al antiguo auditorio, con cierta precisión, la relación entre los dioses y la humanidad.

Las tragedias *Alcestitis*, *Medea*, *Andrómaca* y *Bacantes* finalizan con los mismos versos que la tragedia *Helena*. Un amplio sector de la crítica considera que tales versos han sido interpolados, dado su carácter repetitivo y su aparición apenas sin cambios en varias tragedias. Algunos argumentan, además, que los versos no se ajustan bien por igual a las cinco tragedias citadas³⁵, pero el significado de cada verso contradice tal argumentación: “Muchas son las formas de la divinidad”, es decir, los dioses pueden manifestárseles a los hombres con su propia apariencia, en forma de animal (Helena repite varias veces la historia de que Zeus se transformó en cisne para unirse a Leda) o bajo un disfraz (Dioniso en *Bacantes*); “los dioses dan cumplimiento a muchas acciones inesperadamente”, es decir, al principio de la obra ninguno de sus personajes sabe lo que le va a suceder en el

34 Con respecto a esta cuestión, vid. Wright (2003: 381–382).

35 Barret (1964: 417–418); Roberts (1987: 51–55).

desenlace de la misma; “lo que se esperaba no se realizó”, es decir, el auditorio podía esperar que Medea recibiera castigo por haber dado muerte a sus propios hijos, pero esta expectativa no se cumplió porque el dios Sol, abuelo de Medea, le proporcionó su carro para que huyese de Corinto. Nadie (ya sea el auditorio interno o externo) habría esperado este desenlace, porque ni siquiera Medea había mencionado anteriormente la posibilidad de semejante medio de evasión; “el dios encontró un cauce para lo inesperado”, es decir, ¿quién habría imaginado, por ejemplo, que Helena y Menelao conseguirían engañar a Teoclímeno para que él mismo les prestase un barco con el que poder huir de Egipto? No parece que estos versos sean inadecuados, por tanto, en ninguna de las cinco tragedias que los contienen.

En el repaso de los pasajes más significativos de la tragedia *Helena* he querido poner en primer término que el aparato divino no era en ella un mero artificio literario, sino que poseía un significado real y profundo para los conciudadanos de Eurípides. La dificultad del hombre moderno para captar dicho significado se suele compensar anteponiendo el componente filosófico de la tragedia *Helena* a su sustrato religioso. La confusión entre apariencia y realidad, aplicada al estudio de la caracterización de Helena desde la perspectiva del realismo psicológico, convierte al personaje en vehículo de transmisión de cuestiones ontológicas y epistemológicas. El problema de este acercamiento al conjunto de la obra y a la caracterización de Helena es que no integra la reflexión filosófica dentro de las creencias religiosas vigentes en la Grecia clásica. Zeus quería que miles de hombres murieran en la guerra de Troya y no se opuso a que Hera crease un εἶδωλον con el mismo nombre y la misma apariencia física que Helena. Los responsables de la confusión son, por tanto, los dioses. Este es un hecho que no podemos ni debemos obviar. Los sentidos de los hombres no son capaces de percibir la falsedad del fantasma, porque una diosa lo ha creado a imagen y semejanza de la Helena real. No basta con señalar solamente el error en que han incurrido los seres humanos y conectar este hecho con las teorías filosóficas sobre la problemática relación entre percepción sensorial y conocimiento. Es preciso añadir, además, que Eurípides hace decir a Helena, desde el comienzo mismo de la obra, que la acción divina es la causa primera de la confusión entre apariencia y realidad.

2 La personalidad del personaje: εἶδωλα de Helena

Los personajes de la tragedia ática no son complejos, sino que hablan y actúan de acuerdo con la dinámica de la acción y según lo exige la situación dramática en la que se encuentran. Sus palabras y sus actos no revelan personalidades singulares y supuestamente concebidas por los poetas con anterioridad a la composición de las obras. En los estudios dedicados a la dramaturgia eurípidea es posible distinguir con respecto a la caracterización de los personajes dos perspectivas contrapuestas: en un extremo se sitúan quienes ven en Eurípides al poeta del alma humana, debido a la supuesta complejidad psíquica de sus personajes; en el otro extremo se encuentran quienes consideran que Eurípides sacrificó la caracterización coherente de los personajes en favor de un despliegue retórico e intelectual incompatible con dicha caracterización¹. En el caso particular de la tragedia *Helena* la combinación del realismo psicológico con el supuesto ‘mensaje filosófico’ de la obra ha multiplicado exponencialmente los estudios de caracterización que nos devuelven la imagen de una Helena ‘ambigua’ o ‘contradictoria’ y, por lo tanto, dotada de una personalidad que debe ser descubierta en una lectura minuciosa del texto dramático. Si miramos por debajo de la superficie textual (=apariencia),

1 Blaiklock (1952: xv) afirma que el principal interés de Eurípides residía en el personaje y no en la acción; por su parte, Bates (1961: 37–38) aprecia en los personajes femeninos eurípedeos un ejemplo de retrato psicológico ‘realista’ y un especial interés del autor por la complejidad de la *psique* humana y Gellie (1963: 250) opina que el dramaturgo prestaba — por comparación con Sófocles — una atención excesiva a los rasgos psicológicos. Conacher (1967: 343) afirma que las caracterizaciones más poderosas de Eurípides son aquellas que ponen ante nuestros ojos personalidades patológicas, pero esto precisamente limita la universalidad y reduce el atractivo trágico de los personajes así representados, puesto que el poeta ha subordinado la coherencia del personaje a la consecución de determinados efectos dramáticos que explicarían sus conductas extrañas y aberrantes. En el extremo opuesto se sitúan quienes ven en Eurípides a un poeta retórico e intelectual cuyo interés por la presentación naturalista de las motivaciones y reacciones humanas era secundario (Decharme 1906: 42 y ss.; Kitto 1976: 232). El uso y abuso por parte de Eurípides de largos discursos retóricos que no son expresión del ἦθος particular del personaje constituye uno de los aspectos formales del drama eurípideo que más ha disgustado a quienes buscan en sus obras personajes ‘psicológicamente coherentes’. A estos críticos les parece que Eurípides sacrifica aquí el retrato coherente del personaje para tratar temas ajenos a los intereses particulares de la obra dramática, tales como el carácter innato o aprendido de la virtud o la cuestión de si son los dioses o el azar quienes rigen los asuntos humanos. Desde una posición extrema, Gould (1978) niega que los discursos de *Hipólito* revelen el ἦθος de quienes los pronuncian, mientras que, desde un posicionamiento menos radical, Conacher (1981) considera que la retórica no excluye la conexión del discurso con la psicología del personaje.

las palabras de la propia Helena y de los demás personajes desvelarán su verdadero significado (=realidad): Helena es *aparentemente* casta y fiel, pero el desarrollo de la acción dramática pone al descubierto que, *en realidad*, no es posible distinguir a la nueva Helena del εἶδωλον que la suplantó². Las palabras que dice Helena y las palabras que los demás personajes dicen sobre ella nos darán, supuestamente, información esencial sobre su verdadera naturaleza. El resultado de este acercamiento al texto es una colección de datos contradictorios o superfluos. Como ya hace tiempo señaló Easterling (1973: 4), las palabras solo son relevantes “en la medida en que articulan la situación dramática y no tanto porque nos informen de la conciencia interna de los personajes”. Cuando hoy en día leemos por primera vez una tragedia griega, en opinión de Easterling (1977b: 121):

[nos sentimos] naturalmente inclinados a interpretar lo que los personajes dicen y hacen como si el antiguo dramaturgo compartiese nuestra preocupación por el detalle idiosincrático. Un estudio más atento enseguida pone de manifiesto, no obstante, que se trata de un prejuicio anacrónico que nos puede conducir con demasiada facilidad a conclusiones irrelevantes o absurdas.

Por otra parte, la aplicación de la dicotomía entre ὄνομα y πράγμα a la caracterización del personaje se ha fundamentado en la visión de Eurípides como un poeta trágico muy atento a las corrientes filosóficas de su época e interesado en integrar dichas corrientes para comunicar determinados mensajes a su auditorio. En lo tocante a la caracterización del personaje, Eurípides habría procedido a la manera de Gorgias, cuyos argumentos esgrimidos a favor de Helena en el *Encomio* tienen la paradójica cualidad de socavar su propia autoridad. Así lo entiende Wright (2005: 295), para quien “Helena es presentada inicialmente – o, más bien, se presenta ella misma (hecho altamente significativo) – como esposa casta y recatada, totalmente opuesta a la ‘vieja’ Helena del mito trágico. Los acontecimientos de la obra, no obstante, socavan en gran medida esta presentación inicial”. Helena vuelve a ser objeto de pasión y lucha, puesto que Teoclímeno y Menelao se enfrentan por ella y la obra finaliza con una batalla naval que evoca una especie de guerra de Troya en miniatura, de tal manera que la diferencia entre la ‘vieja’ y la ‘nueva’ Helena se desdibuja y la confusión entre ambas está en consonancia con la confusión entre apariencia y realidad que recorre la obra. Del mismo modo que

2 Frente a la Helena ambigua e indistinguible del fantasma que se detecta en buen número de estudios, hay autores que opinan que la tragedia *Helena* nos ofrece “una versión nueva y positiva de lo femenino en lugar de la versión antigua” (Zeitlin 1996: 406), y el poeta renuncia a la imagen tradicional de Helena que él mismo había adoptado en anteriores creaciones. Otros autores que consideran que la obra nos ofrece una Helena nueva, rehabilitada y menos ambigua son Segal (1971: 579–580, 590, 594), Whitman (1974: 43) y Austin (2008: 196).

Gorgias acaba refutando su propia argumentación en defensa de Helena y hace explícita semejante refutación al final de su discurso³, así también Eurípides, en opinión de Wright, habría procedido como el sofista, convirtiendo en una especie de παίγνιον retórico su caracterización de una ‘nueva’ Helena, casta y fiel.

Yo no creo que Eurípides compusiera su obra *con el propósito programático* de socavar la caracterización inicial de Helena. El hecho de que la segunda mitad de una tragedia nos ofrezca el cambio radical de su personaje principal no es algo nuevo en Eurípides ni exclusivo de las tragedias ‘filosóficas’, porque Hécuba en la tragedia homónima e Ifigenia en *Ifigenia en Áulide* ofrecen dos de los ejemplos de cambio radical que más controversia han generado entre la crítica. Si Eurípides hubiese concebido el conjunto de la tragedia *Helena* como un παίγνιον, el multitudinario y heterogéneo auditorio original de esta tragedia habría descubierto, en el desarrollo de la acción dramática, que su valoración ética del personaje estaba equivocada y que la ‘nueva’ Helena era, en realidad, indistinguible de la ‘vieja’ Helena de la tradición. Al final de la obra quedaría socavada, así, la empatía experimentada hacia ella desde un principio por los espectadores, quienes tendrían que someter a revisión sus propias emociones, tales como la compasión por el sufrimiento de Helena, la animadversión hacia el bárbaro Teoclímeno o el temor por el incierto destino de la pareja espartana recién reencontrada. Dudo mucho que Eurípides presentase su obra a concurso con semejante expectativa, que exigiría la existencia de un espectador ideal con una concepción muy intelectualizada de la labor del poeta trágico. Este espectador ideal sería invitado, en la instantaneidad de la representación dramática, a hacer una especie de análisis retrospectivo de las escenas anteriores para detectar, así, la ambigüedad de Helena.

La influencia de las teorías epistemológicas y ontológicas de Protágoras en Eurípides también ocupa un lugar destacado en los estudios que sitúan al poeta en conexión estrecha con el pensamiento de los sofistas. Una de las principales fuentes de conocimiento sobre el pensamiento de Protágoras es el *Teeteto* de Platón. Aquí se afirma que nada puede aparecer de la misma manera a dos hombres distintos y tampoco al mismo hombre (οὐδὲ σοὶ αὐτῷ ταῦτόν διὰ τὸ μηδέποτε ὁμοίως αὐτὸν σεαυτῷ ἔχειν, “ni siquiera a ti, por no permanecer tú nunca igual a ti mismo”, *Teeteto* 154a), hecho que tiene como resultado la desaparición de la cosa en sí. Se produce, en consecuencia, la doble operación de convertir a cada individuo en medida y cada medida diferente a otra. Dado que tanto objeto como sujeto están sometidos a cambio, nada aparece de la misma

3 “Quise escribir este discurso como un encomio de Helena y un juego para mí mismo” (ἐβουλήθην γράψαι τὸν λόγον Ἑλένης μὲν ἐγκώμιον, ἐμὸν δὲ παίγνιον. DK 82 B11] §21).

manera ni siquiera a una misma persona⁴. Por otra parte, la persona que percibe es modificada y alterada por la percepción misma (*Teeteto* 159e-160a). De esto se desprende que no es posible percibir lo mismo dos veces, puesto que la percepción modifica al sujeto y el sujeto condiciona la percepción. Por último, el recuerdo de una impresión pasada no permanece en uno tal como era cuando fue experimentada y cuando ya no es experimentada (*Teeteto* 166b). El objeto de la memoria nunca se puede identificar, por tanto, con el objeto de la percepción, porque la memoria realiza ciertas operaciones sobre los datos recibidos a través de la percepción y el resultado es un objeto diferente, de manera que el sujeto no puede conservar idénticas ni sus propias vivencias. El ser humano, al variar en algún sentido, se convierte en otra persona. El sujeto no es una sola persona sino una pluralidad de personas que devienen infinitas en tanto que acontece el proceso del cambio. Nada subyace al cambio. No hay ningún sujeto idéntico que se conserve inalterable a lo largo de las modificaciones. El hombre, como sujeto fragmentado, debe ser definido en función de un conjunto de características y en la medida que una de estas características cambie, ya no es posible que se trate del mismo hombre.

¿Acaso en la tragedia *Helena* no es posible detectar la influencia de este relativismo protagonismo de la primera parte del *Teeteto*? A este respecto conviene señalar que Protágoras y sus contemporáneos eran ajenos al moderno contraste post-cartesiano entre un mundo interior de experiencia subjetiva (al que tenemos acceso privilegiado y fidedigno) y un mundo exterior y objetivo. A pesar de su aparente ‘modernidad’, teorías como las de Protágoras “son, de hecho, ‘realistas’ u ‘objetivistas’, porque parten de la premisa de que la cuestión sometida a debate es

4 La creencia en el carácter engañoso de los sentidos no es exclusiva de Protágoras, sino que se encuentra ya en los fragmentos conservados de Heráclito (DK 22 B107): Κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὠτα βαρβάρους ψυχᾶς ἐχόντων (“los ojos y los oídos son malos testigos para los hombres, si tienen almas de bárbaros”); la discusión de Parménides acerca de la ἀληθείη (DK 28 B2) se basaba en la discrepancia entre percepción sensorial y ser verdadero; Anaxágoras (DK 59 B21): ὑπ’ ἀφαιρήτου ἀπὸ τῶν [...] οὐ δυνατοὶ ἔσμεν κρίνειν τάληθές (“no estamos en situación de distinguir la verdad, a causa de la debilidad [de nuestros sentidos]”). También los atomistas Leucipo y Demócrito pensaban que el universo estaba compuesto de partículas que no tienen cualidades y que les conducían a desconfiar de los sentidos que perciben tales cualidades. Demócrito, además, consideraba que la percepción sensorial, puesto que es subjetiva e individual, no nos puede dar la clave de la realidad (DK 67 A6–7, A19; DK68 A112, A135, B117). En opinión de Meliso (DK 30 B8–9), todo lo que existe es singular, incorpóreo y carece de cualidades sensibles; si tuviera solidez, tendría asimismo partes, pero si tuviera partes ya no sería singular. De este modo, si pudiéramos percibir la realidad adecuadamente con nuestros sentidos, comprobaríamos que es inmutable, pero nuestros sentidos perciben el cambio y, por tanto, no podemos confiar en ellos. El cuestionamiento de la relación entre realidad y percepción sensorial tiene, por tanto, hondas raíces en el pensamiento griego antiguo.

nuestro conocimiento del mundo ‘real’, no nuestro acceso a una zona bien diferenciada de experiencia subjetiva” (Gill 1996: 409)⁵. Numerosos estudios contemporáneos, no obstante, la caracterización de los personajes de la tragedia ática desde un enfoque subjetivista y, en el caso particular de Helena en la tragedia homónima, reconocen la progresiva y creciente confusión entre la Helena real y el fantasma, de tal manera que, al final de la obra, la ‘novedad’ de Helena es solo una apariencia. Kannicht (1969, I: 57 y ss.) señala dos funciones principales de la αντίσις ὄνομα-πρᾶγμα/σῶμα: 1) representar la situación psicológica de Helena, que ve separada la unidad de su persona y se siente como extraña a sí misma y 2) formular el problema del conocimiento como oposición entre δόξα y ἀλήθεια. Ahora bien, aunque en principio Kannicht identifica el εἶδωλον con el ὄνομα y la Helena de Egipto con el σῶμα, este autor, según Assael (1993: 93–94 y 93 n. 24):

[...] poco a poco llega a constatar que estas correspondencias no se verifican de manera sistemática [...]. Las oposiciones se atenúan. La imagen adquiere también una forma de realidad. El fantasma de Helena ha conquistado su autonomía; el espectador se plantea, entonces, interrogantes sobre la naturaleza del personaje supuestamente real que está en escena. La técnica teatral logra abolir toda diferencia entre la realidad y su doble.

La supuesta autonomía del εἶδωλον podría equipararse con la concepción derrideana del fantasma como suplemento de Helena. En su obra *De la gramatología* (1967), Jacques Derrida desarrolla la idea, ya expresada por Rousseau en sus *Confesiones*, de que la escritura es un suplemento del habla y, como tal, según Derrida ([1967] 2010: 185):

La escritura es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. [...] El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia. [...] Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta anterior de una

5 Según la lectura objetivista de Kerferd (1981: 86–90), Protágoras sostenía que las cosas contrarias que percibimos en determinados objetos son todas, de hecho, propiedades reales de esos objetos; las percepciones opuestas no parecen contradictorias porque realmente lo sean, sino porque cada apariencia individual remite solamente a una parte o a un aspecto del todo. En opinión de Protágoras, por tanto, todos los λόγοι contrarios son igualmente verdaderos y si una explicación parece contradecir a otra, esto se debe a que hace referencia a un aspecto diferente de la cosa que se está debatiendo. El enunciado del ‘hombre-medida’ no implica, por tanto, un relativismo epistemológico radical, sino que “establece, por el contrario, que, si la ciencia y la moral no están fundadas en naturaleza, están fundadas – y suficientemente fundadas – por la acción de los hombres [...] y por su acuerdo: la convención. Que la distinción entre el bien y el mal sea convencional no significa que el bien y el mal sean indiferentes, sino que nos toca a nosotros establecer la distinción” (Poirier 1988: p. 1527).

presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío.

La traslación de estas reflexiones a la tragedia de Eurípides invita a pensar en el εἶδωλον como suplemento de Helena. Desde esta perspectiva, el suplemento, en palabras de Gumpert (2001: 44–45):

[...] siempre amenaza con reemplazar a aquello que suplementa y, por tanto, el εἶδωλον siempre se postula como la Helena real y amenaza con ocupar su lugar. Si el εἶδωλον es la expresión emblemática de una lógica suplementaria vinculada a la figura de Helena, tal vez sería más apropiado decir que Helena, en cierto sentido, es *siempre* un εἶδωλον y que, lejos de representar una tradición alternativa, el εἶδωλον constituye el mito normativo de Helena en su forma más descarnada y explícita.

Como el significante lingüístico, el εἶδωλον de Helena la reemplaza, haciendo imposible identificar a la Helena ‘real’ y distinguirla de la entidad que la sustituye. Si se contempla, a la manera de Derrida, la posibilidad de una cadena de suplementos que compiten por su primacía semántica⁶, entonces Eurípides habría dibujado en su tragedia una multiplicidad de Helenas que pugnan por su supremacía, pero a ninguna de las cuales podemos considerar ‘real’ o ‘auténtica’ de manera concluyente (Bassi 2000: 15). Del mismo modo que la deconstrucción reemplaza el signo lingüístico por la *différance*⁷, así también se podría decir que la Helena real siempre difiere de sí misma (= “es diferente de sí misma”) y difiere (= “aplaza”, “posterga”) siempre cualquier intento de fijar su identidad. Gumpert (2001: 52–53) añade:

La tensión mimética entre lo real y la copia es únicamente *actualizada* ahora en la figura del εἶδωλον (que es la propia antítesis de lo actual o lo real). Pues esa tensión es constitutiva de *todas* las representaciones de Helena. Mirar a Helena es siempre sortear las traicioneras distinciones entre *lo que es* y *lo que solo parece ser*.

6 Derrida ([1967] 2010: 195–201).

7 Derrida emplea el término *différance* en el mismo doble sentido que tiene en castellano el verbo “diferir”, es decir, “ser diferente” y “aplazar” o “postergar”. El término *différance*, por tanto, señala el modo en que el significado en el lenguaje siempre difiere de sí mismo y deja en suspenso o demora cualquier intento de fijar dicho significado. Este incesante aplazamiento de significado en el espacio y el tiempo es el que impide distinguir, desde la perspectiva del deconstructivismo derrideano, entre el original y la copia, entre la Helena real y el fantasma que, como suplemento, puede ocupar el lugar de la realidad imitada.

Este autor pone como ejemplo la escena de Teucro, porque tal escena permite ver la inestabilidad de la línea que separa lo real de lo aparente. Cuando Teucro ve por primera vez a Helena, se refiere a ella como μίμημα (*Hel.* 74)⁸ y “ante lo que es real, Teucro lo reconoce como tal solo para retractarse de su identificación y decidir, erróneamente, que debe tratarse de una copia. Semejante inestabilidad se repite y se refuerza en casi cualquier aspecto de la obra” (Gumpert 2001: 53).

Los trabajos hasta aquí señalados tienen el denominador común de hacer extensiva la confusión entre apariencia y realidad a la caracterización de Helena, concluyendo que nosotros también nos vemos inmersos en esa confusión y, cuando la obra llega a su fin, debemos reconocer nuestra incapacidad de señalar una Helena ‘real’ y de trazar una línea divisoria clara entre ὄνομα y πράγμα. Ahora bien, nosotros somos mayoritariamente lectores de los textos conservados y ocasionalmente espectadores de tragedias adaptadas al teatro moderno. Nuestra perspectiva de la tragedia ática y de las obras que la representan son el resultado de una larga tradición de estudios que, desde sus propias disciplinas académicas (Antropología, Filología, Literatura, Filosofía, Historia, etc.), reflexionan sobre diferentes aspectos del género trágico en la Grecia clásica. A diferencia de nosotros, los contemporáneos de Eurípides iban al Teatro de Dioniso a ver y a oír, tal vez por primera y única vez en su vida, la tragedia *Helena*. Su experiencia de la obra era emocional antes que intelectual. En lugar de reflexionar sobre la dicotomía entre apariencia y realidad, los espectadores ansiaban descubrir cómo pondrían fin los personajes a los sufrimientos derivados de dicha dicotomía. La propia Helena, al comienzo de la obra, le dio al auditorio la información esencial para que su implicación emocional con la situación que la atormenta sea independiente del componente filosófico de la obra. Miles de espectadores, a los que Helena les concedió un conocimiento privilegiado de los acontecimientos, contemplaban desde esta posición ventajosa la perplejidad de Teucro o la incredulidad de Menelao.

La caracterización de Helena, por lo tanto, no ha sido concebida como un argumento demostrativo de una tesis sobre la falibilidad de nuestros sentidos para distinguir la realidad de las apariencias. Sabiendo desde el principio de la obra que la confusión entre apariencia y realidad tiene su origen en las acciones y las decisiones divinas, los espectadores coetáneos de Eurípides fueron invitados a

8 Derrida (1972: 212–213) señala que existen, al menos, dos conceptualizaciones de μίμησις, simultáneas, pero irreconciliables: 1) la imitación como ilusión, como mero duplicado de su modelo y cuya cualidad buena o mala depende de la cualidad de dicho modelo; 2) la imitación como algo que existe por sí mismo y que, a pesar de ser una copia y, por tanto, inferior a su modelo, al mismo tiempo puede reemplazar a veces a ese modelo y ser potencialmente superior a él. A esta dinámica contradictoria Derrida la denomina como ‘la lógica de la suplementariedad’.

experimentar con los personajes no solo las emociones derivadas de dicha confusión, sino también la reconfortante certeza de que, al final, los mismos dioses que sembraron el caos restauraban de nuevo el orden y la justicia. En el particular universo dramático concebido por Eurípides para esta tragedia, la nueva Helena casta y fiel es la Helena real, mientras que la Helena impúdica e infiel no es ni siquiera una mujer, sino un fantasma hecho de éter y que acaba regresando al éter después de cumplir la misión para la que fue creada. La coexistencia de las dos Helenas solo es posible hasta la llegada de Menelao a Egipto. Una vez producido el reencuentro entre la pareja espartana, la misión del εἶδωλον ha tocado a su fin. En los rasgos que caracterizan a la ‘nueva’ Helena de la tragedia homónima no es posible trazar una neta línea divisoria entre la voluntad divina y la acción humana: puesto que Hera creó un εἶδωλον, Helena nunca fue infiel; puesto que la guerra de Troya la planeó Zeus, tampoco fue Helena la causa primera de la muerte de miles de hombres.

Lo que hace de Helena una mujer casta, fiel e inocente no procede de la ‘personalidad’ del personaje. Su singularidad depende del modo en que reacciona ante las consecuencias de unos actos cuyos agentes son divinos. La castidad y la fidelidad de Helena son dos rasgos que le ofrecían al poeta la posibilidad de extraer el máximo potencial patético de las consecuencias derivadas de la existencia de un εἶδωλον dotado de los rasgos opuestos a la Helena real. Después de diecisiete años sabiéndose suplantada por un doble impúdico e infiel, ¿cómo se comportaría y qué palabras diría una Helena inocente, pero sabedora de que todos la consideran culpable de la guerra entre griegos y troyanos? ¿cómo reaccionarían y qué se dirían Helena y Menelao, si se reencontrasen y él descubriese la existencia del εἶδωλον? ¿cómo reivindicaría ella su inocencia ante un marido incrédulo? Para lograr su objetivo de regresar a Grecia, ¿qué estrategias utilizaría y cómo contribuirían dichas estrategias a la ‘recharacterización’ de una Helena netamente diferenciada del εἶδωλον? Estas son algunas de las preguntas a las que Eurípides dio respuesta en una tragedia que le planteaba de manera recurrente al auditorio *qué pasaría si* la realidad que los hombres dan por válida no es otra cosa que una mera apariencia.

Hay cinco cuestiones que a menudo centran los estudios de caracterización y que, en mi opinión, representan nuestro intento de descubrir la ‘personalidad’ de Helena supuestamente latente en el texto: 1) el cambio radical de Helena en el desarrollo de la acción; 2) sus contradicciones; 3) sus verdaderos sentimientos; 4) su ‘barbarie’; 5) su ‘yo’ más puro. Si utilizamos la clave adecuada, descubriremos cómo es la ‘nueva’ Helena que Eurípides ha creado por debajo de la superficie textual. Semejante acercamiento al estudio del texto trágico parte de la premisa de que Eurípides lo escribió para un Espectador-Lector Ideal cuya interpretación del texto sería independiente de la época y la cultura a la que pertenece. Ahora bien,

cualquier texto trágico es como un libreto sin música y nunca mejor dicho, porque precisamente la música, que era parte esencial de la tragedia ática, no se nos ha conservado. Los textos tampoco ofrecen acotaciones escénicas que nos permitan conocer los gestos y movimientos de los actores o la modulación de su voz en cada situación. Quienes sí tuvieron acceso a toda esa información extratextual tan importante fueron los miles de espectadores que acudieron a la representación de *Helena* durante la celebración de las Dionisias Urbanas el año 412 a.C.

2.1 Cambio radical e incoherencia

Nuestras expectativas de coherencia en la caracterización de un personaje literario exigen que un cambio radical de conducta no solo esté motivado por las circunstancias que rodean a dicho personaje, sino también por su personalidad. Ambas motivaciones pueden estar interrelacionadas o ser independientes. En este último caso, los actos del personaje son el producto de su particular manera de ser, definida como una individualidad que obra de acuerdo con imperativos internos ajenos al entorno y al devenir de los acontecimientos de la obra. No podremos encontrar algo semejante en la tragedia ática. Si Helena, doliente y pasiva en la primera mitad de la obra, adopta después un papel activo en un plan de huida que incluye derramamiento de sangre, semejante cambio radical se suele explicar de dos maneras: 1) una caracterización incoherente y, por ende, fallida; 2) el supuesto propósito de Eurípides de revelar (¿al auditorio original? ¿a nosotros?) la confusión e identificación final de Helena con el εἶδωλον del que ha querido diferenciarse insistentemente desde el principio de la obra. Una lectura errónea de las reflexiones de Aristóteles (*Po.* 1454a 28–33) con respecto a la caracterización de Ifigenia en la tragedia *Ifigenia en Áulide* ha influido poderosamente en nuestra exigencia (anacrónica) de que los personajes de la tragedia ática sean ‘coherentes’ en sus palabras y acciones. Por otra parte, la atribución (también anacrónica) a Helena de una ‘pseudo-personalidad’ ambigua y, en último término, idéntica a la del εἶδωλον, se basa en nuestras nociones post-cartesianas y post-freudianas de la mente y la personalidad, nociones lógicamente ajenas a los espectadores de la tragedia ática.

Aristóteles señala el cambio radical de Ifigenia como ejemplo de incoherencia, puesto que la joven se aferra primero a la vida, suplica no ser sacrificada (*IA* 1211–1252) y entona un desgarrado lamento lírico (1279–1335), pero pocos versos después adopta la decisión contraria de manera repentina y sin vacilación (1369–1401). ¿Cómo explicar semejante cambio radical? La crítica se ha basado en motivos aducidos explícitamente por el personaje o, incluso, en motivos no mencio-

nados por Ifigenia, pero que se le podrían atribuir⁹. El denominador común de estos estudios es que no consiguen resolver satisfactoriamente la cuestión de la incoherencia del personaje, porque han hecho una lectura errónea del testimonio ofrecido por la *Poética*. La crítica de Aristóteles no estaba dirigida tanto a la caracterización de Ifigenia como a su inadecuada subordinación al efecto patético. Tal vez a Aristóteles le hubiera parecido más apropiado que el cambio de opinión de Ifigenia se realizase de manera menos brusca, menos efectista, más paulatina, permitiendo que la transición del personaje de una situación dramática (la súplica por su propia vida) a otra opuesta (el sacrificio voluntario) se realizase a través de un desarrollo dramático en el que la decisión final de la heroína se constituyese en la consecuencia lógica de dicho desarrollo. La crítica moderna con frecuencia ha buscado la motivación que explique el cambio de opinión de Ifigenia apelando a argumentos extradramáticos, como si se desarrollase en el interior del personaje un proceso mental latente que la llevaría desde la súplica por su propia vida al sacrificio voluntario¹⁰. Aristóteles, no obstante, solo juzga negativamente que Eurípides haya administrado mal la transición de una situación dramática a otra y que haya ocasionado, así, un conflicto o disonancia entre la actitud del personaje y el efecto patético, puesto que dicho efecto se ha logrado por medio de un cambio de opinión tan rápido y repentino que la decisión final de Ifigenia no se integra bien en su caracterización.

El cambio radical de Helena, a pesar de ser mucho menos brusco y repentino que el de Ifigenia, también ha llamado la atención de quienes intentan explicarlo desde un criterio de coherencia. Ya los eruditos de los siglos XVII y XVIII, partiendo de una concepción de la unidad de acción ajena a la tragedia ática¹¹, empezaron a confundir la variedad de la acción con su falta de unidad e hicieron extensiva esta confusión a la caracterización de los personajes trágicos. De esta manera, aunque

9 Para una visión más detallada de la problemática relativa al cambio radical de Ifigenia, véanse Lesky (1972: 209–226); Funke (1964: 284–285); Kitto (1976: 362–369); Sansone (1991); Siegel (1980: 300–321); Knox (1979: 243–246); Schenker (1999); Gibert (1995: 250).

10 Desde la perspectiva de la psicología individual, Mellert-Hoffmann (1969: 74–90) sostiene que el personaje experimenta en la obra un proceso de maduración por el cual deja atrás a la niña ingenua de su primera aparición en escena, cuando corre para abrazarse a su padre. Partiendo de un enfoque psicoanalítico, Green (1979: 154) y Rabinowitz (1983: 24) señalan la atracción edípica como explicación al cambio de opinión de Ifigenia.

11 En Arist. *Po.* 1451a 16–19 podemos leer: “La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única” [trad. García Yebra [1974] 2010] (Μῦθος δ’ ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἰοῦνται, ἐὰν περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνός πολλαὶ εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις.).

no se consideraba como condición suficiente para la unidad de la acción que esta girase en torno a un único personaje, sí comenzó a considerarse como condición necesaria. Un ejemplo ilustrativo a este respecto lo constituye el modo en que se ha estudiado la caracterización de Hécuba en la tragedia homónima de Eurípides: las dos acciones supuestamente desconectadas entre sí (el sacrificio de Políxena, por un lado, y la venganza de Hécuba por el asesinato de su hijo Polidoro, por otro) se han puesto en paralelo con la supuesta incoherencia en la caracterización de Hécuba. ¿Cómo es posible que la anciana que sufre primero con impotencia el sacrificio de su hija Políxena, se convierta después en una asesina cruel y despiadada, deseosa de vengar el asesinato de su hijo Polidoro?¹² Diversos autores han explicado el cambio radical de Hécuba como resultado de su degeneración moral y de su deshumanización (prefigurada en la profecía final que vaticina la transformación de Hécuba en perra)¹³. Se ha procurado subsanar, así, la supuesta falta de unidad de acción, como señala Keyser (1997: 129):

[apelando a] una mera unidad del personaje que experimenta los acontecimientos del drama. Esta [unidad] sugerirá implícitamente un tipo particular de lectura que tiende a aislar a la

12 Los humanistas del Renacimiento no encontraron problemática la existencia de dos acciones (el sacrificio de Políxena y la venganza de Hécuba), porque leyeron y comentaron las antiguas tragedias griegas privilegiando el punto de vista del receptor y entendiendo que la función de la tragedia consistía en transmitir al espectador el efecto trágico a través de las emociones adecuadas para tal propósito. La variedad de episodios o eventos dentro de la misma pieza dramática no alteraba la unidad de la acción y no suponía un menoscabo para esta, sino que la enriquecía.

13 Grube (1941: 83) afirma que la muerte de Polidoro “es sin duda un brutal asesinato, la traición de un amigo por causa del oro, pero la venganza resulta tan horrible que, aunque no deberíamos simpatizar con el asesino, no podemos sino retirar nuestra simpatía de Hécuba”. Conacher (1967: 160) opina, por su parte, que el único modo de entender la degradación moral del personaje es que, tras la destrucción de Troya y de toda su familia “Hécuba pierde por completo la noción de identidad moral; ya nada tiene sentido para ella salvo vengarse de Poliméstor, el *xenos* que ha traicionado su confianza”. Kitto (1976: 219–220) califica a Hécuba como una segunda Medea que “hace algo mucho más horrible, cegándole [a Poliméstor] y asesinando a sus dos hijos; y para asegurarse de que nos sintamos horrorizados y nada edificadas, Eurípides hace que el desgraciado Poliméstor salga de la tienda a cuatro patas. Eurípides no utiliza en sus tragedias semejante ‘realismo’ simplemente por hacer una vívida descripción”. Con respecto a la profecía de Poliméstor al final de la obra de que Hécuba se transformará en una perra, Buxton (2010: 183) opina que este hecho “confirma nuestra sensación de que las circunstancias la han reducido a algo por debajo de lo humano; la metamorfosis será simplemente una extensión lógica de algo ya visible para el auditorio. También representa una eventual y simbólica equiparación de la fortuna entre Hécuba y Poliméstor: él apareció en escena a cuatro patas después de que lo cegaran; ella pronto tendrá cuatro patas”. Reckford (1985: 113), por su parte, afirma: “La meditación sobre la nobleza de Políxena [...] refleja su tensión interior; la creciente incertidumbre de su mente y apunta irónicamente hacia su deterioro bajo la presión del sufrimiento”.

protagonista de su contexto dramático y contribuye, así, a leer la obra como un ‘psicodrama’, es decir, a hacer que la obra describa la transformación interior de Hécuba.

El cambio radical de Helena en la tragedia homónima también se ha explicado sobre la base de un proceso psíquico interno supuestamente implícito en la acción dramática. Ahora bien, se trataría aquí de un falso cambio que haría a Helena (ética y psicológicamente) idéntica al εἶδωλον del que pretendía diferenciarse. Ella misma nos informa en el prólogo (*Hel.* 1–163) de que Hera, enojada por no haber sido elegida como la más bella en el famoso juicio de Paris, creó a partir del éter un εἶδωλον con su misma apariencia física; a esta acción se añadió la voluntad de Zeus, deseoso de enzarzar a griegos y troyanos en una guerra orientada a aliviar a la tierra de la superpoblación. Helena se presenta, por tanto, como instrumento en manos de los dioses e insiste una y otra vez, por medio del contraste entre ὄνομα y σῶμα, en que no fue ella la que marchó a Troya, sino el εἶδωλον creado por Hera (42–43, 52–55, 63–67). Tras el prólogo, en el largo *kommós* entre Helena y el Coro (164–385), la esposa de Menelao lamenta con gran pesadumbre las muertes producidas en Troya y se incluye a sí misma paradójicamente como responsable de tanto dolor (198–199), e incluso como responsable del suicidio de Leda, su madre, y de las supuestas muertes de Menelao y de los Dioscuros (200–210). Maldice su belleza, que desearía poder borrar como se borra una pintura (262–263), insiste en su inocencia y en el enorme sufrimiento de cargar con culpas ajenas (270–272), así como en el dolor que le produce el hecho de vivir en tierra extranjera por voluntad de los dioses (273–275). La enumeración de sus desgracias desemboca, finalmente, en el deseo de suicidarse (298–302).

Tras el mutuo reconocimiento entre Helena y Menelao (625–697), la acción de la obra girará en torno a la huida de la pareja. Este hecho lleva emparejada la necesidad de subordinar la caracterización de los personajes a los nuevos acontecimientos que configuran la acción. Del mismo modo que la variedad de la acción no implica la ruptura de su unidad, así también la variedad de la caracterización no implica una caracterización incoherente. Helena ya se ha reencontrado, por fin, con su tan añorado Menelao. Ahora es el momento de abandonar Egipto y regresar a Grecia. Existe, no obstante, un obstáculo: Teoclímeno, el rey bárbaro que mata a todo extranjero que llega a sus costas. Nuevamente desesperada, Helena advierte una y otra vez a Menelao del peligro que corre su vida (777–778, 781, 803, 807, 833) e insta a su marido a que huya él solo cuanto antes (780, 805, 860). La conducta de Helena es coherente con la de una esposa fiel que antepone la salvación del marido a su propio deseo de regresar a Grecia. Como orgulloso vencedor en la guerra de Troya, Menelao no quiere huir, sino hacerle frente al rey egipcio. Helena, no obstante, sabe que es imposible matar a Teoclímeno. La única esperanza de salvación está en recurrir a la astucia (δεῖ δὲ

μηχανῆς τινος, 813), que consistirá en dirigirle a Teónoe una súplica persuasiva, de tal modo que consigan convencerla para que no revele a su hermano que Menelao se encuentra en Egipto. Esta es la primera parte de un plan que Helena desarrollará posteriormente, tras convencer a Teónoe para que colabore con el silencio en la huida de la pareja. La capacidad de Helena para conseguir que su plan tenga éxito, engañando a Teoclímeneo y promoviendo una batalla entre griegos y egipcios, devuelve una imagen radicalmente distinta de la mujer doliente y desesperada de la primera parte de la obra. De ahí que la crítica señale a menudo la ambigüedad moral de Helena, así como su confusión e identificación con el εἶδωλον. El auditorio descubre en el desarrollo de la acción que la supuesta Helena καινή no es diferente de la Helena tradicional¹⁴.

Semejante manera de entender la nueva actitud de Helena, además de confundir la variedad en la caracterización del personaje con su incoherencia, no subordina la caracterización al nuevo giro argumental de la acción. El hecho de que Helena apele a la astucia le añade al personaje un rasgo que no había revelado hasta ahora, porque tal rasgo todavía no lo había exigido ni la dinámica de la acción ni la retórica de la situación. La astucia de Helena no la hace καινή; su fidelidad y su castidad, sí. Mientras que los estudios de caracterización suelen poner el acento en el cambio radical de Helena y, por ende, en su progresiva identificación con el εἶδωλον, es menos frecuente que dichos estudios señalen los versos que colaboran poderosamente para afianzar los rasgos positivos que la propia Helena ha reivindicado desde el comienzo de la obra. Menelao ya no duda que la mujer que tiene delante es la Helena real, pero ahora precisamente se plantea una nueva duda: ¿le habrá sido fiel su esposa? ¿no habrá sucumbido a la seducción del soberano egipcio? Helena le asegura que su conducta ha sido intachable: “Sabe que he conservado para ti el lecho intacto” (ἄθικτον εὐνήν ἴσθι σοι σεσωμένην, 795). A Menelao no le bastan estas palabras. Helena le señala entonces como prueba la tumba de Proteo, que la ha protegido como el templo de un dios del acoso de Teoclímeneo (801). En los versos siguientes, anteriormente señalados, Helena afirma que la única esperanza de salvación para ambos es persuadir a la profetisa Teónoe de que no le diga a su hermano que Menelao está en Egipto. ¿Y si

14 Wolff (1973: 77) afirma que “la nueva Helena es una esposa virtuosa y ejemplar, alejada de la esfera pública. A medida que avanza la obra, sin embargo, no repudia a la antigua Helena, sino que la asimila, asimila sus tretas, su capacidad de atracción sexual y de estímulo para la lucha. Ahora bien, estas cualidades están ahora al servicio del éxito y la felicidad personal y se convierten, así, en aceptables”. La vigencia de esta línea interpretativa se demuestra, más de tres décadas después, en trabajos como el de Meltzer (2006: 201), en cuya opinión, a medida que avanza la obra “la distinción entre Helena y su doble fantasmal se desdibuja cada vez más, culminando en el fracaso de su propio marido para reconocerla”.

no logran persuadirla? La respuesta a esta pregunta de su marido es tajante: “Morirás. Y yo, desdichada, tendré que casarme por la fuerza” (θανῆι· γαμοῦμαι δ’ ἢ τάλαιν’ ἐγὼ βίαι, 833). Parecía que Menelao ya no albergaba dudas sobre la castidad de su esposa, pero ahora exclama: “¡Serías una traidora! La violencia la pones como excusa” (προδοτίς ἄν εἴης· τὴν βίαν σκήψασ’ ἔχεις, 834). Helena pronuncia entonces un juramento inusual, pero muy significativo: “No, por tu cabeza te lo juro con sagrado juramento” (ἀλλ’ ἀγνὸν ὄρκον σὸν κάρα κατώμοσα, 835).

En vez de invocar a las divinidades, como es habitual en los juramentos, Helena elige al propio Menelao, refiriéndose a él con una sinécdoque por medio de la cual la parte (la cabeza) representa al todo (Menelao). La elección de Helena “pone de relieve el gran valor que le atribuye a él y al vínculo matrimonial que los une” (Allan 2008: 240, *ad* 835). El auditorio original de la obra recibía por medio de este juramento una información muy relevante sobre el personaje que lo pronunciaba, porque en la cultura griega de época clásica el juramento no era una mera fórmula, sino que estaba revestido de gran seriedad y solemnidad, y su quebrantamiento tenía graves consecuencias¹⁵. Lo normal era que un juramento se hiciese invocando a un dios o a un objeto revestido de un determinado poder. Ya en la épica homérica Aquiles juraba por el cetro de Agamenón (*Il.* 1.233–246), puesto que, como señala Torrance (2009: 2):

El cetro es un símbolo de poder sobre el ejército y de control sobre la situación, algo que es muy valioso para Aquiles en ese momento y que no desea perder. Cuando Helena le hace un juramento a su marido invocando a su propia cabeza y a ningún otro poder como fuerza santificadora, la consecuencia es semejante.

Se trata de un juramento singular, precisamente por contener la invocación de un mortal vivo y, más concretamente, de su cabeza. Constituye, además, “una invitación a que el auditorio espere de Menelao una actuación noble y eficaz en el intento de asegurar la huida” (Torrance 2009: 5). Arroja, por tanto, una luz favorable sobre él. Desde esta perspectiva, la obra no solo nos presenta a una Helena virtuosa e inocente, sino también a un Menelao sensiblemente distinto (en sentido positivo) al personaje que vemos en otras tragedias de Eurípides y cuya contribución al éxito del plan para escapar de Egipto es más significativa de lo que la crítica suele reconocer¹⁶.

¹⁵ Varias tragedias de Eurípides nos presentan a personajes abocados al desastre por haber quebrantado sus juramentos: baste citar *Medea*, *Fenicias* y *Suplicantes*, donde Jasón, Etéocles y Capaneo, respectivamente, sufren las fatales consecuencias de haber cometido perjurio.

¹⁶ El papel activo de Menelao en el plan de huida contrasta, por ejemplo, con la nula participación de Orestes para escapar de tierra extranjera en *Ifigenia entre los Tauros*, donde “Ifigenia asume un

Helena ha jurado por la cabeza de su marido (835) que no desea casarse con Teoclímeneo, pero Menelao transforma ese juramento: “¿Qué dices? ¿Morirás? ¿No cambiarás nunca de lecho?” (τί φήεις; θανεῖσθαι; κοῦποτ’ ἀλλάξεις λέχη, 836). Helena acepta los nuevos términos en que Menelao plantea el juramento: “Sí, con la misma espada que tú, y yaceré junto a ti” (ταύτῳ ξίφει γε· κείσομαι δὲ σοῦπέλας, 837). Ahora Helena debe ratificar sus palabras tomando la diestra de su marido y él, a su vez, también jura que, si pierde a Helena, dejará de vivir (κάγω στερηθῆεις σοῦ τελευτήσειν βίον, 840). No es la primera vez que el auditorio escucha a Helena un juramento de suicidio. Casi quinientos versos antes, ya invocó al río Eurotas y juró que se suicidaría si era cierto el rumor sobre la muerte de Menelao (348–359). Este pasaje nos ofrece, así, un indicio significativo de la devoción genuina de Helena hacia él, puesto que con la mención del Eurotas “elige, como testigo del juramento, a una deidad conectada con el hogar que comparte con su marido en Esparta” (Torrance 2009: 2). Helena no solo acepta morir, sino que también quiere que ambos mueran con gloria (πῶς οὔν θανούμεθ’ ὥστε καὶ δόξαν λαβεῖν, 841). ¿Qué han de hacer para conseguirlo? La respuesta de Menelao es acorde a la pregunta (*Hel.* 842–845):

τύμβου ᾗτι νώτοις σὲ κατνῶν ἐμὲ κτενῶ.
 πρῶτον δ’ ἀγῶνα μέγαν ἀγωνιούμεθα
 λέκτρων ὑπὲρ σῶν· ὁ δὲ θέλων ἴτω πέλας.
 τὸ Τρωϊκὸν γὰρ οὐ καταισχυνῶ κλέος
 [...]

Después de matarte sobre esta tumba, me quitaré la vida. Pero primero entablaré un gran combate en defensa de tu tálamo. ¡Quien quiera, que se acerque! No deshonraré mi gloria troyana [...]

Es evidente el nuevo giro argumental que ha tomado la obra desde el reencuentro y mutuo reconocimiento de la pareja espartana. El juramento también mutuo de morir juntos en caso de no poder escapar de Egipto le comunica al auditorio de

completo control hasta que ambos logran llegar al espacio fuera de escena de la nave” (Torrance 2009: 6). El mensajero que le trae a Teoclímeneo las noticias sobre la huida de los griegos señala el destacado papel de Menelao: mientras que los egipcios no son capaces de subir a la nave el toro que va a ser sacrificado, el marido de Helena exhorta a sus guerreros a que lo carguen sobre los hombros ‘a la usanza de los helenos’ (Ελλήνων νόμῳ, 1561) y estos consiguen domeñarlo y depositarlo en cubierta; el propio Menelao hace subir a un caballo “acariciándole el cuello y la frente” (ψήγων δέρην / μέτωπά τ’, 1567–1568). Menelao lucha enérgicamente y asiste a sus hombres cuando flaquean (versos 1604–1612), consiguiendo poner en fuga a los egipcios que no mueren bajo su espada y ordenando dirigir la nave rumbo a la Hélade en un momento en que soplan vientos favorables (οὔριαι δ’ ἤκον πνοαί, 1612).

manera muy conmovedora el restablecimiento del vínculo que, diecisiete años atrás, se había roto por obra de los dioses. El recelo de Menelao con respecto a la fidelidad de Helena fue introducido por Eurípides para crear una situación de gran intensidad emocional, no para caracterizar (ni positiva ni negativamente) a Menelao o para sembrar dudas en el espectador sobre los verdaderos sentimientos de la pareja a pesar del reencuentro aparentemente feliz que tuvo lugar pocos versos antes. Eurípides logró crear un contraste muy eficaz entre la desconfianza de Menelao y la plena confianza de los espectadores, conocedores de la inquebrantable fidelidad de Helena¹⁷ y deseosos de que ambos huyan de Egipto. En este momento tan emotivo, Helena ve salir del palacio a la profetisa Teónoe. Todo está perdido: la profetisa revelará a su hermano la presencia de Menelao. No hay escapatoria posible. Es entonces cuando comienza otra escena que incrementará la expectación del auditorio, porque Helena y Menelao procurarán convencer a Teónoe para que les ayude y lo conseguirán. A partir de este momento será posible trazar un plan de huida.

Antes de entrar en palacio para cambiar su aspecto físico y presentarse ante Teoclímeneo como la viuda de Menelao, Helena afirma con la valentía propia de un héroe épico: “Terrible se presenta la lucha, y veo dos alternativas: o bien tengo que morir yo, si me sorprenden en mi intriga, o bien regresar a la patria y salvar tu vida” (μέγας γὰρ ἀγὼν καὶ βλέπω δύο ῥοπάς· / ἢ γὰρ θανεῖν δεῖ μ', ἢν ἄλῶ τεχνωμένη, ἢ πατρίδα τ' ἐλθεῖν καὶ σὸν ἐκσῶσαι δέμας, 1090–1092). Helena, tras raparse la cabeza y vestirse de negro, le pide a Teoclímeneo una nave para celebrar en medio del mar un falso ritual fúnebre por el esposo muerto. El rey egipcio se entera del éxito del plan de huida a través del relato de un mensajero. Según su narración de los hechos, Helena enardece y alienta a los griegos para que luchen contra los marineros egipcios que los acompañan en la celebración del falso ritual. Helena exclama: “¿Dónde está vuestra gloria troyana? Mostrádsela a estos bárbaros” ([...] Ποῦ τὸ Τρωϊκὸν κλέος; / δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους [...], 1603–1604). Kannicht (1969, II: 417) observa, no obstante, que la exhortación de Helena indica que la batalla aún está indecisa a pesar del armamento desigual de los oponentes y que, por tanto, los egipcios luchan inesperadamente con valentía. El hecho de que los marineros egipcios estén desprevenidos y luchen, no con espadas

17 Baste recordar aquí los versos en los que Helena menciona a Menelao desde los primeros versos de la obra (Μενέλεωι, 48; ἄθλιος πόσις, 49; ἐμὸν / πόσιν, 54–55; σὺν ἀνδρί, 58; τὸν πάλαι [...] πόσιν, 63; ἀνδρί, 65). Él es el esposo al que jamás traicionó y, en el momento presente, quiere seguir siéndole fiel. Los espectadores vieron y escucharon su desesperación tras comunicarle Teucro los rumores sobre la muerte de Menelao (164–385: el Coro reconoce que, sin su esposo, Helena nunca podrá regresar a Esparta [226–229]; por medio de una metáfora náutica [277–279], Helena se presenta como alguien que va a la deriva en una nave sin ancla).

como los griegos, sino con la botavara, los bancos y los remos de la nave, parecería añadir una nota mayor de crueldad a las palabras con las que Helena enardece a sus compatriotas. La nueva hazaña de los griegos sería, en realidad, una matanza antiheroica y la exhortación de Helena entraría en contradicción con los versos en los que ella misma había lamentado anteriormente todas las vidas que se cobró la guerra de Troya en ambos bandos (36–41, 49–55, 196–199, 229–251, 362–374, 383–385).

¿Cómo explicar el cambio radical de Helena? No solo parece completamente distinta de la Helena doliente y desesperanzada de la primera mitad de la obra, sino que ahora, además de adoptar un papel activo en el plan de huida, también manifiesta en sus palabras una sed de sangre incompatible con la mujer que tanto deploró las terribles consecuencias de una guerra librada en su nombre. Semejante incoherencia se suele explicar apelando a la confusión e identificación entre Helena y el εἶδωλον o a la ambigüedad del personaje. Gracias a esta guerra de Troya en miniatura podemos ver cómo Helena y Menelao recuperan sus roles tradicionales. La elección eurípidea de μηχανημα para garantizar la salvación de los personajes principales demuestra que el poeta, en opinión de Papi (1987: 40):

No ha puesto el acento [...] en la *justicia* de la reunión de Helena y Menelao, sino más bien en su *re-integración dentro del estatus que habían perdido*. [...] Esto no significa precisamente la reintegración en un estado de inocencia (re-establecida por la desaparición del εἶδωλον), puesto que, al lado del primer movimiento hacia la afirmación de la verdadera identidad de Helena, Eurípides también ha ido desarrollando – con ironía y *sous-entendus* – otro movimiento que le permite a los personajes principales reasumir sus roles tradicionales.

El problema que plantea esta aplicación del realismo psicológico a la caracterización del personaje radica en que “aunque pueda dilucidar escenas individuales, se aleja del significado esencial de la obra” (Segal 1971: 557), resultando útil para la comprensión de las partes, pero sin ofrecer una respuesta apropiada para el todo. Lejos de poner al descubierto la ambigüedad moral de Helena, la batalla final, en palabras de Segal (1971: 606–607):

Revive la historia de un modo que borra la antigua culpa. La guerra de Troya se libra de nuevo, en miniatura. Pero Helena está ahora en el lado correcto, vitoreando a su marido [...]. El papel de Helena en esta escena es esencial desde el punto de vista dramático para la culminación de su papel en la historia. Del mismo modo que Menelao recupera su identidad como un guerrero heroico, también Helena recupera la suya como esposa virtuosa¹⁸.

¹⁸ Este autor, no obstante, sobrecarga su lectura particular de esta escena con nuestras modernas nociones éticas y psicológicas, cuando afirma que “se trata de la re-experimentación catártica y liberadora de un pasado traumático y cargado de culpa. Esta dramatización de su recuperación de

Se produciría, por tanto, la cancelación imaginativa del pasado reviviéndolo en el presente. Esta guerra de Troya en miniatura ofrece a los personajes la oportunidad de restaurar un orden de cosas que el fantasma había subvertido por completo; los medios utilizados para el logro de este objetivo cuentan con la aprobación de los dioses. Esta sanción divina de las acciones de Helena tal vez nos parezca irrelevante o, incluso, nos pase desapercibida a nosotros, pero no al auditorio original de la obra. La supuesta ambigüedad moral de Helena suele ser la conclusión a la que llegan quienes aíslan sus palabras y acciones del contexto dramático al que pertenecen. En tales lecturas descontextualizadas siempre es posible descubrir bajo la superficie textual la psique interna de Helena y, por ende, la incoherencia derivada de su cambio radical cuando enardece a los griegos para que luchen contra los egipcios. No existe, en realidad, ningún cambio radical. La actitud de Helena es coherente con la dinámica de la acción. El momento culminante de la obra, tan esperado por su auditorio original, por fin ha llegado. Las palabras con las que Helena enardece a los griegos son adecuadas a la situación en la que una y otros están inmersos. Estas palabras, además, son un eco de las que previamente ya ha pronunciado Menelao, llamando a sus hombres ‘destructores de Troya’ (ᾠ πέρσαντες Ἰλίου πόλιν, 1560) e incitándolos a matar a los egipcios (1593–1595):

Τί μέλλετ', ὦ γῆς Ἑλλάδος λωτίσματα,
σφάζειν, φονεύειν βαρβάρους νεώς τ' ἄπο
ρίπτειν ἐς οἶδμα; [...]

¿A qué estáis esperando, flor de la Hélade, para degollar, para matar a unos bárbaros y arrojarlos al mar desde la nave?

La acumulación asindética de los dos infinitivos σφάζειν y φονεύειν (1594) delata la gran excitación de Menelao. Poco después Helena se une a las exhortaciones de su marido: “¿Dónde está vuestra gloria troyana? Mostrádsela a unos bárbaros” ([...] Ποῦ τὸ Τρωϊκὸν κλέος; / δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους [...], 1603–1604). Si el auditorio original de la obra era total o mayoritariamente masculino¹⁹, cabe su-

identidad es tanto más importante en la medida en que el εἶδωλον de la primera parte de la obra ha planteado la cuestión de esa identidad [...]. La escena de la batalla elimina la escisión de su identidad entre ὄνομα y πρᾶγμα y representa la superación final de su ‘Selbstentfremdung’” (Segal 1971: 607).

19 Platón considera la tragedia como placer propio de mujeres educadas, hombres jóvenes y, tal vez, casi todo el público en general (Pl. *Lg.* II 658; otros pasajes controvertidos son Pl. *Lg.* VII 816e y *Lg.* VII 817b-c). Goldhill (1997: 64) sostiene que la especificación ‘mujeres educadas’ implica que solo estas mujeres conocían la tragedia y, si esto era así, ¿habría que deducir de ello la existencia de un auditorio femenino en el teatro o un público lector femenino culto, pero reducido? Con respecto a la problemática sobre la presencia o ausencia de las mujeres, véase Henderson (1991). Este autor

poner que las palabras de Helena fueron muy del agrado de dicho auditorio, que constataría aquí la lealtad de la esposa de Menelao. Cuando Helena anima a los griegos a luchar contra los egipcios, lo que está en juego, tanto para ella como para sus compatriotas, es la salvación personal y la huida de Egipto. Después de diecisiete años de aislamiento en tierra extranjera ha llegado para Helena el momento de librarse del acoso de Teoclímeno y de recuperar su estatus de esposa de Menelao; también se abre ante ella la posibilidad de regresar a Grecia y restaurar su reputación, mancillada por causa del εἶδωλον. La razón y la justicia están del lado de Helena y Menelao, no del lado de Teoclímeno. No dejan lugar a dudas las palabras que Cástor, el *deus ex machina*, le dirigirá al rey egipcio al final de la obra: “Refrena la ira que te desvía del rumbo correcto, Teoclímeno, soberano de esta tierra. [...] Pues te enfureces por unas bodas que no te estaban destinadas” (ἐπίσχες ὀργὰς αἴσιν οὐκ ὀρθῶς φέρηι, / Θεοκλύμενε, γαίας τῆσδ’ ἄναξ [...] / οὐ γὰρ πεπρωμένοισιν ὀργίζηι γάμοις, 1642–1643 y 1646).

Integradas en su contexto dramático, las palabras de Helena carecen de esa cualidad ético-psicológica que se les suele atribuir. Por otra parte, dichas palabras las conocemos a través de un mensajero egipcio, sirviente de Teoclímeno, que ha presenciado la batalla y que se presenta ante su señor para relatársela. El mensajero pone de relieve su conciencia retrospectiva de que el ritual fúnebre era una farsa (1528 σοφώταθ’; 1529 πόσιν πέλας παρόντα κού τεθνηκότα; 1537 τοῦτ’ ἄρα σκοπούμενοι; 1542 δόλιον οἶκτον; 1547 ποιητῶι τρόπωι) y, de este modo, no solo se exonera a sí mismo de todo reproche, sino que, sobre todo, señala implícitamente el grave error cometido por Teoclímeno²⁰. Al reproducir en estilo directo las palabras enardecedoras de Helena, el mensajero abunda en este mismo propósito de subrayar hasta qué punto se ha equivocado el rey egipcio al entregarles una nave a los griegos. Por otra parte, inmediatamente antes de reproducir dichas palabras, el mensajero dice que la violencia de la batalla fue tal que “la nave chorreaba sangre” (φόνω δὲ ναῦς ἔρρεῖτο, 1602). Una información tan impactante, combinada con las palabras de Helena, debió de provocar una gran excitación en el auditorio, invitado a participar imaginativamente en un momento culminante de la acción. Creo que es precisamente aquí donde hay que poner el acento, es decir, en los destinatarios del relato del mensajero, no en la caracterización ético-psicológica de una

concluye que “un número significativo de fuentes antiguas se interpretan de la manera más idónea si se admite que algunas mujeres, al menos, asistían [al teatro], que sentían un vívido interés por las obras y que sus reacciones ante ellas eran a veces tan vehementes como para suscitar su mención en la comedia” (Henderson 1991: 144).

²⁰ Así lo entiende Allan (2008: 328, *ad* 1512–1618), que, además, cita a de Jong (1991:55–56) para indicar el propósito de autoexoneración que encierra el procedimiento de ‘focalización narrativa’ detectable en el relato del sirviente de Teoclímeno (1549–1553).

Helena que supuestamente habría engañado al auditorio con una falsa imagen de indefensión y que, al final de la obra, mostraría su verdadera naturaleza.

Tal vez a nosotros, acostumbrados como estamos a las imágenes cinematográficas, no nos entusiasme escuchar a través de un mensajero el relato de la lucha entre griegos y egipcios. Preferiríamos ver directamente esta escena representada ante nuestros ojos. No obstante, el habitual recurso de la tragedia ática a los relatos de mensajero causaba sensación entre el auditorio de Eurípides, a la vez que el actor que hacía de mensajero encontraba aquí la ocasión de lucirse profesionalmente durante varios minutos (en este caso, entre seis y nueve minutos, suponiendo que el actor pronunciaba entre diez y quince versos por minuto). A este respecto, Marshall (2014: 228) afirma:

El marinero describe la exitosa huida de Helena y Menelao desde la perspectiva de un combatiente enemigo de clase baja. Puede ser crítico hacia su rey, vivaz en su recreación de la huida y también puede describir su propia participación en la batalla, incluyendo su escapatoria de la muerte lanzándose al mar (1613–1617). Durante noventa y tres versos, ningún personaje interrumpe su relato y el auditorio es transportado de una modalidad que es ante todo dramática a otra principalmente narrativa.

Este autor, además, cree que sería posible que el actor que encarnaba al mensajero imitase las voces de estos personajes en busca de mayor claridad y expresividad. Así lo explica Marshall (2014: 228):

Sospecho que el mensajero imita las voces de los que hablan mientras recorre la *orchēstra*, dirigiendo su narración principalmente al auditorio. El final del relato describe la huida del marinero nadando hacia tierra. No es inconcebible que se hiciese una representación naturalista de este hecho y que la ropa del marinero estuviese mojada y goteando.

Los estudios de caracterización de Helena, al poner en primer plano la supuesta cualidad ética de sus palabras en la batalla final, aislándolas del contexto al que pertenecen, no tienen en consideración que dichas palabras son transmitidas por un mensajero (no por la propia Helena) y que forman parte de una escena que representa para el auditorio un momento culminante de la obra.

2.2 Contradicción y ambigüedad

Cuando la diosa Hera creó el εἶδωλον para castigar a Paris, Zeus le había ordenado a Hermes que llevase a Egipto a la Helena real. Han transcurrido diecisiete años desde entonces. Helena, en algún momento, le oyó decir a Hermes que regresaría a Esparta en compañía de su esposo y esas palabras del dios son las que todavía la

mantienen viva. Poco después, no obstante, las malas noticias que le comunica Teucro hunden a Helena en la desesperación y la llevan a creer que Menelao está muerto, incluso aunque Teucro presente sus noticias como rumores, no como certezas: nadie ha visto a Menelao y “en la Hélade se dice que ha muerto” (θανὼν δὲ κλήζεται καθ’ Ἑλλάδα, 132); sobre el suicidio de Leda, dicen (φασίν, 136) que se ahorcó por causa de la vergonzosa fama de su hija; con respecto a si los Dioscuros siguen vivos o ya están muertos, Teucro dice que circulan dos versiones contradictorias (δύο δ’ ἐστὼν λόγῳ, 138). ¿Cómo es posible que Helena dé más credibilidad a las palabras de un mortal que a las del propio dios Hermes? Semejante contradicción se podría explicar apelando a la confusión entre apariencia y realidad y a la imposibilidad de conocer los designios de los dioses. Helena, como los demás personajes de la obra, está inmersa en esa ignorancia y en esa confusión.

Subordinar la caracterización de Helena a los temas que recorren la obra siempre es mejor que recurrir a explicaciones de tipo psicologista, pero tal enfoque no tiene en consideración que los destinatarios de la tragedia son los coetáneos de Eurípides. El éxito de la caracterización de Helena no dependía de que todos y cada uno de los espectadores identificasen en las contradicciones del personaje la dicotomía entre ὄνομα y πρᾶγμα, sino que dependía de su implicación emocional en la situación de Helena. Aquí juega un papel muy importante la relación entre lo que sabe el auditorio y lo que sabe el personaje. Helena dice que Zeus desencadenó la guerra para liberar a la tierra de un exceso de población y para dar gloria a Aquiles. Ambas informaciones no son una novedad para los espectadores. Helena también dice que Hera creó un εἶδωλον para vengarse de Paris. Esta es una novedad relativa para el auditorio, puesto que un cierto número de espectadores ya conocían la existencia de una versión alternativa sobre Helena y la guerra de Troya. Que ella se encuentre en Egipto tampoco es totalmente novedoso, porque varios versos de la *Odisea* mencionan la presencia de Helena y Menelao en Egipto. Ahora bien, la ausencia del esposo y el acoso de Teoclímeneo sí son datos nuevos. Helena no aclara en el prólogo de la obra cuánto tiempo lleva viviendo en Egipto y, según sus palabras, todo parece indicar que Menelao todavía está en Troya. El dios Hermes le ha dicho que algún día regresará a Esparta en compañía de su marido (56–59). Eurípides situó aquí a los espectadores en el mismo nivel de conocimiento que la protagonista. Por otra parte, el regreso de Helena y Menelao a Esparta era bien conocido a través de la épica homérica. La existencia del εἶδωλον ha modificado una línea argumental del mito tradicional (el adulterio de Helena y su huida a Troya con Paris), pero en la estructura que mantiene firme a ese mito hay líneas argumentales que Eurípides no modifica. Helena y Menelao tienen que regresar a Esparta y van a hacerlo.

La llegada de Teucro le ofrece a Helena y al auditorio una información de gran relevancia, a saber: cuánto tiempo ha transcurrido desde que Hermes se llevó a

Helena por los aires para que viviera en Egipto. Teucro le dice que hace ya unos siete años que Troya ha sido destruida (ἑπτὰ σχεδόν τι καρπίμους ἐτῶν κύκλους, 112). Helena ha perdido la noción del tiempo y pregunta cuántos años estuvieron, entonces, luchando los griegos en Troya. La respuesta de Teucro condicionará, a partir de ahora, el modo en que los espectadores van a percibir el sufrimiento de Helena: la guerra duró diez años (πολλὰς σελήνας, δέκα διελθούσας ἔτη, 114). Han transcurrido, por tanto, diecisiete años desde que Hermes llevó a Helena a Egipto. Teucro le comunica poco después la noticia del rumor sobre la muerte de Menelao ([...] θανῶν δὲ κλήιζεται καθ' Ἑλλάδα, 132). El verbo κλήιζεται indica incertidumbre, pero Helena, como si no percibiese tal incertidumbre, afirma tras la marcha de Teucro y sin atisbo de duda que su marido está muerto (πόσις ὀλόμενος οἴχεται, 204; ἐπεὶ τέθνηκεν οὗτος, οὐκέτ' ἔστι δὴ, 279; εἰ μὲν γὰρ ἔζη πόσις [...] / [...] νῦν δ' οὔτε τοῦτ' ἔστ' οὔτε μὴ σωθῆι ποτε, 290–292). El Coro le aconseja que no dé credibilidad a todas las malas noticias de Teucro, pero Helena insiste: “Por lo menos dijo a las claras que mi marido había muerto” (καὶ μὴν σαφῶς γ' ἔλεξ' ὀλωλέναι πόσιν, 308). Los espectadores saben que el Coro tiene razón y también se dan cuenta de que Helena interpreta como una certeza lo que el propio Teucro le comunicó como un rumor (κλήιζεται, 132). Helena reconoce que el miedo le hace pensar en lo peor (φόβος γὰρ ἐς τὸ δεῖμα περιβαλὼν μ' ἄγει, 312). Entonces el Coro le vuelve a aconsejar que, antes de dar por segura la muerte de Menelao, vaya a consultar a la profetisa Teónoe. Ante una nueva esperanza de obtener información sobre su esposo, Helena admite ahora la posibilidad de que, tal vez, él siga con vida (*Hel.* 340–345):

τί μοι πόσις μέλεος ἔτλα;
 πότερα δέρκεται φάος τέ-
 θριππά θ' ἀλίου κέλευθά τ' ἀστέρων
 ἦ < 'ν > νέκυσι κατὰ χθονός
 τὰν χρόνιον ἔχει τύχαν;

¿Qué penalidades habrá sufrido mi infortunado esposo? ¿Ve la luz, el carro de Helios y el curso de los astros, o, entre los muertos, bajo tierra, sufre hace tiempo su destino?

Después invoca al Eurotas y afirma que, si es cierto el rumor de la muerte de Menelao ([...] θανόντος / εἰ βάζις ἔτυμος ἀνδρὸς, 350–351), está dispuesta a suicidarse. Se marcha con las mujeres del Coro para consultar a la profetisa Teónoe y la escena queda vacía por unos instantes, tras los cuales hace su entrada Menelao. Hasta que llega este momento, el auditorio ha visto vacilar a Helena entre la predicción de Hermes, los rumores de Teucro y el consejo del Coro. Semejante vacilación dota al personaje de gran inteligibilidad humana, porque cualquiera que llevase casi dos décadas en la misma situación que Helena experimentaría las

mismas dudas y los mismos temores que ella. Quienes lean *Helena* como una tragedia ‘filosófica’ concluirán que la protagonista homónima, aunque al principio parece tener un conocimiento superior sobre los designios de los dioses, enseguida manifestará que tal conocimiento es ilusorio, puesto que tan pronto como le escucha a Teucro el rumor sobre la muerte de Menelao (132), ignora la predicción del dios Hermes o se olvida de ella, como si no le aportase más certidumbre que las vagas noticias de Teucro. Se supone que las informaciones ofrecidas por los personajes trágicos en los prólogos de sus respectivas obras les confieren un cierto tipo de omnisciencia. Wright (2005: 364) reconoce que existe una razón dramática para que Helena rechace la profecía de Hermes, un dios, cuando Teucro, un hombre, le habla de los rumores sobre la muerte de Menelao. Tales rumores añaden tensión y expectación a la acción, mientras que el hecho de aceptar la profecía del dios suprimiría los temores de Helena. ¿Qué necesidad había, entonces, de añadir en el prólogo la profecía de Hermes? Cuando Eurípides incluye aquí dicha profecía, en opinión de Wright, “refuerza la idea de que los humanos no pueden comprender la realidad. Incluso cuando la evidencia está ahí, en forma de revelación directa procedente de los dioses, la gente se obstina en malinterpretar o ignorar esta evidencia” (Wright 2005: 364).

En otras tragedias de Eurípides las profecías las pronuncian en los prólogos los propios dioses o personajes sobrenaturales (Apolo en *Alc.* 64–71; Afrodita en *Hipp.* 42–48; el espectro de Polidoro en *Hec.* 42–50; Hermes en *Ión* 69–75; Atenea en *Tr.* 77–86; Dioniso en *Ba.* 47–54). Excepto Dioniso en la tragedia *Bacantes*, los dioses que pronuncian estos prólogos no actúan como personajes en sus respectivas obras. Helena, en la tragedia homónima, no es una diosa, pero sí actúa como personaje de la obra. Allan (2008: 155 *ad* 56–59) señala que esta es una diferencia significativa, puesto que ella carece del conocimiento privilegiado que sí poseen los dioses y el hecho de que revele la profecía de Hermes no disminuye el suspense o la expectación generados por los acontecimientos que se desarrollan en escena. Tal vez a nosotros no nos agrada que nos desvelen el desarrollo de los acontecimientos en una película o una novela, pero las profecías de los pasajes anteriormente citados sí alimentaban la expectación del auditorio de la tragedia ática y no anulaban la posibilidad de que se produjesen sorpresas o giros inesperados en el desarrollo de la acción dramática. Allan incluso añade que la congoja de Helena ante las noticias de la muerte de Menelao, a pesar de conocer la profecía de Hermes, hace más impactante su consternación.

En la contradicción de Helena, por tanto, hay mucho más que la demostración del ‘mensaje filosófico’ de la obra. Su conocimiento es limitado, pero no más que el del resto de los personajes de la obra. Su vaivén entre la duda y la certeza es de una gran eficacia emocional, porque el auditorio (o una parte significativa de ese auditorio) sabía a través de la épica homérica que Helena y Menelao regresan a

Esparta, pero también comprendía que cualquiera dudaría incluso de la profecía de un dios, si se encontrase en la misma situación de Helena durante diecisiete años. A través de la contradicción y la duda, por tanto, Eurípides ha querido dotar a su personaje de un alto grado de inteligibilidad humana. Existen, por otra parte, cierto tipo de contradicciones que proceden exclusivamente del personaje y no están controladas de manera directa por el poeta. Su aparente autonomía hace que, a menudo, se interpreten desde la perspectiva del realismo psicológico: Helena manifestaría con tales contradicciones una especie de alienación interior percibida por un auditorio que, al final de la obra, sería incapaz de distinguir entre la Helena real y el εἶδωλον. La búsqueda de la ‘personalidad’ de Helena está en la base de este tipo de enfoques que convierten la caracterización del personaje en exponente de la confusión entre apariencia y realidad. Un primer ejemplo de este tipo de contradicción se produce cuando Helena lamenta que, a pesar de ser inocente, sufre una inmerecida mala reputación. Esto es mucho peor que una mala fama merecida. Es mejor ser malvada que parecerlo; es peor que todos crean que ha cometido una mala acción que el hecho mismo de cometerla (*Hel.* 267–272):

ὅστις μὲν οὖν ἐς μίαν ἀποβλέπων τύχην
 πρὸς θεῶν κακοῦται, βαρὺ μὲν, οἰστέον δ’ ὅμως·
 ἡμεῖς δὲ πολλαῖς συμφοραῖς ἐγκείμεθα.
 πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ’ ἄδικός εἰμι δυσκλεής·
 καὶ τοῦτο μείζον τῆς ἀληθείας κακόν,
 ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά.

Cuando alguien que vuelve sus ojos hacia una sola contingencia es maltratado por los dioses, aunque esto sea gravoso, lo puede soportar. ¡Yo en cambio, estoy abrumada por muchas desgracias! Para empezar, aunque soy inocente, tengo una mala reputación. Y este es un mal mayor que la verdadera infamia: que alguien tenga que asumir infamias que no le corresponden.

Una lectura descontextualizada de estas palabras ejemplifica la supuesta ambigüedad moral de Helena. Ahora bien, dichas palabras se encuadran en un momento de gran intensidad emocional, porque Helena acaba de enterarse del suicidio de Leda, de la supuesta muerte de Menelao en el mar y del incierto destino de los Dioscuros. Estas pésimas noticias le llegan tras diecisiete años de involuntaria reclusión en Egipto, donde vive atormentada por la dolorosa conciencia de que tanto griegos como troyanos la consideran culpable de la guerra. Helena pone aquí en primer plano el sufrimiento que le produce que todos le atribuyan acciones vergonzosas jamás cometidas por ella y, en este sentido, es comprensible que anteponga el interés por su reputación. Resulta significativo el hecho de que Helena le diga estas palabras cargadas de desesperación al Coro de esclavas griegas, mujeres en las que puede confiar plenamente y que sienten compasión

por la situación de su señora, puesto que ellas mismas también sufren el cautiverio en tierra extranjera. Cuando afirma “οὐκ οὖσ’ ἄδικός εἰμι δυσκλεής” (“aunque soy inocente, tengo una mala reputación”, 270), “la lítote enfática y la yuxtaposición de dos estados de Helena radicalmente diferentes (‘inocente’, ‘infame’) acentúan la injusticia de su situación” (Allan 2008: 181). Sus palabras, por tanto, expresan el enorme sufrimiento que experimentaría cualquier ser humano que fuese condenado como culpable de unos hechos en los que no hubiera participado.

Los versos anteriormente comentados (267–272) no solo son coherentes con la situación particular de Helena, sino también con su condición de esposa de un rey griego. Tras el mutuo reconocimiento entre Helena y Menelao, ella le pregunta cómo ha podido llegar a salvo a Egipto después de abandonar Troya. Lamenta que Menelao haya navegado errante por el mar durante siete años y que ahora, cuando por fin ha encontrado a su verdadera esposa, su vida corra peligro a manos del hijo de Proteo. Menelao exclama entonces: “Ἰὼ ἐστὶν ἔσθ’ ἐκεῖν’ αἰνιγμ’ ὃ προσπόλου κλύω, 788). Nada más oír esto, Helena le pregunta: “¿A qué bárbaras puertas te has dirigido?” (ποῖοις ἐπιστὰς βαρβάροις πυλώμασιν, 789). Menelao señala las puertas del palacio ante el que están situados: “A estas, de donde fui expulsado como un mendigo” (τοῖσδ’, ἔνθεν ὥσπερ πτωχὸς ἐξηλαυνόμην, 790). Helena, horrorizada, le dice: “¿No mendigarías tu sustento? ¡Desgraciada de mí!” (οὐ̄ που προσήιτετε βίοντον; ὦ̄ τάλαιν’ ἐγὼ, 791). La autocompasión de Helena manifiesta aquí de manera muy notoria la preocupación que siente por cómo afectan a su propia reputación las humillaciones que haya podido sufrir Menelao, su marido. Él también había ya expresado, antes de su conversación con la anciana portera, la vergüenza de presentarse ante la gente cubierto de harapos (415–417), a la vez que recordaba con dolor cómo el mar le había arrebatado sus ricos ropajes y todo su esplendor (423–424). Después, ante la inhospitalaria y despectiva actitud de la anciana, Menelao se preguntaba: “¡Ay! ¿Dónde está mi glorioso ejército?” (αἰαῖ· τὰ κλεινὰ ποῦ ’στί μοι στρατεύματα, 453). Inflexible, la anciana le había contestado: “En otra parte, no lo dudo, fuiste un gran hombre. Aquí, no lo eres” (οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ’, οὐκ ἐνθάδε, 454). Y derramando lágrimas, Menelao exclamaba: “¡Oh, destino! ¡De qué manera tan indigna soy ultrajado!” (ὦ̄ δαῖμον, ὡς ἀνάξι’ ἠτιμώμεθα, 455).

Los ejemplos citados ilustran la preocupación real que Helena y Menelao sienten por su reputación. Aunque a nosotros nos desagrade oír decir a Helena que es peor que todos crean que ha cometido una mala acción que el hecho mismo de cometerla (271–272), los espectadores (al menos los espectadores griegos) no pensarían aquí en la ambigüedad moral del personaje, porque sus palabras se encuadran en un contexto de sufrimiento intenso y prolongado en el tiempo. Más adelante, cuando Teoclímeneo le ha proporcionado la nave para el supuesto ritual

fúnebre por el marido muerto, Helena les pide a las mujeres del Coro que colaboren con el silencio en el plan de huida (*Hel.* 1387–1389):

[...] καὶ σὲ προσπίτνω μένειν
εὖνουν κρατεῖν τε στόματος, ἦν δυνώμεθα
σωθέντες αὐτοὶ καὶ σὲ συσσωσαί ποτε.

Y a ti te ruego que sigas siendo benévola y mantengas la boca cerrada, por si, una vez salvados nosotros mismos, también a ti podamos salvarte algún día.

Con respecto a estos versos, Lush (2008: 169) hace la siguiente lectura:

El aparente desprecio de Helena por su leal coro de sirvientes griegas anticipa y refuerza la impresión dada por la escena de la batalla. Una vez que Helena y Menelao han escapado, Teoclímeneo declara que volcará su frustración y su cólera contra su hermana Teónoe (1624 ss.). El auditorio debe asumir que esta reacción recaerá también sobre las compañeras de Helena – un pensamiento al que Helena presta solo escasa atención y para el que no propone ninguna solución, pero a cambio sugiere que podrá salvarlas más adelante, en un día indeterminado.

¿En qué se ha basado Lush para detectar el ‘aparente desprecio’ de Helena por el Coro? Ni antes ni después hay indicio alguno de tal actitud y tampoco las esclavas del Coro dicen en ningún momento palabras que critiquen ese supuesto desprecio hacia ellas. La valoración de Lush está hecha desde la óptica del *lector* que, tras haber leído la tragedia, ya conoce la batalla final con los egipcios y percibe el desprecio de Helena sobre la base de una escena que se desarrollará unos doscientos versos después. Por otra parte, mientras que el Coro de *Ifigenia entre los Tauros* expresa en repetidas ocasiones la nostalgia de la patria y el deseo de escapar para retornar a ella (*IT* 132–136, 447–455, 1089–1152), el Coro de *Helena* no expresa tales sentimientos. Así lo entiende también Skouroumouni (2015: 115 n. 31):

Las respuestas del coro a Helena y sus comentarios a lo largo de la pieza no incluyen ninguna referencia a su situación ni ninguna insinuación de que se vean a sí mismas en la necesidad de un rescate. Cf. 211–228, 253–254, 306–361, 698–699, 855–856 (su súplica para escapar de las desgracias se centra solo en Helena y Menelao), 1107–1164 (en este y en todos los estásimos [1301–1369, 1451–1511] el centro de atención está únicamente en los problemas de Helena y en la guerra), 1627–1641 [...].

El poeta, por tanto, ha querido poner en primer término el sufrimiento de Helena. El hecho de que el Coro no comunique su propio dolor contribuye a esa focalización en la situación particular de la protagonista. Convendría tener en consideración, por otra parte, el carácter marcadamente convencional de las palabras de Helena y la situación dramática en la que se encuadran. El plan de huida ya

está a punto de ponerse en práctica y Helena oye que se acerca Teoclímeno con unas ofrendas en honor a Menelao, supuestamente fallecido. Es entonces cuando le pide al Coro que colabore con el silencio. Esta petición es convencional y sirve para poner de relieve los peligros que debe encarar la pareja espartana; al mencionar Helena la posibilidad de rescatar a las mujeres del Coro (1388–1389), sus palabras la retratan favorablemente y no sugieren que Helena sea egoísta. Con respecto a la complicidad por el silencio que les solicita a las mujeres del Coro, Allan (2008: 311–312 ad 1385–1389) explica así las palabras de Helena:

Tales peticiones [de silencio] se utilizan en la tragedia griega para satisfacer diversos propósitos dramáticos [...]. Como en otras muchas escenas de este tipo – con la excepción de *Ión* (666–667), donde el Coro de sirvientes de Creúsa desobedece la orden de Juto de guardar silencio – el Coro empatiza con el personaje que le hace la petición (*Med.* 259–268, *Hipp.* 710–714, *IT* 1056–1077) y no necesita contestar para hacer claro su consentimiento (cf. *A. Cho.* 555, 581–582; *S. El.* 468–471; *E. El.* 272–273, *Or.* 1103–1104). [...] en la tragedia *Helena* no existe mención de la liberación del Coro al final de la obra. El centro de atención se ha puesto, en cambio, en el castigo y salvación de Teónoe (*Hel.* 1621–1641, 1647–1649, 1656–1657, 1682), puesto que su promesa de guardar silencio – antes que la complicidad implícita del Coro – se ha señalado como central para el éxito del plan de huida (*Hel.* 829, 1017–1023).

La lectura de las palabras de Helena dentro del contexto dramático en que se expresan y atendiendo a su carácter convencional, permite constatar que el realismo psicológico no es la perspectiva idónea para acercarse a los textos de la tragedia ática. Otro ejemplo de la supuesta ambigüedad moral de Helena correspondería a las palabras con las que enardece a los griegos (1603–1604), que empuñan espadas, para que luchen contra unos egipcios desarmados que se enfrentan con los remos de la nave a sus adversarios. La ambigüedad residiría en el hecho de que “Helena equipare el κλέος ganado aquí con el ganado en Troya y, por tanto, que adopte la postura de que el ὄνομα de la victoria militar es tan importante como el πρᾶγμα” (Fredricksmeyer 1996: 167). Esta manera de entender las palabras de Helena está condicionada por la interpretación global de la batalla al final de la obra, entendida como una antiheroica guerra de Troya en miniatura, una recreación en clave irónica de la gran hazaña épica de los griegos. Cuando exhorta a sus compatriotas a que demuestren ante los bárbaros la gloria obtenida en Troya, resulta tentador ver aquí a una Helena que antepone las apariencias a la realidad. Su insistencia en distinguirse del εἶδωλον contrasta ostensiblemente con la valía superior que ella misma le atribuye a una gloria guerrera que solo es tal de palabra, no de hecho. Ahora bien, la escena de la batalla la relata un mensajero egipcio en un momento culminante de la obra. También es él quien reproduce en estilo directo las palabras de Helena. Creo que Fredricksmeyer valora la batalla final como si fuese una escena representada ante los ojos de los espectadores,

quienes, sin embargo, estuvieron inmersos imaginativamente en el desarrollo de esa batalla a través de un relato de mensajero que les resultaba especialmente emocionante. Dudo mucho que estos espectadores captasen la ambigüedad moral de Helena en el preciso momento en que el mensajero, tal vez imitando su voz femenina, narraba con viveza la lucha entre los dos bandos. Si hubiese espectadores egipcios entre los miembros del auditorio, ninguno de ellos habría esperado la victoria de sus compatriotas en la obra. Las palabras de Helena les parecerían coherentes con una situación en la que el desenlace de los acontecimientos apuntaba en una dirección claramente favorable a los personajes griegos.

2.3 Sentimiento y emoción

Cuando Helena regresa a escena tras ir a consultar a Teónoe, se muestra exultante. La profetisa le ha confirmado que Menelao sigue vivo y que un día llegará a Egipto. En ese preciso momento ve a un hombre cuyo aspecto salvaje la intimida y le hace pensar que está al servicio de Teoclímeneo. Decide correr a refugiarse junto a la tumba de Proteo. Ese hombre andrajoso, que no es otro que Menelao, intenta disipar sus temores y, al mismo tiempo, le dice asombrado: “A la vista de tu cuerpo, me quedo atónito y sin palabras” ([...] ὡς δέμας δείξασα σὸν / ἔκπληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστίθης, 549–550)²¹. La escena pudo evocar en el auditorio el encuentro entre Odiseo y Nausícaa, así como la reacción del héroe ante la belleza de la hija de Alcínoo ([...] σέβας μ’ ἔχει εισορόωντα, *Od.* 6.161). Castiglioni (2021: 210, 211) conecta las palabras de Menelao con los síntomas típicos del ἔρωσ, pero considera que su asombro es, en ese momento, más epistemológico que erótico. Tan pronto como Helena alcanza la tumba de Proteo, Menelao le pregunta por su identidad: “¿Quién eres? ¿Qué rostro, mujer, estoy contemplando en el tuyo?” (τίς εἶ; τίν’ ὄψιν σήν, γύναι, προσδέρομαι, 557). También Teucro había hecho una pregunta similar al verla ([...] τίν’ εἶδον ὄψιν; [...], 72), pero ahora los espectadores tienen la expectativa de que Menelao sí reconozca, por fin, a la verdadera Helena. Sin responder a su pregunta, ella le formula otra semejante: “¿Y tú? ¿quién eres tú? La misma pregunta es válida para ti y para mí” (σὺ δ’ εἶ τίς; αὐτὸς γὰρ σὲ κάμ’ ἔχει λόγος, 558). Las palabras de Menelao tampoco responden a la pregunta de Helena, sino que reiteran su estupefacción: “Jamás vi un parecido tan asombroso” (οὐπόποτ’ εἶδον προσφερέστερον δέμας, 559). Para Menelao, la mujer que tiene ante sus ojos es como su esposa, la mujer que dejó en una cueva tras naufragar en

21 La reacción de Menelao es típica de las escenas de reconocimiento. Así se constata en *IT* 777, 839–840 y en *Ion* 1446.

Egipto. Por su parte, la reacción de Helena parece indicar ahora, de manera más evidente, que ella acaba de reconocer a Menelao: “¡Oh, dioses! Pues algo divino hay también en el reconocimiento de los seres queridos” (ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινῶσκειν φίλους, 560). Tal es la sorpresa de Helena que incluso percibe la acción de la divinidad en lo que está sucediendo. Así lo entiende Kannicht (1969, II: 158–159) y señala otros pasajes de tragedias en los que los personajes, en situaciones de angustia o asombro, tienen una percepción similar de los acontecimientos (por ejemplo, E. *Ph.* 506, 531–532, 782, *Or.* 213, 398–399; A. *Suppl.* 731–732, *Cho.* 59–60).

Menelao, todavía reacio a decir lo que piensa, le pregunta dónde ha nacido, en un intento de comprobar un hecho que le parece imposible: “¿Eres helénide o nativa de este país?” (<Ἑλληνίς εἴ τις ἢ ‘πιχωρία γυνή;>, 561). Helena sí contesta a esta pregunta: “Helénide. Pero yo también quiero saber de ti” (Ἑλληνίς· ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν, 562). Como si no hubiera escuchado, Menelao, por fin, afirma: “A Helena te pareces extraordinariamente, mujer” (Ἑλένηι σ’ ὁμοίαν δὴ μάλιστ’ εἶδον, γύναι, 563). Por medio del juego de palabras entre el gentilicio (Ἑλληνίς) y el nombre de Helena (Ἑλένη), Eurípides traslada al plano lingüístico la confusión que ha producido en Menelao la visión de una mujer idéntica a la suya, pero que él se niega a creer que sea la verdadera Helena. Es evidente que los personajes de esta tragedia, griegos y egipcios, no están caracterizados como tales por su manera de hablar, porque Menelao ya ha oído hablar a Helena (desde el verso 550) y todavía le pregunta por su país de origen once versos después. La anciana portera del palacio, no obstante, solo con ver a Menelao y antes de entablar conversación con él, ya sabe que es griego y le pide que se aleje, porque de lo contrario morirá, ya que es heleno (Ἑλληὺν πεφυκῶς [...], 440). La pregunta de Menelao sobre la nacionalidad de Helena y el consiguiente juego de palabras se podrían explicar, no solo por la propia actitud de Menelao (perplejo ante la mujer que está viendo), sino también por la indumentaria de Helena que, tras diecisiete años en Egipto, bien podría ir vestida a la manera de una nativa de ese país. Del mismo modo Menelao, a pesar de sus andrajos, debía de aparecer caracterizado exteriormente con algo que indicase su origen griego. Entonces, ¿por qué la anciana portera reconoce al instante la nacionalidad de Menelao, pero Helena no? Ella es una reina griega, no una mujer común de origen bárbaro. Lo primero que la impulsa a huir de Menelao es su aspecto de salvaje (ἄγριος [...] μορφήν [...], 544–555) y cuando él le aclara que no es un ladrón ni está al servicio de ningún villano, Helena le da a entender que su vestimenta (es decir, sus harapos) lo hacen parecer así: “Pues eso que cubre tu cuerpo te da un aspecto bien desastrado” (καὶ μὴν στολήν γ’ ἄμορφον ἀμφὶ σῶμι’ ἔχεις, 554). No se trata de una observación frívola. Eurípides quiso crear un reencuentro enormemente impactante y el contraste radical entre la indumentaria de Helena y Menelao colabora eficazmente con ese objetivo. Más tarde, cuando

ambos pongan en marcha el plan de huida, se invertirán los papeles: Helena afeará su aspecto y Menelao recobrará su regia apariencia de antaño.

Una vez que Menelao pronuncia el nombre de Helena, también ella se atreve a pronunciar por primera vez el de su esposo y, aunque parecía que ahora se iba a producir la anagnórisis, no obstante Menelao rechaza bruscamente a la mujer que le tiende los brazos emocionada (*Hel.* 563–567):

Με. Ἐλένηι σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.
 Ελ. ἐγὼ δὲ Μενέλεωι γε σ' οὐδ' ἔχω τί φῶ.
 Με. ἔγνωσ ἄρ' ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχεστάτον.
 Ελ. ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας.
 Με. ποίας δάμαρτος; μὴ θίγῃς ἐμῶν πέπλων.

ME. *A Helena te veo extraordinariamente parecida, mujer.*

HEL. *Y yo a ti a Menelao. No sé qué decir.*

MEN. *Pues acabas de reconocer en verdad a un hombre muy desdichado.*

HEL. *¡Oh, qué tarde has llegado a los brazos de tu esposa!*

MEN. *¿De qué esposa? No toques mis vestidos.*

Burian (2007: 225 *ad* 565–566) señala que “como ἀνὴρ habitualmente significa ‘marido’ y también ‘hombre’, Helena escucha ‘has reconocido en mí al marido más desdichado’ y le responde abiertamente como esposa suya”. La reacción de Menelao es así tanto más impactante por su brusquedad. Allan (2008: 211 *ad* 567) indica que “la repetición de la palabra ‘esposa’ y el uso coloquial de ποῖος expresan la indignación y la incredulidad de Menelao”. El espectador asiste, por tanto, a dos reacciones radicalmente opuestas: el júbilo de Helena y el rechazo de Menelao. En él empieza a vislumbrarse aquí su proceso de ‘re-heroización’, cuando le ordena a Helena que no toque sus πέπλοι. La palabra parece tener en este contexto un sentido amplio, aludiendo a cualquier prenda que cubre a quien la lleva puesta²², incluso si se trata de los harapos que cubren el cuerpo de Menelao. Él reacciona de acuerdo con su estatus de rey de Esparta y guerrero que combatió en Troya. No acepta el contacto físico repentino de una mujer cuya identidad todavía no tiene clara.

En los versos siguientes (568–588), Helena intenta aclararle los hechos. Ella es su verdadera esposa, no la mujer que se trajo de Troya y que ha ocultado en el interior de una gruta nada más llegar a Egipto. ¿Acaso Menelao no la reconoce al

²² Así lo entiende Kannicht (1969, II: 160, *ad* 567): tanto este verso como los versos 1539–1540 (ναυφθόροις πέπλοισιν) demuestran lo amplio que es el concepto πέπλος, y añade que “incluso los pedazos de vela son πέπλοι en la medida en que ‘cubren’ a su portador”. Dado este amplio sentido de la palabra, Castiglioni (2021: 51) ni siquiera la incluye en su traducción, que es esta: “Quale sposa? Levami le mani di dosso!” (“¿Qué esposa? ¡Quítame las manos de encima!”).

verla delante de sus ojos? Sí, él reconoce que se parece mucho a Helena. No lo puede negar, pero insiste en que su verdadera mujer es aquella por la que luchó en Troya. De nada sirve que Helena le explique que la diosa Hera creó un εἶδωλον idéntico a ella para engañar a Paris. Abrumado, Menelao le dice: “Déjame, que con bastantes problemas he llegado aquí” (μέθες με λύπης ἄλις ἔχων ἐλήλυθα, 589). Estas palabras remiten nuevamente a las penalidades que él ha sufrido hasta llegar a Egipto. La situación de Menelao es, sin duda, muy conmovedora, porque tras diecisiete años de sufrimiento, ahora va a tener que hacer frente a una realidad devastadora. Helena, no obstante, insiste: “¿Es que me vas a abandonar a mí para llevarte el espectro de tu esposa?” (λείψεις γὰρ ἡμᾶς, τὰ δὲ κέν’ ἐξάξεις λέχη, 590). La respuesta de Menelao es tajante: “Sí, adiós a ti, mujer, ya que tan semejante eres a Helena” (καὶ χαῖρέ γ’, Ἑλένη προσφερῆς ὀθοῦνεκ’ εἶ, 591). Kan-nicht (1969, II: 167 *ad* 591) señala la ironía que encierran estas palabras de Menelao y compara su despedida con la de Teucro (158–161): ninguno de los dos reconoce que la mujer que tienen ante sus ojos sea la verdadera Helena. Teucro se despide admitiendo que la semejanza entre Helena y la mujer que acaba de conocer en Egipto es solo una semejanza física; sus φρένες, por el contrario, son muy distintas (Ἑλένη δ’ ὅμοιον σῶμι’ ἔχουσ’ οὐ τὰς φρένας / ἔχεις ὁμοίας ἀλλὰ διαφόρους πολὺ, 160–161). Menelao no ha hecho esta constatación cuando se despide de Helena. De hecho, sus palabras dan a entender que por mucho que se parezca a su esposa, él no va a creer que esté viendo ahora a la verdadera Helena²³. La principal prueba de ello son sus muchas fatigas en la guerra de Troya (593)²⁴. Ahora bien, Helena le ocultó a Teucro su verdadera identidad para salvar la vida, pero a Menelao no se la oculta y, además, le cuenta en pocos versos la historia de la creación del εἶδωλον. La revelación de Helena es más de lo que nadie podría asimilar de una forma tan rápida y repentina, en tan solo siete versos (582–588).

En el preciso momento en que Menelao se dispone a abandonar a Helena, aparece presuroso un anciano sirviente con la noticia de que Helena, dejando la cueva en la que esta oculta, ha desaparecido en el éter; no sin antes pronunciar unas palabras que el anciano reproduce literalmente. Tales palabras confirman la historia que la verdadera Helena le ha contado previamente a Menelao, que abraza con júbilo a su esposa. Aunque el abrazo es un *topos* de las escenas de

²³ Dale (1967: 103, *ad* 591) señala que “Menelao tiene que rechazarla [sc. a Helena] finalmente, para que el mensaje que va a comunicar el anciano sirviente en el próximo minuto logre el máximo efecto dramático”.

²⁴ Al ver a Helena por primera vez, Teucro razona que, a pesar de su semejanza con la hija de Zeus, la mujer que tiene delante no es Helena, porque él ahora se encuentra en Egipto y no es posible que la mujer por la que luchó en Troya esté también aquí (75–77). Al despedirse, Teucro añade a su razonamiento la contraposición entre el σῶμα (semejante) y las φρένες (muy distintas).

reconocimiento²⁵, las palabras de Menelao resultan aparentemente incoherentes: “¡Oh, anhelado día que me ha permitido tomarte entre mis brazos” ([...] ὃ ποθεινὸς ἡμέρα, / ἧ σ' εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν, 623–624). Creo que la jubilosa exclamación de Menelao debe ser entendida en el contexto de una escena en la que el mensaje del εἶδωλον (mensaje comunicado a través del anciano sirviente), al concordar con la historia que poco antes le contó Helena, sitúa a la pareja espartana en un nuevo estado de cosas que permite la ‘re-heroización’ de Menelao y la recuperación por parte de Helena de su estatus anterior a la creación del εἶδωλον. Él luchó por su rescate durante diez años y creyó durante otros siete años que Helena viajaba con él en la nave que, finalmente, naufragó en Egipto. Es decir, no luchó por una mujer real ni navegó errante en compañía de una mujer real, pero la Helena real con la que se encuentra ahora en Egipto, a diferencia del εἶδωλον, nunca estuvo con Paris y nunca se marchó a Troya con el príncipe troiano. ¿Cómo no va a ser ποθεινός el día en que Menelao, el marido ultrajado en la versión mítica tradicional, recupera a una esposa fiel tras tantas penalidades?

Se produce entonces la anagnórisis, el dueto de reconocimiento en el que se alternan trímetros yámbicos y versos líricos (625–697). En la primera mitad del dueto, la pareja largo tiempo separada puede celebrar ahora su felicidad (625–659); en la segunda mitad, cuando Menelao interroga a Helena con respecto al εἶδωλον, ambos pueden lamentar juntos el origen de sus padecimientos (660–697). Entre los once duetos conservados de la dramaturgia eurípidea, los de las tragedias *Ión* (madre-hijo: 1437–1509) e *Ifigenia entre los Tauros* (hermano-hermana: 827–899) son los más similares al de la tragedia *Helena*, tanto por su forma astrófica como por la combinación de versos líricos y trímetros yámbicos. La singularidad del dueto de la tragedia *Helena* reside, no obstante, en que es el único entre marido y mujer. La asignación de los versos líricos a Helena y de los trímetros yámbicos a Menelao se ha fundamentado, a menudo, en la interpretación de las supuestas reacciones de la pareja ante su reencuentro: a la exultante alegría de Helena se contrapondría la neutralidad u opacidad emocional de Menelao. Los versos líricos encajarían con la falta de control emocional atribuida a las mujeres, mientras que los trímetros yámbicos estarían en consonancia con la racionalidad y el autocontrol de los hombres. En Eurípides existen, no obstante, “numerosos ejemplos, que se caracterizan a veces por una gran carga emocional, de hombres que cantan (e. g. Edipo en *Ph.* 1539–1581; la monodia de Ión, esp. *Ion* 112–143); a la inversa, las mujeres a menudo se expresan en trímetros en los duetos (e. g. la Nodriza en *Andr.* 825–865)” (Emde Boas 2014: 21). No se debería descartar en un dueto, por tanto, la

25 *El.* 579; *IT* 796, 828; *Ion* 560, 1438–1440.

posibilidad de que determinados versos líricos de gran intensidad emocional correspondan a un personaje masculino.

Cabe preguntarse, por otra parte, de qué racionalidad y de qué autocontrol podría hacer gala Menelao en el preciso momento de reconocer a la verdadera Helena, una esposa que jamás le fue infiel y con la que ahora, inesperada y repentinamente, se acaba de reencontrar en Egipto. Chong-Gossard (2008: 35) señala el carácter problemático y la inexactitud de la ecuación tradicional femenino-masculino/versos líricos-trímetros²⁶ y propone examinar el propósito de los versos líricos femeninos dentro de sus respectivas situaciones dramáticas. Resulta ilustrativa al respecto la comparación entre *Helena* (625–699) y *Troyanas* (895–965): en ambas escenas Helena cuenta la historia de su rapto y defiende su castidad, pero en *Troyanas* utiliza trímetros yámbicos, mientras que en la tragedia homónima recurre a los versos líricos. El hecho de que la escena de *Troyanas* sea un *agón*, “constituye una razón formal que explica por qué motivo no era apropiado aquí el metro lírico” (Chong-Gossard 2008: 48). En el enfrentamiento verbal entre Hécuba y Helena, la acusación de la primera y la autodefensa de la segunda condicionan un tipo de discurso que se expresa adecuadamente a través del trímetro yámbico. Es decir, el tipo de verso empleado se ajusta al contexto dramático, no al sexo de los personajes.

El dueto de reconocimiento (625–697) ha generado controversia en lo que respecta a la asignación de varios versos a uno u otro personaje. El descubrimiento de un fragmento de este dueto en un papiro del siglo I a.C. (editado por C. H. Roberts como *P. Oxy. 2336 = The Oxyrhynchus Papyri 22* [1954]: 107) contiene partes de los versos 630–651, 658, 660, 663–667 y 670–674 y ha permitido enmendar algunas palabras. La transcripción y el estudio de Zuntz (1965: 217–248) han constituido el punto de partida para ediciones y estudios posteriores. Excede los

²⁶ Semejante ecuación aparece expuesta en los trabajos de autores como Kannicht (1969), Cerbo (1989) y Cyrino (1998). Kannicht (1969, II: 175, *ad Hel.* 625–699) señala el “contraste entre la reacción descontrolada-eruptiva femenina y la reacción masculina más o menos consciente y controlada en el momento del reencuentro”. Cerbo (1989: 40) describe los *amebeos epirremáticos* de Eurípides como estructuras con una innovación típicamente eurípidea, en la cual “el contraste entre metros líricos/no líricos contribuye a subrayar principalmente el contraste de emocionalidad entre los dos ejecutantes: el personaje más calmado y reflexivo (generalmente el personaje masculino y, rara vez, el corifeo) pronuncia los trímetros yámbicos; el personaje protagonista (generalmente femenino), por el contrario, expresa en docmios su agitación y excitación, concluyendo a menudo el amebeo con una breve, pero intensa monodia”. En la misma línea que Cerbo, también Cyrino (1998: 88) afirma que “en cada uno de estos diálogos líricos, un personaje femenino agitado emocionalmente y, a veces, incluso físicamente, entona un canto métricamente complejo, canto que, a su vez, es comentado y contestado por un interlocutor más ‘racional’ que emplea trímetros yámbicos”.

objetivos de mi estudio recoger aquí las coincidencias y divergencias en la asignación de los versos (especialmente 625–659), pero la elección hecha por cada autor depende no solo de su visión global de la obra, sino también de su manera de entender la caracterización de los personajes. La fundamentación de sus aseveraciones en el ‘mensaje filosófico’ de la obra, por un lado, y en una perspectiva psicologista que aspira a descubrir los sentimientos de los personajes por debajo de la superficie textual, por otro, suelen dar como resultado que el reencuentro y mutuo reconocimiento de la pareja no es tan feliz como aparenta a primera vista. Esto sería así especialmente para Menelao, porque ahora descubre que, confundiendo apariencia y realidad, ha luchado por un fantasma. De acuerdo con este enfoque interpretativo, la exclamación de los versos anteriormente comentados (623–624; “¡Oh, anhelado día que me ha permitido tomarte entre mis brazos”: [...] ὦ ποθρινὸς ἡμέρα, / ἢ σ’ εἰς ἐμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν), sería un preámbulo irónico del dueto e invitaría a leer las aparentes manifestaciones de alegría de Menelao desde el sarcasmo, la amargura o el resentimiento. Tampoco la exultante alegría de Helena sería genuina, sino que enmascararía el egoísmo de una mujer que solo piensa en su propio dolor. Habría, por tanto, una tensión latente entre la pareja que acaba de reencontrarse y reconocerse. El reencuentro físico no habría ido acompañado de un reencuentro mental.

El canto 4 de la *Odisea* ha generado una controversia similar con respecto a la felicidad de la pareja espartana. Helena decide aliviar las penas de Menelao y Telémaco, acongojados ante el recuerdo de Odiseo, vertiendo en el vino que están bebiendo unas drogas que consiguió en Egipto (*Od.* 4.218–232). Para entretenerlos les cuenta cómo solo ella fue capaz de reconocer a Odiseo, cuando el héroe entró en Troya disfrazado de mendigo, y cómo colaboró con él dándole información sobre los troyanos. Su traición se debía a que estaba deseosa de regresar a Grecia y volver junto a su hija y su esposo, digno de admiración para ella (*Od.* 4.259–264). Menelao, el destinatario de las alabanzas de Helena, le cuenta acto seguido a Telémaco la historia de la trampa que Helena les quiso tender a los griegos cuando estaban ocultos dentro del caballo de madera: se puso a imitar las voces de sus esposas para hacerles salir, pero Odiseo los detuvo. En ambas historias Helena es, alternativamente, aliada de los griegos (en su propio relato) y de los troyanos (en el relato de Menelao). Semejante yuxtaposición de dos relatos contrapuestos en cuanto a la caracterización de Helena ha sido entendida como indicio de la buena o mala relación conyugal de la pareja espartana: Beye (1966: 173–174) sugiere que los relatos contradictorios de Helena y Menelao representan su manera de hacer frente al resentimiento acumulado de la pareja, es decir, el poeta épico estaría tratando la cuestión de cómo se comportarían ambos tras la guerra de Troya y una vez retornados a Esparta. Por su parte, Austin (1975: 188–189) interpreta ambos relatos como un ejemplo de “ὁμοφροσύνη conyugal” entre la pareja por fin reunida

en Esparta, aunque rectifica su punto de vista en un trabajo posterior (Austin 1994: 81–82). Minchin (2007: 277) contempla las dos historias “como un gesto colaborativo, como un medio de demostrar comprensión mutua y comunicación”, mientras que Winkler (1990a: 140) las considera “un encantador ejemplo de una pareja mal avenida”.

Volviendo de nuevo sobre el dueto de reconocimiento entre Helena y Menelao, también aquí como en el canto 4 de la *Odisea* existe la tendencia a contraponer las supuestas actitudes de la pareja en el momento de la anagnórisis. Menelao se mostraría en sus expresiones de satisfacción menos efusivo que Helena, para la cual el retorno de Menelao lo significaba todo. Dado que el texto de la obra ha llegado hasta nosotros sin acotaciones escénicas que nos indiquen los gestos y movimientos de los actores o la modulación de su voz, la supuesta actitud menos expansiva de Menelao se fundamenta principalmente en las consecuencias que para él tiene el descubrimiento de que ha luchado por un fantasma. Esas consecuencias, no obstante, están más en la mente del lector moderno que en el propio texto dramático. Tras los versos en los que, abrazados, Menelao y Helena expresan la felicidad del reencuentro (625–659), se inicia la segunda parte del dueto, habitualmente denominada ‘Interrogatorio’ (660–697), porque Menelao quiere saber más detalladamente cómo se produjo la sustitución de Helena por el εἶδωλον diecisiete años atrás. Su primera pregunta es la siguiente: πρὸς θεῶν, δόμων πῶς τῶν ἐμῶν ἀπεστάλης; (“¡Por los dioses! ¿Cómo te fuiste/te sacaron de mi casa? 660). La ambigüedad semántica del aoristo pasivo ἀπεστάλης podría indicar, según Jansen (2012: 337)²⁷, la desconfianza de Menelao (si traducimos el verbo como ‘te fuiste’), inclinado a creer que Helena se marchó voluntariamente de Esparta. La otra traducción (‘te sacaron’) indicaría, por el contrario, la confianza de Menelao en la versión de los hechos que ya le anticipó Helena de manera incompleta y precipitada en versos anteriores (582–588). Yo creo que, incluso si traducimos ἀπεστάλης como ‘te fuiste’, no hay ningún motivo para forzar aquí una lectura entre líneas que señale la supuesta desconfianza de Menelao. Antes de formular la pregunta, el propio Menelao reconoce el error en el que ha estado inmerso hasta ahora, creyendo que Helena había ido a Troya (κάγῳ σέ, τὴν δοκοῦσαν Ἰδαίαν πόλιν /μολεῖν [...], 658–659). Cuando Helena empieza a responder a la pregunta de Menelao (660), él la interrumpe con una nueva pregunta, a la que Helena responderá utilizando el verbo que no pudo pronunciar en la respuesta anterior. Veámoslo (*Hel.* 666–671):

27 Jansen se basa aquí en el trabajo de Schmiel (1972: 279).

- ΕΛ. οὐκ ἐπὶ βαρβάρου λέκτρα νεανία
 πετομένας κώπας, πετομένου δ' ἔρω-
 τος ἀδίκων γάμων [...]
- ΜΕ. τίς <δὴ> σε δαίμων ἢ πότμος συλαῖ πάτρας;
- ΕΛ. ὁ Διὸς ὁ Διὸς, ὦ πόσι, με παῖς <Μαίας τ'> 670
 ἐπέλασεν Νείλωι.

HEL. Hacia el lecho de un joven bárbaro ni los alados remos ni el volátil deseo de unas ilícitas nupcias [...]

MEN. ¿Qué dios, entonces, o qué destino te arrebató de tu patria?

HEL. El hijo de Zeus, el hijo de Zeus, ¡oh esposo!, <y de Maya> me transportó al Nilo.

La respuesta inicial de Helena (666–668) es que a ella no la transportó (ἐπέλασεν en el verbo 671) a Troya ninguna nave ni tampoco allí la transportó (el mismo ἐπέλασεν, pero en sentido figurado) el deseo de contraer nuevo matrimonio con Paris. Los dos genitivos absolutos (πετομένας κώπας, πετομένου δ' ἔρω-/τος [...], 667–668) aparecen sin ese verbo principal del que dependerían, porque un impaciente Menelao²⁸ interrumpe la respuesta de Helena. Él quiere saber ya, de una vez por todas, quién la arrebató de la patria, quién se la llevó como botín. Los versos que preceden y que siguen al verso que contiene el verbo ἀπεστάλης (660) corroboran, por tanto, mi interpretación de que no es preciso leer entre líneas la supuesta desconfianza de Menelao hacia la esposa recién reencontrada. Tampoco es preciso entender que la exclamación de Helena ὦ πόσι (670), “que antes expresaba amor, ya fuese real o fingido, ahora se convierte en una desesperada súplica” (Schmiel 1972: 279). La castidad y la fidelidad de Helena se han afirmado sólidamente desde los primeros versos de la obra por medio de la recurrente evocación de Menelao, el esposo añorado y esperado durante diecisiete largos años. Puede que a Helena no le agrada ahora recordar el origen de sus desgracias, pero cuando Helena exclama ὦ πόσι (670), tal exclamación no está orientada a señalar los sentimientos de Helena en ese momento (es decir, cómo la abruman las preguntas de Menelao). Inmediatamente antes de exclamar ὦ πόσι,

²⁸ Esta impaciencia se hace manifiesta en las dos frases proverbiales con las que insta a Helena a hablar (663: se inicia con el imperativo λέγε, 665: el proverbio viene precedido del imperativo λέξον). Schmiel (1972: 279) entiende que “Menelao parece sentir un placer perverso en presionar a Helena con estos proverbios heroicos anticuados”. Mi interpretación del contexto en el que Menelao pronuncia dichos proverbios contradice, no obstante, tal percepción de sus palabras. Anteriormente, Menelao había afirmado (653): ἠισθόμεν τὰ τῆς θεοῦ (“ahora he comprendido la acción de la diosa”), pero hay datos relativos a la sustitución de Helena por el εἶδωλον que él todavía desconoce (¿quién la transportó a Egipto?, ¿por qué Hera querría causarles daño a ambos creando el εἶδωλον?). Los proverbios que utiliza Menelao son, por otra parte, coherentes con su progresiva ‘re-heroización’ a partir de la escena de anagnórisis.

Helena ha repetido dos veces en el mismo verso ὁ Διὸς ὁ Διὸς para referirse a Hermes, el dios encargado de transportarla a Egipto por los aires. Ahora bien, aquí lo relevante es la repetición del nombre de Zeus, que no solo es el padre de Hermes, sino también de Helena. Ella pone así de relieve la voluntad de Zeus, la voluntad de su propio padre, en su traslado a Egipto y, por tanto, la exclamación ὦ πόσι, dirigida al marido recién reencontrado, hace todavía más conmovedora la revelación de Helena.

La reacción de Menelao pone de manifiesto que las palabras de su mujer le han causado un gran asombro y ahora quiere saber quién en concreto le dio la orden al hijo de Zeus. En los primeros versos del prólogo, Helena había afirmado que Hermes se la llevó envuelta en una nube hasta la casa de Proteo, porque Zeus no se había olvidado de ella (οὐ γὰρ ἠμέλησέ μου/Ζεὺς [...], 45–46). Ahora Helena responde a la pregunta de Menelao afirmando que la esposa de Zeus fue la responsable de su ruina ([...] ἃ Διὸς μ' ἄλοχος ὤλεσεν, 674). Tal vez se trate de una incoherencia por parte de Eurípides, pero la respuesta de Helena también podría indicar la colaboración conjunta de Hera y Zeus en los acontecimientos que conducen a la creación del εἶδωλον y a la guerra de Troya. Por otra parte, la respuesta de Helena no concuerda, en realidad, con la pregunta que le ha formulado Menelao (672): ¿quién le ordenó al hijo de Zeus que se llevase a Helena desde Esparta a Egipto? Helena responde: “La esposa de Zeus causó mi perdición” ([...] ἃ Διὸς μ' ἄλοχος ὤλεσεν, 674). Como en el verso 670 (donde repetía ὁ Διὸς ὁ Διὸς para referirse indirectamente a Hermes), ahora también utiliza la perífrasis ἃ Διὸς [...] ἄλοχος para referirse a Hera sin mencionarla directamente. El nombre de Zeus en caso genitivo pone de nuevo en primer término la voluntad del dios todopoderoso. Tal vez esto explique las lágrimas de Helena en la frase anterior: “Lloro amargamente y mis párpados se humedecen de lágrimas. La esposa de Zeus causó mi perdición” (κατεδάκρυσσα καὶ βλέφαρον ὑγραίνω / δάκρυσιν· ἃ Διὸς μ' ἄλοχος ὤλεσεν, 673–674)²⁹. Lo que hace llorar a Helena no es que la diosa Hera le ordenase a Hermes llevarla a la casa de Proteo. Sus lágrimas nacen del hecho de que Zeus, su padre, permitiese la acción de Hera (es decir, la creación del εἶδωλον).

Menelao interrumpe de nuevo a Helena y quiere saber por qué Hera querría causarles daño a ambos (Ἥρα; τί νῶν χρήζουσα προσθεῖναι κακόν, 675). Resulta

²⁹ Castiglioni (2021: 224, *ad* 673–674) señala que, aunque κατεδάκρυσσα (aoristo) y ὑγραίνω (presente) describan de manera retóricamente muy elaborada, pero redundante, la misma acción (es decir, el llanto de Helena), tal redundancia no era inusual en el lenguaje de la tragedia (E. *El*. 1005; *Ion* 2). Con respecto a estos mismos versos, Schmiel (1972: 279) comenta que “Helena, arrepentida de manera redundante, le echa la culpa a Hera”. Creo que semejante lectura entre líneas de los supuestos sentimientos del personaje añade a la comprensión de toda la escena una opacidad gratuita.

significativo que Menelao, a diferencia de Helena, mencione de manera tan enfática y explícita el nombre de la diosa. Él ya sabe que fue Hera la que creó el εἶδωλον, puesto que ha escuchado dos veces esta información (586, 610); él mismo, abrazando a Helena, había afirmado anteriormente: “Innumerables soles han pasado hasta que, al fin, he comprendido la acción de la diosa” ([...] ἡλίους δὲ μυρίους / μόλις διελθῶν ἠισθόμην τὰ τῆς θεοῦ, 652–653). Ignora, no obstante, el motivo que tuvo Hera para tal acción. Helena expresa entonces, en forma de lamento, las terribles consecuencias del juicio de las tres diosas (676–678). Menelao, impaciente, vuelve a interrumpir a Helena con una nueva pregunta (679), de manera que la respuesta a la pregunta del verso 675 llega ahora, cinco versos después, a partir de los cuales se acelera esta sucesión de interrupciones de Menelao y frases inconclusas de Helena (*Hel.* 675–683):

- Με. Ἡρα; τί νῶν χριζουσα προσθειναι κακόν; 675
 Ελ. ὦμοι ἐγὼ κείνων λουτρῶν καὶ κρηναῖ,
 ἵνα θεαὶ μορφὰν ἐφαίδρυναν, εὖτ'
 ἔμολον ἐς κρίσιν.
 Με. ἴτὰ δ' εἰς κρίσιν σοι τῶνδ' ἔθιχ' Ἡρα κακῶν;†
 Ελ. Πάριν ὡς ἀφέλοιτο [...] Με. πῶς; αὐδα. 680
 Ελ. Κύπρις ὦι μ' ἐπένευσεν [...] Με. ὦ τλάμων.
 Ελ. τλάμονα τλάμων' ὦδ' ἐπέλασ' Αἰγύπτῳ.
 Με. εἶτ' ἀντέδωκ' εἶδωλον, ὡς σέθεν κλύω.

MEN. ¿Hera? ¿Por qué querría causarnos daño?

HEL. ¡Ay, pobre de mí, por aquellos baños y fuentes en donde las diosas hicieron brillar su belleza cuando vinieron a competir!

MEN. † ¿Y, a causa de aquel juicio, Hera te hizo sufrir? †

HEL. Para alejar(me) de Paris [...] MEN. ¿Cómo? ¿Cuenta!

HEL. [...] a quien Cipris me había prometido. MEN. ¡Oh, desventurada!

HEL. ¡Desventurada, sí, desventurada! Así me trajo a Egipto.

MEN. Y después le dio un fantasma en tu lugar; según te oí contar.

La aparente ambigüedad del adjetivo τλάμων (681–682) residiría en que se puede referir a Helena, pero también a Cipris o, incluso, a Hera. En caso de que Menelao (681) se refiriese a una de estas diosas, la traducción más apropiada del adjetivo sería “cruel” y Helena (682) repetiría el adjetivo con este mismo significado para expresar la misma queja que Menelao contra Cipris (o Hera). Yo considero, no obstante, que es más apropiado entender el adjetivo referido a Helena y traducirlo como “desventurada”: Menelao compadece a su esposa y ella, a su vez, expresa autocompasión repitiendo el mismo adjetivo. Al principio de la obra, cuando Teucro le dice que Troya ha sido destruida, Helena exclama (109): ὦ τλήμων Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες (“¡Desgraciada Helena! Por tu culpa yacen muertos los

frigios”). Puesto que Helena le ha ocultado su identidad a Teucro para salvar la propia vida, la ambivalencia semántica de τῆμιον permite aquí que Helena, al mismo tiempo que se autocompadece, también censure al εἰδωλον. Que ahora Menelao se refiera a Helena con este doble sentido no me parece acorde con la situación dramática en la que se encuentra la pareja recién reencontrada.

Sorprende el repentino cambio de tema que se produce en los versos siguientes (684–687): Helena lamenta el suicidio de su madre, que se ahorcó por vergüenza del adulterio de su hija (δὲ ἑμὴν κατεδήσατο δύσγαμον αἰσχύναν, 687). Hay quienes han visto en esta mención abrupta del suicidio de Leda una estrategia de Helena para no seguir contestando a las preguntas de Menelao, que manifestaría incredulidad con respecto a la historia del εἰδωλον (en el verso 683: εἶτ’ ἀντέδωκ’ εἰδωλον, ὡς σέθεν κλύω). Es preciso recordar que Helena se ha enterado de la muerte de su madre el mismo día del reencuentro con Menelao, porque Teucro la ha informado de esta desgracia (Λήδαν ἔλεξας; οἴχεται θανοῦσα δὴ, 134). Desde entonces, Helena ha lamentado varias veces el suicidio de Leda (200–202, 280–281, 377) y el Coro se ha unido a sus lamentos (219). Ahora que, por fin, acaba de llegar a Egipto el marido tanto tiempo esperado y ahora que precisamente él le pide que rememore el pasado, resulta comprensible que, angustiada por los recuerdos, Helena abandone el agitado y entrecortado relato del juicio de Paris y de la venganza de Hera para lamentar ante su marido la muerte de Leda. Eurípides quería que su auditorio percibiese el efecto que había tenido sobre Helena un sufrimiento prolongado y acrecentado tras las malas noticias de Teucro, noticias recibidas precisamente el mismo día del reencuentro con Menelao. ¿Quién mejor ahora que su marido para comprender sus padecimientos? Por otra parte, creo que el poeta quiso ofrecer a los espectadores un emotivo contraste entre la alegría inicial del reencuentro (625–659) y el dolor generado por la evocación del pasado (660 y ss.).

En cuanto Menelao se entera del suicidio de Leda, esta desgracia producida en el seno de la familia desencadena instantáneamente la preocupación de Menelao por la suerte de su propia hija: “¡Ay de mí! ¿Y tienes noticias de nuestra hija Hermíone?” (ὦμοι· θυγατρὸς δ’ Ἑρμιόνης ἔστιν λόγος, 688). Los espectadores ya conocen la respuesta: “Sin marido, sin hijos, ¡esposo mío!, deplora un matrimonio que no fue matrimonio” (ἄγαμος ἄτεκνος, ὃ πόσι, καταστένει / γάμον ἄγαμον <έμόν>, 689–690; cf. 282–283). Menelao, en opinión de Schmiel (1972: 280), “tal vez pronuncie aquí el único sentimiento sincero y no calculado en esta escena”. Este autor no tiene en cuenta la implicación emocional del auditorio, que tiene un conocimiento superior de los hechos y va a sentir mayor compasión por Menelao en el preciso momento de conocer que su hija Hermíone, aunque sigue viva, se encuentra sola y es víctima de una situación lamentable: una παρθενία involuntaria e indefinida, sin un marido que la proteja y le dé hijos. Menelao cambia

repentinamente de tema y, en vez de lamentar la penosa situación de su hija, condena los actos del príncipe troyano: “¡Oh tú, Paris, que destruiste por completo, de arriba abajo, mi hogar!” (ὦ πᾶν κατ’ ἄκρας δῶμι’ ἐμὸν πέρσας Πάρις, 691). ¿Acaso habría que explicar este cambio de tema como una estrategia de Menelao para que Helena no le siga contando las desgracias de la familia? Desde luego que no. Antes bien, la situación de Hermíone, unida a la noticia del suicidio de Leda, acrecientan el sufrimiento de Menelao hasta el punto de provocar en él una condena desesperada del hombre que causó la ruina de su familia. Helena, además, se une a las palabras condenatorias de su marido: Paris arruinó la vida de Menelao y las vidas de miles de guerreros dánaos. Su propia suerte no ha sido mejor en absoluto (*Hel.* 691–697):

Με. ὦ πᾶν κατ’ ἄκρας δῶμι’ ἐμὸν πέρσας Πάρις.
 Ελ. τάδε καὶ σὲ διώλεσε μυριάδας τε
 χαλκεόπλων Δαναῶν.
 ἐμὲ δὲ πατρίδος ἀπο<πρὸ> κακόποτμον ἀραῖ-
 ον ἔβαλε θεὸς ἀπὸ πόλεος ἀπὸ τε σέθεν, 695
 ὅτε μέλαθρα λέχεά τ’ ἔλιπον οὐ λιποῦσ’
 ἐπ’ αἰσχροῖς γάμοις.

MEN. ¡Oh tú, Paris, que destruiste por completo, de arriba abajo, mi hogar!

HEL. Esto también a ti te ha destruido por completo y a millares de dánaos de bronceas armas. Y a mí un dios me arrojó, infortunada y maldita, lejos de mi patria, de mi ciudad, de ti, cuando abandoné, sin abandonarlos, tu morada y tu lecho, por unas vergonzosas nupcias.

Como si de una composición en anillo se tratara, esta segunda parte del dueto, conocida como ‘Interrogatorio’ (660–697), finaliza igual que empezó: con la mención de Paris (666: βαρβάρου λέκτρα νεανία || 691: ὦ [...] Πάρις) y de una unión adúltera que, en realidad, no se produjo nunca (668: ἀδίκων γάμων || 697: ἐπ’ αἰσχροῖς γάμοις). Hay autores, como Jansen (2012), que consideran fallida toda la escena de reconocimiento (625–697)³⁰ y sostienen que la verdadera anagnórisis

³⁰ Davis (2009: 262) afirma que Menelao “no puede permitirse que la gran hazaña de su vida sea reinterpretada como la persecución de un fantasma. Al mismo tiempo, Helena tampoco reconoce exactamente a Menelao. Lo necesita, porque sin él “nunca regresaré a Grecia, mi patria” (595–596). Y ella le dice lo que sabe de manera gradual, revelando solo lo que cree necesario para persuadirlo de su identidad, por ejemplo, fingiendo su completa ignorancia de la existencia del fantasma (572, 574) y mencionándose de buenas a primeras solo cuando está claro que no tiene otra elección (582). Probando ahora una táctica y luego otra, Helena se comporta exactamente como lo haría si fuera una impostora. Después, cuando ambos finalmente acuerdan reconocerse mutuamente, esto no se debe a que confíen el uno en el otro, sino a que se necesitan. Ven lo que sus mentes les dicen que deben ver”.

entre Helena y Menelao solo tiene lugar, en realidad, cuando ambos engañan a Teoclímeneo. Se yuxtaponen entonces dos reconciliaciones: una fingida (la reconciliación de Helena con el rey egipcio: 1233–1236) y otra verdadera (la reconciliación de Menelao con Helena: 1288–1293). De este modo, en palabras de Jansen (2012: 342):

Tras haber presenciado Menelao la convincente actuación de Helena con Teoclímeneo, fingida en favor de su [de Helena y Menelao] unión, por fin está dispuesto a reconciliarse. [...] La reconciliación de la pareja es sutil, expresada únicamente a través de su ardid. [...] A pesar de la ausencia de palabras clave (tales como συγγνώμη), esta escena representa sin duda la largamente esperada reunión mental de la pareja separada.

Menelao da comienzo a esta ‘reunión mental’ cuando, en presencia de Teoclímeneo, le habla así a Helena (*Hel.* 1288–1293):

σὸν ἔργον, ὦ νεᾶνι· τὸν παρόντα μὲν
στέργειν πόσιν χρῆ, τὸν δὲ μηκέτ’ ὄντ’ ἔαν’
ἄριστα γάρ σοι ταῦτα πρὸς τὸ τυγχάνου
ἦν δ’ Ἑλλάδ’ ἔλθω καὶ τύχῳ σωτηρίας,
παύσω ψόγου σε τοῦ πρίν, ἦν γυνὴ γένηι
οἷαν γενέσθαι χρῆ σε σῶι ξυνευνέτηι.

Este es tu deber, muchacha. Tienes que amar a tu presente esposo y dejar ir al que ya no existe. Eso será lo mejor para ti, a la luz de lo que ha sucedido. En caso de que regrese a la Hélade sano y salvo, pondré fin a tu mala fama anterior; si te comportas como la esposa que debes ser con tu compañero de lecho.

Con respecto a estos versos, la sensibilidad personal y la interpretación particular de la escena se reflejan en la lectura de Jansen (2012: 343):

[Las palabras de Menelao] dan a entender su deseo de regresar a Esparta con Helena [...]. Tal vez la prueba crucial de la nueva actitud moral de Menelao hacia Helena sea su énfasis en la propia situación, subrayada por la frase ‘en estas circunstancias’. Este breve *addendum* a su afirmación sugiere su propia aceptación de la realidad de la situación de ambos, así como su aprobación de tal realidad. Él, además, ha considerado esta situación desde el punto de vista de Helena y recomienda el mejor curso de acción *para ella*, un proceso cognitivo necesario para que la συγγνώμη se produzca. Como señala Foley, Menelao comparte la experiencia de Helena, de modo que también él sufre una muerte simbólica y una pérdida de identidad. Reconociendo a su esposa, Menelao deja a un lado todo aquello que lo escandaliza (p. e., las pérdidas en Troya por causa de una nube) para salvar la unión de ambos, una unión basada ahora en la confianza y la comprensión mutua.

La respuesta de Helena, según esta autora, demuestra que ha comprendido la importancia del gesto de Menelao y que ella, conforme con las palabras que le ha

dirigido su marido, renueva ahora el vínculo conyugal que los une (*Hel.* 1294–1300):

ἔσται τάδ' ἢ οὐδὲ μέμψεται πόσις ποτὲ
 ἡμῖν· σὺ δ' αὐτὸς ἐγγὺς ὦν εἴσῃ τάδε.
 ἀλλ', ὦ τάλας, ἔσελθε καὶ λουτρῶν τύχε
 ἐσθῆτά τ' ἐξάλλαξον. οὐκ ἐς ἀμβολὰς
 εὐεργετήσω σ'· εὐμενέστερον γάρ ἂν
 τῷ φιλιτάτῳ μοι Μενέλεωι τὰ πρόσφορα
 δρώιης ἂν ἡμῶν τυγχάνων οἴων σε χρή.

Así será. Mi esposo no me reprochará nada jamás; tú mismo, ya que vas a estar cerca, lo sabrás. Pero entra, infortunado, báñate y cámbiate de ropa. Te voy a cuidar bien sin demora. Porque mejor dispuesto estarás a hacer lo apropiado para mi amadísimo Menelao, si de mí obtienes cuanto es preciso.

Helena, menos discreta que Menelao, según Jansen (2012: 343–344):

[...] parece olvidar temporalmente el subterfugio de ambos y, por este motivo, debe reforzarlo a continuación llamando a Menelao ‘pobre vagabundo’ (ὦ τάλας), para reafirmar su estatus de extranjero atribulado. Su lenguaje, no obstante, rebosa de familiaridad y de marcados matices sexuales en el momento en que ofrece a Menelao un baño, que evoca ritos prematrimoniales. Por medio de su plan, Helena ha ‘matado’ a Menelao para que él pueda renacer, restableciendo su identidad como guerrero de Troya. [...] Lavándolo y vistiéndolo, ella también limpiará su nombre y su conciencia.

Mientras que la escena de reconocimiento (625–697) constituye una anagnórisis incompleta y, por ende, fallida, la reconciliación o ‘reunión mental’ de la pareja espartana a través del plan de huida hace posible el verdadero reconocimiento mutuo entre Helena y Menelao. Estas conclusiones de Jansen me parecerían acertadas si la autora no las fundamentase en los sentimientos (supuestamente explícitos o implícitos) de los personajes.

Al presentar ante su auditorio a una Helena casta y fiel, distinta a la Helena de la tradición mítica, Eurípides también presentaba ante ese auditorio un reencuentro alternativo entre ella y Menelao. El reencuentro tradicional se producía en Troya, tras el saqueo y destrucción de la ciudad del rey Príamo, pero los espectadores que asistieron a la representación de *Helena* en el año 412 a.C. iban a presenciar un reencuentro singular: no en Troya, sino en Egipto; no inmediatamente después de la destrucción de la ciudad asiática, sino siete años después, tras naufragar la nave de Menelao en la costa egipcia. En esa nave, aparentemente, iba Helena, la mujer que Menelao, en palabras de Teucro, se llevó de Troya “arras-trándola por los cabellos” (Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης, 116). Ahora, al naufragar en Egipto, Menelao deberá encarar un segundo reencuentro, pero esta

vez con la verdadera Helena y de una manera completamente fortuita. El reencontro se demora hasta el verso 541 y la anagnórisis no se produce hasta el verso 622, es decir, Eurípides procuró generar una gran expectación en su auditorio, que sentiría enorme curiosidad por saber qué se iban a decir Helena y Menelao cuando se viesen el uno al otro inesperadamente y cómo iban a reaccionar ante la compleja situación originada por la existencia del εἶδωλον. ¿Quién de los dos habría de reconocer primero al otro? ¿Conseguiría Helena convencer a Menelao de que ella era la Helena real? Cuando por fin se produjese el mutuo reconocimiento, ¿cómo expresarían con palabras y gestos las intensas emociones derivadas de un reencontro inesperado para ambos, pero largamente esperado por Helena? ¿Reirían, tal vez, de alegría? ¿Llorarían? ¿Se abrazarían? ¿Entrelazarían sus manos? Sería posible que, a veces, hablasen atropelladamente, embargados como estaban por unas intensas emociones. Cabría también la posibilidad de que uno interrumpiese al otro, impacientes ambos por saber qué había sido de sus respectivas vidas tras diecisiete años separados.

Creo que para leer adecuadamente la anagnórisis y el dueto de reconocimiento es preciso no olvidar que esta escena, como el resto de la obra, fue compuesta ante todo para ser vista y oída por unos espectadores cuya valoración positiva de la tragedia representada dependía de un alto grado de implicación emocional en las situaciones extremas de los personajes. Los supuestos ‘verdaderos sentimientos’ que albergan el uno por el otro no se pueden deducir meramente a través de la lectura del texto. Sería preciso que conociéramos cuáles fueron las indicaciones del director de la obra con respecto a la modulación de la voz, los gestos y los movimientos de los personajes, pero los textos de la tragedia ática han llegado hasta nosotros sin acotaciones escénicas. Dudo mucho que Eurípides esperase de su auditorio la atención a unos supuestos matices, sutiles y latentes en las palabras de Helena y Menelao, e indicadores de lo que ‘verdaderamente’ sentían el uno por el otro. Pongo la palabra ‘verdaderamente’ entre comillas, porque, como ya se constató anteriormente, hay autores que, tras la aparente felicidad del dúo de reconocimiento, detectan la desilusión y el resentimiento de Menelao o el egoísmo de Helena, que solo ve en su esposo el medio de escapar de Egipto, regresar a Grecia y demostrar su inocencia. Se me podría objetar que, poco después de la anagnórisis, cuando Helena dice que Teoclímeno quiere obligarla a casarse con él, Menelao desconfía de la castidad y la fidelidad de su esposa. Ahora bien, la escena en la que Menelao expresa su desconfianza está orientada a reafirmar el vínculo de la pareja recién reencontrada y, por ende, a confirmar las virtudes de la Helena real. Los espectadores no dudan de estas virtudes y, por eso mismo, las dudas de Menelao deben ser disipadas a través de una escena de gran eficacia emocional.

La dinámica de la acción exige el reencuentro de Helena y Menelao, así como su mutuo reconocimiento. Tales escenas marcan un punto de inflexión en el desarrollo de los acontecimientos. El anciano sirviente, que ha presenciado este mutuo reconocimiento de la pareja, le dice a su señor: “Menelao, hazme participe de la felicidad que estoy viendo, pero cuya razón desconozco” (Μενέλαε, κάμοι πρόσοτον τῆς ἡδονῆς, / ἦν μανθάνω μὲν καὐτός, οὐ σαφῶς δ’ ἔχω, 700–701). En los versos siguientes, Menelao le explica de manera clara y concisa a su sirviente la historia del εἶδωλον (*Hel.* 703–710):

Θε. οὐχ ἦδε μόχθων τῶν ἐν Ἰλίῳ βραβεύς;
 Με. οὐχ ἦδε· πρὸς θεῶν δ’ ἤμεν ἠπατημένοι
 νεφέλης ἀγαλμ’ ἔχοντες ἐν χεροῖν λυγρόν.
 Θε. τί φήεις;
 νεφέλης ἄρ’ ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;
 Με. Ἦρας τάδ’ ἔργα καὶ θεῶν τρισσῶν ἔρις.
 Θε. τί δ’; ὡς ἀληθῶς ἔστιν ἦδε σὴ δάμαρ;
 Με. αὐτῆ· λόγοις ἐμοῖσι πίστευσον τάδε.

SIRVIENTE. ¿No fue esta la causante de nuestras fatigas en Ilión?

MENELAO. No fue esta. Por los dioses hemos sido engañados, ya que tuvimos entre las manos una imagen funesta hecha de nube.

SIRVIENTE. ¿Qué dices? ¿Por una nube en vano sufrimos tanto?

MENELAO. Fue obra de Hera y fruto de la discordia de las tres diosas.

SIRVIENTE. ¿Cómo? ¿Que esta de aquí es verdaderamente tu esposa?

MENELAO. Lo es. Confía en mis palabras.

La perplejidad del sirviente contrasta con la seguridad que comunican las palabras de Menelao. El anciano se dirige entonces a Helena y reflexiona sobre lo inconstantes y difíciles de entender que son los dioses. Sus señores han padecido mucho: Helena a causa de una mala fama inmerecida; Menelao a causa de una guerra en la que luchó denodadamente por recuperar a una esposa que ahora, inesperadamente, acaba de recobrar sin esfuerzo (“Nada obtuvo de lo que deseaba cuando lo buscó con ahínco, y he aquí que ahora, por sí mismo, el bien que colma su felicidad le ha salido al paso”: σπεύδων δ’ ὄτ’ ἔσπευδ’ οὐδὲν εἶχε· νῦν δ’ ἔχει / αὐτόματα πράξας τάγάθ’ εὐτυχέστατα, 718–719). Las palabras de Menelao confirman que, efectivamente, este es un momento feliz y se alegra de que el anciano, que tantas fatigas sufrió a su lado en la guerra, ahora también pueda tomar parte en su felicidad actual (καὶ νῦν μετασχὼν τῆς ἐμῆς εὐπραξίας, 736). Menelao, además, quiere que el anciano sirviente vaya cuanto antes a anunciar a sus compañeros supervivientes estas noticias. A partir de aquí la acción se centra en el presente. Menelao ya no volverá a hablar en los versos siguientes sobre el εἶδωλον ni dudará de que tenga ante sus ojos a la verdadera Helena. De hecho, cuando ella le pide que le cuente cómo ha podido llegar sano y salvo a Egipto desde Troya,

Menelao prefiere no volver a recordar todas las penalidades por las que ha pasado (765–771). El relato de las aventuras y desventuras de Menelao no solo retrasaría el desarrollo de la acción más allá de lo conveniente, sino que tal relato, además, se alejaría temáticamente de los acontecimientos centrales de la obra.

2.4 Barbarie y nobleza

Cuando el contraste entre apariencia y realidad se hace extensivo a la caracterización de los personajes, la nobleza de Helena y la barbarie de Teoclímeno son cualidades sometidas a escrutinio. El estudio particular de las escenas individuales demostraría, de este modo, la necesidad de intercambiar tales cualidades: la barbarie le correspondería a Helena; la nobleza, a Teoclímeno. Desde esta perspectiva, Jansen (2012: 340) afirma que el rey egipcio no es “el feroz monstruo y asesino de griegos que habíamos previsto, sino más bien un hombre tonto, reverente y devoto, tan excitado por el pensamiento de tener esposa que acepta ingenuamente el repentino cambio que se produce en el corazón de Helena”. Subyace tras semejante deconstrucción de la polaridad ‘griego-bárbaro’ el propósito de descubrir a través de las propias obras de Eurípides sus ideas supuestamente críticas contra el incivilizado comportamiento de los griegos hacia el mundo bárbaro y, por ende, el supuesto ‘pacifismo’ de la tragedia *Helena*. El poeta habría compuesto la obra ocho años antes del final de la Guerra del Peloponeso para comunicar (¿al auditorio original? ¿a los lectores de la posteridad?) un ‘mensaje antibelicista’. La dicotomía entre apariencia y realidad estaría al servicio de este mensaje y denunciaría, en último término, la futilidad de todas las guerras. Tras la inversión de los roles representados por griegos y bárbaros también estaría latente, además, la voluntad de encontrar un argumento de índole ética que demostrase la imposibilidad de distinguir a Helena del εἶδωλον.

Entre las virtudes helénicas principalmente valoradas en la Grecia clásica figuraban la inteligencia, la valentía, el autocontrol y la justicia. El concepto de σωφροσύνη era esencial en la tragedia, puesto que su ausencia ponía a la vista de los espectadores las terribles consecuencias de la intemperancia. A estas virtudes se oponían la estupidez, la cobardía, la inmoderación y la injusticia y, como señala Hall (1991: 122):

Los personajes bárbaros manifiestan a menudo uno o más de estos vicios, ayudando así al poeta trágico a definir la naturaleza de la moralidad griega. [...] Las tragedias de huida, *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena*, incluyen largas escenas de engaño en las que los personajes griegos (Ifigenia y Helena), demuestran su supremacía intelectual sobre sus oponentes bárbaros (Toante, Teoclímeno), del mismo modo que Odiseo superaba en inteligencia al Cíclope.

Existe, según esta autora, un evidente paralelismo entre los bárbaros de las tragedias y las criaturas míticas de naturaleza primitiva y agreste. Por otra parte, aunque la falta de σωφροσύνη no era una cualidad exclusiva de los bárbaros (véanse los ejemplos de ἀφροσύνη en personajes griegos de la tragedia ática), lo que se produjo en la cultura griega fue la tendencia a asociar la carencia de σωφροσύνη de los bárbaros con su procedencia étnica (Hall 1991: 125–126). Todo parece indicar, por tanto, que el marco histórico, social y cultural en el que nace y se desarrolla la tragedia ática entra en contradicción con ese supuesto propósito atribuido a Eurípides de denunciar ante sus compatriotas los abusos y las injusticias de los propios griegos hacia los bárbaros.

Hall concluye que el pensamiento de Eurípides, imposible de reconstruir biográfica o cronológicamente, solo cobra sentido dentro del marco de la ilustración sofista. Los personajes eurípideos esgrimen argumentos contrapuestos sobre cualquier tema: defienden a las mujeres y las critican, elogian la aristocracia y la cuestionan, alaban a los dioses y dudan de su existencia. Del mismo modo, Eurípides puede esgrimir un argumento desde el punto de vista de un bárbaro si la situación dramática lo requiere y puede hacer lo propio desde el punto de vista de un griego. Cuando Eurípides invierte los extremos de la polaridad bárbaro-griego esto no significa, por tanto, que él o sus contemporáneos suscriban una perspectiva opuesta a la creencia en la superioridad helénica sobre otros pueblos. La marcha de la historia, de hecho, lo contradice, puesto que la reafirmación de dicha superioridad se hará con mayor vehemencia en el siglo IV. El dogma fundamental de la superioridad helénica debía de producir efectos retóricos impactantes al ser invertido ante los espectadores atenienses y, poniendo este hecho en paralelo con el impacto que producirían figuras femeninas como Clitemnestra y Medea en una sociedad gobernada por hombres, Hall (1991: 222–223) extrae la siguiente conclusión:

Los griegos bárbaros y los bárbaros nobles de Eurípides, por tanto, *presuponían* el mundo ficticio etnocéntrico de la tragedia [...]. Encarnaban una inversión irónica y sofística de la premisa aceptada de que los griegos eran superiores al resto del mundo, canon tan a menudo subrayado por los trágicos en sus celebraciones dramáticas de la identidad helénica colectiva del imperio ateniense.

Quienes intenten descubrir a través de las obras de Eurípides lo que el poeta opinaba sobre la relación entre helenos y bárbaros se encontrarán con una colección de opiniones contrapuestas o contradictorias, difíciles de conciliar entre sí. Ni siquiera es posible trazar una evolución ideológica de Eurípides desde el liberalismo en sus primeras obras conservadas al chauvinismo supuestamente visible en las últimas. Ni todas las obras anteriores a *Troyanas* (415 a. C.) son favorables a los bárbaros, ni las posteriores son unánimemente hostiles. Algunos

estudiosos han adoptado, no obstante, posturas unilaterales al respecto. Haarhoff (1948: 55) habla confiadamente de la creencia de Eurípides en la superioridad de las instituciones griegas, mientras que Synodinou (1977: 58) concluye que “lejos de creer en un estado natural de esclavitud en los bárbaros, Eurípides se esfuerza por demostrar que lo que importa son las cualidades de una persona y no su estatus social”. En una línea similar a la de Synodinou, también Saïd (2002) explora la cuestión del probable ‘fin de las diferencias’ entre griegos y bárbaros en la dramaturgia eurípidea y ofrece muchos ejemplos de obras y pasajes en los que esta polaridad aparece socavada, desdibujada o invertida. Cuando Helena, en la tragedia homónima, afirma que “los bárbaros son todos esclavos, a excepción de uno” (τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἑνός, 276), Saïd (2002: 72) opina que “Eurípides nos invita a distanciarnos de un cliché que es solamente un desarrollo retórico del verso anterior: “Yo soy una esclava, yo que nací de padres libres” (275)”. Yo me pregunto, no obstante, a quiénes se supone que invita Eurípides a distanciarse, ¿a nosotros o a los espectadores del siglo V a.C.? ¿De dónde se deduce que sea Eurípides el que hace semejante invitación? ¿Sería receptivo el auditorio original de la obra a ese supuesto ‘fin de las diferencias’ entre griegos y bárbaros del que habla Saïd? En la instantaneidad de la representación dramática los espectadores no escuchan a Eurípides, sino a Helena, que vive sometida al poder de Teoclímeneo, como si fuera súbdita de ese rey y, por tanto, carente de la condición de mujer libre de la que gozaba en Grecia por haber nacido de padres libres. La penosa situación de Helena invita al auditorio a la compasión. A ninguno de los espectadores les gustaría verse como ella, privados de libertad en tierra extranjera y sometidos a la autoridad un rey bárbaro.

La facilidad con la que Helena engaña a Teoclímeneo podría interpretarse, no obstante, como un rasgo de caracterización que socavaría su rol inicial de víctima y nos induciría a poner en tela de juicio el retrato tan negativo que ella misma nos ha ofrecido del rey egipcio. Ese bárbaro supuestamente violento y acosador, sin sospechar en absoluto de Helena, se ofrece a colaborar en el falso ritual fúnebre en honor a Menelao. La astuta Helena, fingiendo ser una viuda desconsolada, viste a Menelao con su armadura (1383) y, una vez que ha conseguido subir con su esposo a la nave que les ha proporcionado Teoclímeneo, incita a los griegos a matar a los egipcios (1603–1604), desarmados y desprevenidos (1600–1601). El baño de sangre del final de la obra demostraría, por tanto, que Helena posee las malas cualidades del εἶδωλον y es indistinguible de él, mientras que las supuestas malas cualidades de Teoclímeneo (su incontinencia sexual, su violencia y su crueldad) quedarían atenuadas o, incluso, anuladas ante el rol asumido por Helena en el plan de huida. Eurípides habría trasladado, así, la dicotomía entre apariencia y realidad a la caracterización de Helena y de Teoclímeneo. Como corolario de este enfoque in-

terpretativo sería lógico señalar el supuesto ‘mensaje antibelicista’ implícito en la inversión de los roles.

Semejante intercambio de papeles entre ambos personajes contribuiría, por tanto, a demostrar la tesis relativa al engaño de las apariencias e invitaría a reflexionar sobre la dificultad de descubrir la verdadera naturaleza de las personas, que aparentan ser de una determinada manera y son, en realidad, de otra. Esta conclusión resulta muy atractiva para quienes detectan en la dramaturgia eurípidea la ‘modernidad’ de las ideas de un poeta intelectual (además de pacifista, feminista y ‘ateo’). Eurípides, no obstante, compuso su obra para un auditorio multitudinario y heterogéneo, integrado parcialmente por varones atenienses orgullosos de la victoria de sus antepasados frente al enemigo persa, todavía inmersos ellos mismos en la guerra del Peloponeso y partícipes de la misma visión tradicional de los dioses heredada de la épica homérica. Entre los miembros del auditorio también había metecos y extranjeros no residentes. Este hecho podría explicar que lo que nosotros entendemos como deconstrucción de la polaridad ‘griego-bárbaro’, se tratase más bien de la necesidad del poeta trágico de mediar en el desarrollo de la acción dramática entre los diversos puntos de vista e intereses de un auditorio muy diverso (y no exclusivamente griego) del que esperaba obtener el primer premio o, al menos, una exitosa acogida de su obra. En cualquier caso, no nos es posible saber qué pensaba Eurípides con respecto a los bárbaros y a su relación con los griegos ateniéndonos únicamente al testimonio de los textos conservados de sus tragedias.

En varios pasajes de la tragedia *Helena* la supuesta deconstrucción, de hecho, no se produce. Teoclímeno quebranta la ley griega de la ξενία al asesinar a los griegos que llegan a Egipto. Este dato lo comunica por primera vez la propia Helena, cuando advierte a Teucro de que su vida corre peligro si lo ve el hijo de Proteo (151–157). Debe marchar cuanto antes de Egipto, si no quiere morir a manos de Teoclímeno, porque “mata a cualquier extranjero heleno que captura” (κτείνει γὰρ Ἑλληγν’ ὄντιν’ ἄν λάβῃ ξένον, 155). La anciana portera del palacio de Teoclímeno también insiste en alejar de allí a Menelao, porque ha reconocido en él a un griego y le asegura que su amo le dará muerte si se entera de su presencia en Egipto (437–440); la anciana le dice en tono imperativo que se vaya y que ella tiene la misión de impedir que ningún heleno se acerque al palacio (443–444). Tal es su vehemencia que incluso empuja a Menelao para alejarlo, cuando él insiste en ser anunciado ante el rey del país. La anciana portera, no obstante, se mantiene firme; teme las consecuencias y quiere evitar ser castigada (447–452). Menelao descubre en su conversación con la portera que ha naufragado en Egipto. Desesperado por encontrarse en tierra extranjera, lamenta su aciago destino y pregunta quién es el soberano del palacio. La anciana portera le dice, por fin, que el rey es el hijo de Proteo y vuelve a referirse a él asegurando que “es el mayor enemigo de los

helenos” ([...] Ἑλλησιν δὲ πολεμιώτατος, 468). Menelao quiere saber cuál es la causa de semejante hostilidad. En este preciso momento escucha con perplejidad el nombre de Helena. Ella es la causa de que Teoclímeneo mande matar a los griegos que llegan a Egipto. Las últimas palabras de la anciana portera apremian, una vez más, a Menelao para que huya lejos del palacio, porque si su amo lo descubre le espera una muerte segura (*Hel.* 477–482):

ἀλλ' ἔρπ' ἀπόικων· ἔστι γάρ τις ἐν δόμοις
 τύχη, τύραννος ἢ ταρασσεται δόμος.
 καιρὸν γὰρ οὐδέν' ἦλθε· ἦν δὲ δεσπότης
 λάβηι σε, θάνατος ξενία σοι γενήσεται.
 εὖνους γάρ εἰμι' Ἑλλησιν, οὐχ ὅσον πικρὸς
 λόγους ἔδωκα δεσπότην φοβουμένη.

¡Pero aléjate de este palacio! Que hay dentro una fatalidad, un tirano por el que se tambalea la casa. Llegaste en un momento nada oportuno. Si mi amo te descubre, la muerte será tu regalo de hospitalidad. Mi ánimo está a favor de los helenos, a pesar de las duras palabras que te he dicho por miedo a mi amo.

El auditorio sabe ahora cuál es la motivación de Teoclímeneo para asesinar a los griegos: teme que entre ellos se encuentre Menelao y le arrebatase a Helena³¹. Mientras él le da vueltas a las noticias que ha recibido de la anciana, Helena entra en escena. Se siente feliz por los favorables presagios de Teónoe: Menelao está vivo y algún día se reunirá con ella. Lo único que la profetisa no le ha dicho a Helena es si su esposo conseguirá salvarse cuando venga (ἐν δ' οὐκ ἔλεξεν, εἰ μολῶν σωθήσεται, 535). Nuevamente hay aquí una alusión al peligro que correrá la vida de Menelao si cayese en manos de Teoclímeneo. Tal es el temor y la angustia que le inspira este pensamiento que Helena, feliz ahora con la noticia de que Menelao sigue vivo, no ha querido preguntarle a Teónoe sobre este particular (ἐγὼ δ' ἀπέστην τοῦτ' ἐρωτῆσαι σαφῶς, 536). En este preciso momento ve por primera vez a Menelao, cuyo salvaje aspecto de naufrago (ἄγριος δέ τις / μορφὴν, 544–545) le hace pensar si no habrá caído en una emboscada “por orden del impío hijo de Proteo” (οὐ τί που κρυπτεύομαι / Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων, 541–542). La caracterización de Teoclímeneo está de nuevo asociada a una imagen de violencia y persecución, imagen reforzada por la reacción de Helena, que decide correr en dirección a la tumba de Proteo “como una veloz potra o una bacante del dios” (ὡς δρομαία πῶλος ἢ βάκχη θεοῦ, 543). A pesar de que Menelao intenta

³¹ También Toante, el rey bárbaro de la tragedia *Ifigenia entre los Tauros*, quebranta la ley de la ξενία y ordena sacrificar a cualquier griego que entre en sus dominios, pero actúa así para cumplir una ley antigua de su ciudad, tal y como asegura la propia Ifigenia en el prólogo (38–39).

tranquilizarla y disipar sus temores, Helena grita para reclamar la ayuda del Coro (*Hel.* 550–552):

ἀδικούμεθ', ὦ γυναῖκες· εἰργόμεσθα γὰρ
τάφου πρὸς ἀνδρὸς τοῦδε, καὶ μ' ἐλών θέλει
δοῦναι τυράννοις ὧν ἐφεύγομεν γάμους.

¡Sufro un ultraje, mujeres! Me veo apartada de la tumba por este hombre, y, en cuanto me haya capturado, tiene intención de entregarme al tirano cuyas bodas trataba yo de evitar.

Los tres plurales mayestáticos de este pasaje (ἀδικούμεθ' y εἰργόμεσθα, 550; ἐφεύγομεν, 552), enfatizan el temor y la excitación de Helena ante el hombre que cree que está al servicio de Teoclímeneo. El juego de palabras entre el nombre de Helena y el participio ἐλών (551) contribuye a presentarla como presa o víctima de la persecución de Teoclímeneo, cuya mención en plural (τυράννοις, 552) se viene a sumar a los plurales mayestáticos anteriormente citados y contribuye a la asociación del rey egipcio con las sensaciones de peligro y amenaza que inspira en Helena. Tras el mutuo reconocimiento de la pareja, Menelao ordena al anciano que le comunicó la desaparición del εἶδωλον que vaya a anunciarles a los demás griegos, ocultos en una cueva tras el naufragio, la noticia del reencuentro con la verdadera Helena. Deben esperar en la costa, atentos a los combates que les aguardan, y deben estar preparados para huir de los bárbaros en caso de que sea posible sacar a Helena de Egipto (737–743). Estas palabras de Menelao parecen indicar que él es consciente de los peligros que les acechan. Ahora bien, cuando Helena le exhorta a que huya lo más rápidamente posible para que no lo mate el hombre que vive en el palacio (φεῦγ' ὡς τάχιστα τῆσδ' ἀπαλλαγθεὶς χθονός. / θανῆι πρὸς ἀνδρὸς οὗ τὰδ' ἐστὶ δώματα, 780–781), Menelao todavía quiere saber cuál es la causa de la hostilidad del rey egipcio. Helena se lo explica: Teoclímeneo se quiere casar con ella. Menelao, por fin, comprende las advertencias que previamente le había hecho la anciana portera.

El temor y la desesperación son las notas dominantes en el diálogo que tiene lugar a continuación entre la pareja recién reunida (802–813). Helena le insiste a Menelao en el peligro que corre su vida si no huye, asegurándole sin vacilación: “Te espera una espada más que mi lecho” (ξίφος μένει σε μᾶλλον ἢ τοῦμὸν λέχος, 803) y refuerza su exhortación con dos imperativos: “No te avergüences y huye de esta tierra” (μὴ νυν καταδοῦ, φεῦγε δ' ἐκ τῆσδε χθονός, 805). Menelao no está dispuesto a traicionar su ‘gloria troyana’ a pesar de conocer ya la existencia del εἶδωλον, pero Helena le advierte que intentar matar a Teoclímeneo equivale a “intentar lo imposible” (τὸ τολμᾶν δ' ἀδύνατ' [...], 811). Es preciso idear un plan de huida, para cuyo éxito será necesario acudir, no a la violencia, sino a un ardid (δεῖ δὲ μηχανῆς τινοῦς, 813), que consistirá en persuadir a la profetisa Teónoe de que

oculte a su hermano la presencia de Menelao en Egipto. Si no logran convencerla para que les ayude, Helena le dice tajantemente a su marido: “Morirás. Y yo, desdichada, seré desposada por la fuerza” (θανῆι· γαμοῦμαι δ’ ἢ τάλαιν’ ἐγὼ βίαι, 833). El tono marcadamente enfático de este verso no deja lugar a dudas sobre el peligro que representa Teoclímeneo.

La profetisa Teónoe entra en escena dispuesta a informar a su hermano Teoclímeneo de la presencia de Menelao. Es consciente de que su vida corre peligro si se lo oculta: “¿Quién quiere ir a informar a mi hermano de tu presencia, para mi propia seguridad?” (τίς εἶσ’ ἀδελφῶι τόνδε σημανῶν ἐμῶι / πάρονθ’, ὅπως ἂν τοῦμόν ἀσφαλῶς ἔχηι, 892–893). Helena y Menelao, no obstante, pronuncian ante la profetisa sendos discursos basados en las ideas de piedad y justicia y consiguen persuadirla para que les ayude, a pesar de que con tal decisión Teónoe asume un gran riesgo. Al final de la obra se constata que su temor no es infundado, porque Teoclímeneo no vacilará en ir inmediatamente a castigar a su hermana con la muerte por su complicidad con la pareja espartana (1624–1626). Teónoe, a diferencia de su hermano, jamás obraría de esta manera. Cuando Menelao, aun después de persuadir a Teónoe, insiste en matar con su espada al rey egipcio, Helena le asegura sin atisbo de duda: “La hermana no toleraría ni silenciaría que tú fueras a matar a su hermano” (οὐκ ἂν <σ> ἀνάσχοιτ’ οὐδὲ σιγήσειεν ἂν / μέλλοντ’ ἀδελφῆ σύγγονον κατακτανεῖν, 1045–1046). El contraste radical entre Teónoe y Teoclímeneo es independiente del origen bárbaro de ambos hermanos y abunda en la caracterización negativa de Teoclímeneo.

Hasta la tardía primera aparición en escena del hijo de Proteo (1165 y ss.), Eurípides ha construido cuidadosamente una determinada caracterización del personaje. Es un tirano violento y sanguinario. Su propia hermana y sus súbditos le temen. Su negativa conducta está vinculada con su incontinencia sexual, que aquí se manifiesta en la manera en que acosa a Helena para obligarla a casarse con él. Las referencias a este acoso son frecuentes y, en ellas, Helena se presenta metafóricamente como la presa de Teoclímeneo, asimilado a un cazador (62–63, 314). Cuando el rey egipcio entra en escena viene acompañado, de hecho, por un séquito de cazadores y una jauría. De esta manera, la recurrente metáfora cazador-Teoclímeneo/presa-Helena encuentra ahora su correlación en el plano de la realidad visible (1169–1170). Teoclímeneo, como observa Allan (2008: 283, *ad* 1171–1172), “se reprocha a sí mismo no imponer disciplina entre sus centinelas (1174 σκοπούς), que son κακοὺς por permitir que un griego se les escape. El auditorio puede recordar aquí a la anciana portera, cuya brusquedad le venía impuesta por su señor”. Los versos en cuestión son los siguientes (*Hel.* 1171–1176):

ἐγὼ δ’ ἐμαυτὸν πόλλ’ ἐλοιδόρησα δῆ·
οὐ γὰρ τι θανάτῳ τοὺς κακοὺς κολάζομεν.

καὶ νῦν πέπυσμαι φανερόν Ἑλλήνων τινὰ
 ἐς γῆν ἀφίχθαι καὶ λεληθέναι σκοπούς,
 ἦτοι κατόπτην ἢ κλοπαῖς θηρώμενον 1175
 Ἑλένην· θανεῖται δ', ἦν γε δὴ ληφθῆι μόνον.

Yo me he hecho a mí mismo muchos reproches, ya lo creo; pues sucede que no castigo en absoluto a los malvados con la muerte. Y ahora acabo de enterarme de que un heleno ha llegado a esta tierra a la vista de todos y ha pasado inadvertido a mis centinelas; sin duda se trata de un espía o alguien con la intención de darle caza a Helena mediante ardides. Pero moriré, solo si es capturado, claro está.

El adjetivo φανερόν (1173) enfatiza la negligencia de los centinelas y los dos últimos versos (1175–1176) delatan la conexión entre la violencia y la lujuria de Teoclímeneo, que emplea el verbo θηράω para referirse al supuesto raptor de Helena (θηρώμενον, 1175). La elección de esta palabra confirma que contempla a Helena como presa, como pieza digna de ser perseguida y cazada. La imagen que ella nos ha ofrecido del hijo de Proteo es, por tanto, correcta. El hecho de que Teoclímeneo se comporte bien con Helena y se muestre dócil hacia ella no implica un retrato favorable del rey egipcio. Su conducta es coherente con la característica negativa que la propia Helena ha destacado en él, es decir, su lascivia. Teoclímeneo es un hombre dominado por ἔρωσ. Él es el único personaje que lamenta que Helena se haya cortado los rizos de su rubia cabellera (1224), que haya cambiado sus peplos blancos por otros negros, que haya arañado su rostro y lo haya afeado con las lágrimas (1186–1190). La falta de contención sexual de los varones bárbaros hacia las mujeres griegas parece haber sido un rasgo estándar entre los escritores griegos, y sirva como ejemplo que una de las razones ofrecidas por Ifigenia para aceptar su propia inmólación es que debe proteger a las mujeres griegas de ser raptadas por los bárbaros (*IA* 1380–1381). Por otra parte, la conducta complaciente y confiada de Teoclímeneo con Helena intensificaría entre los espectadores (griegos) la emoción derivada de ver cómo los personajes griegos, en virtud de su inteligencia superior, consiguen engañar fácilmente al rey bárbaro. Helena, consciente de cuál es el punto débil de Teoclímeneo, se gana su buena voluntad con la (falsa) promesa de contraer matrimonio con él (1231–1232) y acierta totalmente, puesto que, a partir de este momento, el rey egipcio les proporcionará a ella y a Menelao todo lo necesario para realizar el (falso) ritual fúnebre en memoria del marido muerto.

Si Teoclímeneo no ha matado a Menelao desde el primer momento en que lo vio, esto se debe a la nueva situación dramática: Menelao finge ser uno de los compañeros de travesía del marido de Helena y trae la noticia de su propio fallecimiento. Ahora que su rival ha muerto, Teoclímeneo ya no tiene que temer el regreso de Menelao. A esta circunstancia se añade la promesa de matrimonio que

le acaba de hacer Helena y que es recibida por Teoclímeno con enorme alegría. Poco después, no obstante, la alegría se transforma en ira incontenible: un mensajero trae la noticia de la batalla desigual entre los egipcios y los griegos. Teoclímeno lamenta haber sido engañado por la astucia de una mujer (ὦ γυναικείας τέχναισιν αἰρεθεὶς ἐγὼ τάλας, 1621). Adiós a su ansiada boda con Helena. Lástima que ya no pueda darle alcance a la nave y castigar a los extranjeros. Saciará, al menos, su sed de venganza dando muerte a su hermana, que lo ha traicionado ocultándole la presencia de Menelao en palacio. El Coro intenta por todos los medios impedir este crimen, sin conseguir aplacar la ira del rey egipcio. En ese preciso momento aparece Cástor en calidad de *deus ex machina* y reconduce la situación. Teónoe no debe morir, porque con su decisión de guardar silencio sobre Menelao, ha respetado la ley de los dioses y los justos preceptos de Proteo ([...] τὰ τῶν θεῶν / τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς, 1648–1649). El auditorio habría experimentado, sin duda, repulsión hacia Teoclímeno, dispuesto a matar a su propia hermana y únicamente disuadido de cometer semejante crimen gracias a la intervención divina. El desenlace de la obra no deja lugar a dudas de que Teoclímeno es un bárbaro en el más negativo sentido de la palabra 'bárbaro'. Su caracterización, no obstante, está ante todo al servicio de propósitos dramáticos que trascienden la mera expresión del hipotético chauvinismo del poeta trágico.

2.5 El yo más puro de Helena

La supuesta deconstrucción de la polaridad entre griegos y bárbaros, orientada a atribuirle a Helena las cualidades negativas tradicionalmente asignadas a los extranjeros, abundaría en la identificación de Helena con el fantasma que la suplantó. Ahora bien, una lectura intelectualizada de las escenas individuales también puede conducir a la conclusión contraria. Tal es el caso de la escena que tiene lugar hacia la mitad de la obra: la profetisa Teónoe hace su entrada y la pareja espartana procurará convencerla para que guarde silencio y no le revele a su hermano Teoclímeno la llegada de Menelao a Egipto. Las palabras que Helena le dirige a la profetisa apelan a las mismas nociones que tiene Teónoe acerca de la justicia (es preciso imitar la conducta moral de Proteo: 920–921, 940–943), la divinidad (los dioses odian la violencia y, por tanto, no apoyarían la conducta de Teoclímeno: 903, 914–923) y la piedad (sería un acto impío revelar a Teoclímeno la llegada de Menelao a Egipto: 900–901, 914–921). Señalando estas afinidades entre la espiritualidad de Teónoe y la de Helena, Segal (1971: 590) concluye:

Del mismo modo que Teónoe posee un mundo interior de espiritualidad y piedad y tiene un 'altar de justicia' en su naturaleza (1002–1003), así también Helena ha reivindicado su ser

interno, sus φρένες, contra los crímenes vinculados a la imagen externa, la εἰκὼ φόνιον (73) de su supuesto cuerpo (véase 160–161). Ambas mujeres, finalmente, aparecen unidas en la declaración final de Teoclímeno (1680–1687). En cierto sentido, Teónoe representa el *yo* más puro de Helena [...]. Las dos figuras son imágenes complementarias del esfuerzo del ser humano por alcanzar fortaleza espiritual y unidad. La posición de Helena es, naturalmente, más compleja, puesto que actúa de mediadora entre la realidad y la apariencia de una manera en que no lo hace Teónoe, y debe sufrir la confusión de su identidad a causa de la existencia de un *alter ego* licencioso.

La lectura de Segal ofrece una imagen positiva de Helena a través de sus similitudes ‘internas’ con Teónoe. En vez de hacer extensiva la confusión entre apariencia y realidad a la caracterización del personaje, este autor le otorga a Helena el papel de ser ella la que controle dicha confusión para hacer posible el éxito del plan de huida y, por ende, la rehabilitación de su dañada reputación. Si volvemos a examinar la escena de Teónoe, podremos constatar que esas supuestas similitudes ‘internas’ entre Helena y la profetisa también son detectables entre esta última y Menelao. ¿Cómo es esto posible? La respuesta es que los tres personajes hablan de acuerdo con la situación en la que se encuentran y sus palabras se ajustan en cada momento a dicha situación³². La entrada de Teónoe tiene lugar en el centro de la obra (865 y ss.), después de que Helena ha informado a Menelao del acoso que sufre por parte de Teoclímeno, que pretende obligarla a convertirse en su esposa y mata a todos los griegos que desembarcan en sus costas. Helena le aconseja a su marido que huya de Egipto, pero la huida es un acto inadmisibles para él. Solo queda entonces una única esperanza de salvación: convencer a la profetisa Teónoe de que no le revele a su hermano la presencia de Menelao en Egipto. Así lo entiende Helena. En caso de no conseguir persuadir a Teónoe, la pareja espartana baraja la posibilidad del suicidio. En este preciso momento de máxima tensión e incertidumbre hace su aparición la profetisa.

La idoneidad de esta escena en el conjunto de la obra, así como el papel de Teónoe en ella han sido objeto de una controversia dilatada en el tiempo y cuyas conclusiones son de signo contrario³³. La entrada de Teónoe, en cualquier caso, fue

32 Sobre la relación entre los discursos que pronuncian los personajes de la tragedia ática y la caracterización de dichos personajes a través de sus *rheseis*, vid. Gómez Seijo (2016).

33 Mientras que Zuntz (1960) convierte esta escena en el fundamento de su interpretación de la obra, para Matthiessen (1969: 696–697) y Diller (1960: 128), el episodio es dramáticamente prescindible. Diller añade, no obstante, que esta circunstancia subraya precisamente la importancia del personaje. Burnett (1971: 89) califica la escena de “peligrosa extravagancia en la economía de la intriga de huida”, aunque considera a Teónoe como la única figura trágica de la obra (94 y ss.) y, en un trabajo anterior (Burnett 1960), le otorga un papel central. En fechas más recientes, el trabajo de Wright (2005: 296–297) señala el papel de Teónoe como mera ilusión de

cuidadosamente preparada por Eurípides desde el comienzo de la obra: Helena, en el prólogo, le dedicó seis versos (10–15) a la mención de su nacimiento, de su nombre (Εἰδῶ: Ido, 11)³⁴ e infancia, así como de sus dotes heredadas para la adivinación, dotes que marcaron significativamente su vida futura: al llegar a la edad propicia para el matrimonio, le cambiaron el nombre de Εἰδῶ por el de Θεονόη (Teónoe, “la que conoce el pensamiento de los dioses”, 13). En adelante, ya no desempeñaría los roles de esposa y madre, sino que consagraría su vida a ser una profetisa entregada al culto de los dioses. Mientras Helena explicaba esto y contaba la historia de su involuntaria reclusión en Egipto, llegó allí el guerrero griego Teucro con el propósito de consultar los oráculos de Teónoe y poder navegar con viento favorable hasta Chipre (144–145). Teucro le había dado a Helena unas terribles noticias: la supuesta muerte de Menelao en el mar, el suicidio de Leda y el incierto destino de los Dioscuros. El Coro, al ver la desesperación de su señora, le había aconsejado ir a consultar a la profetisa (317–329), mientras que el anciano esclavo había criticado amargamente la falsedad del arte de la adivinación (744–757). Las palabras de Helena, de Teucro, del Coro y del esclavo preludian, por tanto, esa entrada de Teónoe en escena.

Helena, adoptando la actitud de una suplicante, se arrodilla ante la profetisa y, en primer lugar, pronuncia una verdad general de orden teológico: “Odia el dios la violencia y ordena a los mortales que no adquieran sus bienes mediante la rapiña” (μισεῖ γὰρ ὁ θεὸς τὴν βίαν, τὰ κτητὰ δὲ / κτᾶσθαι κελεύει πάντας οὐκ ἐς ἀρπαγὰς, 903–904). Helena conecta esta afirmación general con su situación particular: del mismo modo que Hermes, por orden de Zeus, la entregó a Proteo para que el rey la custodiara hasta el día en que se la pudiera restituir a su esposo, así también ahora Teónoe debe permitir que Menelao recobre a Helena. Actuará, así, conforme a la voluntad divina y a los deseos de su padre muerto. Sería vergonzoso que, a pesar de su conocimiento de todo lo divino, Teónoe renunciase a la justicia y abrazase la causa de su injusto hermano delatando la presencia de Menelao en Egipto (*Hel.* 914–923):

omnisciencia en una tragedia dedicada a desilusionar sobre las posibilidades humanas de conocimiento. Morenilla Talens (2007: 199) afirma que Teónoe “tiene un papel decisivo tanto en la actitud de Helena a lo largo de la obra como en la buena marcha de la intriga”, mientras que, en opinión de Campos Daroca (2013: 89), “Teónoe devuelve a la escena una Helena muy semejante a la que ha desaparecido en el éter: a aquella Helena fiel que sufría la fama de su fantasma sucede una Helena activa que sabe manipular sus encantos para crear un doble de sí misma de eficacia salvadora y que es capaz de convocar la ‘fama de Troya’, donde nunca estuvo, para vencer a los bárbaros. Por la mediación de Teónoe se descubre en el tiempo del drama la doblez de Helena, la imposibilidad de discernir en su persona su fantasmagoría de su realidad en una fuga perpetua a la diferencia”.

34 Nombre que en *Od.* 4.366 y ss. aparece con la forma Εἰδοθεῖα (“que conoce lo divino”).

ἤδη τὰ τοῦ θεοῦ καὶ τὰ τοῦ πατρὸς σκόπει·
 πότερον ὁ δαίμων χῶ θανῶν τὰ τῶν πέλας
 βούλονται ἂν ἢ <οὐ> βούλονται ἂν ἀποδοῦναι πάλιν;
 δοκῶ μὲν οὐκ οὐκ ἀποδοῦναι πάλιν;
 νέμειν ματαίῳ μᾶλλον ἢ χρηστῷ πατρί.
 εἰ δ' οὕσα μάντις καὶ τὰ θεῖ' ἠγουμένη
 τὸ μὲν δίκαιον τοῦ πατρὸς διαφθερεῖς,
 τῷ δ' οὐ δικάῳ συγγόνῳ δώσεις χάριν,
 αἰσχρὸν τὰ μὲν σε θεῖα πάντ' ἐξειδέναί
 τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα, τὰ τε δίκαια μή.

Ahora es el momento de que reflexiones sobre la voluntad de los dioses y la de tu padre: la divinidad y tu padre muerto, ¿querrían o no querrían devolver los bienes ajenos? Creo que sí. Tú no debes, por tanto, anteponer un hermano necio a un padre honesto. Pero si, aun siendo una adivina y creyendo en los dioses, quebrantas la justicia de tu padre y vas a favorecer la causa de tu injusto hermano, resultará vergonzoso que tú conozcas todo lo que concierne a los dioses, en el presente y en el futuro, pero que no conozcas lo que es justo.

El primer argumento de Helena ha girado en torno a la idea de justicia, a la que Teónoe dará cumplimiento si, conforme a la voluntad divina y paterna, permite que Menelao recupere a su esposa. El segundo argumento se basa en la preocupación de Helena por su propio κλέος; si Teónoe adopta la decisión justa, entonces Helena podrá regresar a Esparta y rehabilitar su dañada reputación, a la vez que casará a su hija y disfrutará de las riquezas de su hogar (924–935). Ahora que, tras muchos años de incertidumbre y desesperanza, por fin se ha reencontrado con Menelao, ¿va a verse de nuevo privada de él? Helena retoma la súplica con la que había iniciado su *rhesis* y vuelve a pedirle a Teónoe que imite la conducta de Proteo, su padre, puesto que así obtendrá la gloria más hermosa (*Hel.* 938–943):

νῦν δ' ὄντα καὶ σωθέντ' ἀφαιρεθήσομαι;
 μὴ δῆτα, παρθέν', ἀλλά σ' ἱκετεύω τόδε·
 δὸς τὴν χάριν μοι τήνδε καὶ μιμοῦ τρόπους
 πατρὸς δικαίου· παισὶ γὰρ κλέος τόδε
 κάλλιστον, ὅστις ἐκ πατρὸς χρηστοῦ γεγῶς
 ἐς ταῦτόν ἦλθε τοῖς τεκοῦσι τοὺς τρόπους.

Pero ahora que está aquí, sano y salvo, ¿voy a verme privada de él? No, no hagas eso, virgen, antes bien a ti te suplico esto: concédeme esta gracia e imita la conducta de tu justo padre, porque para los hijos esta es la gloria más hermosa: que quien ha nacido de un padre honesto llegue a tener la misma conducta que sus progenitores.

Menelao repite en su respectiva *rhesis* el tema del κλέος: Teónoe demostrará ser una mujer malvada ([...] σὺ δὲ γυνὴ κακὴ φανῆι, 958), si se niega a salvar a un extranjero que reclama con todo derecho a su esposa ([...] ξένον / ζητοῦντά γ' ὀρθῶς ἀπολαβεῖν δάμαρτ' ἐμήν, 954–955). Al respeto de la voluntad paterna que

Helena había aducido como argumento, ahora Menelao añade el vínculo de ξενία que lo unía a Proteo y apela al respeto sagrado que se le debe al huésped. Rechaza, no obstante, adoptar la misma actitud de suplicante que Helena. Su estrategia persuasiva se basa en recurrir a dos invocaciones: una al fallecido Proteo (962–968) y otra a Hades (969–974). Marseglia (2017: 270–271) afirma:

Desde el punto de vista argumentativo, la petición de Menelao reproduce bastante fielmente las palabras de Helena, pero [...] su reivindicación se fundamenta sobre un léxico de naturaleza jurídica: reclama la restitución de aquello que se le debe (ἀποδίδωμι, 963 y 965), hace de Teónoe la κυρία (968), heredera y ejecutora de la voluntad del padre. En segundo lugar, la invocación a Proteo le permite a Menelao ahondar en la reflexión sobre el κλέος [...]. No es solo la reputación de Teónoe lo que está en juego, sino también la de Proteo, cuya memoria sería condenada al deshonor en el momento en que la profetisa decidiese entregar Menelao a Teoclímeneo: Teónoe no permitiría que ‘su padre, en otro tiempo tan glorioso (εὐκλέεστατον), pudiera ser injuriado’ (κακῶς ἀκοῦσαι, 968).

Cuando Menelao invoca a Hades, le recuerda al dios que ya ha recibido su recompensa (μισθὸν δ’ ἔχεις, 971): muchos guerreros murieron a manos del propio Menelao por causa de Helena (τῆσδ’ ἕκατι, 970). Que les devuelva a todos la vida o que Hades obligue a Teónoe (ἢ τήνδ’ ἀνάγκασόν, 973) a ir más allá que su piadoso padre, devolviéndole a su esposa. Menelao, a continuación, profiere una amenaza expresamente dirigida a la profetisa: si Teoclímeneo se niega a luchar cuerpo a cuerpo con él, entonces el propio Menelao matará a Helena y, acto seguido, se suicidará. Ambos morirán juntos, derramando su sangre sobre la tumba de Proteo. Es preciso recordar que en la escena anterior a la entrada de Teónoe, la pareja espartana había hecho un juramento sagrado de que los dos se quitarían la vida, si no conseguían convencer a Teónoe para que colaborase con ellos. Menelao, además, había añadido que, antes de esto, lucharía heroicamente por Helena (πρῶτον δ’ ἀγῶνα μέγαν ἀγωνιούμεθα / λέκτρων ὑπὲρ σῶν [...], 843–844) y no deshonraría, así, su gloria troyana (τὸ Τρωϊκὸν γὰρ οὐ καταισχυνῶ κλέος, 845). Luchar por su esposa es un acto de justicia y de valentía recompensado por los dioses. Los espectadores de la obra, que habían escuchado estas palabras poco antes de la escena de Teónoe, se tomarían muy en serio la amenaza que Menelao le dirige a la profetisa: “Yaceremos juntos los dos, muertos sobre esta tumba bien pulida, para dolor eterno tuyo y deshonor para tu padre” ([...] κεισόμεσθα δὲ / νεκρῶ δὲ ἐξῆς τῶιδ’ ἐπὶ ξεστῶι τάφωι, / ἀθάνατον ἄλγος σοί, ψόγον δὲ σῶι πατρί, 985–987). Es decir, si Teónoe se niega a prestar ayuda a Menelao, ella será la responsable de que el κλέος de su justo padre se transforme en deshonor (ψόγος). Si Teónoe colabora con el silencio, no solo apartará de sí misma este deshonor, sino que incluso obtendrá una gloria mayor que la de su propio padre, tal y como Menelao había

afirmado al final de su invocación a Hades ([...] ἔτ' εὐσεβοῦς πατρός / κρείσσω [...], 973–974).

Es ahora el momento de retomar la cuestión relativa a la posibilidad de ver en el personaje de Teónoe al “yo más puro” de Helena, tal y como lo planteaba Segal (1971). La respuesta de la profetisa revela que los argumentos esgrimidos por Helena y Menelao en sus respectivas *rheseis* han logrado convencerla (*Hel.* 998–1004):

ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι
φιλῶ τ' ἑμαυτήν, καὶ κλέος τούμου πατρός
οὐκ ἂν μιάναμι', οὐδὲ συγγόνω χάριν
δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλειῆς φανήσομαι.
ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς Δίκης ἐμοὶ μέγα
ἐν τῇ φύσει· καὶ τοῦτο Νηρέως πάρα
ἔχουσα σώζειν, Μενέλεως, πειράσομαι.

Mi naturaleza me dicta ser piadosa y deseo serlo. Me respeto a mí misma y la fama de mi padre no podría mancillarla, ni a mi hermano concedería un favor por cuya causa yo pareciera ser una infame. Dentro de mí existe, desde mi nacimiento, un gran templo de la Justicia. Y esto que he heredado de Nereo, intentaré preservarlo, Menelao.

Cuando Teónoe afirma: ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι (998), no se está describiendo a sí misma como una persona dotada de una piedad innata que la impulsa a adoptar la decisión moral de salvar a Menelao para no deshonorar el κλέος paterno. Antes de escuchar la súplica de Helena y las invocaciones de Menelao, la profetisa estaba dispuesta a informar a su hermano Teoclímeno de la presencia de Menelao (*Hel.* 888–893):

τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν εἶθ', ἃ βούλεται Κύπρις,
λέξασ' ἀδελφῶι <σ> ἐνθάδ' ὄντα διολέσω
εἶτ' αὖ μεθ' Ἥρας στᾶσα σὸν σώσω βίον,
κρύψασ' ὄμαιμον, ὃς με προστάσσει τάδε
εἰπεῖν, ὅταν γῆν τήνδε νοστήσας τύχηις.
τίς εἶσ' ἀδελφῶι τόνδε σημανῶν ἐμῶι
πάρονθ', ὅπως ἂν τοῦμόν ἀσφαλῶς ἔχηι;

De mí depende el desenlace, tanto si, como quiere Cípris, te destruyo diciéndole a mi hermano que estás aquí, como si, poniéndome del lado de Hera, te salvo la vida ocultándoselo a mi hermano, que me ha ordenado que le avise cuando llegues a este país. ¿Quién va a ir a informar a mi hermano de que este está aquí, para mi propia seguridad?

Al contrastar esta reacción inicial de Teónoe con su decisión posterior de salvar a Menelao, se constata que los argumentos esgrimidos por la pareja espartana en sus respectivos discursos han surtido efecto en la profetisa, persuadiéndola de que debe guardar silencio. Teónoe reconoce la importancia del κλέος de Proteo y del

suyo propio; está de acuerdo con Menelao en que sería injusta no devolviéndole a su esposa. Si Proteo estuviera vivo, Menelao y Helena se tendrían ya el uno al otro (1010–1012). En consecuencia, Teónoe afirma ahora sin vacilación: “callaré lo que me habéis rogado que calle. Me niego a colaborar en la locura de mi hermano” ([...] σιγήσομαι / ἄ μου καθικετεύσατ’ οὐδὲ μωρία / ξύμβουλος ἔσομαι τῆι κασιγνήτου ποτέ, 1017–1019). El verbo καθικετεύω revela la influencia que han tenido en Teónoe las súplicas de Helena, que había rogado en primer lugar el silencio cómplice de la profetisa (μή μοι κατείπης σῶι κασιγνήτῳ [...] λίσσομαί σε [...], 898–900). Teónoe aconseja a la pareja espartana que suplique a Cípris y a Hera (ἐκ τῶν θεῶν δ’ ἄρχεσθε χικετεύετε, 1024), para que ambas diosas les sean favorables. Del mismo modo que había hecho poco antes Menelao (962–968), ahora Teónoe finaliza su intervención dirigiéndose directamente a Proteo: “Y tú, padre mío difunto, puedes estar seguro de que, en la medida de mis fuerzas, jamás te llamarán impío a ti, que fuiste tan piadoso” (σὺ δ’, ὧ θανῶν μοι πάτερ, ὅσον γ’ ἐγὼ σθένω, / οὐποτε κεκλήσῃ δυσσεβῆς ἀντ’ εὐσεβοῦς, 1028–1029). Menelao había confiado en que su invocación a Proteo surtiría el efecto apropiado en Teónoe, que no permitiría que se hablara mal (κακῶς ἀκοῦσαι, 968) de su padre, en otro tiempo tan glorioso (τὸν πρὶν εὐκλέεστατον, 967). La estrategia persuasiva de Menelao ha tenido éxito, sin duda alguna.

La justicia y la piedad de las que habla Teónoe no se deben identificar con su caracterización como profetisa poseedora de virtudes admirables que definen al personaje con independencia del contexto dramático en el que se ubican sus palabras. Como observa Marseglia (2017: 275–276):

La ‘justicia’ y la ‘piedad’ a las que se refiere Teónoe manifiestan, en realidad, la eficacia de los actos rituales realizados por Helena y Menelao y la capacidad persuasiva de sus discursos. Haciendo referencia a la εὐσέβεια y a la δίκη, Teónoe no afirma su moral individual, sino que confirma la validez de los argumentos esgrimidos por los suplicantes y se adhiere a la terminología y a los valores con los que tradicionalmente un *supplicatus* da cuenta de la aceptación de la súplica.

Al final de la obra, Teoclímeneo intentará matar a Teónoe, pero lo detendrá el *deus ex machina* enviado por Zeus, puesto que su hermana no ha cometido ningún agravio contra el rey “al respetar la ley de los dioses” (τὰ τῶν θεῶν [...] τιμῶσα, 1648–1649) así como “los justos preceptos del padre” (πατρός τ’ ἐνδίκους ἐπιστολάς, 1649), el fallecido Proteo. La escena de Teónoe, como se ha podido comprobar, no nos dice nada acerca de la personalidad de la profetisa y tampoco representa “el yo más puro” de Helena. Esta lectura de la escena no tiene en consideración que toda ella en su conjunto estaba dirigida a un auditorio al que gustaba especialmente el uso de la retórica y su potencial para la persuasión. Este auditorio deseaba que la súplica de Helena y las invocaciones de Menelao consiguiesen

convencer a Teónoe. Tras escuchar a la pareja espartana, la expectación generada en los espectadores debía resolverse a través de la decisión de Teónoe, de la que todos esperarían el apoyo a Helena y Menelao.

3 El personaje de Eurípides: una Helena καινή

Si nos atenemos a la imagen de Helena que nos ofrece la dramaturgia eurípidea conservada, extraeremos la conclusión de que el poeta siguió la misma línea ya trazada por la épica homérica, relativizando la responsabilidad de Helena en la guerra e invitando al auditorio a cuestionar o incluso a condenar las actitudes y las acciones de los mismos personajes que condenan los actos de Helena. Como ya señalé en la Introducción, el número de tragedias conservadas de Esquilo y Sófocles es inferior al de las tragedias de Eurípides y solamente la *Orestea* de Esquilo ofrece versos que condenan de manera radical a Helena. Por medio de la triple secuencia de epítetos cuya raíz (έλ- del aoristo εἶλον) evoca el nombre propio Ἑλένη, acuñó Esquilo tres célebres neologismos: destructora de naves, hombres y ciudades ([...] ἐπεὶ πρεπόντως /έλένας, ἔλανδρος, ἐλέ- / πτολις, [...], *Ag.* 688–690). Helena es también, para el Coro de la tragedia *Agamenón*, “funesta compañera y de funesto trato” (δύσεδρος καὶ δυσόμιλος, *Ag.* 746), que se precipitó sobre los Priámidas por orden de Zeus, “una Erinis que hace llorar a las jóvenes esposas” (νυμφόκλαυτος Ἐρινύς, *Ag.* 749). Ella sola, con su insania, destruyó muchas vidas en Troya y ahora también puede ponerse la corona por la muerte de Agamenón (*Ag.* 1455–1461):

ἰὼ ἰὼ παράνουσ Ἑλένα
μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς
ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ.
νῦν δὲ τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω
δι' αἴμ' ἀνιπτον. ἦ τις ἦν τότε' ἐν δόμοις
ἔρις ἐρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς.

¡Ay, ay, loca Helena! Tú sola muchas, muchísimas vidas aniquilaste al pie de Troya. Ahora te has ceñido una postrera corona inolvidable por causa de una sangre que jamás podrá ser lavada. Aquella discordia inexpugnable había entonces en palacio, desdicha de un marido.

La posición enfática del numeral μία (comienzo del verso 1456) pone aquí de relieve que Helena es la única causante de innumerables muertes. El contraste entre μία y τὰς πολλὰς (unidad y multiplicidad), así como la repetición de τὰς πολλὰς en el mismo verso (1456) comunican de manera efectiva la gravedad y las funestas consecuencias de las acciones individuales de Helena.

También en la dramaturgia eurípidea se pueden encontrar versos condenatorios, pero quienes los pronuncian suelen ser personajes que, en el desarrollo de la acción dramática, no son menos censurables que Helena. Además, el diseño global de las obras está orientado a relativizar la responsabilidad de Helena, cuyos actos no siempre son la causa original de las desgracias que lamentan los perso-

najes que la señalan a ella como única responsable. Así, por ejemplo, la execración de Helena en las tragedias *Andrómaca* (c. 425 a.C.) y *Hécuba* (c. 424 a.C.) pone en primer término el enorme sufrimiento de las mujeres de la familia real troyana, ahora reducidas a la esclavitud tras la destrucción de su ciudad. Helena, según *Andrómaca* en la tragedia homónima, no fue una esposa, sino “una fatalidad en forma de esposa” introducida por Paris en Troya para destrucción de la ciudad (Ἰλίῳι αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν’ ἄταν / ἀγάγετ’ εὐναίαν ἐς θαλάμους Ἑλέναν, *Andr.* 103–104)¹. Cuando Hermíone acusa a los troyanos de la muerte de Aquiles, al instante la corrige Andrómaca con una afirmación categórica: “Helena lo mató, no yo, sino tu madre” (Ἑλένη νιν ὤλεσ’, οὐκ ἐγώ, μήτηρ γε σή, *Andr.* 248). Por su parte, la tragedia *Hécuba* nos muestra también el sufrimiento de la anciana reina de Troya. Tras la destrucción de su ciudad, ella y las demás troyanas han sido entregadas a los vencedores, pero el regreso a casa de la flota griega se ve retardado por vientos contrarios. El espíritu de Aquiles exige que se le sacrifique a Políxena, hija de Hécuba y Príamo, reyes de Troya. El griego Odiseo viene para llevársela, sin conmoverse por la desesperación de Hécuba, ni porque ella le recuerde que una vez le salvó la vida. Ahora el héroe debería demostrar la debida gratitud. Si los griegos quieren vengar la muerte de Aquiles, no deben sacrificar a Políxena, que es inocente y ningún mal ha causado, sino a Helena, a la que Aquiles debería reclamar como víctima para su tumba (Ἑλένην νιν αἰτεῖν χρῆν τάφωι προσφάγματα, 265), porque fue ella la que lo condujo hacia Troya y, por ende, hacia su perdición (κεῖνη γὰρ ὤλεσέν νιν ἐς Τροίαν τ’ ἄγει, 266).

Aisladas de su contexto dramático, las palabras de Andrómaca y Hécuba señalan a Helena como causante única de sus desgracias, pero a mí me resulta difícil imaginar a todos los miembros del auditorio original de la tragedia *Andrómaca* empatizando de principio a fin y sin fisuras con una esclava y concubina bárbara que tiene en el οἶκος de Neoptólemo una situación ventajosa sobre Hermíone, su legítima esposa griega. Aunque los espectadores de la obra pudiesen tener en mente la imagen de Andrómaca como la esposa perfecta de Héctor en la *Ilíada*, también serían sensibles, sin duda alguna, a la difícil situación en la que se encuentra Hermíone: ella, que es la esposa legítima de Neoptólemo, todavía no le ha dado ningún hijo a su marido, que podría repudiarla tras el nacimiento del hijo bastardo que ha tenido con su concubina. En el seno del οἶκος de Neoptólemo se ha producido un desequilibrio y existe la posibilidad de que la balanza se incline a favor de Andrómaca, una mujer bárbara, y de su hijo bastardo. Hécuba, en la

¹ El Coro de cautivas troyanas, en el estésimo tercero de la tragedia *Hécuba*, se refiere a la unión entre Paris y Helena como “matrimonio que no fue matrimonio, sino calamidad de un espíritu vengador” ([...] γάμος οὐ γάμος ἀλλ’ / ἀλάστορος τις οἰζύς, *Hec.* 948–949).

tragedia homónima, no solo es la madre doliente que ha de enterrar a su hija Políxena tras ser sacrificada en honor a Aquiles, sino que también es la despiadada vengadora del asesinato de su hijo Polidoro a manos de Poliméstor, rey del Quersoneso tracio (donde la flota griega se encuentra ahora detenida). Confiando en su hospitalidad, Príamo y Hécuba le habían enviado a Polidoro junto con una parte del tesoro real. Destruída Troya, Poliméstor asesinó al muchacho para apoderarse del dinero y arrojó su cuerpo al mar. El cadáver aparece en la orilla y es entregado a Hécuba, cuya venganza resulta terrible y desmesurada: atrae a Poliméstor y a sus hijos a su tienda, donde las otras troyanas cautivas degüellan a los niños y le arrancan los ojos a Poliméstor. Él profetiza entonces que Hécuba se convertirá en perra y que su sepulcro será conocido como “sepulcro de la perra infeliz” (κυνὸς ταλαίνης σῆμα [...], 1273). La reacción de Hécuba abunda en el retrato de un personaje cuya venganza es más atroz que el acto que la originó: “No me importa nada, con tal que tú me hayas pagado tu pena” (οὐδὲν μέλει μοι, σοῦ γέ μοι δόντος δίκην, 1274). Es indudable que “a los ojos del auditorio ateniense, uno de los significados de la metamorfosis era que representaba el correlato físico del salvaje comportamiento de Hécuba, a la vez que era un correlato de sus desgracias y se sumaba a ellas” (Sourvinou-Inwood 2003: 343).

Electra, en la tragedia homónima (c. 420 a.C.), planea y ejecuta con Orestes el asesinato de su propia madre para vengar el del padre. El Coro le dice que “de los muchos males de Grecia y de tu casa la causa es Helena, la hermana de tu madre” (πολλῶν κακῶν Ἑλλησιν αἰτίαν ἔχει / σῆς μητρὸς Ἑλένη σύγγονος δόμοις τε σοῖς, 213–214). El Coro sitúa el nombre de Helena, incluso sintácticamente, en una posición central que la señala como núcleo del mal a nivel general (Ἑλλησιν, mitad del verso 213) y particular (δόμοις τε σοῖς, final del verso 214). En la posterior descripción del escudo de Aquiles (primer estásimo), el Coro apostrofa a la ‘hija de Tindáreo’ de este modo: “¡Al rey de guerreros tan esforzados con la lanza lo aniquilaron tus devaneos, Tindárida, depravada hija! (τοιῶνδ’ ἄνακτα δοριπόνων / ἔκανεν ἀνδρῶν, Τυνδαρί, / σὰ λέχεια, κακόφρον κόρα, 479–481). Agamenón es el ‘rey de guerreros’ (ἄνακτα ... ἀνδρῶν, 479–80; cf. *Il.* 1.7, 172, 442, 506; 2.402, 434; 3.81, 267, 455; 4.148, 336; 5.38, etc.) al que se refiere el Coro, pero, como en otros versos de la obra (13, 60 y 117), el patronímico ‘Tindárida’ o ‘hija de Tindáreo’, aunque referido a Clitemnestra, podría haber evocado a su hermana Helena en la mente del auditorio. Semejante ambigüedad cumple la doble función de condenar implícitamente a Helena y, a la vez, vincular a las dos hermanas debido a sus malas acciones.

El final de la tragedia *Electra*, no obstante, sorprende al espectador con una impactante noticia comunicada a Electra y Orestes por Cástor, el *deus ex machina*: Helena nunca estuvo en Troya, puesto que Zeus envió allí un εἶδωλον con su misma apariencia física para enzarzar a los humanos en una guerra cruenta (Ζεὺς

δ', ὡς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν, / εἶδωλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον, 1282–1283). La verdadera Helena estuvo en Egipto, en el palacio del rey Proteo, durante todo el transcurso de la guerra entre griegos y troyanos. Cástor afirma que la guerra fue voluntad de Zeus, pero no explica el móvil de su decisión ni por qué utilizó un εἶδωλον para suplantar a Helena. Las palabras condenatorias que Electra o Clitemnestra habían proferido contra Helena carecen ahora de validez, porque Helena es inocente, nunca traicionó a Menelao ni a la patria. El sacrificio de Ifigenia, la guerra de Troya, el asesinato de Agamenón y el exilio de Orestes, que tuvieron lugar en el pasado, así como el matrimonio de Electra con un campesino y los asesinatos de Egisto y Clitemnestra, que corresponden al presente de la tragedia *Electra*, son hechos que deberán contemplarse desde una nueva perspectiva. Las desgracias de la familia de Agamenón no se pueden atribuir a la Helena real, pero incluso si no existiera el εἶδωλον, y si la Helena real hubiese ido a Troya, tal y como sucede en la versión tradicional del mito, tampoco se le podrían atribuir a ella la sucesión de crímenes causados por la maldición hereditaria de la casa de Atreo.

Eurípides, por otra parte, explora el papel activo de los griegos en las desgracias derivadas de la guerra de Troya (*Ifigenia entre los Tauros*) o anteriores a ella (*Ifigenia en Áulide*). Representada unos dos años antes que *Helena*, la tragedia *Ifigenia entre los Tauros* (c. 414 a.C.), comienza con las palabras que pronuncia la joven hija de Agamenón. Recuerda cómo fue salvada por la diosa Ártemis en el preciso momento en que su propio padre iba a sacrificarla. La doble mención de Helena resulta aquí especialmente ilustrativa de hasta qué punto Eurípides relativiza su responsabilidad en las desgracias de la familia de los Atridas (*IT* 8–14):

ἔσφαζεν Ἑλένης οὖνεχ', ὡς δοκεῖ, πατήρ
 Ἀρτέμιδι κλειναῖς ἐν πτυχαῖσιν Αὐλίδος.
 ἐνταῦθα γὰρ δὴ χιλίων νεῶν στόλον
 Ἑλληνικὸν συνήγαγ' Ἀγαμέμνων ἄναξ,
 τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων
 λαβεῖν Ἀχαιοῖς τοὺς θ' ὑβρισθέντας γάμους
 Ἑλένης μετελθεῖν, Μενέλεωι χάριν φέρων.

[...] me sacrificó por causa de Helena, según parece, mi padre, en honor a Ártemis y en la famosa bahía de Áulide. Pues el soberano Agamenón había congregado allí una flota griega de mil naves, porque quería obtener para los aqueos la corona victoriosa de Ilión y vengar el ultrajante matrimonio de Helena por hacer un favor a Menelao.

Las dos referencias explícitas a Helena no la señalan principalmente a ella como responsable directa de las desgracias de Ifigenia. La primera mención (ἔσφαζεν Ἑλένης οὖνεχ', ὡς δοκεῖ, πατήρ, 8) viene inmediatamente seguida de la expresión de duda ὡς δοκεῖ y está enmarcada por el verbo ἔσφαζεν al inicio del verso y por el

sustantivo en nominativo πατήρ al final de ese mismo verso. De este modo, Ifigenia se refiere a la responsabilidad de Helena como si ella misma dudase de que la Tindárida fuera realmente la causa de su aciago destino, mientras que Ifigenia sí señala enfáticamente a su propio padre como ejecutor del sacrificio. La ubicación de ὡς δοκεῖ no pone en tela de juicio la culpabilidad del padre de Ifigenia, porque él está dispuesto a sacrificar a su hija y solamente la intervención de la diosa Ártemis y la sustitución de Ifigenia por una cierva impedirán la muerte de la joven. La segunda mención de Helena (Ἑλένης μετελθεῖν, Μενέλεωι χάριν φέρων, 14) está subordinada a una oración principal cuyo sujeto es Ἀγαμέμνων ἄναξ (11): el soberano Agamenón congregó una gran flota por dos motivos que se señalan, por este orden, en los tres versos siguientes (12–14): en primer lugar, por el conjunto de los aqueos, para quienes quería lograr la victoria en la guerra contra Troya; en segundo lugar, por su hermano Menelao, que le ha pedido su ayuda para recuperar a Helena y poder resarcirse, así, del ultraje recibido por su nuevo matrimonio con Paris. El rescate de Helena no solo se menciona como causa secundaria, sino también como un asunto de índole privada, “por hacer un favor a Menelao” ([...] Μενέλεωι χάριν φέρων, 14).

Los versos siguientes (*IT* 15–30) inciden nuevamente en la responsabilidad de Agamenón, que decidió realizar un sacrificio para conseguir vientos favorables que hicieran posible la navegación desde Áulide hacia Troya. El adivino Calcante le recuerda que había hecho voto de ofrecer a Ártemis lo más hermoso que le naciera ese año. Puesto que Clitemnestra había alumbrado entonces a Ifigenia, esta debía ser sacrificada a la diosa. Solamente así podrían los griegos levar anclas y salir de Áulide. El astuto Odiseo inventó una falsa boda de Ifigenia con Aquiles y así consiguió separarla de Clitemnestra y llevarla junto a su padre Agamenón. En el preciso momento en que Ifigenia iba a ser sacrificada, la diosa Ártemis se la llevó por el aire y les dejó a los griegos una cierva en su lugar. A este respecto, Sourvinou-Inwood (2003: 32) afirma:

[la hija de Agamenón] deja claro desde el principio que Ártemis, en realidad, no exigió el sacrificio de Ifigenia, en cuyo caso se podría aducir que Agamenón y los griegos tuvieron que obedecer a un deber religioso; ella solamente impedía a los griegos navegar a Troya. Agamenón y los griegos tenían una muy buena opción abierta ante ellos: abandonar la expedición y no sacrificar a Ifigenia. Tal énfasis en los agentes humanos del sacrificio, así como el hecho de que contaban con una elección, es recurrente a lo largo de la obra.

Aunque el resentimiento de Ifigenia contra Helena y Menelao se manifieste en su deseo frustrado de vengarse de ambos, tal resentimiento desemboca, nuevamente, en la dolorosa evocación de su sacrificio, cuyo ejecutor iba a ser su propio padre (*IT* 354–360):

ἀλλ' οὔτε πνεῦμα Διόθεν ἦλθε πάποτε,
 οὐ πορθμῖς, ἥτις διὰ πέτρας Συμπληγάδας
 Ἑλένην ἐπήγαγ' ἐνθάδ', ἢ μ' ἀπώλεσεν,
 Μενελέων θ', ἴν' αὐτοὺς ἀντετιμωρησάμην,
 τὴν ἐνθάδ' Αὔλιν ἀντιθεῖσα τῆς ἐκεῖ,
 οὔ μ' ὥστε μόσχον Δαναΐδαι χειρούμενοι
 ἔσφαζον, ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ.

Pero no ha llegado aquí viento favorable de Zeus jamás, ni una nave que, a través de las rocas Simplégades, trajera aquí a Helena – la que me destruyó – y a Menelao, para vengarme de ellos cambiando esta Áulide de aquí por la de allí, en la que los Danaidas, asíéndome como a una ternera, iban a sacrificarme y el sacerdote iba a ser el padre que me engendró.

La mención del padre trae a la memoria de Ifigenia las súplicas que le dirigió en el momento del sacrificio (362 y ss.), súplicas que ponen en primer plano el hecho de que Agamenón tenía ante él la elección entre dos posibilidades: matar a su hija o abandonar la expedición contra Troya. El auditorio original de la obra podría sentir todavía más rechazo ante la conducta de Agamenón y de los demás griegos, porque el sacrificio de Ifigenia no tenía lugar en el contexto de una guerra que hiciera necesaria la inmolación para salvar a la ciudad. Aunque Ifigenia odie a Helena, tampoco parece albergar gran simpatía por los demás griegos. En las múltiples referencias a su sacrificio en Áulide, la hija de Agamenón pone de relieve el resentimiento que siente hacia su padre y hacia sus compatriotas (26–29, 178, 210–217, 354–377, 565–566, 770–771, 783–787, 854–855, 1082–1084 y 1418). Cuando Ifigenia le dice a Toante que ella odia Grecia en su totalidad (πᾶσάν γε μισοῦσ' Ἑλλάδ' ἢ μ' ἀπώλεσεν, 1187), existe la posibilidad de que exprese una emoción auténtica, tal y como señala Wright (2005: 199–200):

El contexto inmediato induce a interpretar esta frase irónicamente: ella, después de todo, está intentando engañar a Toante para que le proporcione un barco en el que escapar y, naturalmente, empleará cualquier recurso retórico persuasivo que le venga bien, aunque sea mendaz. Queda abierta, no obstante, la posibilidad de que Ifigenia realmente odie Grecia y a los griegos a causa del tratamiento que recibió de su parte.

Ifigenia pertenece, además, a una familia marcada por el crimen y la traición entre sus propios miembros: el asesinato de Enómao a manos de Pélope; la lucha entre los hermanos Atreo y Tiestes; el propio sacrificio de Ifigenia por obra de su padre; la traición y el asesinato de Agamenón por su esposa, Clitemnestra; el asesinato de Clitemnestra a manos de su hijo, Orestes. Y no parece una casualidad que sea la propia Ifigenia quien inicia el prólogo de la obra con la mención de su genealogía familiar. Por muy sumaria que sea esta mención (*IT* 1–5), habría espectadores a los que no les pasaría inadvertida la sombría imagen que indirectamente proyectaba Ifigenia sobre su propia stirpe.

Ifigenia en Áulide (representada en algún momento entre los años 405–400 a.C.) es la única tragedia eurípidea conservada que expone los acontecimientos y las motivaciones del bando griego antes de la guerra de Troya. Tal circunstancia añade nuevos matices a las tópicas alusiones negativas sobre Helena, porque dichas alusiones proceden de personajes como Agamenón y Menelao, cuya codicia y ambición de poder y gloria parecen convertir la traición de Helena en un pretexto antes que en un motivo para emprender la guerra contra los troyanos. En el duro enfrentamiento que tiene lugar entre los dos Atridas (320–414), Menelao le reprocha a Agamenón sus constantes vacilaciones en la decisión de sacrificar a Ifigenia; Agamenón, por su parte, le recuerda a su hermano qué clase de mujer tiene por esposa y le reprocha que, incluso siendo ella así, Menelao está deseoso de tenerla de nuevo entre sus brazos. Después de este tenso tira y afloja entre ambos, finalmente se ponen de acuerdo para seguir adelante con el sacrificio de Ifigenia, que acaba de llegar a Áulide acompañada de su madre. Agamenón las ha hecho venir concertando una falsa boda entre Aquiles e Ifigenia. El propio Aquiles ignora que Agamenón haya utilizado su nombre para planear semejante engaño y, una vez descubierto, el héroe está dispuesto a enfrentarse al Atrida para impedir el sacrificio de Ifigenia. Como se puede comprobar, la caracterización marcadamente negativa de Agamenón y Menelao los convierte en eslabones de una cadena de responsabilidades que conducirán, finalmente, a la guerra de Troya.

La relativización de la responsabilidad de Helena en el conjunto de la dramaturgia eurípidea conservada se transforma en la exoneración total del personaje en la tragedia homónima del poeta. Aristófanes parece haber puesto de relieve la notoriedad de semejante ‘recharacterización’ en su comedia *Tesmoforias* (411 a.C.), en la que Eurípides figura como personaje. Las mujeres de Atenas están conspirando contra el poeta trágico para decidir su destino, enfadadas por cómo las retrata en sus obras: aparecen como locas, asesinas, ninfómanas y suicidas. Utilizan el festival de las Tesmoforias, una celebración anual dedicada a la fertilidad y a su diosa Deméter, como tapadera para tramar un plan que haga que Eurípides pague por sus injuriosas palabras. Aterrorizado por lo que está a punto de pasarle, Eurípides va a buscar ayuda a la casa del afeminado poeta Agatón. Su plan es hacer que Agatón finja ser una mujer y vaya al debate de las Tesmoforias como infiltrado para así obtener información y hablar a su favor. Pero como Agatón se niega, el viejo suegro de Eurípides, Mnesíloco, se ofrece a ir en su lugar. Una vez allí, el anciano decide imitar a la καινή Ελένη de la tragedia homónima de su yerno (Aristoph. *Th.* 846–851):

ἰλλὸς γεγένημαι προσδοκῶν ὁ δ' οὐδέπω.
τί δῆτ' ἂν εἶη τοῦμποδῶν; Οὐκ ἔσθ' ὅπως
οὐ τὸν Παλαμήδην ψυχρὸν ὄντ' αἰσχύνεται.

τῷ δῆτ' ἂν αὐτὸν προσαγαοίμην δράματι;
 ἐγῴδα· τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι. 850
 πάντως ὑπάρχει μοι γυναικεία στολή.

MNESÍLOCO. – Me he quedado bizco de tanto mirar, pero él todavía no aparece. ¿Pues qué se lo podría impedir? Sin duda se avergüenza de la sosería de su Palamedes ¿Con qué otro drama sería yo capaz de atraerlo? ¡Ya sé! Voy a imitar su reciente/nueva Helena. Tengo un vestido de mujer completo.

La traducción del verso 850 admite la doble posibilidad de que el personaje utilice el adjetivo καινή para hacer referencia a la reciente representación de la tragedia o para caracterizar a Helena como un nuevo tipo de heroína, distinta de la Helena de la tradición mítica. La comedia de Aristófanes fue representada por primera vez el año 411 a.C. y su proximidad cronológica con la representación de la tragedia *Helena* justificaría la traducción del adjetivo καινή como “reciente”. También se podría entender que dicho adjetivo califica a Helena como “nueva” por poseer cualidades opuestas a las de la Helena tradicional, tachada de infiel y lasciva, a la vez que considerada responsable de la guerra de Troya. La primera posibilidad es perfectamente plausible, dado que la tragedia *Helena* se estrenó el 412 a.C., es decir, el año anterior a la representación de *Tesmoforias*. La segunda posibilidad, no obstante, implicaría que el personaje de Mnesíloco le está reconociendo a Eurípides una caracterización innovadora de Helena. Ahora bien, el conjunto de la tragedia ática conservada hasta hoy no nos permite saber con certeza si existieron antes de la *Helena* eurípidea otras tragedias similares, ya fuesen del propio Eurípides o de otros poetas trágicos.

Si suponemos que la καινή Ἑλένη de la tragedia homónima es una Helena nueva en cuanto a su caracterización, fácilmente llegaremos a la conclusión de que Eurípides ha querido rehabilitar aquí a la Helena de la tradición mítica, reivindicando su inocencia, su castidad y su fidelidad a Menelao. Semejante manera de entender la caracterización del personaje le atribuye a Eurípides un propósito de índole moral anterior a la composición de la obra e independiente de ella. Dicho propósito resulta plausible en lo tocante a la castidad y, sobre todo, a la fidelidad de Helena. Ahora bien, su inocencia depende, en primer término, del papel que desempeñan los dioses (especialmente Zeus y Hera) en los acontecimientos que preceden a la guerra de Troya. La diosa Hera crea el εἶδωλον para vengarse de París y Zeus no se opone al plan de su esposa, sino que lo integra en su propia decisión de desencadenar la guerra entre griegos y troyanos, a la vez que ordena a Hermes que se lleve a la verdadera Helena al palacio del rey Proteo en Egipto. Las acciones de Hera y Zeus tienen como efecto secundario la inocencia de Helena y, a partir de este punto, Eurípides ha podido encontrar un nuevo espacio para una nueva Helena, que rechaza el acoso de Teoclímeno y espera durante diecisiete

años el reencuentro con Menelao. Las palabras y las acciones de Helena confirman, en el desarrollo de la acción, que ella es realmente casta y fiel; el propio Teoclímeneo pronuncia al final de la obra un encendido elogio de la virtuosa conducta de Helena: ella es la mujer más excelente y la más casta (ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἄμα, 1684).

La tragedia *Helena*, por tanto, constituye en su conjunto una rehabilitación del personaje homónimo, pero el propósito de Eurípides no fue demostrarle al auditorio que Helena era en realidad una mujer virtuosa, sino extraer el máximo potencial patético de la 'recharacterización' del personaje. Dado que Hera y Zeus han desvinculado a Helena de su responsabilidad en la guerra de Troya, ¿cómo se comportaría y qué sentimientos expresaría ella tras diecisiete años de cautiverio en Egipto, pero consciente de ser considerada por todos los griegos como adúltera, traidora y culpable de las malas acciones cometidas por el εἶδωλον que la ha suplantado?, ¿qué pasaría si precisamente en ese momento Helena se reencontrase con Menelao?, ¿cómo reaccionarían ambos ante su reencuentro?, ¿qué se dirían el uno al otro?, ¿cómo afectaría a Menelao el descubrimiento de la Helena real? Estas son las cuestiones de fondo a las que Eurípides quiso dar forma dramática para que el auditorio experimentase las emociones generadas por la penosa situación de Helena, quien, desde el principio de la obra, hace partícipes a los espectadores de la causa de sus sufrimientos y les revela la verdad que los demás ignoran.

La hermosa mujer por cuya causa se desencadenó la guerra de Troya es precisamente la primera que aparece en escena con el propósito de contarle al auditorio sus propias desgracias y de reivindicar su inocencia. Afirma que no fue ella la mujer que el príncipe Paris se llevó consigo, sino un εἶδωλον creado por la diosa Hera y dotado de su misma apariencia. Griegos y troyanos, no obstante, creen que ella, la Helena real, es la causante de todas las desgracias derivadas de la guerra. El auditorio comprendería el enorme dolor experimentado por cualquiera que fuese acusado de faltas que no había cometido y que sufriera esta situación con impotencia durante largos años. El papel de Hera y Zeus como agentes del sufrimiento de Helena favorecía la distancia necesaria para que los espectadores experimentasen de manera adecuada la compasión por la situación de Helena. Entre los antiguos griegos, como señala Konstan (2006: 201–202):

[...] la piedad no era una respuesta instintiva ante el dolor de otra persona, sino que estaba sujeta al criterio sobre si el sufrimiento de esa persona era merecido o no. La compasión [...] tenía un carácter cognitivo y social e implicaba valoraciones morales que reflejaban, inevitablemente, normas y valores propios de la cultura griega de época clásica. La distancia entre el que compadece y el compadecido es, precisamente, lo que hace posible esta dimensión ética: para experimentar compasión una persona debe reconocer una cierta similitud con el que sufre, pero no encontrarse exactamente en las mismas circunstancias. Cuando se produce

una identificación completa, una persona comparte la emoción de la otra, pero esto no es piedad tal y como la entendían los griegos.

Se trata de la diferencia entre sentir aflicción *por alguien* que sufre, como hacemos nosotros, y compartir un sentimiento de aflicción *con alguien* que sufre un dolor que es exclusivamente suyo, como hacían los antiguos griegos. Por otra parte, Helena se presenta a sí misma como una mujer virtuosa, aunque abatida por el dolor desde hace muchos años. Este contraste entre la virtud de Helena y su penosa situación pone de relieve la injusticia que sufre e intensifica, por tanto, la compasión del auditorio. No ha lugar a poner en tela de juicio la sinceridad del personaje, que ha aparecido en escena con la intención de postrarse como suplicante ante la tumba del Proteo y evitar, así, el acoso de Teoclímeneo, que quiere obligarla a casarse con él. La condición de suplicante estaba revestida de un carácter religioso que los espectadores originales de la obra se tomarían muy en serio, de tal modo que no dudarían de la castidad de Helena y de su fidelidad a Menelao. Existe, además, otro factor que garantiza de principio a fin la compasión del auditorio: el deseo que tiene Helena de acabar con su propio dolor. Este deseo solo se podría hacer realidad si Menelao llegase a Egipto y se le llevase de regreso a Grecia. Entonces Helena les demostraría a todos su inocencia. El plan de huida, ideado por la propia Helena en la segunda mitad de la obra, hará todavía más ostensible ese deseo de remediar su penosa situación. Si ella no manifestase ante el auditorio la voluntad de acabar con su sufrimiento, entonces los espectadores podrían dejar de experimentar piedad por la situación de un personaje que elige sufrir incluso cuando se dan las condiciones para cambiar dicha situación².

Comoquiera que entendamos el sintagma καινή Ἑλένη, el personaje le comunicó al auditorio original de la tragedia homónima, entre otras, dos novedades que contradecían el relato tradicional de los acontecimientos vinculados con la guerra entre griegos y troyanos: ella nunca estuvo con Paris y nunca estuvo en Troya. El impacto de estas revelaciones no residía precisamente en su novedad, puesto que, con anterioridad a Eurípides, el poeta Estesícoro había compuesto la *Palinodia* y el historiador Heródoto, además de incluir en su obra la versión alternativa del mito, creía que Homero ya conocía dicha variante mítica. Lo verdaderamente impactante, desde el principio de la representación, tuvo que ser, sin duda, escuchar a través de la propia Helena esta (relativamente) nueva versión de

² Filoctetes, en la tragedia homónima de Sófocles, provoca el rechazo de Neoptólemo por su obstinada negativa a ir a Troya, aun sabiendo que su herida se curaría, si accede a ir: “Cuantos son víctimas de desgracias que ellos mismos se buscan, como tú, no es justo perdonarlos ni sentir lástima de ellos” (ὄσοι δ’ ἔκουσίοισιν ἔγκεινται βλάβαις, / ὡσπερ σύ, τοῦτοις οὔτε συγγνώμην ἔχειν / δίκαιόν ἐστιν οὔτ’ ἐποικίρειν τινά, *Phil.* 1318–1320).

los hechos. Ella misma, al negar en primera persona su unión con Paris, también negaba una vasta tradición poética en la que tal unión se presentaba como algo inevitable. Los versos de la poetisa Safo (F 16 Voigt) ponían en primer término que Helena, vencida por la pasión amorosa, estuvo dispuesta a abandonar “a su muy noble esposo” ([...] Ἑλένα [τὸν] ἄνδρα / τὸν [πανάρ]ιστον / καλλ[ίτοι]σ’ ἔβα ἔς Τροίαν πλέοι[σα], 7–9), anteponiendo la belleza del príncipe troyano (y el ἔρωσ asociado a esa belleza) a la fidelidad debida a Menelao. Lo bello se impuso a lo bueno e hizo incurrir así a Helena en una conducta contraria a la virtud. Alguien o algo (falta el sujeto: ¿Afrodita? ¿Eros?) la hizo errar el camino. Navegó en dirección a Troya y nunca se volvió a acordar de su hija ni de sus padres (κωῦδ[ὲ] παῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων / πά[μ]παν ἔμνάσθη, 10–11). La pasión amorosa (el ἔρωσ) de Helena por Paris le provocó un completo olvido (enfaticado por la repetición de las conjunciones οὐδέ [...] οὐδέ con μιμνήσκομαι) y estuvo dispuesta a romper los vínculos que la unían con su familia y con su patria para unirse a una nueva familia en tierra extranjera.

Al igual que Safo, también Alceo (F 283 Voigt) ponía el acento en el poder irresistible del amor y contemplaba a Helena como víctima de ἔρωσ. Alguien (¿Afrodita?) o algo turbó el θυμός de Helena dentro de su pecho (κ’ Ἀλένας ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]πτ[ρο]ίαισε / θῦμον Ἄργείας [...], 3–4). Como consecuencia de esta poderosa invasión emocional de una fuerza exterior, “enloquecida por el hombre de Troya” ([...] Τροίω <ι> δ’ [ἐ]π’ ἄν[δ]ρι / ἐκμάνεισα [...], 4–5), se embarcó con este falso huésped (“el que engaña al que lo hospeda”, ξ[ε.]ναπάτα <ι>5) y abandonó a su hija y a su esposo. Actuó de este modo porque “su corazón la convenció de que al amor cediera” (πεῖθ’ ἔρω<ι> θυμο[ν], 9). Poseída Helena por la μανία amorosa, su θυμός la impulsó a obedecer a ἔρωσ (probablemente con la ayuda de Afrodita). A diferencia de la Helena de Safo y Alceo, la Helena de la tragedia homónima es ajena a esa pasión enloquecedora, puesto que la diosa Hera creó el εἶδωλον que la suplantó. Ambos poetas líricos enfatizan el poder de ἔρωσ con la gravedad de las acciones de Helena, que abandonó a sus seres queridos (Alceo) y no se volvió a acordar de ellos (Safo). Dado que el personaje euripideo nunca estuvo con Paris, no puede sentir arrepentimiento por haber traicionado a su familia a causa de la pasión amorosa, pero sí siente una enorme añoranza de sus seres queridos. La nostalgia de la Helena euripidea, que lleva diecisiete años viviendo contra su voluntad en Egipto, resulta más conmovedora porque es injusta. Ella no abandonó a los suyos, pero sufre como si lo hubiera hecho. La añoranza de los seres queridos es un sentimiento que Helena expresa de manera recurrente (123–141, 200–210, 277–285, 685–690, 931, 933) y que ocupa un lugar destacado en su caracterización.

También Helena en la *Ilíada* siente añoranza después de veinte años viviendo en Troya, aunque el arrepentimiento por sus acciones pasadas es el sentimiento

que principalmente la atormenta. Las similitudes entre *Helena* y la *Odisea* han sido señaladas en diversos estudios³. A este respecto, Burian (2007: 9) afirma:

Tal vez el ‘intertexto’ literario más obvio de *Helena* sea la *Odisea* de Homero. [...] Incluso aunque la versión que hace Eurípides de Helena y su historia contraste en casi cualquier sentido con la de Homero, la *Odisea* no solo comparte muchos elementos narrativos y temáticos con *Helena*, sino que también le proporciona parte del contexto⁴.

Centrándose en la oposición entre la vida y la muerte, Sousa e Silva (2005: 270–271) detecta el paralelismo entre el Menelao euripideo y el Odiseo homérico:

Este tema ligado a la saga de Menelao vincula la idea de muerte y de renacimiento con el destino de Ulises, un paralelo ya consagrado en el relato homérico (cf. *Od.* 3.254–328, 4.235–592). En líneas generales, el modelo implica la idea de un héroe dado por muerto que, una vez finalizada la guerra, regresa a casa y, en el camino, se enfrenta a cada paso con la muerte. [...] Es con la muerte con la que el héroe debe trabar una lucha constante hasta recuperar la identidad perdida; νόστος y ἀναγνώρισις representan, por tanto, una especie de etapas de resurrección. Esta misma estructura de resonancias épicas es retomada por Eurípides en su *Helena*, con algunas correcciones de fondo: en primer lugar, la sustitución de la fantasía por el racionalismo, que se expresa por medio de la exclusión de monstruos, exclusión compensada por la puesta en valor de los peligros de la barbarie; no menos significativa es la nitidez conferida a la heroína, que no se limita a esperar pasivamente la acción de su salvador; actúa al lado del héroe, corriendo peligros y compartiendo estrategias de salvación. La alternancia vida/muerte se duplica por obra del cruce de dos destinos, que siguen líneas, unas veces de distanciamiento, otras veces de confluencia.

La nueva Helena euripidea comparte rasgos de caracterización significativos con la Penélope homérica. Ambas son esposas castas que esperan ansiosamente el

³ Knox (1979: 268–269) señala a la *Odisea* como modelo de Eurípides para la introducción de elementos cómicos en varias de sus tragedias. Eisner (1980) hace una enumeración de los principales paralelos entre ambas obras y tanto él como Segal (1971: 572) se oponen al enfoque de Steiger (1908), para quien *Helena* es una parodia de la *Odisea*.

⁴ En *Od.* 4.125–127, 227–230 y 351–592 se hace alusión a la estancia de Menelao y Helena en Egipto. Asimismo, *Il.* 6.289–292 nos informa de que Helena y Paris se detuvieron en Fenicia de camino a Troya. Por otra parte, en ambas epopeyas el poeta introduce εἶδωλα creados por los dioses y dotados de apariencia humana: *Il.* 5.445–453; *Od.* 4.795–801 y 839. Además de estos elementos narrativos heredados por Eurípides de su precedente homérico, Burian (2007: 10) también señala la posibilidad de que en los dos prólogos de *Helena* — el primero pronunciado por la propia Helena (1–67) y el segundo, por Menelao (386–436) — Eurípides se haya inspirado en el doble comienzo de la *Odisea*: en los cantos 2, 3 y 4, Telémaco sale de Ítaca para ir en busca de noticias de su padre; Helena abandona la tumba de Proteo para obtener información sobre su marido (315–385). En los cantos 5 y 6, Odiseo abandona la isla de Calipso, naufraga y llega a las costas de Feacia; paralelamente, Menelao, separado del resto de la flota griega, naufraga y llega a Egipto (408–413).

retorno de sus respectivos maridos mientras sufren el acoso de un pretendiente (Teoclímeneo, en el caso de Helena) o varios. Ambas mujeres utilizan el engaño y la astucia para hacer frente a la dificultad de su situación e idean los medios para vencer a sus pretendientes, es decir, la prueba del arco (*Od.* 19.570–581) y el falso ritual fúnebre en el mar (*Hel.* 1049–1074). Estos paralelismos son extensibles a Menelao y Odiseo, errantes en el mar muchos años después de la conquista de Troya y caracterizados ambos como náufragos andrajosos (*Hel.* 428–434, 790–792; *Od.* 15.307–324, 17.336–341) que recuperan su regia apariencia en el momento de poner en marcha el plan de huida de Egipto (*Hel.* 1382–1383) o la venganza contra los pretendientes de Penélope (*Od.* 23.153–163). Cuando Helena ve por primera vez a Menelao bajo la apariencia andrajosa de un náufrago (550–555), su reacción de temor evoca la del personaje de Nausícaa al ver a Odiseo (*Od.* 6.135–144) y cuando ayuda a Menelao a engañar a Teoclímeneo, Helena desempeña un papel similar al de Telémaco ayudando a su padre en el plan para engañar y vencer a los pretendientes.

Las evidentes similitudes con el personaje de Penélope no niegan la existencia de un *continuum* entre la Helena eurípidea y la Helena homérica. Ambas se muestran muy críticas con Afrodita. Antes de poner en práctica el plan de huida, la Helena eurípidea invoca así a la diosa (*Hel.* 1097–1106):

σύ θ', ἢ 'πὶ τώμῳ κάλλος ἐκτίσω γάμῳ,
 κόρη Διώνης Κύπρι, μὴ μ' ἐξεργάσῃ.
 ἄλις δὲ λύμης ἦν μ' ἐλυμήνῳ πάρος
 τοῦνομα παρασχούσ', οὐ τὸ σῶμ', ἐν βαρβάροις.
 θανεῖν δ' ἔασόν μ', εἰ κατακτεῖναι θέλεις,
 ἐν γῆι πατρώϊαι. τί ποτ' ἄπληστος εἶ κακῶν,
 ἔρωτας ἀπάτας δόλια τ' ἐξευρήματα
 ἄσκοῦσα φίλτρα θ' αἱματηρὰ δωμάτων;
 εἰ δ' ἦσθα μετρία, τᾶλλα γ' ἠδίστη θεῶν
 πέφυκας ἀνθρώποισιν· οὐκ ἄλλως λέγω.

Y tú, que a cambio de mi matrimonio obtuviste el galardón de la belleza, Cipris, hija de Dione, no me destruyas por completo. Que bastante daño me has causado hasta ahora, entregando mi nombre, no mi cuerpo, a unos bárbaros. Permíteme morir, si quieres matarme, en la tierra de mis padres. ¿Por qué nunca te sacias de maldades, siempre urdiendo amores engañosos, invenciones falaces y filtros que ensangrientan los hogares? Si tan solo fueses mesurada, en todo lo demás eres por naturaleza desde luego la más dulce de las diosas para los hombres: no lo niego.

En el canto 3 de la *Iliada*, el troyano Paris, a punto de morir a manos de Menelao en combate singular, es rescatado por Afrodita, que lo envuelve en una densa niebla y lo lleva de regreso a su palacio y a su alcoba. La diosa adopta la apariencia de una anciana y le dice a Helena: “Ven aquí. Te llama Alejandro para que vuelvas

a casa” (δεῦρ’ ἴθι: Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκον δὲ νέεσθαι, 3.390). La diosa procura estimular su deseo hablándole de la belleza del príncipe, que por su radiante aspecto no parece venir de pelear con otro hombre (3.391–394). Helena enseguida comprende que la anciana es, en realidad, Afrodita. La identifica por la belleza de su cuello y sus pechos, así como por el brillo fulgurante de sus ojos (3.395–398). Helena se muestra combativa con Afrodita (3.399–412): le dice que no pretenda seducirla con mentiras ni llevarla a algún lugar más lejano que Troya para complacer a otro favorito suyo; para Helena es evidente que Menelao ha sido el vencedor del combate singular y piensa que Afrodita quiere impedir que su anterior marido se le lleve de regreso a casa. Helena invierte los papeles y, de manera sarcástica, es ella la que invita a la diosa a entregarse a la pasión. La explicación que da para su negativa a ir al lecho de Paris es que se ganaría con ello el reproche de las mujeres troyanas. Temerosa, finalmente, ante la ira de la diosa, Helena se cubre con un velo para pasar inadvertida entre las troyanas y manifiesta, así, la preocupación que siente por su (mala) reputación. Semejante preocupación es recurrente en la Helena eurípidea, pero el hecho de que su mala fama es inmerecida hace más conmovedora tal preocupación.

Además de su actitud crítica hacia Afrodita, tanto la Helena homérica como la Helena eurípidea ensalzan a Menelao o manifiestan añoranza por su vida anterior como esposas del rey de Esparta. La diferencia evidente es que la primera traicionó a Menelao y lo abandonó, mientras que la segunda se vio involuntariamente separada de su esposo. Tal diferencia pone de relieve los aspectos positivos de la ‘recharacterización’ de Helena en la tragedia homónima, es decir, su castidad y su fidelidad hacia Menelao. Cuando la Helena épica alaba a Menelao, lo hace por comparación con Paris, su actual esposo. Así le habla cuando, a instancias de Afrodita, se reúne con él en su alcoba (*Il.* 3.428–436):

ἦλυθες ἐκ πολέμου· ὡς ὤφελες αὐτόθ’ ὀλέσθαι
 ἀνδρὶ δαμῆεις κρατερῶ, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν.
 ἦ μὲν δὴ πρὶν γ’ εὖχε’ ἀρηϊφίλου Μενελάου
 σῆ τε βίη καὶ χερσὶ καὶ ἔγχεϊ φέρτερος εἶναι·
 ἀλλ’ ἴθι νῦν προκάλεσσαι ἀρηϊφίλον Μενέλαον
 ἐξαυτῆς μαχέσασθαι ἐναντίον· ἀλλὰ σ’ ἔγωγε
 παύεσθαι κέλομαι, μηδὲ ξανθῶ Μενελάω
 ἀντίβιον πόλεμον πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι
 ἀφραδέως, μὴ πως τάχ’ ὑπ’ αὐτοῦ δουρὶ δαμήης.

Has vuelto del combate. ¡Ojalá hubieras perecido allí, doblegado por el esforzado guerrero que fue mi anterior marido! Antes te jactabas de ser superior a Menelao, caro a Ares, por tu fuerza, por tus puños y por tu manejo de la pica. Pues vete ahora a desafiar a Menelao, caro a Ares, para luchar de nuevo cara a cara. Pero yo por mi parte te aconsejo que desistas y que con el rubio Menelao no te enfrentes ni libres un combate cuerpo a cuerpo temerariamente, no sea que pronto sucumbas bajo su lanza.

Las tres primeras palabras de Helena (ἦλυθες ἐκ πολέμου, 428) no son una mera afirmación orientada a señalar dónde ha estado Paris antes de su encuentro, sino que tales palabras “contienen una fuerte dosis de sarcasmo: sugieren que un hombre que acaba de llegar del combate no se tumba en el lecho adornado de una alcoba perfumada, ataviado con hermosos ropajes y con la apariencia de quien viene de un baile” (Roisman 2006: 21). Afrodita le había dicho con anterioridad a Helena para estimular, sin éxito, su deseo de ir a reunirse con Paris que él estaba tan deslumbrante por su belleza y su ropaje que “no dirías que viene de pelear con un hombre” ([...] οὐδέ κε φαίης / ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ’ ἐλθεῖν [...], 3.392–393). El sarcasmo del comienzo del verso 428 se hace evidente por el contenido y el tono de la segunda mitad de este verso y los que le siguen: Helena expresa sin ambages el deseo de que Paris hubiese muerto a manos de Menelao, a quien se refiere enfáticamente como “fuerte guerrero” (ἀνδρὶ...κρατερῶ, 429). En los siguientes siete versos (430–436) repite tres veces el nombre de Menelao en posición final: en dos de esas menciones el nombre viene precedido del epíteto “caro a Ares” (ἀρηϊφίλου Μενελάου, 430; ἀρηϊφίλον Μενέλαον, 432) y, en la última, la mención del cabello rubio de Menelao señala implícitamente su belleza física (ξανθῶ Μενελάω, 434). El hecho de que Helena anime primero a Paris a regresar al combate (ἀλλ’ ἴθι νῦν προκάλεσσαι ἀρηϊφίλον Μενέλαον, 432) para desaconsejárselo inmediatamente después ([...] ἀλλά σ’ ἔγωγε / παύεσθαι κέλομαι [...], 433–434), es otra forma de ensalzar la valentía de Menelao a través del escarnio de la cobardía de Paris. El protagonista de estos nueve versos (428–436) es, sin duda, Menelao, a quien Helena admira tanto como desprecia a Paris.

La actitud de la Helena épica hacia el príncipe troyano se transforma en el rechazo visceral de la Helena eurípidea hacia Teoclímeneo. Al igual que Paris, el rey egipcio es un hombre dominado y vencido por ἔρωσ. Helena se refiere a él con palabras que evocan la metáfora de la caza: Teoclímeneo es el cazador que persigue a Helena, su presa, y que está dispuesto a matar a todos los que pretendan disputársela. No hay nada heroico en semejante conducta. Tampoco está Paris a la altura de los héroes de ambos bandos. Su única conquista, veinte años atrás, fue la posesión de Helena. Esta victoria se la había proporcionado Afrodita gracias al galardón de belleza que Paris le otorgó en las bodas de Tetis y Peleo. En el momento en que se desarrollan los acontecimientos que narra la *Ilíada*, Paris no solo ha sido derrotado por Menelao, sino que, todavía bajo la influencia de Afrodita, experimenta ahora en sus φρένες el efecto del poder de la diosa y así se lo dice a Helena (3.438–446): “Jamás la pasión se ha apoderado de mi entendimiento como ahora” (οὐ γάρ πώ ποτέ μ’ ὤδέ γ’ ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν, 3.442); “Así te amo ahora y tan dulce es el deseo que se apodera de mí” (ὡς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἕμερος αἰρεῖ, *Il.* 3.446). El poeta épico afirma que Paris “fue el primero al lecho; y su esposa le siguió” (ἦ ῥα, καὶ ἄρχε λέχος δὲ κιῶν· ἅμα δ’ εἴπετ’

ἄκοιτις, *Il.* 3.447). Cuando Héctor va en busca de Paris para reprocharle su ausencia en el campo de batalla, Helena le dice a su cuñado que habría deseado ser la esposa de un hombre mejor que Paris, al que considera desvergonzado y voluble (*Il.* 6.349–353):

αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ' ὤδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο
 ἀνδρὸς ἔπειτ' ὠφελὸν ἀμείνωνος εἶναι ἄκοιτις,
 ὃς ἦδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πῶλλ' ἀνθρώπων
 τοῦτω δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἐμπεδοὶ οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω
 ἔσσονται· τῷ καὶ μιν ἐπαυρήσασθαι οἴω.

Mas una vez que los dioses decidieron estos males así, ojalá entonces hubiera sido esposa de un varón mejor, a quien dolieran la indignación y los muchos oprobios de los hombres. Pero este ni ahora tiene firmeza de ánimo ni la tendrá en el futuro. Por eso creo que también él cosechará el debido fruto.

Ese hombre mejor del que habla Helena bien podría ser Héctor, que recibe de ella la misma valoración positiva que Menelao anteriormente (3.428–436). En opinión de Roisman (2006: 28):

El afecto y el respeto que Helena le prodiga a Héctor ponen de manifiesto, más bien, cualidades que todavía no habíamos visto en ella. [...] Helena había expresado, en su diálogo con Afrodita, el anhelo de ser un miembro aceptado de la sociedad manifestando preocupación por la opinión que las otras mujeres se formarían acerca de ella. Aquí expresa este anhelo distanciándose de un marido que no conoce la vergüenza y procurando la alianza, no el romance, con el miembro de la familia que es el más respetado de los héroes troyanos.

La Helena eurípidea se refiere a Menelao como la única áncora que mantenía viva su esperanza de regresar a Grecia y limpiar su reputación (ἄγκυρα δ' ἦ μου τὰς τύχας ὤχει μόνη, *Hel.* 277). Las malas noticias de Teucro la llevan a creer que Menelao está muerto. Al pensar en la posibilidad de contraer matrimonio con Teoclímeneo, se apodera de ella la desesperación (*Hel.* 293–298):

τί δῆτ' ἔτι ζῶ; τί ν' ὑπολείπομαι τύχην;
 γάμους ἐλομένη τῶν κακῶν ὑπαλλαγὰς
 μετ' ἀνδρὸς οἰκεῖν βαρβάρου, πρὸς πλουσίαν
 τράπεζαν ἴζουσ' ; ἀλλ' ὅταν πόσις πικρὸς
 ξυνηὶ γυναικί, καὶ τὸ σῶμι' ἐστὶν πικρὸν.
 θανεῖν κράτιστον· πῶς θάνοιμι' ἂν οὐ καλῶς;

Entonces, ¿por qué estoy viva aún? ¿Qué esperanza me queda? ¿Contraer nuevo matrimonio como reemplazo de mis desgracias y vivir en compañía de un marido bárbaro sentándome a su opulenta mesa? Pero cuando un marido es odioso a su mujer, también el propio cuerpo se hace odioso. ¡Morir es lo mejor! ¿Cómo moriría de manera no decorosa?

La incertidumbre con respecto al destino de sus hermanos, los Dioscuros, es también un sentimiento que experimentan ambas Helenas. Al no verlos desde lo alto de las murallas, donde se encuentra sentada al lado del anciano Príamo, la Helena homérica se plantea dos posibilidades: o no han venido a Troya con los aqueos o sí han venido, pero prefieren ocultarse a la vista de los demás por causa de la mala fama de su hermana (*Il.*3.239–244):

ἢ οὐχ ἑσπέσθην Λακεδαίμονος ἐξ ἑρατεινῆς,
ἢ δεύρω μὲν ἔποντο νέεσσ' ἐνὶ ποντοπόροισι,
νῦν αὖτ' οὐκ ἐθέλουσι μάχην καταδύμεναι ἀνδρῶν
αἴσχρα δειδιότες καὶ ὄνειδεα πόλλ' ἅ μοί ἐστιν.
ὦς φάτο, τοὺς δ' ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἴα
ἐν Λακεδαίμονι αὔθι φίλῃ ἐν πατρίδι γαίῃ.

¿Acaso no han venido de la amena Lacedemonia? ¿O llegaron en las naves, surcadoras del ponto, pero ahora no quieren internarse en la lucha de los hombres porque temen hacerse partícipes de mis infamias y mis muchos oprobios? Así habló, pero a los dos ya la fértil tierra los tenía consigo en Lacedemonia, allí mismo, en su patria.

Cástor y Polideuces son “caudillos de gurreros” (δοῦν...κοσμήτορε λαῶν, 3.236); uno de ellos (Cástor), “domador de caballos”; el otro (Polideuces), “excelente púgil” (Κάστορα θ' ἰππόδαμον καὶ πύξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα, 3.237). Así es como Helena habla de ellos ante el anciano Príamo. ¿Cómo es posible que semejantes héroes no estén presentes? Si sus hermanos vinieron a Troya, pero no se encuentran presentes en ese momento culminante en el que va a tener lugar el combate singular entre Paris y Menelao, tal ausencia solo se puede justificar precisamente porque son los hermanos de Helena. En cualquier caso, la duda que la atenaza queda sin respuesta para ella, pero no para quienes escucharon las palabras del poeta épico, que añade, inmediatamente después de estos versos, que ambos hermanos están muertos y sus cuerpos reposan en Lacedemonia (243–244). Cástor y Polideuces, por tanto, no están ausentes por causa de la mala reputación de Helena.

Cuando Helena, en la tragedia homónima, le pregunta a Teucro por los Dioscuros, se entera de que existen dos versiones: “Están muertos y no lo están” (τεθνᾶσι κοὐ τεθνᾶσι, *Hel.* 138). Helena, consternada, quiere saber cuál es la versión más creíble. Según la primera versión “dicen que ambos son dioses convertidos en astros” (ἄστροις σφ' ὁμοιωθέντε φάσ' εἶναι θεῶν, 140); según la otra versión, se dice “que, a causa de su hermana, pusieron fin a su vida cortándose el cuello” (σφαγαῖς ἀδελφῆς οὐνεκ' ἐκπνεῦσαι βίον, 142). Un considerable número de espectadores pudo recordar aquí el testimonio ofrecido por el poeta épico y pensar, por tanto, que Cástor y Polideuces estaban muertos. La aparición final de ambos como *dei ex machina* provocaría, sin duda, un gran impacto emocional entre esos espectadores, quienes precisamente entonces pudieron constatar que la primera

versión ofrecida por Teucro era la verdadera, mientras que era falso el rumor de que los Dioscuros se quitaron la vida por causa de Helena. El poeta épico y el poeta trágico coinciden, por tanto, en negar la vinculación entre la mala reputación de Helena y la muerte de sus hermanos. Eurípides señala, no obstante, un destino glorioso para los Dioscuros: su divinización.

A las similitudes de la Helena eurípidea con la Helena de la *Iliada* es preciso añadir también los rasgos que aquella comparte con la Helena de la *Odisea*, que vive de nuevo en Esparta y ha sido restituida a su anterior estatus de esposa del rey Menelao. Al comienzo del canto 4 de la *Odisea*, Telémaco llega a Lacedemonia para obtener noticias de su padre. Menelao, que no ha reconocido en el aspecto físico de Telémaco al hijo de Odiseo, le ofrece su hospitalidad y escucha cómo el joven admira la riqueza y suntuosidad de su palacio hasta el punto de compararlo con la morada de Zeus (*Od.* 4.71–75). En lugar de expresar regocijo, Menelao le cuenta a Telémaco que sus ocho años de navegación errante tras la toma de Troya y todos los padecimientos que experimentó en el pasado le han privado del placer de tanta riqueza. Lamenta el asesinato de Agamenón a manos de Egisto y cree que Odiseo es el héroe que más sufrió de entre todos los aqueos. No sabe si todavía vive o ha muerto. Telémaco se cubre el rostro para ocultar las lágrimas ante el recuerdo de su padre y se produce entonces un breve *impasse* cuya resolución vendrá de la mano de la esposa de Menelao: “Salió Helena de su perfumada estancia de elevado techo, semejante a Ártemis, la diosa de la rueca de oro” (ἐκ δ’ Ἑλένη θαλάμοιο θυώδεος ὑπορόφοιο / ἤλυθεν Ἄρτεμιδι χρυσηλακάτῳ εἰκυῖα, *Od.* 4.121–122). La comparación de Helena con Ártemis está en consonancia con su restitución, tras la guerra de Troya, a su anterior estatus de esposa de Menelao y reina de Esparta. Ahora ya no se encuentra bajo la esfera de influencia de Afrodita. El epíteto χρυσηλάκατος, referido a Ártemis, también señala indirectamente a Helena, que entra en la estancia donde se encuentran Menelao y Telémaco y se sienta a su lado con una rueca de oro (χρυσέην τ’ ἠλακάτην, 131) en la que hay lana de color violáceo (ἠλακάτη [...] ἰοδνεφές εἶρος ἔχουσα, 135) y un canastillo de plata repleto de hilo ya devanado. En el canto 15, antes de que Telémaco abandone Esparta, Helena le regalará un peplo hecho con sus propias manos para que se lo entregue a su futura esposa (*Od.* 15.123–129). En la *Odisea*, como se puede constatar, la asociación de Helena con Ártemis y con la rueca abunda en su ‘recharacterización’ como la esposa de Menelao anterior a su marcha con Paris en dirección a Troya.

Se ha podido señalar hasta aquí la existencia de un *continuum* en la caracterización de Helena desde la épica homérica hasta la tragedia homónima de Eurípides. El hecho de que el poeta trágico haya elegido la versión mítica alternativa que, por medio del εἶδωλον, niega la huida de Helena y su estancia en Troya como mujer de Paris, suprime el arrepentimiento del personaje y, a la vez, afirma su reticencia a sucumbir al imperativo de Afrodita y su añoranza de Menelao.

Cuatro años después de la representación de *Helena*, cuando Eurípides compone *Orestes* (408 a.C.) y retoma la versión mítica tradicional, hace que el personaje vuelva a expresar, como en la *Iliada*, arrepentimiento por su huida a Troya con Paris, acto que considera como un “fatal arrebato de locura enviada por los dioses” (*Or.* 77–80):

καίτοι στένω γε τὸν Κλυταιμήστρας μόνον,
 ἐμῆς ἀδελφῆς, ἣν, ἐπεὶ πρὸς Ἴλιον
 ἔπλευσ' ὅπως ἔπλευσα θεομανεῖ πότμωι,
 οὐκ εἶδον, ἀπολειφθεῖσα δ' αἰάζω τύχας.

No obstante, lamento de veras el destino de Clitemnestra, mi hermana, a la que no volví a ver desde que navegué hacia Ilión, del modo en que navegué, bajo un fatal arrebato de locura enviada por los dioses; y después de haberla abandonado, lamento su infortunio.

Los verbos στένω (77) y αἰάζω (80) expresan enfáticamente el dolor de Helena por la muerte de Clitemnestra. No hay ninguna recriminación hacia los matricidas, sino que Helena se reprocha a sí misma haber abandonado a su infortunada hermana (ἀπολειφθεῖσα, 80) por marchar a Troya años atrás. No se limita a presentarse como víctima pasiva, sino que Helena también reconoce su condición de agente en la huida, combinando en el mismo verso (79) la acción divina (θεομανεῖ πότμωι) y la decisión humana (mediante la repetición de ἔπλευσα).

Orestes, enloquecido por las Erinias, yace tendido sobre un lecho; tiene algunos momentos de lucidez en los que llora de manera inconsolable y no come ni se asea. Helena, al contemplar su lamentable estado, siente conmiseración hacia él, pero también hacia Clitemnestra, por haber muerto a manos de su propio hijo: “¡Oh, desdichado! ¡Y la que lo trajo al mundo también, qué modo de morir!” (ὦ μέλεος, ἡ τεκοῦσά θ' ὡς διώλετο, 90). Electra le echa en cara que abandonase vergonzosamente su hogar ([...] τότε λιποῦσ' αἰσχρῶς δόμους, 99). Helena reconoce que Electra tiene razón, pero le hace notar su falta de benevolencia hacia ella (ὀρθῶς ἔλεξας, οὐ φίλως δέ μοι λέγεις, 100). No solo siente vergüenza por sus acciones pasadas, sino que también tiene miedo a los padres de los que murieron en Troya (δέδοικα πατέρας τῶν ὑπ' Ἰλίω νεκρῶν, 102). Su temor no es infundado: la propia Electra le reconoce la gravedad de su situación presente en Argos, donde se alzan voces contra Helena de manera generalizada (δεινὸν γὰρ Ἄργει γ' ἀναβοῦν διὰ στόμα, 103). Los peores enemigos de Helena serán, no obstante, Electra y Orestes. Alentados ambos por Pílates, tramán su asesinato. El desarrollo del plan criminal lo conocemos a través del relato de un esclavo frigio que se encontraba abanicando a Helena mientras ella hilaba lino. El esclavo describe con detalle la actividad de su señora (*Or.* 1431–1436):

ἄ δὲ λίνον <λίνον> ἠλακάται
 δακτύλοις ἔλισσεν,
 νῆμα δ' ἔτετο πέδωι,
 σκύλων Φρυγίων ἐπὶ τύμβον ἀγά-
 ματα συστολίσαι χρήζουσα λίνωι,
 φάρεα πορφύρεα, δῶρα Κλυταιμῆστραι.

Y ella el lino con la rueca entre sus dedos estaba torciendo, y el hilo lo dejaba caer al suelo, porque con los despojos frigios, para depositarlos sobre la tumba, deseaba coser con lino algunos adornos, unos mantos purpúreos como ofrendas para Clitemnestra.

Estos versos contribuyen notoriamente a la caracterización de Helena en su regreso a Grecia: está realizando la tarea propia de una esposa casta, que ya no pertenece a Paris, puesto que ahora va a ser restituida a su anterior estatus de esposa de Menelao, el hombre que la recobró. Otro símbolo de que su vida en Troya es algo del pasado lo representa el hecho de que Helena utiliza “despojos frigios” (σκύλων Φρυγίων, 1434) para hacer un manto que ofrendará a la tumba de Clitemnestra. Al principio de la obra Helena había lamentado el aciago destino de su hermana, a la que abandonó por aquel arrebato de locura que la impulsó a marchar con Paris. Arrepentida de su error, no solo le va a ofrendar a Clitemnestra un mechón de sus cabellos, sino también “unos mantos purpúreos” (φάρεα πορφύρεα, 1436). La mención de estos mantos habría evocado en el auditorio original los versos de la *Ilíada* en los que la diosa mensajera Iris, bajo la apariencia de Laódice, va en busca de Helena y la encuentra “tejiendo un gran manto doble de color púrpura” ([...] ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε / δίπλακα πορφυρέην [...], *Il.* 3.125–126). También Andrómaca, poco antes de conocer la muerte de Héctor, se encuentra tejiendo un manto doble de púrpura (*Il.* 22.441). Estas asociaciones con la Helena arrepentida y pesarosa de la épica, por un lado, y con Andrómaca, paradigma de la esposa perfecta, por otro, las añade Eurípides a la caracterización de Helena en el instante previo a que Orestes y Píladés intenten asesinarla.

Cuando Orestes está a punto de cometer el crimen, según relata el esclavo frigio, la hija de Zeus “se hizo invisible” (ἐγένετο [...] ἄφαντος, 1495). Tras el frustrado plan criminal, Orestes le asegura a Menelao que no tiene intención de huir y que, después de degollar a Hermíone, le va a prender fuego al palacio. En este preciso momento aparece Apolo como *deus ex machina* y pone fin al enfrentamiento. El dios afirma que Helena está a su lado y que la ha salvado por orden de Zeus, “pues es preciso que viva, como hija inmortal de Zeus que es” (Ζηνὸς γὰρ οὖσαν ζῆν νιν ἄφθιτον χρεών, 1635) y que habite en los confines del éter junto a sus hermanos, los Dioscuros. Menelao deberá elegir nueva esposa. Los dioses utilizaron la belleza de Helena para desencadenar la guerra entre griegos y troyanos, “y causaron muertes para aligerar la Tierra de una opresiva e ilimitada multitud de mortales” (θανάτους τ' ἔθηκαν, ὡς ἀπαντλοῖεν χθονὸς / ὕβρισμα θνη-

τῶν ἀφθόνου πληρώματος, 1641–1642). Esta revelación de Apolo integra las acciones pasadas de Helena dentro de un plan divino. A pesar de que el personaje de Helena en *Orestes* sí cometió en el pasado los actos que desencadenaron la guerra de Troya, su caracterización tiene varios puntos en común con el personaje de Helena en la *Iliada* (el arrepentimiento por haber marchado con Paris a Troya) y en la tragedia homónima (la preocupación por los miembros de su familia, el doloroso recuerdo de la muerte de un ser querido: el suicidio de Leda en la tragedia *Helena*; el asesinato de Clitemnestra en la tragedia *Orestes*). El glorioso destino final de Helena es otro punto en común entre ambas tragedias. Existe, por tanto, un *continuum* evidente en la caracterización del personaje.

Inicié la introducción a este capítulo reflexionando sobre el modo de entender el sintagma καινή Ἑλένη. La verdadera novedad de Helena en la tragedia homónima no reside, como ya se dijo, en la versión alternativa del mito, versión que niega la unión de Helena con Paris y su huida a Troya con él. Existe, por otra parte, un *continuum* en la caracterización de Helena desde la épica homérica hasta la tragedia eurípidea, a pesar de que tanto la *Iliada* como la *Odisea* ofrecen la versión tradicional del mito relativo a la guerra de Troya. La novedad de la Helena de Eurípides reside en que sea ella misma la que cuente su verdadera historia y cómo le ha afectado la creación de un εἶδωλον que griegos y troyanos han confundido con la Helena real. Si ella es la hija de Zeus, ¿cómo es posible que la atormenten tantas desgracias durante tanto tiempo? Si un fantasma hecho de éter tiene su misma imagen y su mismo nombre, ¿de qué modo podría Helena acusar a ese εἶδωλον sin autoinculparse verbalmente de manera paradójica? Si ella fue raptada como una doncella y ahora es perseguida como una presa por un cazador, ¿quién podría dudar de su castidad y de su fidelidad? Si precisamente ella, la bella Helena, la más bella de las mujeres, está dispuesta a desprenderse de los atributos de su belleza para salvar a Menelao, a los demás griegos y a sí misma, ¿qué mejor prueba de que el auditorio está, sin duda, ante una nueva Helena? Si, en fin, ella es la más excelente y la más casta de las mujeres, ¿quién mejor que el propio Teoclímeno puede pronunciar la frase que condensa la ‘recharacterización’ de Helena y, por ende, la reescritura de su historia particular? A lo largo de las siguientes páginas voy a ofrecer mi enfoque particular acerca de todas estas cuestiones con el propósito de rescatar para el lector, aunque sea de manera inevitablemente aproximada, la caracterización (o ‘recharacterización’) de Helena en la tragedia homónima de Eurípides.

3.1 ¿Hija de Zeus?

La confusión entre apariencia y realidad, entre el εἶδωλον y la verdadera Helena, es la antítesis central de la obra, pero esta duplicidad de identidades no es ni la primera ni la única que menciona la propia Helena. Antes de revelarle al auditorio que la diosa Hera creó el εἶδωλον, Helena afirma que su padre es Tindáreo, pero que existe un λόγος alternativo que la señala como hija de Zeus (*Hel.* 16–23):

ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρίς οὐκ ἀνώνυμος
 Σπάρτη, πατήρ δὲ Τυνδάρεως· ἔστιν δὲ δὴ
 λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπατα' εἰς ἐμήν
 Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,
 ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ
 δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὗτος λόγος·
 Ἐλένη δ' ἐκλήθη. ἃ δὲ πεπόνθαμεν κακά
 λέγοιμ' ἄν. [...]

En cuanto a mí, mi patria, Esparta, no es desconocida, y mi padre es Tindáreo, aunque circula un cierto rumor de que Zeus llegó volando junto a mi madre, Leda, tras haber adoptado la forma de un pájaro, un cisne que huía de la persecución de un águila y, con tal engaño, se acostó con ella, si ese rumor es fidedigno. Helena me llamaron. Los males que he sufrido, voy a decirlos [...].

La doble paternidad era una característica habitual en la leyenda heroica⁵. Entre los miembros del auditorio, un buen número de ellos podrían tener en mente la doble paternidad de Heracles (Zeus/Anfitrión) o la de Teseo (Poseidón/Egeo) y, al escuchar las palabras de Helena, no se sorprenderían de que también a ella se le atribuyese tal duplicidad (Zeus/Tindáreo). Tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*, Helena es la hija de Zeus (*Il.* 3.199, 418, 426; *Od.* 4.184, 219, 227 y 23.218) y la hermana de los Dioscuros (*Il.* 3.236–238). Así sucede también en los fragmentos de épica no homérica conservados, tales como los *Cantos Ciprios*. Ahora bien, mientras que la *Ilíada* no da el nombre de la madre⁶, los *Cantos Ciprios* señalan a Némesis⁷ como

5 También era habitual hablar de los propios orígenes como de un rumor: Cuando Atenea, que ha adoptado la apariencia de Mentis, le pregunta a Telémaco si él es el hijo de Odiseo, el joven le responde de esta manera (*Od.* 1.215–220): “De él [Odiseo] nacido me dice mi madre, pero yo por mí mismo no lo puedo saber: ¿qué mortal reconoce su sangre? [...] de ese tal según cuentan nació, ya que tú me preguntas” (μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἐγὼ γε / οὐκ οἶδ'· οὐ γάρ πώ τις ἐὼν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω. / [...] τοῦ μ' ἔκ φασι γενέσθαι, ἐπεὶ σύ με τοῦτ' ἔρρεινεις). Idótea, cuando le habla a Menelao sobre Proteo, se refiere a él en estos términos (*Od.* 4.387): “dicen que él [Proteo] es el padre que a mí me engendró” (τὸν δὲ τ' ἐμόν φασιν πατέρ' ἔμμεναι ἠδὲ τεκέσθαι).

6 Únicamente en la *Odisea* se presenta a Cástor y Polideuces como los hijos que Leda tuvo con Tindáreo (*Od.* 11.298–304).

madre de Helena. A ella se unió Zeus persiguiéndola bajo varias formas (F 9 Bernabé, 1–3):

τοὺς δὲ μετὰ τριτάτην Ἑλένην τέκε θαῦμα βροτοῖσι·
 τὴν ποτε καλλίκομος Νέμεσις φιλότῃτι μιγεῖσα
 Ζηνὶ θεῶν βασιλῆϊ τέκε κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης·

Junto a ellos (¿los Dioscuros?), en tercer lugar, él (¿Zeus?) engendró a Helena, maravilla para los mortales, que antaño trajo al mundo Némesis la de hermosos cabellos, al unirse en amor con Zeus, rey de los dioses, bajo el imperativo de la necesidad.

La continuación del fragmento describe la persecución de Némesis por parte del dios a través de tierras y mares y las metamorfosis sucesivas en animales marinos o en bestias salvajes, con las cuales ella intentaba sustraerse a su amor (F 9 Bernabé, 4–12). Filodemo afirma que en los *Cantos Ciprios* Zeus también se transformó en un ganso, persiguió a Némesis y el resultado de su unión fue un huevo del que nació Helena (F 10 PEG). Luego, según Safo (F 166 Voigt), fue adoptada por Leda, que encontró el huevo del que nació. No es posible decir, a partir de los fragmentos conservados, si Zeus decidió violar a Némesis para engendrar a Helena como parte de su plan para aligerar la tierra, pero la elección de Némesis como madre de una Helena por la que se matarán entre sí griegos y troyanos armoniza con dicho plan. La relación de Zeus con Némesis facilitaría, así, el hecho de que Helena se convirtiera en el instrumento del dios para llevar a cabo su proyecto y, durante los últimos decenios del siglo V a.C., esta tradición tuvo una fortuna especial en el Ática, donde Némesis recibía culto en el santuario de Ramnunte⁸.

7 Némesis era la Venganza divina personificada. La madre de Némesis era Nyx (la Noche) y esta, a su vez, era hija de Chaos (el Vacío). En un escolio a la *Nemea* 10 de Píndaro se afirma que Helena es hija de Zeus y de una hija de Océano (F 24 M.-W.) y que Tindáreo y Leda son, entonces, sus padres adoptivos.

8 Resulta significativo que Eurípides no haya seguido esta versión, puesto que en sus tragedias más antiguas llama a Helena 'la Tindárida', nacida de la unión de Tindáreo y Leda (*Escirios*, 1; *Andr.* 898; *Hec.* 269, 1278). A partir de *Troyanas*, no obstante, esta apelación se yuxtapone con la de 'hija de Zeus' (*Tr.* 34; *El.* 480; *Hel.* 472, 614, 1179, 1546; *Or.* 1423; *IA* 61, 1335, 1417). Jouan ([1966] 2009: 150) considera los versos 766–771 de *Troyanas* como un desarrollo del símbolo propuesto en los *Cantos Ciprios*: la madre de Helena, instrumento del designio de Zeus, era Némesis, la Venganza divina personificada. Parece, además, que Eurípides intentó relacionar el nombre de Helena y la palabra 'némesis' en *Orestes* 1361–1362: "La venganza de los dioses llegó con justicia hasta Helena" (Διὰ δίκας ἔβα θεῶν / νέμεσις ἐς Ἑλένην).

A la luz de estas consideraciones, lo que tuvo que resultar novedoso o sorprendente para el auditorio de la obra no fue la doble paternidad de Helena⁹, sino el hecho de que fuese ella misma la que expresase dudas, pero no de que Tindáreo fuese su padre, sino de que lo fuese Zeus transformado en cisne. Wright (2005: 57) opina que en tragedias como *Helena* “Eurípides no se ha limitado a ‘hacer uso’ del mito, sino que ha escrito obras que, en un importante sentido, *versan sobre* el mito y la ficción”. Es decir, no nos encontramos aquí ante una mera adopción y adaptación de historias tradicionales subordinadas a la construcción del argumento, sino que mito y ficción se convierten en temas a cuyo escrutinio nos invita el poeta. Este autor califica como ‘metamitológica’ semejante actitud del poeta con respecto al mito y define el concepto de ‘metamitología’ como “un tipo de discurso que se produce cuando a los personajes míticos [...] se les hace hablar acerca de sí mismos y de sus propios mitos o cuando los mitos son presentados, deliberada y conscientemente, de otra manera” (Wright 2005: 133). A través de Helena, por tanto, Eurípides habría puesto en duda el mito y haría partícipe a su auditorio de ese cuestionamiento con respecto al nacimiento de Helena, a la vez que lo invitaría a reflexionar sobre el carácter de ficción del mito y de la propia obra representada. Yo creo que la ‘metamitología’ de la que habla Wright es una explicación parcial de las palabras de Helena, pero no la que mejor se adecúa a los destinatarios originales de la tragedia, que no eran en su mayoría ni eruditos ni intelectuales. Inmediatamente después de escuchar las dudas de Helena sobre la paternidad de Zeus y sobre la manera en que el dios supuestamente la engendró, los espectadores también le oyeron decir a Helena que les iba a contar sus desgracias ([...] ἃ δὲ πεπόνθαμεν κακὰ / λέγοιμ’ ἄν [...], 22–23). En los versos siguientes el auditorio descubrirá el papel de Hera y del propio Zeus en esas desgracias (31–41), estableciéndose así una relación efecto-causa entre la duda de Helena y los actos de Zeus. ¿Cómo puede sufrir tanto la hija del dios supremo? Y hasta dicen que se transformó en cisne para unirse a su madre Leda. El dolor y la desesperación hacen que Helena exprese la duda de manera retórica, sin dudar realmente. Cuando, poco después, explica que Hermes la llevó hasta el palacio de Proteo, añade: “no me había olvidado Zeus” ([...] οὐ γὰρ ἠμέλησέ μου / Ζεὺς [...], 45–46).

En contraste con la duda de Helena, el Coro de esclavas griegas, que acaba de entrar en escena tras escuchar los lamentos de su señora, afirma con acentuado

⁹ En el *Encomio de Helena* de Gorgias (DK 82 B11) §3 podemos leer: “Porque se sabe que su madre fue Leda, su padre un ser divino, aunque considerado mortal, Tindáreo y Zeus, de los que éste, por serlo, lo parecía, y aquél, por manifestarlo, no fue aceptado” (ὁ μὲν διὰ τὸ εἶναι ἔδοξεν, ὁ δὲ διὰ τὸ φάναι ἠλέγχθη). La traducción es de Solana Dueso (2013: 192–193), pero solo he puesto en griego la parte del texto que remite a la doble paternidad de Helena. El sofista Gorgias plantea aquí la dificultad de elegir entre δοκεῖν, εἶναι y φάναι. ¿En cuál de estas opciones reside la verdad?

patetismo que el infortunio acompaña a Helena desde el día mismo en que fue concebida, cuando Zeus se unió a Leda (*Hel.* 211–216):

αἰᾶ δαίμονος πολυστόνου
μοίρας τε σᾶς, γύναι.
αἰῶν δυσαίων τις
ἔλαχεν ἔλαχεν, ὅτε σ' ἔτέκετο ματρώθεν
χιονόχρῳι κύκνου πετρῶι
Ζεὺς πρέπων δι' αἰθέρος.

¡Ay, ay! ¡Qué hado luctuoso y qué destino el tuyo, mujer! Una vida, que no es vida, te tocó en suerte, en suerte te tocó, cuando Zeus te engendró en tu madre, brillando a través del éter con sus plumas de cisne blancas como la nieve.

Allan (2008: 176 *ad* 214–216) observa que “el Coro se centra en Zeus (a Leda le dedica solo una palabra, ματρώθεν), porque el estatus semidivino de Helena ha desempeñado un papel importante en su desgracia. La peculiar cercanía de los ἡμίθεοι con los dioses (cf. Hes. *Op.* 159–160) los hace asombrosos y vulnerables”. Como si no hubiese escuchado las palabras del Coro, Helena vuelve a hablar de la unión de Zeus con Leda, pero manifestando ahora un escepticismo todavía más marcado que en los primeros versos del prólogo (16–21) con respecto a la paternidad de Zeus y a los detalles de su nacimiento (*Hel.* 255–259)¹⁰:

φίλοι γυναῖκες, τίني πότμῳι συνεζύγη;
ἄρ' ἢ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας;
γυνή γάρ οὐθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος
τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται,
ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.

Queridas mujeres, ¿a qué destino estoy uncida? ¿Es que me parió mi madre como un monstruoso portento para los hombres? Pues ninguna mujer, helena o bárbara, jamás ha alumbrado a sus hijos poniendo un huevo blanco, como dicen que Leda me parió a mí de Zeus.

¹⁰ Los versos que señalan la supuesta paternidad de Zeus (257–259) han sido objeto de controversia con respecto a su autenticidad: Diggle (1994), siguiendo a Kannicht (1969), los considera interpolados, mientras que Dale (1967) señala su autenticidad por dos motivos: 1) la extraña repetición de γάρ en los versos 257 y 260 (τέρας γάρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου) debe ser entendida como el tipo de construcción “no sólo sino también”; 2) si se suprime los versos 257–259, el verso 256 también debería ser eliminado, pero, en este caso, la explicación τέρας γάρ del verso 260 parecería haber salido espontáneamente de la nada. Stinton (1976: 76–77), al igual que Dale, prefiere mantener los versos 257–259 y propone enmendar el segundo γάρ por δ' ἄρ' (260).

Las dos preguntas retóricas de los versos 255 y 256 ponen en primer término el dolor personal de Helena. La metáfora del yugo (255) enfatiza el carácter ineludible de este dolor, porque tiene su origen en el día mismo de su nacimiento. La palabra ἀνθρώποις (256) carece de valor generalizador al aparecer enmarcada entre el pronombre personal με y el sustantivo τέρας, con el que Helena se refiere a sí misma como si fuese un ser monstruoso tanto por las circunstancias que rodearon su nacimiento como por la manera en que se ha desarrollado su vida. A la incredulidad de Helena se añade un sentimiento de vergüenza, porque su madre no parió como las demás mujeres. Eurípides presenta aquí, en esta tragedia, una variante completamente nueva del mito: Leda, seducida por Zeus, puso un huevo del que nació Helena¹¹. Allan (2008: 180 *ad* 258) señala que la elaborada perífrasis del verso 258 (τεῦχος νεοσσῶν λευκόν) “sugiere el horror de Helena ante la monstruosidad de su nacimiento”. Este sentimiento de horror tiene una relevancia especial en el contexto en que se produce: Teucro ha informado a Helena del suicidio de Leda, de la supuesta muerte de Menelao y del incierto destino de los Dioscuros. El dolor que embarga a Helena y la gravedad de su situación tienen como efecto que ella mencione con desconsuelo su vergonzoso e insólito nacimiento. Aquí, como en los primeros versos del prólogo (16–23), el tono de escepticismo con respecto a los detalles de su nacimiento enfatiza el sentimiento de Helena de que los dioses (especialmente Zeus, su padre) la han abandonado.

El auditorio ha escuchado cómo Helena cuestiona dos veces la historia relativa a su nacimiento (16–21; 255–259), incluso poco después de que el Coro haya afirmado que ella es hija del dios supremo (211–216). ¿Por qué yuxtapone Eurípides la duda de Helena y la certeza de las esclavas griegas? Existe una explicación evidente, pero insuficiente: del mismo modo que hay dos Helenas, también hay dos versiones sobre su nacimiento que estarían en consonancia con las diversas duplicidades que recorren el conjunto de la obra. ¿Se sentiría confundido el auditorio original ante la duda de Helena y la certeza del Coro? Para este auditorio, ¿tendría más autoridad la voz individual de Helena o la voz colectiva de las esclavas griegas?

¹¹ Es posible que Eurípides haya reelaborado temas de la mitología tradicional. Según el comentario de Eustacio a *Il.* 23.639, en los *Cantos Ciprios* se decía que los Dioscuros habían nacido del huevo que Némesis puso tras su unión con Zeus y que, en tercer lugar, nació Helena (Eust. 4.804 van der Valk). Por otra parte, el F 166 Voigt de Safo atribuye a Leda solamente el hallazgo del huevo. Esta versión del mito es adoptada por Cratino en su *Νέμεσις*, obra en la que Leda es la encargada de incubar el huevo resultante de la unión entre Némesis y Zeus (Cratin. F 115 K.-A.). En la *Odisea*, por el contrario, figura Leda (no Némesis) como madre de Cástor y Polideuces y esposa de Tindáreo (*Od.* 11.298–304). Se podría suponer que Eurípides haya conciliado la versión de los *Cantos Ciprios* con las atestiguadas en la épica homérica y en Safo, puesto que en las tres versiones Leda aparece vinculada con la historia del huevo.

La segunda opción parece la más acertada, sobre todo si se tiene en cuenta que en el tardío primer estásimo, cuando Helena y Menelao se disponen a poner en práctica el plan para huir de Egipto, el Coro vuelve a afirmar que Helena es hija de Zeus transformado en cisne en el momento de su unión con Leda (*Hel.* 1144–1148):

σύ Διὸς ἔφυς, ὧ Ἑλένα, θυγάτηρ·
 πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή-
 δας ἐτέκνωσε πατήρ·
 κᾶϊτ' ἰαχίθης καθ' Ἑλλανίαν
 προδότις ἄπιστος ἄδικος ἄθεος·

Tú, Helena, eres hija de Zeus: tu alado padre en el seno de Leda te engendró. Y sin embargo tú fuiste proclamada a lo largo de la Hélade traidora, infiel, injusta, impía.

El Coro expresa aquí su incapacidad para comprender a los dioses, puesto que Helena, a pesar de ser hija de Zeus (σύ Διὸς ἔφυς, 1144), no obstante (κᾶϊτ', 1147), es acusada de faltas que no ha cometido. La presencia explícita del pronombre de 2ª persona (σύ) inmediatamente seguido del nombre de Zeus, no deja lugar a dudas sobre el vínculo entre la hija y su padre. Por otra parte, el tricolon asindético de adjetivos con alfa privativa (ἄπιστος ἄδικος ἄθεος, 1148)¹², al ir precedido de los versos en los que se afirma con rotundidad la paternidad de Zeus, refuerza con especial énfasis la noción de la injusticia que sufre la hija del dios supremo. La paternidad de Zeus y el singular nacimiento de Helena no solo aparecen refrendados por el Coro, sino también por los Dioscuros, a quienes Teoclímene llama 'hijos de Leda y Zeus' (1680), a la vez que Cástor se refiere a Helena como hermana suya y comunica la voluntad de Zeus de que al final de su vida ella sea deificada. El sufrimiento que le ha ocasionado a Helena su innecesaria mala reputación se verá compensado por la adquisición de ese estatus divino. En lugar de cuestionar el mito, Eurípides ha querido utilizarlo en favor de la eficacia emocional de las escenas individuales en las que Helena duda de la paternidad de Zeus y de su unión peculiar con Leda. Después de haber escuchado las dudas de una Helena desesperanzada, los espectadores pudieron sentir la reconfortante certeza que comunicaban las palabras finales de Cástor como *deus ex machina*: “cuando el fin se acerque y tu vida termine, serás llamada diosa” (ὅταν δὲ κάμψῃς καὶ τελευτήσῃς βίον, / θεὸς κεκλήσῃ [...], 1666–1667). No se trata de una promesa que tal vez no se cumpla, sino que es la voluntad de Zeus ([...] Ζεὺς γὰρ ὧδε βούλεται, 1669).

¹² El manierismo en el que incurre Eurípides con el uso de estas figuras literarias ofrece un ejemplo extremo en *IT* 220 (ἀγαμος ἄτεκνος ἀπολις ἀφιλος), cuando Ifigenia lamenta su miserable destino entre los Tauros.

He querido poner en primer término que, junto a la posible actitud ‘mitológica’ del poeta, que expresaría a través de la duda de Helena una postura crítica frente al mito, también es posible ver aquí una manera eficaz de establecer, desde el principio de la obra, la conexión emocional del auditorio con la situación del personaje. La duda es el efecto negativo de su prolongado sufrimiento en Egipto. Este sufrimiento es inmerecido, no solo porque Helena no ha cometido las malas acciones que griegos y troyanos le atribuyen, sino sobre todo porque en el origen de este sufrimiento se conjugan la venganza de Hera y los designios de Zeus, el padre de Helena. La duda es, en este sentido, una forma de protesta que cualquiera expresaría en una situación desesperada. El cuestionamiento de la paternidad de Zeus no debemos entenderlo, por tanto, en sentido literal. El propio desenlace de la obra lo confirma. Creo que mi interpretación de la duda de Helena se puede comprender mejor con otro ejemplo en el que un personaje, sumido en la desesperación, no cuestiona que Helena sea hija de Zeus, sino que lo niega con vehemencia. En *Troyanas*, tragedia representada tres años antes, Andrómaca se describe a sí misma como una mujer virtuosa cuya buena fama ha hecho que el hijo de Aquiles la quiera tomar por esposa; en la casa de Héctor puso en práctica todas las virtudes propias de las mujeres, tales como abandonar el deseo de salir de casa, ser sensata, guardar silencio en presencia de su marido y saber ocupar el lugar que le correspondía en el matrimonio (643–660). La expectativa de su futura unión con Neoptólemo le produce tanta preocupación e inquietud que cualquier mujer que abandone voluntariamente a su marido le parece a Andrómaca digna de desprecio (661–668). Hay aquí una evidente comparación implícita con Helena. La llegada de Taltibio con la noticia de que los griegos han decidido matar a Astianacte, el hijo de Héctor y Andrómaca, arrojándolo desde los muros de Troya, hace que ella pronuncie, abatida por el dolor, un violento ataque contra Helena (*Tr*: 766–773):

ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὐποτ' εἶ Διός,
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,
'Αλάστορος μὲν πρώτων, εἶτα δὲ Φθόνου
Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.
οὐ γάρ ποτ' αὐχῶ Ζῆνά γ' ἐκφῦσαί σ' ἐγώ,
πολλοῖσι κῆρα βαρβάρους Ἕλλησί τε.
ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο
αἰσχροῦς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπώλεσας Φρυγῶν.

Oh retoño de Tindáreo, nunca has sido hija de Zeus. Afirmo que has nacido de numerosos padres: de Alástor primero, después de Envidia, de Asesinato, de Muerte y de cuantos males produce la tierra. En voz bien alta proclamo que jamás Zeus te engendró a ti, ruina de muchos bárbaros y griegos. ¡Ojalá murieses! Ya que con tus hermosos ojos has destruido vergonzosamente las renombradas llanuras de los frigios.

En versos anteriores Hécuba había asociado a Helena con los Dioscuros (132) y Casandra se había referido a ella como ‘hija de Zeus’ (398). Eurípides quiere comunicarle al auditorio la completa desesperación de Andrómaca haciendo que el personaje niegue de manera categórica que Helena sea hija de Zeus. La desesperación de Andrómaca en la tragedia *Troyanas* y la desesperación de Helena en la tragedia homónima se expresan de modo distinto en cada una: a través de la negación, en el caso de Andrómaca; a través de la duda, en el caso de Helena.

Nosotros, como lectores de los textos conservados, debemos imaginar el impacto que la duda de Helena hubo de comunicarles a los conciudadanos de Eurípides. Cuando los antiguos griegos oían llamar a Helena ‘hija de Zeus’, podían enmarcar esta referencia sobre el trasfondo de la poesía épica. A Eurípides no le pasó inadvertido el estatus especial de Helena en la epopeya homérica. Ella se atreve a enfrentarse a Afrodita en el canto 3 de la *Iliada*, porque se niega a obedecer a la diosa cuando esta le ordena ir a reunirse con Paris en su alcoba. Otros héroes, cuando se enfrentan a algún dios, cuentan al menos con el apoyo de otro inmortal. Helena, ella sola, como si fuese también una diosa, se rebela contra Afrodita. Incluso cuando, finalmente, debe someterse a la voluntad de la diosa, el poeta épico se refiere a ella dos veces como “Helena, hija de Zeus” (*Il.* 3.418 y ss.). En el canto 4 de la *Odisea*, no solo la llama tres veces “hija de Zeus” (*Od.* 4.184, 219, 227), sino que el poeta también la compara con Ártemis (*Od.* 4.122) y la equipara, así, con una joven doncella cuya belleza y juventud no parecen haberse visto afectadas por el paso del tiempo (veinte años desde que marchó a Troya con Paris hasta el momento actual, de nuevo en Esparta). Menelao le cuenta a Telémaco la profecía que le hizo el anciano Proteo: por el hecho de ser Helena su mujer, los dioses consideran a Menelao yerno de Zeus y, en virtud de este parentesco, los inmortales lo enviarán a los Campos Elíseos al llegar el final de su vida (*Od.* 4.561–569). Cuando Telémaco se despide de ella (*Od.* 15.180–181), le asegura que la invocará todos los días como a una diosa.

Los griegos coetáneos de Eurípides no percibían a Helena únicamente como un personaje dramático. De hecho, la guerra de Troya y los héroes que lucharon en ella eran parte de su historia. En un remoto pasado, una reina espartana llamada Helena fue la causa de una guerra que representaba para los griegos de época clásica la gran hazaña heroica de sus antepasados. Existían santuarios en los que Helena era una heroína a la que se rendía culto. Estos santuarios se encontraban en Esparta y en otros lugares de la geografía griega desde mucho antes del siglo V a.C. Heródoto afirma que Helena tenía un santuario en Terapne (localidad ubicada más allá del río Eurotas y a poca distancia de Esparta) y se refiere a ella como “la

diosa” (ἡ θεός, 6.61.3)¹³. El historiador relata que la madre de Demarato, futuro rey de Esparta, fue en su juventud la mujer más hermosa de la ciudad, pero en su niñez había sido la niña más fea de todas. Su nodriza decidió llevarla cada día al santuario de Helena en Terapne. Allí colocaba a la niña ante la estatua de la diosa y le suplicaba que la liberase de su fealdad. Un día, cuando la nodriza abandonaba el santuario, se le apareció una mujer que le preguntó qué llevaba en los brazos. La nodriza le respondió que era la niña de la que se encargaba, pero cuando la mujer le pidió que se la dejara ver, le dijo que no podía hacerlo porque sus padres se lo habían prohibido. Ante la insistencia de la desconocida, la nodriza accedió a la petición. La mujer acarició la cabeza de la niña y dijo que un día se convertiría en la mujer más bella de Esparta (6.61.4–5). La divinidad que había adoptado apariencia humana para la ocasión era la Helena venerada en el santuario de Terapne¹⁴. Pausanias, por su parte, afirma que en Terapne había un templo de Menelao y que él y Helena fueron allí enterrados (3.19.9)¹⁵. Solamente Isócrates, en su *Encomio de Helena*, señala el culto que recibían de manera conjunta Helena y Menelao y afirma que los espartanos “todavía también ahora en Terapne les ofrecen sacrificios ancestrales sagrados a ambos, no como a héroes, sino como a dioses” (ἔτι γὰρ καὶ νῦν ἐν Θεράπναις τῆς Λακωνικῆς θυσίας αὐτοῖς ἀγίας καὶ πατρίας ἀποτελοῦσιν οὐχ ὡς ἥρωσιν ἀλλ’ ὡς θεοῖς ἀμφοτέροισι οὖσιν. Isoc. 10.63)¹⁶.

13 Edmunds (2016: 185) sugiere que Heródoto “utiliza θεός para hacer una distinción particular, no una clasificación”. A falta de una palabra como ἡρώϊνα (atestiguada por primera vez en Teócrito), Heródoto “tenía que encontrar otro modo de establecer la distinción entre Helena y su estatua, y por ese motivo ‘diosa’ fue la palabra que él utilizó” (Edmunds 2016: 186). La palabra θεός no remite aquí, por tanto, al estatus divino de Helena y Heródoto pensaría en ella como heroína de culto, no como diosa propiamente dicha.

14 Calame (1977, I: 341–344) afirma que la función desempeñada aquí por Helena la asemeja a la diosa Afrodita, entre cuyas atribuciones está la de conferir o incrementar la belleza. Helena también manifiesta una notoria afinidad con Ártemis, diosa asociada a los ritos de pasaje y a las iniciaciones juveniles. Su propio lugar de culto en el área en torno a Esparta estaba fuertemente dominado por el culto a Ártemis Ortia. Durante el festival en honor a esta diosa, Teseo rapta a Helena mientras ella danza o hace sacrificios. Ártemis es llamada Ἄρπη en Heródoto (4.34 y ss.), que inmediatamente evoca el epíteto de Helena Ἀργείη en la épica homérica. Por otra parte, en un episodio de la *Odisea*, cuando Helena entra en la estancia donde Menelao atiende a su huésped Telémaco, es comparada por el poeta con Ártemis, ‘la de la rueda de oro’ (*Od.* 4.121). Bettini y Brillante (2008: 157) señalan que “dado que el episodio se desarrolla en Esparta, es posible atisbar una relación, en realidad más bien remota, con el papel desempeñado por Helena en las ceremonias femeninas de iniciación”.

15 Edmunds (2016: 174) señala que “no eran dioses, si fueron enterrados, y Pausanias pensaría en Menelao como en un héroe”.

16 Ahora bien, es preciso entender esta y otras afirmaciones sobre Helena en el *Encomio*, no de una manera literal, sino dentro de la estrategia epidíctica a la que pertenecen. Los testimonios

En el *Platanistás*, pequeño bosque de plátanos situado en una zona apartada del sector noroccidental de Esparta, había un santuario dedicado a Helena. Los versos finales de *Lisístrata* (1296–1320) la muestran presidiendo los ritos iniciáticos de las jóvenes que han llegado a la edad propicia para contraer matrimonio. Esta comedia de Aristófanes evoca, por tanto, las ceremonias de carácter iniciático celebradas en el *Platanistás* y en las que participaban jóvenes de ambos sexos. En los versos que remiten a Helena (1314–1315: ἀγῆται δ' ἅ Λήδας παῖς / ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής), se la llama ‘hija de Leda’ y ‘doncella casta, de hermosa apariencia’, pero también se la señala como guía del coro de muchachas de su misma edad a las que todavía no ha dejado para convertirse en esposa de Menelao¹⁷. El apelativo de ‘corega’ (χοραγός, 1315), con el que las muchachas se dirigen a Helena, remite al papel desempeñado por los coros de muchachas en el ámbito de diversas instituciones femeninas de la Grecia arcaica¹⁸. Cuenta Pausanias (3.19.9–10) que, según decían los habitantes de Rodas, tras la muerte de Menelao, sus hijos Nicóstrato y Megapentes persiguieron a Helena, que buscó refugio en Rodas, en la casa de Polixo. Esta mujer era la esposa de Tlepólemo, jefe del contingente rodio en Troya, donde había caído asesinado por Sarpedón (*Il.* 2.653–670; 5.627–669). Polixo, deseosa de vengar en Helena la muerte de su marido, envió junto a ella a unas esclavas vestidas de Erinias que la cogieron mientras se estaba bañando y la colgaron de un árbol. Este suceso habría sido el origen del culto rodio dedicado a la Helena “del árbol”, la Helena δενδρῖτις, que siempre ha sido considerada la misma que la del *Platanistás* o, en cierto modo, relacionada con ella. El epíteto ‘Dendritis’ no indica que Helena se hubiese transformado en un árbol, sino que era venerada en un árbol¹⁹. El calendario sacrificial de Tórico, demo situado en la costa sureste del Ática, registra la ofrenda de ovejas adultas a Helena y los Dioscuros, porque cuando estos habían invadido el Ática para rescatar a su hermana, raptada por Teseo, no le causaron a nadie daño alguno.

Si al trasfondo de la épica homérica le unimos la pervivencia en época clásica de lugares de culto dedicados a Helena, su repentina y muy temprana duda con respecto a la paternidad de Zeus en la tragedia homónima debió de resultar

ofrecidos por Heródoto, Pausanias e Isócrates no demuestran, a pesar de las apariencias, que estos tres autores identifiquen a Helena con una diosa del culto espartano. Para un análisis más exhaustivo de esta cuestión, vid. Edmunds (2016: 174–187).

¹⁷ “Colocada a la cabeza del coro, Helena representa el modelo de muchacha que ha concluido felizmente la fase educativa, el modelo de la recién iniciada que, después de haber pasado un largo período de tiempo de aprendizaje con sus compañeras, se dispone a entrar en la nueva condición de joven mujer” (Bettini y Brillante 2008: 37).

¹⁸ Calame (1977, I: 333–341).

¹⁹ Para un estudio exhaustivo de esta cuestión, véase Edmunds (2016: 164–173).

sorprendente para el auditorio original. Eurípides ha querido presentar a Helena de un modo distinto y especialmente conmovedor: se encuentra en una tierra extranjera y ya no sabe qué pensar sobre sus orígenes, puesto que, si su padre es Zeus, ¿qué hace ella en Egipto, padeciendo desgracias, y no en Esparta, su patria? El Coro de esclavas griegas, como ya se ha constatado anteriormente, no pone en duda que Helena sea la hija de Zeus ni que el dios se uniera a Leda transformado en cisne. Los espectadores, conmovidos por la situación de Helena, son invitados a contemplar el desarrollo de los acontecimientos desde la perspectiva de las mujeres del Coro. A pesar del enorme sufrimiento que le han ocasionado a Helena las acciones conjuntas de Hera y Zeus, el auditorio tiene la expectativa de que el final de la obra disipe las dudas de Helena y confirme la existencia del orden cósmico y la justicia de Zeus. No es casualidad que Eurípides haya elegido a Cástor y Polideuces como *dei ex machina* y que lo primero que diga Cástor es que ellos son los Dioscuros, “a quienes dio a luz Leda en otro tiempo, así como a Helena” (Διόσκοροι καλοῦμεν, οὓς Λήδα ποτὲ / ἔτικτεν Ἑλένην θ’ [...] 1644–1645). Además, Cástor le anuncia a su hermana que, tras su muerte, será llamada diosa (θεὸς κεκλήσῃ, 1667) por voluntad de Zeus ([...] Ζεὺς γὰρ ὧδε βούλεται, 1669). De este modo, mientras que Helena expresaba en el prólogo su desconsuelo ante el aparente abandono y desinterés de Zeus por ella, la escena final de la obra confirma la preocupación del dios por su hija.

3.2 Helena y el εἶδωλον: ser y no ser

Después de pronunciar los versos que, desde el principio de la obra, ponen en primer término la gravedad de su aparente abandono en Egipto, Helena afirmará una y otra vez que no fue ella la responsable de la guerra, que no fue ella la que traicionó a Menelao y se marchó con Paris, sino su nombre o su imagen. Aunque Helena no cometió las malas acciones que se le atribuyen, sufre como si las hubiese cometido por dos motivos: en primer lugar, por la inmerecida mala reputación que tiene entre los griegos, que ignoran la existencia del εἶδωλον; en segundo lugar, porque el εἶδωλον tiene precisamente su nombre y su aspecto físico (sin la bella Helena no existiría la bella imagen de Helena duplicada en el εἶδωλον). Es decir, el sufrimiento de Helena tiene una vertiente social y, a la vez, individual. Las consecuencias de la confusión entre ella y el εἶδωλον han sido catastróficas. El caos y la injusticia parecen haberse enseñoreado de un mundo cuyo orden debería estar, en último término, garantizado y salvaguardado por la divinidad. Los propios dioses, no obstante, han generado y permitido el desorden imperante por intereses particulares que escapan al control y a la comprensión de los seres humanos. Dicho desorden se expresa de manera eficaz por medio del uso fre-

cuenta del oxímoron: desde el momento en que la engendró Zeus al unirse a Leda transformado en cisne, a Helena le tocó en suerte “una vida que no es vida” (αἰὼν δυσαίων τις, 213); Troya ha sido destruida por hechos nunca cometidos (δι’ ἔργ’ ἄνεργ’, 363: lit. “por actos que no son actos”), dado que tales hechos, aunque atribuidos a Helena, los ha cometido en realidad el fantasma que la suplantó; la joven Hermíone, hija de Helena y Menelao, todavía sin esposo y sin hijos deplora “una boda que no fue boda” (γάμον ἄγαμον, 690)²⁰, es decir, la unión de Paris con el fantasma; Helena evoca con dolor el día en que, por obra de un dios, ella ἔλιπον οὐ λυποῦσ’ (“abandoné sin abandonar”, 696) el palacio y el lecho de Menelao; el Coro deplora las muertes de muchos aqueos en la guerra de Troya, pero también en el viaje de regreso a Grecia. Algunos sobrevivieron a las tempestades; tal fue el caso de Menelao, que se trajo consigo en la nave “el botín que no es botín” (γέρας οὐ γέρας, 1134), es decir, el εἶδωλον al que confundió con la Helena real.

Una realidad contradictoria y, por ende, difícil de comunicar encuentra su expresión lingüística a través de un recurso (el oxímoron) que enfatiza la complejidad de dicha realidad. La paradoja más radical, no obstante, es aquella en la que Helena intenta disociar su identidad de la del εἶδωλον. El lenguaje es incapaz de reflejar adecuadamente la situación, porque al hablar de sí misma en primera persona, Helena incluye implícitamente en sus palabras al εἶδωλον, el cual comparte con ella el nombre, pero no su ser verdadero. De este modo, “cuando Helena se define, se llama a sí misma Helena y, en consecuencia, el nombre permanece como término que define al ser y al no-ser” (Pucci 1997: 43). Diversos pasajes de la obra ilustran esta contradicción y reflejan la impotencia del personaje en momentos de gran intensidad emocional. Al informar desde el prólogo de la existencia del εἶδωλον, Helena hace partícipe al auditorio de una perspectiva privilegiada de lo que va a ver y oír en escena. Los espectadores (griegos) saben lo que ignoran los personajes de origen griego (Teucro; Menelao y su anciano esclavo). Semejante omnisciencia los predispone a escuchar con gran empatía las palabras de autodefensa de esta nueva Helena, que ya no es ni puede ser la esposa infiel y traidora de la versión mítica tradicional. También los predispone a conmoverse de manera más eficaz ante la paradoja de la identidad generada por la duplicación. Frente a todos los personajes de la dramaturgia eurípidea que la habían condenado como responsable de las desgracias derivadas de la guerra de Troya, la propia Helena reivindica su inocencia en el prólogo de la tragedia homónima. La

²⁰ Stanford (1983: 103) también señala ejemplos de este tipo de oxímoron en A. *Pr.* 904–905 (ἀπόλεμος [...] πόλεμος, ἄπορα πόριμος), A. 1545 (ἄχαριν χάριν), *Cho.* 42 (χάριν ἀχάριτον) y *Eu.* 457 (ἄπολιν [...] πόλιν), así como en S. *Aj.* 665 (ἄδωρα δῶρα) y concluye que “oxímora de este tipo generalmente indican un determinado estado del corazón y la mente en el que las palabras han perdido sus significados normales, y el estado normal de las cosas ha fracasado”.

diosa Hera crea una imagen (εἶδωλον) idéntica a Helena para vengarse de Paris por no haberla elegido a ella como la diosa más bella (*Hel.* 33–36):

δίδωσι δ'οὐκ ἔμ' ἀλλ'ὀμοιώσασ' ἔμοι
 εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο
 Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,
 κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. [...]

[...] y no es a mí a quien [Hera] entrega al hijo del rey Príamo, sino a un fantasma semejante a mí, dotado de aliento, creado a partir de aire. Y él cree poseerme, vana creencia, sin poseerme.

Los verbos en presente (δίδωσι, δοκεῖ) constatan el efecto permanente de la acción de Hera, es decir, la confusión entre Helena (representada por los tres pronombres de primera persona) y su imagen (representada por el sustantivo neutro εἶδωλον). La propia Helena y el auditorio solo sabrán varios versos después (111–114) que ya han transcurrido diecisiete años desde que Paris se llevó consigo el εἶδωλον. Este descubrimiento enfatiza la gravedad de la acción de Hera, cuyo ardid sigue sin ser descubierto por los seres humanos tras casi dos décadas. También enfatiza la gravedad de la situación de Helena, que sí conoce la existencia del εἶδωλον, pero es ahora, en el presente de la acción dramática, cuando descubre que sigue siendo suplantada después de tanto tiempo. Por otra parte, Helena utiliza tres veces el pronombre de primera persona para referirse a sí misma (dos veces en el verso 33; una vez en el verso 35). La presencia explícita de los pronombres personales en los textos resulta especialmente significativa, porque en griego antiguo, al igual que sucede en castellano, dichos pronombres no son necesarios, en términos generales, para identificar al sujeto del verbo y su presencia en los textos responde con frecuencia a un propósito expresivo, de enfatización²¹. El nominativo, puesto que es el caso más superfluo de todos, también es el más relevante y enfático cuando aparece explícitamente en el texto, algo que aquí sucede en varios versos muy significativos (42, 53, 280). El caso acusativo y el dativo parecen ser los más neutrales dentro del discurso, porque lo que expresan no puede estar implícito con tanta facilidad como sucede con el nominativo. Ahora bien, cuando Helena se

21 El hecho de que Esquilo utilice el pronombre de 1ª persona singular notoriamente menos que Sófocles y Eurípides indica su tendencia hacia una objetivación de procesos mentales que Lesky (1966: 84) definió como “unión característicamente esquilea de fatal necesidad y voluntad personal”. Sófocles es el poeta que hace un mayor uso del pronombre de 1ª persona en singular (un promedio de 254 veces por obra frente al promedio de 80 en Esquilo y 176 en Eurípides), debido a su interés por centrar nuestra atención en la individualidad del héroe y en la oposición entre individuo y comunidad.

refiere a sí misma en acusativo y dativo, la necesidad de disociarse del fantasma les confiere cualidad enfática a los pronombres empleados explícitamente en dichos casos. Por medio del pronombre personal, Helena procura dejar clara la diferencia entre ella misma y la imagen que la suplanta ([...] οὐκ ἐμ' ἀλλ' [...] ἐμοῖ, 33), pero, al mismo tiempo, reconoce la perfección del artificio, que asegura el éxito del engaño: καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν, / κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων (35–36). La oposición entre opinión y realidad se establece aquí a través de frases subordinadas cuya correspondencia es señalada por la repetición de los verbos ἔχειν / ἔχων. Como señala Allan (2008: 152 *ad* 35–36) dicha repetición “subraya la falsa apariencia de posesión física [...], mientras que la evocación sexual que comunica ἔχειν [...] enfatiza la lealtad de Helena con respecto a su marido”. Por otra parte, estos dos verbos enmarcan al sintagma κενὴν δόκησιν (36), que puede ser entendido de dos maneras:

- 1) como un acusativo predicativo del pronombre με (35), de manera que la propia Helena (με, 35) sería una ‘vana apariencia’ (κενὴν δόκησιν, 36) y semejante ambigüedad sintáctica la identificaría implícitamente con el εἶδωλον del que quiere disociarse;
- 2) el sintagma κενὴν δόκησιν entendido como acusativo interno objeto directo del verbo δοκεῖ y en aposición a la acción expresada en la oración precedente. Es decir, la κενὴν δόκησιν o ‘vana apariencia’ no es Helena, sino el hecho de que Paris crea que posee a la verdadera Helena. En este caso no habría ambigüedad sintáctica ni, por ende, semántica entre με y κενὴν δόκησιν.

La primera interpretación del sintagma κενὴν δόκησιν traslada la confusión entre apariencia y realidad al ‘interior’ del personaje, a su psique, como si la propia Helena fuese incapaz de distinguir entre su propia identidad y la del εἶδωλον. Semejante interpretación no solo es ajena a las nociones de los antiguos griegos sobre la mente y la personalidad, sino que también incurre en el error de aislar al personaje del contexto dramático al que está subordinada su caracterización. Acaba de comenzar la obra y Helena explica brevemente que, en virtud del engaño de Hera, al troyano Paris le pareció tener entre sus brazos a una mujer real, es decir, a la verdadera Helena. La percepción de Paris, puesto que es engañosa, es una κενὴν δόκησιν. Pocos versos después, Helena contrapone el pronombre de primera persona en nominativo con el sustantivo neutro ὄνομα, que remite al εἶδωλον (*Hel.* 42–43):

Φρυγῶν δ' ἐς ἀλκίην προυτέθην ἐγὼ μὲν οὔ,
τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν' ἄθλον Ἕλλησιν δορός.

Pero para esta guerra con los frigios, no fui ofrecida yo, sino mi nombre, como premio de la lanza para los helenos.

La contraposición entre ἐγώ y ὄνομα se refuerza al estar enmarcada por los dos bandos contendientes, cuya mención también es claramente enfática (Φρυγῶν, al comienzo del verso 42; Ἕλλησιν, casi al final del verso 43). En el primer miembro de la contraposición, “no fui yo” (ἐγὼ μὲν οὐ), Helena niega claramente su responsabilidad, pero en el segundo miembro, “fue *mi* nombre” (τὸ δ’ ὄνομα τοῦμόν), Helena se sitúa a sí misma por medio del posesivo ‘mi’ (ἐμόν) dentro del sintagma que remite al εἶδωλον por medio de la palabra ‘nombre’ (ὄνομα). La guerra no se realiza por Helena, sino por un nombre que, sin embargo, es el suyo y remite a una imagen idéntica a Helena. Encontramos aquí, por tanto, la primera formulación de una paradoja que se radicalizará en versos posteriores.

La teoría sofística que señala la problemática relación entre los nombres y sus referentes se expresa desde el comienzo mismo de la obra: el nombre de Proteo es el primero que menciona Helena en el prólogo (4) y, según el mito tradicional, el rey egipcio era capaz de metamorfosearse a voluntad; Zeus, mencionado poco después (18), se había metamorfoseado en un cisne para unirse a Leda. Teucro le dice a Helena que el dios Apolo le ha ordenado fundar una ciudad en Chipre y cambiar el nombre de la isla por el de Salamina (148–150); de esta manera, dos islas recibirían el mismo nombre, porque el auditorio tiene en mente la isla del mismo nombre visible desde la costa del Ática. La anciana portera del palacio de Teoclímeno informa a Menelao que allí vive una mujer llamada Helena, a la que primero llama ‘hija de Zeus’ (ἡ τοῦ Διός, 470) y después, sin embargo, se refiere a ella como ‘hija de Tindáreo’ (ἡ Τυνδαρίς παῖς, 472); no es esta duplicidad, sin embargo, la que genera la perplejidad y la confusión de Menelao, sino el hecho de que viva en Egipto otra mujer con el mismo nombre que Helena, la mujer que él se ha traído consigo desde Troya tras el saqueo de la ciudad. Si esa mujer es hija de Zeus, como dice la anciana portera, Menelao se pregunta cómo es posible que exista en Egipto un hombre llamado Zeus, porque “solo hay uno, y está en el cielo” ([...] εἷς γὰρ ὃ γε κατ’ οὐρανόν, 491). En todos estos casos el mismo ὄνομα puede remitir a diferentes σῶματα. Ahora bien, se puede producir la situación inversa, es decir, que el mismo σῶμα remita a dos ὀνόματα: la hija del rey Proteo primero fue llamada Ido (11), pero después, al llegar a la edad oportuna para el matrimonio, la llamaron Teónoe (13).

Eurípides no integró en la obra todos esos ejemplos de la problemática relación entre los nombres y sus referentes para exhibir ante el auditorio sus conocimientos acerca de las teorías sofísticas tan en boga en la Atenas clásica. Tampoco resulta plausible que el poeta solo procurase satisfacer intelectualmente al reducido número de espectadores que identificarían en los versos citados la influencia de los sofistas. Tal satisfacción la pudieron experimentar quienes conocían el pensamiento de Antífonte y Gorgias, autor el primero de la obra *Sobre la verdad*, en la que afirmaba que el rasgo definitorio de las cosas es su naturaleza, no su

nombre; las palabras, por tanto, suelen ser engañosas²². Gorgias, en su *Defensa de Palamedes*²³, decía que, si la verdad de las cosas se pudiese esclarecer por medio de palabras, sería fácil emitir un juicio, puesto que se podría deducir directamente de lo que ha sido dicho. Ahora bien, las palabras eran, para Gorgias, un pálido reflejo de los objetos. Un cierto número de espectadores también pudieron recordar el tratado titulado *Sobre Homero* o *Sobre el uso correcto del lenguaje y las palabras inusuales*²⁴, cuyo autor, Demócrito, ofrecía cuatro razones para explicar por qué motivo los nombres son convencionales²⁵: 1) el mismo nombre es utilizado, a veces, para describir diferentes objetos; 2) diferentes nombres son utilizados, a veces, para describir el mismo objeto; 3) los nombres pueden ser cambiados; 4) una persona puede imaginar cosas para las que no existe un nombre. Se trata de cuestiones ampliamente debatidas en el siglo V a.C. sobre la relación entre el lenguaje y la realidad.

Poco después de la primera formulación de la paradoja entre ὄνομα y σῶμα (42–43), Helena expresa de manera más radical esta paradoja, porque lamenta que tantas vidas hayan perecido por causa suya (*Hel.* 52–55):

ψυχαὶ δὲ πολλαὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις
 ῥοαῖσιν ἔθανον· ἢ δὲ πάντα τλᾶσ' ἐγὼ
 κατάρατος εἶμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἑμὸν
 πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλησιν μέγαν.

Muchas almas han perecido por causa mía junto a las corrientes del Escamandro. Y yo, que todo lo he sufrido, soy objeto de maldiciones y paso por haber involucrado a los helenos en una guerra terrible después de haber traicionado a mi esposo.

Al escuchar ψυχαὶ δὲ πολλαὶ [...] ἔθανον [...] (52–53)²⁶, sin duda alguna el auditorio original era invitado por el poeta a contrastar esta ‘nueva’ Helena con la Helena de la *Iliada*: ambas sienten amargura y arrepentimiento, a la vez que se autocensuran. La diferencia evidente entre una y otra es que la Helena homérica sí cometió las malas acciones que, no obstante, son realizadas por el εἶδωλον que ha suplantado a la Helena eurípidea. De este modo, la existencia del εἶδωλον hace más conmovedor y paradójico el sufrimiento de Helena, porque ella se presenta a sí

22 Antífonte (DK 87 B14, B15). Ilustraba el carácter engañoso de las palabras con el ejemplo de ‘griegos’ y ‘bárbaros’, iguales por naturaleza, pero diferentes por el nombre (DK 87 B44B).

23 Gorgias (DK 82 B11a §35).

24 Demócrito (DK 68 B20a).

25 Demócrito (DK 68 B26).

26 En los primeros versos de la *Iliada* el poeta épico le pide a la Musa que cante la cólera de Aquiles, que “precipitó al Hades las almas de muchos intrépidos héroes” (πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν / ἠρώων, [...], *Il.* 1.3–4).

misma como responsable de acciones que sabe no haber cometido. Eurípides ha puesto en primer término el sufrimiento de la hija de Zeus, anteponiendo por medio del sintagma preposicional (διά + ἐμέ, 52) la expresión de dolor del sujeto a la veracidad y la lógica de las afirmaciones de este sujeto. La fama es inmerecida, pero Helena la sufre como si fuese merecedora de ella. Tal paradoja se expresa aquí por medio de la antítesis de elementos sintácticamente subordinados: τλασ' [...] εἶμι (53–54) καὶ δοκῶ προδοῦσ' [...] (54). El verbo δοκεῖν utilizado en construcción personal involucra por igual a quienes juzgan erróneamente y a la propia Helena, que sufre a causa de ese juicio erróneo que la convierte en adúltera y en responsable de la guerra. Los espectadores originales de la obra no serían ajenos a la manera especialmente autoinculpatoria (διά + ἐμέ, 52) con la que Helena se atribuye paradójicamente a sí misma los actos del fantasma. Ni siquiera en la épica homérica se refieren así a la responsabilidad de Helena, a la que mencionan por medio del sintagma ἔνεκα + genitivo o por medio del genitivo sin preposición. En ambos casos, el uso del genitivo está vinculado a la expresión de un “causante involuntario” (persona que desencadena el estado de cosas descrito en la oración por medio de una situación que escapa a su control) o de un “responsable sin intencionalidad” (persona que desencadena el estado de cosas con una acción controlada, pero inintencionada)²⁷.

Helena alberga todavía la esperanza de que Menelao esté vivo. Ha ido a refugiarse a la tumba de Proteo para evitar el acoso de Teoclímeno, porque es una mujer casta y fiel a su esposo. De este modo, aunque su nombre sea infame en la Hélade (ὥς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεῆς φέρω, 66), al menos su cuerpo no será merecedor de oprobio (μῆ μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφληι, 67). Resulta contradictorio, no obstante, que ὄνομα (que remite al εἶδωλον) sea complemento directo del verbo φέρω en primera persona de singular, mientras que σῶμα (que

27 Para una exposición detallada de este uso del genitivo remito a los lectores al trabajo de Conti Jiménez (1999). Los términos que utilizo entrecomillados (“causante involuntario”, “responsable con/sin intencionalidad”) corresponden a la autora del citado trabajo. Cuando en la oración aparecen verbos distintos de los de dolor y cólera, la expresión de la causa con referente humano apenas se realiza por medio del genitivo sin preposición, sino que predomina el uso de sintagmas preposicionales (διά + acusativo, ἐκ + genitivo, ἔνεκα + genitivo, πρὸς + genitivo, ὑπὸ + genitivo, ὑπὸ + dativo), de los cuales tan solo ἔνεκα + genitivo se emplea como expresión del “causante involuntario” (*Il.* 1.298–299; 6.328–329), mientras que los demás sintagmas preposicionales remiten a un “responsable con intencionalidad” (*Il.* 20.498; 6.456; 5.383–384; 7.129. *Od.* 8.519–520). Los escasos pasajes de διά + acusativo parecen indicar que el sintagma preposicional expresa el responsable que actúa de forma intencionada, pero sin ejercer un control pleno sobre el estado de cosas descrito en la oración. Por el contrario, ἐκ + genitivo, πρὸς + genitivo, ὑπὸ + genitivo y ὑπὸ + dativo, propician en mayor medida una interpretación de los sintagmas preposicionales en términos de agente (*Il.* 2.668–669; 11.831; 6.134–135; 16.490–491).

remite a Helena) sea sujeto del verbo ὄφληι en tercera persona de singular. La causa de su sufrimiento es la mala reputación que le han reportado las acciones cometidas por el εἶδωλον, pero ella las sufre como propias en primera persona por medio del verbo φέρω (66). Se produce entonces la repentina entrada de Teucro y la escena que va a tener lugar entre él y Helena le ofrece al auditorio otra versión todavía más compleja de la paradoja entre σώμα y ὄνομα. Teucro ve a una mujer idéntica a Helena y se dispone a dispararle una flecha, pero solo lo detiene el hecho de encontrarse en Egipto. La última vez que vio a Helena (en realidad al εἶδωλον) fue en Troya y, por tanto, no es posible que la misma mujer pueda estar en dos lugares. Helena comprende entonces que, si quiere salvar su propia vida, debe ocultarle ahora su identidad.

Teucro le dice que Troya, presa de las llamas, fue reducida a cenizas. Helena, entonces, exclama: “¡Desgraciada Helena! Por tu causa yacen muertos los frigios” (ὦ τλήμιον Ἑλένη, διὰ σ’ ἀπόλλυνται Φρύγες, 109). Aunque en realidad condena los actos cometidos por el εἶδωλον, las circunstancias actuales la obligan a referirse a este εἶδωλον utilizando su propio nombre. Es decir, Helena no puede exclamar: “¡Desgraciado espectro! Por tu causa yacen muertos los frigios”. Cuando Teucro informa a Helena del suicidio de Leda, nuevamente debe ella referirse a las malas acciones del εἶδωλον sustituyendo este sustantivo por el nombre propio Ἑλένη: “¿No la habrá matado la vergonzosa fama de Helena?” (οὐ πού νιν Ἑλένης αἰσχρὸν ὦλεσεν κλέος, 135). Al auditorio original de la obra le debió de parecer especialmente conmovedor el hecho de que Helena, al ocultar su identidad para salvar su vida, haya tenido que señalarse a sí misma como responsable del suicidio de su madre. Ahora bien, a este auditorio tampoco le habrían pasado desapercibidas la ironía y la execración implícitas en las palabras de Helena: el sintagma αἰσχρὸν [...] κλέος constituye un llamativo oxímoron, puesto que “κλέος nunca es de por sí un término peyorativo. Las connotaciones épicas de la palabra sugieren la ‘vergonzosa fama’ de Helena como amante de Paris” (Allan 2008: 163, *ad* 135). Contemplada en su conjunto, toda la escena de Teucro es una escena de ‘no-reconocimiento’ cuyo objetivo por parte de Eurípides era intensificar el deseo de los espectadores de que tal reconocimiento se hiciese posible en el desarrollo de la acción dramática. El llanto de Helena, abatida por las malas noticias que le ha traído Teucro, prepara la entrada del Coro de esclavas griegas, que le preguntan a su señora cuál es la causa de tan desgarrados lamentos. La respuesta de Helena abunda en la paradójica atribución de la culpa por actos que ella no ha cometido (*Hel.* 196–199):

Τλίου κατασκαφαί
πυρὶ μέλουσι δαίῳ

δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον,
δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον.

Las ruinas de Ilión son pasto de un fuego devastador; por mí, que a muchos causé la muerte, por mi nombre, culpable de muchas fatigas.

La paradoja que consume a Helena se expresa aquí por medio de una estructura apositiva (198–199), en la que “las figuras de repetición (anáfora, asonancia de los compuestos con primer elemento πολυ-, *homeoteleuton*) subrayan la relación de los términos yuxtapuestos” (Novo Taragna 1986: 139–140 n. 35). Los sintagmas preposicionales δι' ἐμὲ (198) y δι' ἐμὸν ὄνομα (199) aparecen como agentes de muchas muertes (πολυκτόνον, 198) y muchas fatigas (πολύπονον, 199). La yuxtaposición de dichos agentes condensa con exactitud y brevedad la naturaleza paradójica del sufrimiento de Helena e intensifica la compasión del auditorio por la injusticia de ese sufrimiento, porque ella siente como propia la responsabilidad por las muertes y las desgracias derivadas de las acciones del εἶδωλον. Poco después, Helena vuelve a lamentar la inmerecida mala reputación que su nombre le ha granjeado en Troya, ciudad en la que la propia Helena nunca estuvo y a la que se refiere indirectamente con la mención del río Simunte (τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα παρὰ Σιμουντίοις ῥοαῖσι / μαψίδιον ἔχει φάτιν, 250–251). Cuando Helena le cuenta al Coro las malas noticias que le ha comunicado Teucro, la referencia al suicidio de Leda se hace ahora de una manera especialmente conmovedora, puesto que Helena afirma de manera enfática que ella misma debe asumir injustamente como propia una responsabilidad que no le corresponde (*Hel.* 280–281):

μήτηρ δ' ὄλωλε καὶ φονεὺς αὐτῆς ἐγώ,
ἀδίκως μὲν, ἀλλὰ τᾶδικον τοῦτ' ἔστ' ἐμόν.

Mi madre también ha muerto y su asesina soy yo: injustamente, sí, pero tal injusticia la sufro yo como propia.

El sustantivo μήτηρ y el pronombre ἐγώ se encuentran, respectivamente, al principio y al final del verso, en caso nominativo y enmarcando las palabras que remiten a la muerte de Leda (el verbo ὄλωλε) y al ‘crimen’ cometido por Helena (el sustantivo φονεύς). La atribución paradójica de la culpabilidad se hace aquí sin mencionar al ὄνομα o al εἶδωλον, porque Helena afirma enfáticamente que ella es la asesina de su propia madre (φονεὺς αὐτῆς ἐγώ, 280). Aunque reconoce inmediatamente la injusticia de su autoinculpación (ἀδίκως μὲν, 281), acto seguido retoma, no obstante, la paradoja: su autoinculpación es injusta, pero debe sufrirla como si la mereciese (ἀλλὰ τᾶδικον τοῦτ' ἔστ' ἐμόν). Tanto el posesivo ἐμόν (281) como el pronombre ἐγώ (280), ubicados ambos al final de sus respectivos versos, remiten a la Helena real. El auditorio, al comprobar nuevamente la inadecuación

de las palabras para expresar la situación que sufre Helena, es invitado implícitamente a negar ambos pronombres y a sustituirlos por su verdadero referente, es decir, el εἶδωλον. Eurípides pudo hacer que Helena hablase siempre del εἶδωλον en 3ª persona, pero quiso dotar de inteligibilidad humana el sufrimiento del personaje que, durante diecisiete años, debe cargar injustamente con la responsabilidad de unas malas acciones que no ha cometido. El auditorio original tenía que percibir desde el principio el efecto devastador de un sufrimiento prolongado en el tiempo, y el lenguaje paradójico con el que Helena se refiere a sí misma y al εἶδωλον contribuye a este objetivo. Cualquiera que se encontrase en una situación como la de Helena expresaría del mismo modo su inocencia.

La incapacidad de Helena para exculparse totalmente a sí misma produce en ella lo que Kannicht (1969, I: 61) denomina ‘autoalienación mortal’ (‘tödliche Selbstentfremdung’): aunque su responsabilidad en la guerra de Troya sea solo nominal, tal responsabilidad la hace sentirse culpable. La existencia del εἶδωλον no libera a Helena de este sentimiento, incluso aunque sea consciente en todo momento de a quién corresponde la culpa. Cuanto más devastadoras son las consecuencias de la existencia del εἶδωλον, tanto más opresiva es la culpa por la que ella, a pesar de su inocencia, se enajena de sí misma. Esta es la premisa para la ‘autoalienación mortal’ de la que habla Kannicht (1969, I: 61):

[...] el εἶδωλον, como ὄνομα independiente de Helena, sigue siendo parte de ella misma. De hecho, en ningún momento de la obra se siente Helena aliviada por la existencia del εἶδωλον o por los planes de los dioses que hay detrás de él, sino que, desde el prólogo en adelante, Helena repite con notoria insistencia que, finalmente, todo sucedió ‘por medio de ella’ (52, 109, 195–201, etc). Sabe, desde luego, que no es la autora objetiva ni *de facto* (269–272). Se siente, no obstante, responsable subjetiva y *de iure* (280–281) debido a que el autor *de facto*, como su ὄνομα personificado, sigue siendo necesariamente una parte de ella misma. En otras palabras, la Helena eurípidea no puede dejar de pensar que ella misma, la más bella de las mujeres, era el requisito previo para que los dioses expusieran su doble como premio de la Guerra de Troya (42–43); y solo este pensamiento es el motivo de su ininterrumpida reflexión sobre su κάλλος como causa también de su δυστυχία [...]. Sin la bella Helena tampoco habría εἶδωλον de la bella Helena: solo esta combinación fatal es la razón de la trágica paradoja que la aleja de sí misma: ser ἀναίτιός θ’ ἅμα παναίτιος.

Mientras que los filósofos del siglo V se preguntaban si una persona debería ser considerada moralmente responsable de errores cometidos de manera no consciente ni premeditada, Eurípides hizo un planteamiento radical de esta cuestión: no se trata de que Helena se acuse a sí misma de haber actuado mal, a pesar de haberlo hecho de manera inconsciente o involuntaria; Helena se acusa paradójicamente a sí misma de acciones cometidas en su nombre por un fantasma dotado de su misma apariencia física. El auditorio sentiría rechazo por esta injusta autoinculpación y reconocería en las palabras de Helena las consecuencias de vivir

durante diecisiete años con la conciencia de que su nombre y una imagen idéntica a la de su cuerpo fuesen responsables de actos ajenos a ella. Si Helena es el original y el εἶδωλον es la copia, la paradoja solo podrá resolverse con la desaparición de la imagen suplantadora. Un anciano sirviente de Menelao acude apresuradamente junto a su señor para comunicarle la desaparición del εἶδωλον (que él confunde con la Helena real) en las profundidades del éter. El anciano reproduce en estilo directo las palabras que pronuncia el εἶδωλον antes de su desaparición (*Hel.* 608–615):

[...] Ὡ ταλαίπωροι Φρύγες
πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις
ἀκταῖσιν Ἥρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε,
δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριον.
ἐγὼ δ' , ἐπειδὴ χρόνον ἔμειν' ὅσον μ' ἐχρῆν,
τὸ μόρσιμον σώσασα πατέρ' ἐς οὐρανὸν
ἄπειμι· φήμας δ' ἢ τάλαινα Τυνδαρίς
ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία.

¡Desventurados frigios y aqueos todos! Por mi causa a orillas del Escamandro perecías gracias a las maquinaciones de Hera, creyendo vosotros que Paris poseía a Helena, aunque nunca la había poseído. Ahora yo, puesto que ya he permanecido aquí el tiempo que debía permanecer, tras haber asegurado el cumplimiento de lo fijado por el destino, regreso al cielo que me engendró. Pero la desdichada Tindárida, que de nada es culpable, ha tenido que escuchar perversos rumores sin fundamento.

Cuando el εἶδωλον lamenta las muertes de griegos y troyanos, tanto el sintagma preposicional autoinculpatorio como el sintagma preposicional que sitúa esas muertes a orillas del río Escamandro ([...] δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις... ἐθνήσκετε, 609–610) evocan los versos del prólogo pronunciados por Helena ([...] δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις / ῥοαῖσιν ἔθανον [...], 52–53). De manera similar, cuando el εἶδωλον señala el error en que ambos bandos incurrieron al creer que Paris se había llevado consigo a Helena (δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριον, 611), sus palabras evocan de nuevo los versos del prólogo ([...] καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν / κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων [...], 35–36). Marshall (2014: 62) señala que “la ubicación de οὐκ ἔχοντ' antes de ἔχειν (611) es perfectamente correcta en su sintaxis, pero implica que el auditorio escucha la negación de la idea antes de que la idea haya sido aún expresada”. Queda reforzada, así, la idea del error cometido por griegos y troyanos, ambos incapaces de distinguir entre apariencia y realidad.

Marshall (2014: 293) sostiene que la no aparición en escena del εἶδωλον hace que el auditorio siga contemplándolo como una realidad abstracta y mejora implícitamente su estimación de la Helena real. Es frecuente leer, no obstante, que la presencia simultánea de las dos Helenas en escena habría sido la prueba definitiva de la inocencia de la verdadera esposa de Menelao. El hecho de que esto no suceda

pone en primer término la ambigüedad entre ambas²⁸. Al desaparecer el fantasma en el preciso momento en que la nueva Helena es (re)descubierta, Fredricksmeyer (1996: 164–165) concluye:

Desde la perspectiva del auditorio y de los *dramatis personae*, por tanto, las dos mujeres nunca coexisten y son, consecuentemente, más difíciles de diferenciar. De hecho, la temprana desaparición del fantasma en esta obra incluso favorece la interpretación de que se ha integrado dentro de la nueva Helena.

Este autor no tiene en consideración que el auditorio externo (los espectadores) y el auditorio interno (los personajes) no poseen el mismo nivel de conocimiento. Los espectadores están informados desde el comienzo de la obra de la situación particular de la Helena real, mientras que Menelao y su anciano esclavo carecen de esa información. A estos dos personajes se les plantea la dificultad de distinguir entre el fantasma y la mujer real que tienen ante sus ojos, no a los espectadores. La nueva situación no genera la confusión, sino la curiosidad y la expectación del auditorio sobre cómo se va a esclarecer dentro de la ficción de la obra el problema planteado por la existencia previa del εἶδωλον y cómo van a reaccionar Menelao y el esclavo ante semejante descubrimiento. Por otra parte, ¿qué relación existe entre la temprana desaparición del εἶδωλον y su asimilación por parte de la Helena real? Fredricksmeyer parece estar anticipando los rasgos negativos que Helena supuestamente manifestará en la segunda mitad de la obra, pero que todavía no ha manifestado en el momento en el que el anciano anuncia la desaparición del fantasma. Semejante anticipación solo es posible después de haber visto o leído previamente toda la obra, pero no está avalada por las palabras o las acciones de Helena desde el comienzo de la tragedia hasta la llegada del anciano esclavo.

Se ha podido constatar en las páginas anteriores la cualidad paradójica que reviste la autodefensa de Helena a causa de la existencia del εἶδωλον. En la tragedia *Troyanas* (415 a.C.), representada tres años antes, Helena pronuncia un discurso que tiene como objetivo la salvación de su propia vida, porque tras el saqueo de Troya todo el ejército griego, por unanimidad, ha decidido que sea entregada a Menelao para que él la mate. Helena se presenta a sí misma como carente de voluntad propia, como víctima de los mortales y de los dioses. Culpa a todos los que estuvieron implicados en los acontecimientos que causaron la guerra de Troya, excepto a sí misma (919–950)²⁹: argumenta que Hécuba es la causa de la

²⁸ Así lo entienden, por ejemplo, Davis (2009: 262) y Castiglioni (2021: 217).

²⁹ Blondell (2013: 188) constata aquí la diferencia con la Helena homérica: “En la *Iliada* nadie culpa explícitamente a Helena sino la propia Helena. En *Troyanas*, Eurípides invierte el patrón:

guerra y de la destrucción de Troya, puesto que ella engendró a Paris. También Príamo es culpable, porque se negó a matar al recién nacido a pesar de que Hécuba había tenido un sueño premonitorio en el que paría un tizón encendido (919–922). No solo las personas, sino también los acontecimientos del pasado están en la raíz de las desgracias posteriores. El juicio de Paris es, de este modo, otra de las causas de la guerra (*Tr.* 929–937):

Κύπρις δὲ τοῦμόν εἶδος ἐκπαλουμένη
 δώσειν ὑπέσχετ' , εἰ θεὰς ὑπερδράμοι
 κάλλει. τὸν ἔνθεν δ' ὡς ἔχει σκέψαι λόγον·
 νικᾷ Κύπρις θεάς, καὶ τοσόνδ' οὐμοὶ γάμοι
 ὤνησαν Ἑλλάδ' · οὐ κρατεῖσθ' ἐκ βαρβάρων,
 οὔτ' ἐς δόρυ σταθέντες, οὐ τυραννίδι.
 ἂ δ' εὐτύχησεν Ἑλλάς, ὠλόμην ἐγὼ
εὐμορφίαι πραθείσῃ, κώνειδίζομαι
 ἐξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάραι λαβεῖν.

Afroditá, que admiraba sobremanera mi figura, le prometió [a Paris] entregarme si aventajaba a las diosas en belleza. Escucha las razones de lo que sucedió después: venció Cipris a las diosas y en esto mi boda benefició a Grecia: ni fue dominada por los bárbaros ni os sometisteis a su lanza ni a su tiranía. En cambio, lo que hizo feliz a Grecia me destruyó a mí, que fui vendida por mi belleza. Y sufro reproches por algo por lo que yo debería llevar una corona sobre mi cabeza.

Helena, finalmente, retoma el argumento de culpar a personas concretas y, después de haber hecho recaer sobre Hécuba y Príamo la responsabilidad de la guerra, ahora también culpa a Menelao, al que se dirige en tono exclamativo y despectivo (ὦ κάκιστε, 943), por marcharse a Creta y dejarla sola con Paris³⁰.

todos *excepto* Helena culpan a Helena en los términos más amargos, mientras que ella culpa a cualquiera excepto a sí misma, incluyendo a aquellos cuyo papel en los hechos podría parecer mucho más incidental o pasivo que el de ella misma. El efecto resultante es el opuesto al de la *Iliada*. En la épica está convencida de su culpabilidad y por eso parece menos culpable; en *Troyanas* reivindica su inocencia y por eso parece menos inocente. Allí su autoinculpación motivaba las palabras benevolentes de Príamo; aquí, el hecho de inculpar a los demás nos parece una evasión de responsabilidad desvergonzada y oportunista. Esto se debe en buena medida al carácter sofisticado de sus argumentos". La comparación que hace Blondell se basa, no obstante, en dos géneros bien diferenciados y en los que la actitud de Helena responde a propósitos que van más allá de la voluntad del poeta – épico o trágico – de revelar el ἦθος particular de Helena. La "evasión de responsabilidad desvergonzada y oportunista" de la que habla Blondell delata que la autora contempla el debate entre Helena y Hécuba como el enfrentamiento de *dos personalidades* anti-téticas, una positiva y moral y otra amoral y negativa.

³⁰ Esta acusación es la misma que lanzan contra Menelao sus enemigos en otras tragedias: en *Andrómaca*, por ejemplo, Peleo llama dos veces κάκιστος a Menelao y dice que no es un hombre de

Semejante actitud de Helena se debe a que sabe con qué facilidad sucumbe Menelao al poder de ἔρωσ and confía en el impacto que tendrá sobre él la impresión visual ejercida por su extraordinaria belleza³¹. Tampoco ella pudo resistirse a Paris, al que llama ‘dios vengador’ (ἀλάστωρ, 941) que viene acompañado de Cipris, ‘diosa nada insignificante’ (οὐχὶ μικρὰν θεὸν, 940) con cuya mención Helena traslada a la divinidad la responsabilidad de sus propios actos. Helena termina su alegato afirmando que es Afrodita, no ella, la que merece ser castigada y le pide a Menelao que sea comprensivo, puesto que el propio Zeus es esclavo de la diosa (946–950). También reconoce, no obstante, su propia insensatez al traicionar a los suyos por seguir a un extranjero (ξένος, 947). Tras la muerte del príncipe troyano, ella hubiera huido del palacio y marchado a las naves argivas, pero los vigías de palacio la sorprendieron varias veces intentando “hurtar este cuerpo desde las almenas hasta el suelo con cuerdas” (πλεκταῖσιν ἐς γῆν σώμα κλέπτουσιν τόδε, 958) y Deifobo la retuvo como esposa con el consentimiento de los troyanos (948–960)³².

La caracterización de Helena en *Troyanas*, si se compara con la caracterización de Helena en la tragedia homónima, nos demuestra que lo que hace diferentes a los personajes de la tragedia ática no son rasgos ético-psicológicos que los individualicen y nos revelen su manera de ser particular. La Helena de *Troyanas* sí se marchó con Paris a Troya y, una vez conquistada la ciudad, su vida corre peligro; los argumentos que utiliza el personaje para su autodefensa son los que mejor se adaptan a las circunstancias en las que ahora se encuentra. Esta habilidad retórica del personaje era muy del gusto de los espectadores coetáneos de Eurípides. La Helena de la tragedia homónima no estuvo con Paris ni marchó a Troya con él. Un

verdad por no haber sabido controlar a Helena (590–595, 631), aunque Peleo también dedica a Helena las más duras críticas y la llama κακίστη (‘la más malvada de las mujeres’) por su falta de autocontrol sexual (594–596).

31 El sofista Gorgias equipara en el *Encomio* la impresión visual con la impresión verbal que nos produce el poder de la persuasión y opina que la primera no es menos poderosa que la segunda. Gorgias describe en los mismos términos el efecto que tiene la apariencia (ὄψις) sobre el alma y el efecto que tienen las palabras (λόγοι): una y otras moldean el alma (DK 82 B11 §15). Del mismo modo que la Helena gorgiana se enamoró de Paris a causa del irresistible poder que ejerció en ella la apariencia física del príncipe troyano, Menelao no podrá resistirse al impacto causado por el bello cuerpo de la Helena eurípidea.

32 A propósito del verso 958, Worman (2002: 131) comenta que “el énfasis deíctico en su cuerpo, expuesto a testigos, subraya su impacto visual. Un gesto dirigido a su figura bellamente vestida bien puede haber acompañado a la frase σώμα [...] τόδε, de manera que su visible estatura escénica pudo ser destacada como si reprodujese el efecto de su propia presencia visible en Troya. La deixis también sugiere que su figura es más llamativa y extraordinaria que otras y, por tanto, no puede ser ocultada”.

εἶδωλον cometió estas acciones en su nombre. Los únicos argumentos que puede esgrimir en su propia defensa los expone en el prólogo: Hera creó el fantasma y Zeus ordenó a Hermes que se llevase a Helena hasta el palacio de Proteo en Egipto. Por tanto, Helena no pudo cometer las malas acciones que se le imputan. La Helena de *Trojanas* puede hacer responsable a Afrodita de su pasión ilícita por Paris, es decir, Helena puede, en último término, responsabilizar a la diosa de un acto que ella misma ha cometido y, de este modo, puede también atenuar o relativizar la gravedad de su acción. La Helena de la tragedia homónima, aunque responsabilice al εἶδωλον creado por Hera, no puede evitar incluirse a sí misma como responsable de unos actos que ella no ha cometido, porque el εἶδωλον tiene su mismo nombre y cuerpo. En esta problemática no entra en juego la ‘personalidad’ (ni la de Helena, ni la del εἶδωλον).

De manera bien distinta había procedido el poeta épico en lo que respecta a la autodefensa de Helena. Ella es en la *Ilíada* el trofeo codiciado por ambos bandos, un objeto valioso y timbre de gloria para el guerrero que la posea³³. De ahí que ninguno profiera insultos contra ella. Solo Helena puede insultar a Helena, pero, cuando lo hace, sus palabras aparentemente autocondenatorias están al servicio del propósito apologético conscientemente buscado por el propio poeta épico. Arrepentida de haber abandonado a su familia por seguir a Paris, Helena lamenta no haberse suicidado entonces y, al mencionar a Agamenón, afirma: “Era mi cuñado, de mí, cara de perra, si eso alguna vez sucedió” (δαῖρ αὐτ’ ἐμὸς ἔσκε κυνώπιος, εἴ ποτ’ ἔην γε, *Il.* 3.180). El epíteto de oprobio κυνώπις (“cara de perra”), podría hacernos pensar en un insulto motivado por la infidelidad de Helena. Ahora bien, el mismo epíteto de oprobio lo utiliza también Hefesto para descalificar a Hera (*Il.* 18.396) y asimismo lo emplea Aquiles, en la forma masculina del adjetivo, para insultar a Agamenón (*Il.* 1.159). En estos dos contextos el epíteto de oprobio no está motivado por la infidelidad, sino por la traición. La infidelidad de Helena es la acción con la que traiciona a Menelao. El marido traicionado debe exigir reparación del daño cometido por Paris, el hombre que sedujo a su esposa, y debe recuperar a Helena, cuya culpabilidad es aquí una cuestión secundaria³⁴.

33 De ahí la frecuente fórmula en la que su nombre va unido a todas las riquezas que ambicionan los guerreros (Ελένη και τὰ κτήματα πάντα, *Il.* 3.91, 255, 282, 285; 22.114).

34 Así lo expresará también en la tragedia *Trojanas* el propio Menelao: “yo no vine a Troya por causa de una mujer; como ellos creen, sino contra un hombre que, traicionando a su huésped, me robó a mi esposa en mi propia casa” (ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσί με / γυναικὸς οὐνεκ’, ἀλλ’ ἐπ’ ἀνδρ’ ὃς ἐξ ἐμῶν / δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήμισατο, *Tr.* 864–866). La legislación griega relativa al adulterio reconocía la culpabilidad del adúltero, a quien el marido engañado tenía derecho a matar (*Lys.* 1.26–31; *Xen. Hier.* 3.3), mientras que dejaba en manos del marido el castigo de la adúltera, considerada como el objeto pasivo de la seducción ejercida por el adúltero. Ed-

Tras escuchar los reproches de Héctor hacia Paris, Helena se incluye en una aparente execración de la que se considera merecedora (*Il.* 6.343–348 y 354–358). De nuevo, como en el canto 3, cuando menciona el parentesco que la une a Héctor, también se refiere a sí misma con palabras oprobiosas: “¡Cuñado de esta perra cuyas malas artimañas espantan!” (δᾶερ ἔμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυοέσσης, 6.344). Desearía haber muerto el día en que su madre la trajo al mundo, porque así no habrían sucedido tantas desgracias. Ahora que Héctor viene del campo de batalla, Helena le ofrece asiento para que descanse: “Vamos, entra ahora y siéntate en esta silla, cuñado, que a ti sobre todo es a quien la fatiga oprime el corazón por causa de una perra como yo y por la ofuscación de Alejandro” (ἀλλ’ ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζο τῶδ’ ἐπὶ δίφρῳ / δᾶερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν / εἶνεκ’ ἔμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ’ ἄτης, 6.354–356). Mientras que Helena utiliza el sustantivo κύων en genitivo (6.344, 356) para referirse a sí misma, otros personajes utilizan dicho sustantivo en caso vocativo para dirigirse a diosas (Iris a Atenea: *Il.* 8.423; Hera a Ártemis: *Il.* 21.481) o a seres humanos (Diomedes a Héctor: *Il.* 11.362; Aquiles a Héctor: *Il.* 20.449, 22.34).

Al asumir como propio el reproche, Helena impide que los demás (Príamo, en el canto 3; Héctor, en el canto 6) lo profieran contra ella y se gana así la benevolencia de sus interlocutores. La autoexecración de Helena tiene, por tanto, un propósito paradójicamente apologético, pero que es coherente con el conjunto de una composición que no la señala a ella como responsable única ni directa de la guerra de Troya. En el canto 4 de la *Odisea* se puede detectar el mismo propósito apologético del epíteto de oprobio³⁵. Helena ve por primera vez al joven Telémaco e inmediatamente reconoce en él al hijo de Odiseo (*Od.* 4.141–146):

munds (2019: 37–38) señala que, cuando Helena utiliza el epíteto de oprobio, “no se refiere a sí misma como una adúltera. *A fortiori*, no expresa culpabilidad por el adulterio. Siente remordimiento por las consecuencias de haber seguido a Paris a Troya y lamenta haber abandonado a su familia en Esparta [...]. Como su [de Paris] trofeo, está casada con él en Troya. Ella fue anteriormente el trofeo de Menelao en la competición que tuvo lugar entre sus pretendientes. Se convierte de nuevo en su [de Menelao] trofeo tras el saqueo de Troya, cuando es esposa de Deífobo, a quien fue entregada por Príamo”.

35 El epíteto de oprobio κυνώπις, con el que Helena se refiere a sí misma también lo utilizan Hefesto y Agamenón para calificar, respectivamente, a Afrodita (*Od.* 8.319) y a Clitemnestra (*Od.* 11.424), sus infieles esposas.

οὐ γάρ πώ τινά φημι εὐκότα ᾧδε ἰδέσθαι
 οὐτ' ἄνδρ' οὔτε γυναικα, σέβας μ' ἔχει εἰσορόωσαν,
 ὡς ὄδ' Ὀδυσσεύος μεγαλήτορος υἱὶ εἶοικε,
 Τηλεμάχῳ, τὸν ἔλειπε νέον γεγαῶτ' ἐνὶ οἴκῳ
 κείνος ἀνὴρ, ὄτ' ἐμεῖο κυνώπιδος εἶνεκ' Ἀχαιοὶ
 ἦλθεθ' ὑπὸ Τροίην, πόλεμον θρασὺν ὀρμαίνοντες.

Afirmo que jamás vi persona alguna, ni hombre ni mujer, tan parecida a otra, y se apodera de mí el asombro al advertir cómo se asemeja este al hijo del magnánimo Odiseo, a Telémaco, a quien dejó recién nacido en su casa el famoso héroe, el día en que, por causa de esta cara de perra que soy yo, los aqueos marchasteis a Troya para emprender una guerra temeraria.

No parece casual que el sintagma en genitivo ἐμεῖο κυνώπιδος (145) se encuentre ubicado en la misma posición central que el sintagma Ὀδυσσεύος μεγαλήτορος (143), también en genitivo. El elogioso adjetivo μεγαλήτορος, con el que Helena califica a Odiseo, contrasta radicalmente con el epíteto de oprobio κυνώπιδος, con el que Helena se refiere a sí misma. Dentro de su propio verso (145), el epíteto está enmarcado por la mención enfática de Odiseo (κείνος ἀνὴρ) y del conjunto de los aqueos (Ἀχαιοί). Helena, de este modo, se sitúa a sí misma en el centro de la desgracia individual de Odiseo y de la desgracia colectiva de los aqueos que combatieron por ella (ἐμεῖο κυνώπιδος εἶνεκ'). Ahora bien, a pesar de su significado negativo y de su ubicación central en el verso 145, el epíteto de oprobio queda desprovisto de su inherente carácter execrativo y adquiere un matiz apologético, porque la destinataria de dicho epíteto es la misma mujer que lo pronuncia y que se anticipa, así, al posible vituperio proferido por Telémaco.

La Helena de la tragedia homónima de Eurípides, puesto que es inocente, no podría proferir insultos contra sí misma. Tampoco puede evitar autoinculparse de manera involuntaria, porque cuando señala al verdadero culpable (el εἶδωλον) se está refiriendo a una entidad que tiene su mismo nombre y cuerpo. Puesto que el lenguaje no es capaz de expresar adecuadamente la inocencia de Helena sin incurrir en la paradoja, ¿de qué otro modo podría Eurípides expresarla? Encarnando ella misma la inocencia a través de imágenes que la evocan. La espartana Helena, una mujer madura, esposa de Menelao y madre de Hermíone, es ahora también una παρθένος que espera recuperar algún día su condición de esposa y madre. Mientras tanto, como si fuese la presa codiciada de un cazador, rehúye un nuevo matrimonio con el rey de Egipto. Debió de ser sorprendente para el auditorio el efecto conseguido con este recurso que trasciende las limitaciones del lenguaje como medio de expresión de la realidad. Puesto que los textos de la tragedia ática nos han llegado sin acotaciones, no podemos saber si la máscara, la peluca y la

vestimenta del personaje colaboraban con esa representación de la inocencia de Helena³⁶. Solo nos quedan las palabras y los actos del personaje.

3.3 El εἶδωλον creado por Eurípides

Helena explica en el prólogo que la diosa Hera creó el εἶδωλον para castigar a Paris. La misión del εἶδωλον consistía en marchar a Troya con Paris y desencadenar, así, la guerra entre griegos y troyanos. Una vez cumplida su misión, se desvanece en el aire. Eurípides, por su parte, también crea imágenes que el espectador asocia con la situación particular de Helena en Egipto. Cuando se reencuentre con Menelao y ambos planeen la huida, esas imágenes dejarán de estar asociadas con Helena, se desvanecerán como el εἶδωλον que la suplantó en Troya. El poeta trágico podía haber utilizado los símiles ya presentes en la épica homérica para describir las emociones y las actitudes de Helena. En la *Iliada*, por ejemplo, se describe el progresivo cambio de Héctor desde la firmeza a la vacilación en el momento previo al combate singular con Aquiles: el héroe troyano actuó, primero, como una serpiente (*Il.* 22.93–97); luego, como una paloma que huye de un gavilán y como un cervatillo que huye de un perro (*Il.* 22.138–144; 188–193); por último, como un águila que se precipita sobre una corderilla o una liebre (*Il.* 22.308–311). Las comparaciones con animales describen los vaivenes emocionales de Héctor, desde la valentía al miedo y, de nuevo, a la firmeza inicial. Este tipo de símiles les proporcionaron a los griegos una especie de código habitual para expresar pensamientos sobre la naturaleza humana, sobre sus cualidades y su comportamiento³⁷. El conflicto de Héctor, expresado de manera analítica, representa la visión griega del interior humano como una multiplicidad de emociones y sentimientos encontrados, que, contemplados en su conjunto, devuelven una imagen unitaria del héroe que se debate consigo mismo y vacila en un momento decisivo. Eurípides, no obstante, es muy parco en el uso de símiles, no solo en la tragedia *Helena*, sino también en el conjunto de las obras conservadas del poeta.

³⁶ Un análisis detallado sobre la máscara de Menelao y Helena lo ofrece el trabajo de Marshall (2014: 283–298). Sobre la máscara de Helena en concreto, vid. Gómez Seijo (2019).

³⁷ El poeta Semónides clasifica distintos tipos de esposa comparándolas con diversos animales: una “mujer-abeja”, por ejemplo, es, para Semónides, una mejor esposa que una “mujer-comadreja”. En las comedias de Aristófanes hay coros de animales, cuya tipología no es ajena al diseño global de cada obra. En Esquilo las mujeres que huyen de sus pretendientes son comparadas con una novilla que corre perdida por la montaña (*Supp.* 17, 44, 351). Tal comparación no es inmotivada, porque estas mujeres son descendientes de la unión de Zeus con Io, que escapaba de él.

La tragedia ática, heredera de la misma visión múltiple del interior humano que la épica homérica, enfocará esta visión hacia un nuevo escenario, que ya no será el campo de batalla, sino el οἶκος, en donde se libran guerras de distinto tipo a las que enfrentaban a los héroes épicos. La *Oresteia* de Esquilo le ofrecía a Eurípides un magistral referente en cuanto a la utilización de un rico lenguaje metafórico. Varios personajes de la *Oresteia* utilizan la misma imagen y esta se convierte en *leitmotiv* de la trilogía, de tal modo que la recurrencia de las metáforas consigue que el lenguaje del poeta y el de los personajes sean coincidentes. Así sucede con la recurrente imagen del león en la tragedia *Agamenón*: Helena es comparada con un cachorro de león amistoso con los niños, pero violento cuando crece y manifiesta su verdadera naturaleza. A lo largo de la obra la imagen se desarrolla en relación indirecta con Egisto, que venga el crimen de sus hermanos, cuando eran niños, en nombre de su padre. Es identificado con “un león cobarde que da vueltas en su lecho” (*Ag.* 721–728, 1605, 1224). De esta manera, la palabra ‘león’, en palabras de Padel (1992: 148):

[...] se convierte en una presencia cruel, que acumula complejidad dentro de la relación de los hijos con los padres, que representa la traición latente en las relaciones de sangre y que culmina en el derramamiento de sangre que fluye de las heridas abiertas dentro de una familia.

En *Coéforos* y *Euménides*, las otras dos obras de la trilogía, los personajes emplean la metáfora en el entendimiento de que sus oyentes la comprenderán y percibirán el entramado de alusiones que tal metáfora implica: “Ha llegado a la casa de Agamenón un doble león, un doble Ares” (ἔμολε δ’ ἐς δόμον τὸν Ἀγαμέμνονος / διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης, *Cho.* 937–938); Apolo se dirige así al coro de Erinias, ordenándoles que se marchen: “El antro de un león sanguinario es verosímil que lo habiten seres tales” ([...] λέοντος ἄντρον αἱματορρόφου / οἰκεῖν τοιαύτας εἰκός [...], *Eu.* 193–194).

El hecho de que una misma imagen sea utilizada por varios personajes y aplicada también a varios de ellos, impide vincularla a uno solo en particular. Orestes, en *Coéforos*, invoca a Zeus de este modo: “¡Mira las crías de un águila, de un padre que murió entre los lazos y las espiras de una terrible víbora” (ἰδοῦ δὲ γένναν εὖνιν αἰετοῦ πατρὸς / θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν / δεινῆς ἐχίδνης [...], *A. Cho.* 247–249). La identificación de Electra y Orestes con unas crías de águila huérfanas de padre es una metáfora que recorre toda la *Oresteia*³⁸; por

38 Cf. la comparación de los dos Atridas con buitres que revolotean sobre su nido (*A. Ag.* 48–54: μεγάλα’ ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη / τρόπον αἰγυπιῶν, / οἷτ’ ἐκπατίοις ἄλγεσι παιδῶν / ὕπατοι λεχέων στροφοδινοῦνται / περύγων ἐρετροῖσιν ἐρεσσόμενοι, / δειμισιτήρη / πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες

otra parte, la imagen de la víbora no es exclusiva de Clitemnestra, porque Orestes se identifica con el dañino animal ([...] ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ / κτείνω νιν, ὡς τοῦνειρον ἐννέπει τόδε, 549–550), cuando interpreta el sueño de su madre: una víbora engendrada por ella misma le hiere el pecho al amamantarla. Dado que la misma imagen no aparece asociada solamente a Clitemnestra, sino también a su hijo, Goldhill (1990a: 108) concluye:

[...] el lenguaje a través del que se construye el personaje de Orestes es parte del lenguaje (figural) de la trilogía, parte de su dinámica textual concreta, parte de su *narrativa*. El lenguaje no expresa simplemente (su) ‘carácter’, ni simplemente da acceso a un ‘carácter’ individual. La representación de una figura ficcional viene (hiper)determinada por la narrativa ficcional dentro de la que la figura desempeña su papel.

Otros ejemplos esquilos significativos corresponden a *Los Siete contra Tebas* y a *Suplicantes*: los ejércitos sitiadores son serpientes que atacan el nido de una trémula paloma y uno de los líderes de este ejército grita como una serpiente que silba al mediodía (*Sept.* 290–294, 381); el malvado heraldo de *Suplicantes* es una “serpiente de dos pies” (δίπους ὄφις, *Supp.* 895).

Eurípides, a diferencia de Esquilo, es muy parco en el uso de metáforas, al menos a la manera en que las utilizaba su predecesor. Dentro de la propia dramaturgia eurípidea, al comparar las tragedias *Medea* y *Helena*, se constatan evidentes diferencias cuantitativas y cualitativas en lo que respecta al lenguaje metafórico de cada tragedia. El menor control del poeta sobre las imágenes que recorren *Medea* asemeja su uso de la metáfora con la *Orestea* de Esquilo. Las imágenes asociadas a *Medea* por parte de los demás personajes están implícitamente vinculadas con el mito relativo a ella; tal vinculación favorece la integración orgánica de las imágenes en el diseño dramático de la obra y en la caracterización del personaje.³⁹ La Nodriz lamenta en el prólogo que su señora, desesperada, no preste a las palabras de sus amigos más atención que la que prestarían “una roca o

“...invocando a grandes gritos a Ares, desde el fondo del pecho, como buitres que con enorme dolor por sus polluelos revolotean en torno al nido, bogando con los remos de sus alas, por haber resultado vano el trabajo de proteger el nido de sus crías”) o el augurio favorable que presidió la partida de los griegos de Troya en forma de dos águilas que capturan y devoran una liebre preñada (123–125: κεδνὸς δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι διισσοῦς / Ἀτρείδας μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας / πομπούς [τ'] ἀρχάς, “Y cuando el prudente adivino del ejército vio a los dos, con la misma determinación, reconoció en los Atridas belicosos a los devoradores de la liebre, a los caudillos de la expedición”).

³⁹ Para el estudio de las imágenes en *Medea* me he basado en Boedeker (1997: 127–148). Las traducciones de los pasajes citados también corresponden a esta autora.

una ola marina” (πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων, 28–29)⁴⁰. Los vehículos de comparación, la roca y la ola, son parte de la leyenda que vincula a Medea con Jasón: la heroína es tan intratable como los propios elementos que la nave Argo tuvo que encarar en su famoso viaje. Otros ejemplos de semejante interacción poética serán recurrentes en el drama. La Nodriza también hace referencia a la volubilidad de Medea por medio de una imagen meteorológica (106–108): teme que ella pronto ‘encenderá’ (ἀνάψει) con mayor odio la ‘nube de lamentos’ (νέφος οἰμωγῆς) que crece desde su inicio. El relámpago sugerido aquí por la Nodriza desarrolla una imagen latente en su predicción de que Medea no hará cesar su cólera hasta que ‘fulmine’ a alguien (καπασκήψαι, 94), puesto que el mismo verbo describe la acción de los relámpagos. La propia Medea expresará su deseo de que un relámpago atravesase su cabeza (διὰ μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία / βαίη [...], 144–145), mientras que al final de la obra Jasón se queja dolorosamente de que los dioses han fulminado contra él a la vengativa Medea (τὸν σὸν δ’ ἄλαστορ’ εἰς ἐμ’ ἔσκηψαν θεοί, 1333).

En la *rhexis* que pronuncia ante el coro de mujeres corintias, Medea se presenta, no como una fuerza natural sobre la que nadie puede prevalecer, sino como una víctima del mar que busca un lugar seguro en tierra (μεθορμίσασθαι τῆσδ’ ἔχουσα συμφορᾶς, 258). Cuando Creonte le comunica que debe abandonar Corinto, se identifica a sí misma con una viajera atribulada que lamenta que sus enemigos estén desplegando todas sus velas contra ella y que no pueda encontrar un lugar para desembarcar de su desgracia (ἐχθροὶ γὰρ ἐξιῶσι πάντα δὴ κάλων / κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις, 278–279). El Coro, que al comienzo de la obra se une al dolor de Medea porque no se imagina el peligro que corren las vidas de los niños, repite la misma imagen náutica para referirse a las desgracias que la acongojan: “un dios te ha arrastrado a una ola de infortunios, y no hay salida” (ὡς εἰς ἄπορόν σε κλύδωνα θεός, / Μήδεια, κακῶν ἐπόρευσε 362–363; cf. también 431–445, especialmente μεθορμίσασθαι 442). La imagen de Medea (ofrecida por ella misma y aceptada por el Coro) como víctima de las fuerzas naturales, de las tormentas y del mar, contrasta notoriamente con las imágenes ofrecidas por la Nodriza, que compara a su señora con esas terribles fuerzas. En el estásimo final, una vez que Medea ha entrado en casa para asesinar a sus hijos, el Coro la describe como una “desdichada y sanguinaria Erinia” ([...] τάλαι-/ναν φονίαν τ’ Ἐρινὺν [...], 1259–1260), que en vano engendró hijos tras sobrevivir a las inhospitalarias Simplégades (1261–1264). Al escuchar el llanto de los hijos de Medea

⁴⁰ La imagen que emplea la Nodriza recuerda mucho, por otra parte, a la queja de Patroclo, cuando le dice a Aquiles que sus padres deben de haber sido “el grisáceo mar y las escarpadas rocas” (*Il.* 16. 34–35): tan intransigente es el héroe ante el grave peligro que corren sus amigos.

poco antes de morir a manos de su madre, el Coro utiliza las mismas imágenes que la Nodriza cuando afirma: “pues sí que eras tú roca o acero” (πέτρος ἢ σίδαρος, 1279–1280), corroborando así la caracterización inicial del personaje como una mujer dura e intratable.

La identificación de Medea con animales peligrosos también está presente desde los primeros versos de la obra, cuando la Nodriza dice con preocupación que su señora “dirige miradas de toro” a sus hijos (ὄμμα ταυρουμένην, 92–93). La metáfora evoca a los toros que exhalan fuego y que Jasón tuvo que uncir al arado; esta hazaña mítica la mencionará después la propia Medea (478). La misma mujer que una vez ayudó a Jasón a vencer a los toros asesinos de su padre, ahora mira como un toro a los hijos que nacieron de su unión con Jasón. La Nodriza añade que Medea también “lanza a sus sirvientes la mirada de una leona con cachorros” (τοκάδος δέργμα λαίνης ἀποταυροῦται δμωσίν 187–189). La imagen de Medea como una leona parturienta que mira a los demás con fiereza para proteger a sus cachorros se convertirá en una imagen irónica cuando Medea revele su intención de asesinar a los niños, pero incluso es discordante en los versos citados (187–189), puesto que poco antes la Nodriza ha expresado su temor de que Medea podría ocasionar algún daño a sus hijos (92–93, 95) y considera prudente mantenerlos alejados de su madre cuando está enojada (90–91, 101).

Jasón también ve a Medea como una leona y añade a esta imagen la comparación con Escila, la criatura más temida por los marineros griegos: “leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila” (λαίναν, οὐ γυναικα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέραν φύσιν, 1342–1343). Como sucede con respecto a las imágenes náuticas, también aquí parece posible contemplar la comparación de Medea con Escila dentro del contexto más amplio del mito de los Argonautas: Jasón considera a Medea más temible que los peligros que él encaró durante su gran aventura. Medea acepta tal comparación: “Llámame, si lo deseas, leona y Escila que vive en la roca tirrénica. Porque yo he herido tu corazón, como tenía que hacerlo” (1358–1360) y poco después le recuerda que los niños están muertos, precisamente porque esa palabra le ‘morderá’ (δήξεται 1370; cf. también δάκοιμι, 1344–1345). Previamente era Medea la ‘mordida’ (δηχθεῖσα, 109–110) por sus desgracias. Ahora los papeles se han invertido. Horrorizado por los crímenes que ella acaba de cometer, Jasón pone a Zeus por testigo de los ultrajes recibidos por culpa de esa “odiosa e infanticida leona” (οἶά τε πάσχομεν ἐκ τῆς μυσσαρᾶς / καὶ παιδοφόνου τῆσδε λαίνης, 1406–1407).⁴¹

41 En *Agamenón*, Casandra se refiere a la falsedad de las palabras y de la actitud de Clitemnestra con respecto a su marido, quien ignora los crímenes que trama: “No sabe cómo muerde la lengua de una odiosa perra que acaba de lamerle y de erguirle, afectuosa, las orejas” (οὐκ οἶδεν οἶα

Este breve repaso de las imágenes vinculadas con Medea permite constatar que cuanto menor es el control del poeta, mayor es el número de metáforas empleadas de manera explícita por los personajes para referirse a la protagonista. Un mayor control autorial lleva emparejada, por el contrario, una reducción en el número de imágenes explícitas. La ausencia de símiles y metáforas con los que los demás personajes podrían describir a la nueva Helena parecerían indicarnos que Eurípides no estaba interesado en ofrecer una caracterización del personaje tan rica y compleja como la de Medea. Semejante perspectiva se fundamenta, sobre todo, en nuestra moderna concepción del personaje como núcleo en torno al cual gira la obra: cuanto mayor es el número de símiles y/o metáforas explícitas referidas al personaje, tanto más cuidadosa y elaborada es, por tanto, su caracterización. Ahora bien, el mayor o menor índice de frecuencia en el uso de imágenes no está ni directa ni exclusivamente vinculado con la caracterización, sino con la relación entre el personaje y la acción de cada obra. La necesidad de vengar la traición de Jasón y la concreción de esa venganza en el infanticidio exigen, para el logro del efecto patético, una exteriorización del carácter de Medea a través de comparaciones y metáforas con las que los demás personajes dotan su aberrante crimen de inteligibilidad humana. En lo que respecta a Helena, la necesidad de huir de Egipto y de regresar a Grecia para demostrar su inocencia exigen que el propio poeta haga encarnar al personaje las metáforas que claramente escenifican ante el auditorio la inocencia de la Helena real y la distinguen del εἶδωλον que la suplantó. Aparte del Coro de esclavas griegas, no existe en la obra otro personaje que pudiera exteriorizar el carácter de Helena a través de comparaciones y metáforas. El apoyo incondicional de estas mujeres hacia su señora haría redundante, sin embargo, el uso de unas imágenes cuya capacidad para conmover a los espectadores con la situación de Helena se vería menoscabada.

En el mundo que habitan Medea y los demás personajes, el juramento quebrantado por Jasón ha producido un grave desequilibrio que atenta contra la leyes humanas y divinas. Los personajes que rodean a Medea son conscientes de la gravedad de los actos de Jasón, pero no solo por la naturaleza misma de dichos actos, sino sobre todo por las reacciones de Medea, que es la principal destinataria de la ofensa. La Nodriza, el Coro, Creonte y el propio Jasón describen dichas reacciones por medio de símiles y metáforas que exteriorizan ante los espectadores el carácter de Medea, una mujer que no está dispuesta a sufrir pasivamente

γλώσσα μισητῆς κυνός, / λέξασα κάκτείνασα φαιδρόνους δίκην, A. Ag. 1228–1229). Al igual que Jasón, Cassandra también la identifica con “una Escila que habita en las rocas, ruina de marineros” ([...] Σκύλλαν τινὰ / οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην [...], A. Ag. 1233–1234) y con una “leona de dos pies, que se acuesta con un lobo, en ausencia de su noble león” (αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμημένη / λύκωι, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίαι, A. Ag. 1258–1259).

la injusticia cometida por el padre de sus hijos. En el mundo que habita Helena, las acciones conjuntas de Zeus y Hera han provocado un desequilibrio que no solo afecta a la propia Helena, sino también al resto de los seres humanos. Mientras que Helena conoce el origen y las consecuencias de este desequilibrio, los demás personajes ignoran lo que ella sabe. Para describir ante el auditorio la naturaleza de esta nueva Helena que reivindica su inocencia, el poeta debe tomar el control de las imágenes que mejor contribuyan a la ‘recharacterización’ del personaje. Dado que los demás personajes no van a verbalizar tales imágenes, el procedimiento seguido por Eurípides consiste en hacer que la propia Helena las encarne. Ella es ahora en Egipto una anómala παρθένος que debe recuperar su anterior estatus de γυνή, es decir, de esposa de Menelao. En consonancia con su involuntaria y extemporánea παρθενία, Helena es también la presa codiciada por el rey egipcio Teoclímeneo, cuya aparición en escena tras haber pasado el día cazando no es casual, sino que colabora con la voluntad del poeta de que tanto Teoclímeneo como Helena encarnen en escena las metáforas respectivas del cazador y su presa. Voy a dedicar las siguientes páginas al estudio de este peculiar uso que hace Eurípides de las metáforas asociadas a Helena y que contribuye de manera eficaz a su ‘recharacterización’ como mujer casta y esposa fiel.

3.3.1 Una doncella espartana en Egipto

La mujer que traicionó a su esposo y marchó a Troya con Paris no solo es ahora inocente de tales acciones, sino que, además, habla y actúa *como si* fuese una joven doncella espartana en tierra egipcia. La dicotomía entre apariencia y realidad se expresa aquí a través de una metáfora que no es explícita, ya que está implícitamente integrada en el tejido de la obra dramática hasta su primera mitad. Tal metáfora dejará de ser operativa en la segunda mitad, tras el reencuentro de Helena y Menelao y su mutua promesa de morir juntos con tal de no caer en manos de Teoclímeneo. Hasta este momento, no obstante, Eurípides presenta a Helena como a una παρθένος, un rol inesperado en una mujer madura que ya ha sido esposa y madre. El hecho de que la metáfora no proceda de las palabras de los demás personajes, sino que esté totalmente controlada por el poeta, no es una mera elección compositiva de Eurípides, sino que por medio de semejante caracterización de una Helena-παρθένος, el espectador original percibiría de manera más impactante la anómala situación del personaje. La existencia del εἶδωλον ha revestido a la Helena real de los dos rasgos de los que carecía en la tradición mítica: castidad e inocencia. En un mundo incapaz de distinguir entre apariencia y realidad, el εἶδωλον, no obstante, también parece haber despojado (temporalmente) a la Helena real de sus roles anteriores de esposa y madre. La castidad y la

inocencia le corresponden ahora a una Helena que, aislada en Egipto durante más de diecisiete años, vive como una παρθένος, sin marido y sin hija. Dado que el espectador tiene desde el principio de la obra un conocimiento privilegiado de los hechos, es precisamente este espectador el más indicado para conmovirse con la situación de esta nueva Helena, casta e inocente como una doncella, pero injustamente acusada de infiel y traidora.

La identificación de Helena con una doncella contrasta notoriamente con las imágenes asociadas a Medea. Mientras que existe una correspondencia armónica entre las palabras y los actos de Medea, por un lado, y los símiles y metáforas con los que la Nodriza y Jasón se refieren a ella, por otro, en Helena se produce, no obstante, una discordancia implícita entre sus roles de esposa y madre, por un lado, y su ‘recharacterización’ como παρθένος, por otro. Semejante discordancia se debe a que la παρθενία de Helena no es un rasgo construido a través de las palabras de los demás personajes de la obra, sino creado y controlado exclusivamente por el poeta. La asimilación de Helena a una joven doncella, en palabras de Voelke (1996: 285):

[...] se inscribe en su propio modo de actuar y en las circunstancias de su desplazamiento desde Esparta a Egipto. Fue, en efecto, en el momento en que estaba cogiendo rosas en honor a Atenea Calciceo, cuando la raptó Hermes para llevársela a tierra egipcia (244–249). Tanto la recolección de flores como el rapto por parte de la divinidad nos remiten a los modelos míticos de παρθένος, en primer lugar, Core, pero también Creúsa y Europa.

La única comparación explícita de Helena con una doncella raptada la hace el Coro cuando compara el llanto de Helena, en el momento del rapto, con el de una Náyade perseguida por Pan (184–190; οἷα Ναΐς ὄρεσι φύγδα, 187), pero el resto de asociaciones entre Helena y una παρθένος proceden del propio Eurípides, no de las palabras de los personajes, y este total control autorial explicaría el hecho de que Helena encarne ella misma el rol de παρθένος a través de su identificación implícita con Perséfone y de su asociación con la diosa Atenea.

La ‘recharacterización’ de Helena, no solo como una mujer casta y fiel, sino sobre todo como una anómala παρθένος, sitúa a Eurípides en notorio contraste con los poetas que aluden en sus versos a la impudicia innata de Helena. En un fragmento de un poema de Estesícoro se explica cuál es la causa de la concupiscencia de las hijas de Tindáreo (F 85)⁴²:

⁴² Estos versos podrían pertenecer al poema *Iliupersis* y ofrecerían, así, la causa del conflicto entre griegos y troyanos. Davies y Finglass (2014: 320) apoyan la hipótesis de que pertenecen al poema de Estesícoro titulado *Helena*, debido a la imagen negativa que proyecta sobre la Tindárida una conducta contraria a los roles femeninos socialmente aceptables (esposa casta y buena madre).

οὔνεκα Τυνδάρεος
 ῥέζων ποκά πᾶσι θεοῖς μόνας λάθεται ἠπιοδώρου
 Κύπριδος· κείνα δὲ Τυνδαρέου κόραις
 χολωσαμένα διγάμους τε καὶ τριγάμους τίθησι
 καὶ λιπεσάνορας.

[...] porque un día Tindáreo,/haciendo sacrificios a todos los dioses, se olvidó de la generosa/Cipris; pero ella, enfurecida, hizo a las hijas de Tindáreo/bígamas y trígamas/y abandonar maridos.

Afrodita está aquí íntimamente conectada con la (mala) fama que Helena adquiriría posteriormente. El motivo de la ira de la diosa se menciona explícitamente: Tindáreo, al sacrificar las ofrendas a todos los dioses, se olvida de Afrodita y la diosa castiga su ἀσέβεια a través de la mala reputación de sus hijas, cuyas transgresiones están directamente relacionadas con la esfera de influencia de Afrodita.

La imagen de Helena como παρθένος está exclusivamente controlada por Eurípides a través de los paralelismos y las asociaciones implícitas entre ella y Hermíone, Atenea, Perséfone o Teónoe, por un lado, así como entre Helena y divinidades menores o figuras míticas que son παρθένοι y víctimas de acoso (náyades perseguidas por Pan; Calisto, objeto del deseo sexual de Zeus; la hija de Mérope), por otro lado. Su anómala regresión al estatus de doncella contribuye poderosamente a la reescritura de la historia tradicional que la señalaba como responsable de la guerra de Troya y, a la vez, colabora con el diseño dramático de una tragedia en la que la confusión entre apariencia y realidad ha provocado la ruptura del personaje con el mundo de la obra. La insólita παρθενία de Helena ha sido cuidadosamente integrada por Eurípides en el tejido dramático, hasta el punto de que el personaje encarna el papel de una doncella y los demás la perciben y la tratan como tal. En primer lugar, el poeta establece un claro paralelismo entre novedad geográfica y caracterización: el exotismo y el misterio de Egipto están acordes con su καινή Ἑλένη, poseedora todavía de una belleza juvenil, muy celosa de su castidad y totalmente fiel a Menelao. Prueba de ello es que aparece ante los espectadores como una humilde suplicante postrada ante la tumba del rey Proteo, para que la proteja del acoso de Teoclímeneo, que la quiere obligar a casarse con él. Esta nueva Helena requiere un nuevo espacio, que no es ni Troya ni Esparta, sino Egipto.

No parece casual que la primera palabra del primer verso de la obra sea el nombre del río Nilo (Νεῖλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί, 1), cuyas “bellas ondas virginales” señala Helena por medio de αἶδε, pronombre demostrativo que, como observa Nápoli (2007: 110):

[...] acompaña deícticamente el gesto del personaje que recita el prólogo, quien advierte a los espectadores acerca de la identidad del río que tienen (personaje y público) ante su vista: no se trata ni del Simunte ni del Escamandro, los dos ríos que bañaban la llanura de Troya; ni del Eurotas, el río del Peloponeso que riega la ciudad de Esparta [...], se trata de las corrientes del Nilo, el río egipcio.

El interés de esta indicación geográfica no se agota en la mera deixis, puesto que las ondas del Nilo son calificadas como καλλιπάρθενοι y los dos elementos que componen este adjetivo señalan cualidades que remiten implícitamente al personaje: la belleza (κάλλος) de Helena, que no es algo nuevo ni sorprendente, sino inseparable de su propia naturaleza; la παρθενία de Helena, anticipada aquí por Eurípides, pero todavía no descubierta por el auditorio (*Hel.* 1–3):

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὄς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας.

He aquí las hermosas corrientes virginales del Nilo, que, en lugar de la lluvia de Zeus, riega la llanura de Egipto y sus campos, cuando la blanca nieve se derrite.

Dada la escasez de lluvias en Egipto, a los antiguos griegos les causaban perplejidad las inundaciones anuales del Nilo. Los tres primeros versos de la obra esbozan la teoría de que las aguas del Nilo no proceden de sus afluentes, sino de las nieves derretidas de Etiopía.⁴³ Con respecto al contenido de estos versos, Wright (2005: 263) señala su irrelevancia, puesto que “el Nilo es una presencia física y metafórica importante a lo largo de *Helena*, pero el origen de sus aguas, nunca mencionado de nuevo, no parece aportar ninguna diferencia”. Es cierto que la explicación de las crecidas del Nilo no aporta, por sí misma, ninguna información relevante para la acción dramática, pero es posible que Eurípides haya querido demorar premeditadamente la revelación de la identidad de Helena. Lo habitual en otras tragedias es que el personaje que pronuncia el prólogo hable primero de sí mismo y de su propia familia. Tal es el caso de Ifigenia, que enseguida revela su identidad (*IT* 4–5: [...] τοῦ δ’ ἔφυν ἐγώ, / τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς), mientras que el espectador no descubre hasta el verso 30 que ella se encuentra en el país de los Tauros. En la tragedia *Helena* sucede precisamente lo contrario: la primera palabra del primer verso de la obra es el nombre del río Nilo y, tras mencionar la causa de las crecidas del Nilo, Helena pasa a hablar de la familia del

⁴³ Esta explicación, aunque se ha atribuido a Anaxágoras, se encuentra ya antes en Esquilo (*Supp.* 559; F 300.3–5 Radt) y en Sófocles (F 882 Radt), mientras que es refutada por Heródoto (2.22). El comienzo de la tragedia *Helena*, por tanto, expone ante su auditorio contemporáneo una cuestión que era objeto de controversia.

rey Proteo (4–15). Helena demora así, nuevamente, la mención de su propio nombre y este orden inusual se ve favorecido por las innovaciones que ha introducido el propio Eurípides: a diferencia de las versiones anteriores del mito, Proteo ya no está vivo para proteger a Helena, y es probable que los personajes de Teoclímeneo y Teónoe hayan sido inventados por Eurípides. En los versos siguientes (16–21), sin dar todavía su nombre, Helena menciona Esparta, su patria (16–17); el nombre de Tindáreo, su padre (17); la supuesta paternidad de Zeus, unido a Leda bajo la apariencia de un cisne (18–21). Es entonces cuando, por fin, el verso 22 se abre con una mención marcadamente enfática de su propio nombre: Ἐλένη δ' ἐκλήθη.

En los versos que remiten a la familia de Proteo, la palabra παρθένος se aplica a Psámate, la doncella que desposó Proteo (ὄς τῶν κατ' οἶδμα παρθένων μίαν γαμεῖ, / Ψαμάθην [...], 6–7), y a Teónoe-Ido, la hija de ambos ([...] εὐγενῆ τε παρθένον / Εἰδώ [...], 10–11). El paralelismo implícito entre las dos parejas formadas por Psámate-Teónoe y Helena-Hermíone sirve para poner de relieve la anómala situación de esta última. Mientras que Psámate ha llevado la vida normal de una esposa y su hija ha renunciado voluntariamente al matrimonio para convertirse en profetisa, Helena, por el contrario, parece haber regresado al estatus de doncella y su hija Hermíone, sola en Esparta y sin la compañía de sus padres, se verá abocada a una virginidad involuntaria (ἄνανδρος, 283; más adelante, ἄγαμος, 689). La paradójica ‘recharacterización’ de Helena como παρθένος contribuye a ponderar su inocencia, su castidad y su lealtad a Menelao, a la vez que lleva emparejada una belleza que no se ha marchitado a pesar del paso del tiempo⁴⁴. Hermíone, a diferencia de su madre, es una παρθένος involuntaria cuya prolongada παρθενία viene asociada por parte de Helena con esos rasgos negativos que no parecen afectarle a ella: “La que era el orgullo de mi casa y mío, mi hija, encanece sin marido, virgen todavía” (ἢ δ' ἀγλαίσμα δωμάτων ἐμόν τ' ἔφου, / θυγάτηρ ἄνανδρος πολιά παρθενεύεται, 282–283). Las palabras que remiten a la carencia de marido (ἄνανδρος) y al encanecimiento (πολιά), se sitúan inmediatamente antes de παρθενεύεται. Semejante contigüidad pone de relieve los inconvenientes que le plantean a Hermíone su situación actual y el futuro que le espera, soltera y envejecida, mientras que su madre se esfuerza por evitar el matrimonio con Teoclímeneo y conserva una hermosa cabellera rubia diecisiete años después de abandonar Grecia. Por otra parte, la referencia a Hermíone como ἀγλαίσμα δωμάτων (282) evoca la mención de Eidó-Teónoe, “orgullo de su madre mientras fue niña” (Εἰδώ, τὸ μητρὸς ἀγλαίσμ', ὅτ' ἦν βρέφος, 11) y sugiere un nuevo para-

44 Incluso en dos ocasiones la llaman νεᾶνι (1288) y παῖ (1356).

lelismo implícito entre las dos madres y sus respectivas hijas, pero un paralelismo que nuevamente hace destacar la desfavorable situación de Helena y Hermíone.

Después del prólogo, cuando se produce la entrada del Coro en escena, una desconsolada Helena evoca el día en que Hermes, por orden de Zeus, se la llevó por el aire mientras recogía flores para ofrendárselas a Atenea (230–250). La vinculación de Helena con la diosa virgen Atenea contrasta aquí con su tradicional vinculación con Afrodita, diosa que acompañaba a Paris en la nave que lo condujo a Esparta (ὁ Πριαμίδας / ἔπλευσε βαρβάρωι πλάται [...] ἅ τε δόλιος ἂ πολυκτόνος Κύπρις, 233–234 y 238) y que Helena califica de manera muy negativa: Afrodita es una diosa artera (δόλιος), causante de muchas muertes (πολυκτόνος). Ya cerca del final de la obra, cuando el plan de huida está preparado y solo falta ponerlo en práctica, el Coro se imagina a Helena reuniéndose con las jóvenes Leucípides ante el templo de Atenea para cantar y danzar en honor a Jacinto (1466–1475). Este pasaje ofrece dos referencias que contribuyen a la asociación implícita de Helena con una πάρθενος; en primer lugar, la mención del templo de Palas Atenea; en segundo lugar, la mención de las Leucípides, que eran hijas de Leucipo, hermano de Tindáreo, y fueron raptadas por sus primos para desposarlas (Apollod. 3.11.2). Los tres últimos versos (1476–1478) nos remiten, no obstante, al rol materno de Helena, pues el coro le dice que allí se reencontrará con Hermíone, “para la que no han brillado aún las antorchas nupciales” (ἅς οὐπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἔλαμψαν, 1478). Ahora bien, las referencias al rol materno de Helena en el conjunto de la obra son muy escasas, puesto que el poeta ha preferido destacar el rol paradójico de esposa-παρθένας antes que el de madre-παρθένας.

Del mismo modo que Helena aparece vinculada con Atenea en los pasajes anteriormente citados, el hecho de que fuese raptada mientras recogía flores para ofrendárselas a la diosa virgen (versos 230–250) también ha hecho pensar en la identificación implícita de Helena con Perséfone, diosa a la que invoca explícitamente (Φερσέφασσα, 175), así como a las Sirenas (Σειρήνες, 169), las cuales, como señala Kannicht (1969, II: 67), no son aquí las criaturas seductoras de la *Odisea*, sino las acompañantes ctónicas de Perséfone en los ritos fúnebres. La enigmática oda a Deméter (1301–1368) parece indicar una falta cometida por Helena contra esta diosa, pero la segunda antístrofa está tan corrompida textualmente que los versos 1366–1367/8 son atetizados de manera unánime en las diversas ediciones de la obra⁴⁵. En su estudio de *Alcestis* y *Helena*, Foley (2001: 303–331) califica estas dos obras como ‘dramas *ánodos*’⁴⁶ por estar compuestas según el patrón narrativo del

45 Murray (1913), Alt (1962), Dale (1967), Kannicht (1969), Diggle (1994), Kovacs (2002), Burian (2007) y Allan (2008).

46 Término tomado de la obra de Guépin (1968).

rapto y descenso (κάθοδος) de Perséfone al Hades y su posterior ascenso (ἀνοδος) al mundo de los vivos⁴⁷. De acuerdo con tal patrón narrativo, una Helena-Perséfone retenida en Egipto-Hades⁴⁸, desea regresar a Esparta-mundo de los vivos, pero mientras que Perséfone se convierte de nuevo en la hija virgen de Deméter cuando regresa a la tierra, Helena experimentará la transición contraria: de Helena-παρθένος en Egipto a Helena-γυνή tras su reencuentro con Menelao.

Con respecto a la mención de Helena en el estásimo segundo (1353–1357), Allan (2008: 307) propone pensar en el personaje en términos *figurativos* en vez de *literales*. Desde esta perspectiva, cobraría sentido la inesperada alusión del Coro a la ira de la Gran Madre/Deméter, que castiga a Helena “por no honrar los ritos sacrificiales de la diosa” ([...] θυσίας / οὐ σεβίζουσα θεᾶς, 1356–1357). Dentro del patrón narrativo ἀνοδος, la ira de la diosa estaría motivada por la conexión de Deméter con la renovación del estatus normal de Helena como γυνή sexualmente madura que regresa a Grecia. En su rol alegórico como παρθένος, Helena se comporta como corresponde, es decir, rechazando el matrimonio. Este rechazo se simboliza en los versos citados anteriormente por medio de la no participación de Helena en los ritos de la Madre/Deméter, diosa de la fertilidad y la sexualidad. Allan (2008: 307) añade:

En un nivel *literal*, en términos de su comportamiento real en la obra, en la que rechaza contraer matrimonio con Teoclímeneo, Helena *no* merece reprobación. En términos culturales más amplios, no obstante, tal comportamiento por parte de las παρθένοι es socialmente disruptivo [...]. Helena, desde la perspectiva generalizadora del Coro, es aquí presentada como una παρθένος arquetípica que debe darse cuenta de la necesidad de reconciliarse con el matrimonio [...].

El reencuentro con Menelao y el éxito del plan de huida permitirán a Helena cumplir su transición figurativa a la madurez al reasumir su anterior estatus de esposa de Menelao en Esparta⁴⁹. Precisamente cuando está próximo el exitoso desenlace del plan, el Coro entona un canto en el que se imagina a Helena cantando y danzando ante el templo de Atenea en compañía de las jóvenes doncellas anteriormente citadas. Helena, por tanto, solo podrá desvincularse de su simbólica

47 También es detectable, en varios aspectos, el mismo patrón narrativo en *Ifigenia entre los Tauros*: heroína παρθένος transportada a un país asociado con Hades, rescate que les trae la salvación a ella y a su hermano Orestes y establecimiento de un nuevo culto al final de la obra.

48 Tal vez la asociación implícita entre Egipto y el Hades explique que al principio de la obra encontremos a Helena refugiándose del acoso de Teoclímeneo ante la tumba del rey Proteo y no ante un altar; como sería lo esperable.

49 Para una explicación más detallada del conjunto del estásimo segundo vid. Allan (2008: 292–296).

asociación con una παρθένος y solo podrá recuperar plenamente su antigua condición de esposa y madre, cuando abandone Egipto-Hades, donde el restablecimiento del vínculo matrimonial entre Menelao y Helena se hace posible a través del consabido ritual fúnebre ficticio. Al final, como observa Foley (2001: 312), “Menelao raptará a su novia (911, ἀπολάζυσθαι y 1374, ἀνήρπασεν) y se renoverá la vida conyugal de la pareja en Esparta”⁵⁰. Además de la asociación con Perséfone, la crítica moderna también ha señalado la asociación de Helena con la figura virginal de Teónoe. Así lo entiende Downing (1990: 2), cuando afirma que “Teónoe es ‘el yo más puro de Helena’ y lo es de tal manera que, en la medida en que la παρθενία de Teónoe se corresponde con su pureza moral y la mantiene lejos de los designios de Afrodita, así Helena recurre a ella como a un doble”. Yo, por mi parte, considero un tanto forzada esta identificación entre los dos personajes y ya señalé en el capítulo segundo los motivos que me llevan a esta conclusión.

Resulta imposible saber si la máscara y la peluca, así como la voz y los gestos del actor que encarnaba al personaje, colaboraban en la ‘recharacterización’ de Helena como doncella. Con respecto a la máscara y la peluca, Marshall (2014: 294) plantea varias posibilidades: una máscara femenina estándar sobre la que el espectador proyectaría su propia imagen ideal de la belleza de Helena; la máscara de una mujer madura, pero todavía sexualmente deseable, a la manera de Clitemnestra en la *Oresteia*, *Electra* o *Ifigenia en Áulide*; la máscara de una mujer joven con el cabello peinado como el de una mujer madura, combinación que permitiría preservar la belleza perenne de Helena y, al mismo tiempo, añadir la connotación de que ya no se trata de una joven como Polixena en *Hécuba* o Hermíone en *Andrómaca*. El hecho de que Helena sea la hija de Zeus haría plausible esta última posibilidad y su belleza de origen divino, no menoscabada por el paso del tiempo, contribuiría a dotar a Helena del aspecto propio de una παρθένος. Por otra parte, los movimientos y los gestos del actor, así como su modulación de la voz también podrían haberse sumado a la configuración de esta peculiar παρθενία de Helena, pero aquí, dada la carencia de indicaciones textuales concretas, también nos

50 El patrón narrativo del mito de Perséfone es aplicable incluso a la caracterización de la Penélope homérica, quien, durante la larga ausencia de Odiseo, se comporta como una παρθένος asediada por los pretendientes y conserva una belleza juvenil capaz de seducirlos (Foley 2001: 305, n. 8). Numerosos estudios críticos han señalado el entrelazamiento que se produce en la tragedia *Helena* entre el mito de Perséfone y el de la *Odisea*: Burnett (1960: 156); Wolff (1973: 63–64); Segal (1971: 569–573, 578, 582, 598 y 600); Eisner (1980: 31–37); Hartigan (1981: 23–24 y 29) y Seidensticker (1982: 160–161). Foley (2001: 306, n. 9) plantea la posibilidad de que “tal vez Eurípides haya elegido explotar el hecho de que el argumento de la *Odisea* y el del *Himno a Deméter* estén contruidos sobre los mismos patrones narrativos tradicionales”.

movemos, como con la máscara y el peinado del personaje, en el terreno de la pura especulación.

3.3.2 La presa del cazador

La παρθενία de Helena se ha construido de manera autorial a través de los paralelismos y las asociaciones implícitas entre ella y Hermíone, Atenea, Perséfone o Teónoe, así como entre ella y divinidades menores o figuras míticas que son παρθένοι víctimas de acoso (ninfas y náyades perseguidas por Pan; Calisto, objeto del deseo sexual de Zeus; la hija de Mérope). Este uso peculiar de la metáfora, consistente en que el personaje encarna la imagen con la que se le identifica, está asociado a las obras en que se detecta la ruptura entre el interior y el exterior, entre el personaje y el mundo. Además de su sorprendente identificación con una παρθένος, Helena también aparece ante el auditorio como la presa a la que persigue Teoclímeneo para darle caza. No se trata solo de que ambos personajes evoquen, respectivamente, las imágenes del cazador y su presa, sino que también encarnan dichas imágenes a través de sus palabras y actos. El procedimiento, como en el caso de la identificación de Helena con una παρθένος, nunca es explícito y únicamente lo podremos detectar entreverado en el tejido de la obra dramática. Helena, huyendo del acoso de Teoclímeneo por fidelidad a Menelao, ha venido a postrarse como suplicante ante la tumba de Proteo (*Hel.* 60–65):

ἕως μὲν οὖν φῶς ἡλίου τόδ' ἔβλεπεν
 Πρωτεύς, ἄσυλος ἢ γάμων· ἐπεὶ δὲ γῆς
 σκότῳ κέκρυπται, παῖς ὁ τοῦ τεθνηκότος
 θηραῖ γαμεῖν με. τὸν πάλαι δ' ἐγὼ πόσιν
 τιμῶσα Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε
 ἰκέτις, ἴν' ἀνδρὶ τὰμὰ διασώσῃ λέχη

Mientras Proteo contemplaba esta luz del sol, a salvo estaba yo de nupcias, pero desde que está oculto en la oscuridad de la tierra, el hijo del difunto me persigue para desposarme. Yo, aun así, por fidelidad a mi marido de antaño, vengo a postrarme suplicante ante la tumba de Proteo, a fin de que conserve intacto mi lecho para mi marido.

El auditorio recibe desde los primeros versos de la obra una imagen netamente negativa de Teoclímeneo, cuya incontinenencia sexual pone en primer plano la castidad de Helena. La repetición explícita del nombre de Proteo (61, 64) contrasta de manera eficaz la noble conducta del padre con la conducta opuesta del hijo, cuyo nombre es sustituido por la perífrasis παῖς ὁ τοῦ τεθνηκότος (“el hijo del difunto”, 62). Por otra parte, la manera de proceder de Teoclímeneo resulta incivilizada, puesto que su aspiración a casarse con Helena es expresada por ella a través de un

verbo que remite a la esfera de la caza y que nos presenta a Teoclímeneo como cazador y a Helena como su presa (θηρᾶι γαμεῖν με, 63). La conducta del hijo de Proteo se caracteriza, así, por su inmoderación, por su falta de σωφροσύνη. Helena opone claramente la acción de Teoclímeneo con la suya propia: frente a θηρᾶι γαμεῖν με al comienzo del verso 63, Helena cierra este mismo verso con un enfático ἐγὼ πόσιν y un no menos enfático participio τιμῶσα al comienzo del verso siguiente (64).

En la escena entre Helena y Teucro, este le cuenta que Troya ha sido destruida y que Menelao consiguió recuperar a Helena, arrastrándola por los cabellos (Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης, 116). Se trata de un acto de violencia realizado normalmente por los vencedores al capturar a las mujeres de los vencidos y pudo haber evocado en el auditorio el recuerdo de la tragedia *Trojanas*, representada tres años antes (415 a. C.): Menelao ordenaba a sus hombres que le trajesen a Helena arrastrándola “por su muy sanguinaria cabellera” (κομίζετ' αὐτὴν τῆς μαιφονωτάτης / κόμης [...], *Tro.* 881–882) desde la tienda donde se encontraba prisionera. Cuando Helena exhorta a Teucro para que abandone Egipto antes de que lo vea el hijo de Proteo, añade a continuación que ahora está ausente porque ha salido con sus perros a cazar animales salvajes. Teucro debe huir cuanto antes; si cae en manos del rey, morirá (*Hel.* 151–155):

πλοῦς, ὦ ξέν', αὐτὸς σημαεῖ· σὺ δ' ἐκλιπῶν
γῆν τήνδε φεῦγε, πρὶν σε παῖδα Πρωτέως
ἰδεῖν, ὅς ἄρχει τῆσδε γῆς· ἄπεστι δὲ
κυσὶν πεποιθῶς ἐν φοναῖς θηροκτόνοις·
κτείνει γὰρ Ἑλλην' ὄντιν' ἂν λάβῃ ξένου.

La propia navegación te orientará, extranjero. Pero tú abandona esta tierra, huye antes de que te vea el hijo de Proteo, que gobierna este país. Ahora está ausente, a la caza de animales salvajes con sus fieles sabuesos, pero mata a cualquier heleno extranjero que captura.

Las palabras de Helena asocian la actividad de la caza con la conducta criminal del hijo de Proteo: del mismo modo que caza animales salvajes, también ‘caza’ a los griegos que caen en sus manos. Poco antes, en los primeros versos del prólogo (62–63), Helena había expresado metafóricamente la idea de que el hijo de Proteo, como un cazador, la perseguía para obligarla a casarse con él. Al descubrir la crueldad y la violencia del rey egipcio (151–155), el auditorio ya no solo veía la ‘persecución’ de Helena por parte de Teoclímeneo como una amenaza a la castidad que ella quería salvaguardar, sino también como una amenaza para la propia vida de Helena. La metáfora y la realidad convergen en este punto para hacer todavía más conmovedora su penosa situación. Como ella, también las mujeres griegas del Coro se encuentran prisioneras en Egipto y sometidas al rey Teoclímeneo. Helena las llama “presa de naves bárbaras” (θήραμα βαρβάρου πλάτας, 192) y, aunque ellas

nunca lamentan su cautiverio en tierra extranjera, el sustantivo θήραμα evoca la imagen de la caza y hace pensar que sufren, como su señora, el acoso por parte de hombres bárbaros. El hecho de que Helena se refiera a ellas por medio de este sustantivo neutro que contiene la raíz θηρ-, marca una diferencia importante: aunque las mujeres del Coro puedan sufrir una situación similar a la de Helena, ellas son esclavas capturadas por los egipcios, pero Helena es una mujer libre retenida en Egipto por voluntad de Zeus. El sustantivo θήραμα, por tanto, señala el diferente estatus de las mujeres del Coro. Helena les va a relatar las malas noticias que le ha comunicado Teucro y quiere atraerse el más alto grado de empatía de las mujeres del Coro poniendo en paralelo sus respectivas situaciones. La líder del Coro le ofrece palabras de consuelo y le pregunta con qué amistades cuenta en palacio. Helena responde: “Todos son mis amigos, a excepción del que está a la caza del matrimonio” (πάντες φίλοι μοι πλὴν ὁ θηρεύων γάμους, 314).

Cuando Helena ve por primera vez a Menelao, no lo reconoce a causa de su andrajoso aspecto y se dispone a huir porque piensa que es uno de los hombres de Teoclímeneo. Por medio de dos símiles (el de la yegua y el de la bacante) Helena expresa su impulso de salir corriendo ante la visión del hombre de aspecto salvaje que, según ella, pretende darle caza (*Hel.* 543–545):

οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ βάκχη θεοῦ
τάφωι ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις
μορφὴν ὄδ' ἐστὶν ὅς με θηράται λαβεῖν.

¿No voy a correr hacia la tumba como veloz potra o como bacante enloquecida por el dios?
¡Pero qué salvaje es el aspecto de este hombre que intenta hacerme presa suya!

Después de su mutuo reconocimiento, Helena advierte a Menelao del peligro que corre su vida. Lo matará el hombre que vive en el palacio, porque su inesperada llegada a Egipto es un obstáculo para que ese hombre se case con ella. Menelao, que no sale de su asombro, pregunta: “¿Quiere, pues, alguien casarse con mi esposa?” (ἢ γὰρ γαμεῖν τις τᾶμ' ἐβουλήθη λέχη, 784). La respuesta de Helena es especialmente condenatoria: “Sí, cometiendo un ultraje contra mí, que yo habría tenido que soportar” (ὑβριν γ' ὑβρίζων ἐς ἐμέ, κἂν ἔτλην ἐγώ, 785). Es decir, Helena da a entender que, si Menelao no hubiese llegado, ella habría tenido que sufrir el ultraje de ser violada por Teoclímeneo. Por medio de la figura etimológica ὑβριν [...] ὑβρίζων, Eurípides ha querido poner de relieve la repulsión de Helena y su total rechazo hacia el rey bárbaro. Aquí no acude a la metáfora de la presa y el cazador, porque ahora su interlocutor es Menelao. Quiere hacer ostensible ante su esposo recién reencontrado que Teoclímeneo está dispuesto a forzarla y que solo así, bajo coacción, contraería ella matrimonio con el hijo de Proteo. ¿Cómo podrán escapar de Egipto? Helena propone convencer a la profetisa Teónoe, por medio de súplicas,

para que no revele a su hermano la presencia de Menelao. Si no consiguen convencerla, Helena afirma sin atisbo de duda que él morirá y que ella tendrá que casarse por la fuerza (θανῆι· γαμοῦμαι δ' ἢ τάλαιν' ἐγὼ βίαι, 833). Aquí Helena no solo insiste en la involuntariedad (βίαι) de su boda con Teoclímeno, sino que también presenta dos acciones yuxtapuestas y en futuro de indicativo, como si las tuviera ante sus ojos: la muerte de Menelao a manos de Teoclímeno y la boda forzosa de Helena con el rey bárbaro.

Se constata, por tanto, que todo lo que de manera directa o indirecta se relacione con Teoclímeno tiene para Helena las connotaciones de violencia y persecución. La primera aparición del rey egipcio (1165) constituye la puesta en escena de la metáfora del cazador y su presa con la que se le ha vinculado de manera recurrente: Teoclímeno regresa al hogar tras haber pasado el día cazando animales salvajes. A lo largo de dos tercios de la obra, el auditorio ha oído hablar del rey egipcio y ahora, sin ser anunciado previamente tras el primer estásimo del Coro, irrumpe en escena. Tras las recurrentes alusiones a Teoclímeno como cazador, tanto en el sentido literal (153–154) como en el sentido metafórico de la persecución erótica cuya víctima es Helena (63, 314), en un instante el auditorio ve repentinamente hecha realidad la imagen mental que se había formado sobre el rey egipcio. Los lectores carecemos aquí de una información que tuvo que ser de especial relevancia para los espectadores originales de la obra: el aspecto de Teoclímeno. ¿Apareció ante sus ojos con una máscara y un atuendo que señalasen notoriamente su condición de bárbaro? ¿Indicaba su máscara, de algún modo, el carácter tiránico y violento que le ha atribuido Helena? ¿Era la máscara de un hombre joven o, por el contrario, la de un hombre maduro como Menelao? ¿Cómo era su peplo? Una vestimenta llamativa y recargada contrastaría de manera impactante con los andrajos de Menelao. Por otra parte, ¿cuántos sirvientes le acompañan en su primera entrada escénica? Si su número es elevado, buena parte del espacio destinado a la representación quedaría ocupado momentáneamente por su presencia. ¿Aparecen estos sirvientes, además, con los perros y las redes de caza que menciona Teoclímeno (1169–1170)? ¿Traen consigo las presas cazadas por el rey? ¿Cómo reaccionan Helena, Menelao y el Coro ante la entrada de Teoclímeno? ¿Retroceden todos con temor o solo algunos?

La urgencia con la que Teoclímeno entra en escena se justifica porque acaba de enterarse de que un heleno ha llegado a Egipto y ha conseguido eludir la vigilancia de los centinelas. Baraja entonces dos posibilidades: “Sin duda se trata de un espía, o de alguien que quiere arrebatarme a Helena; pero morirá, si le prenden” (ἤτοι κατόπτην ἢ κλοπαῖς θηρώμενον / Ἑλένην· θανεῖται δ', ἦνγε δὴ ληφθῆι μόνον, 1175–1176). Ahora es precisamente Teoclímeno el que utiliza el verbo θηράω atribuyendo a otro hombre su propia manera de actuar. Cerca del final de la obra, el auditorio, no obstante, ya tiene definitivamente asociada la metáfora del

cazador al personaje del rey egipcio. La inadecuación a la realidad de las palabras de Teoclímeno revela su insensatez y su ceguera con respecto a su vergonzosa conducta, motivada esta por la lujuria que lo caracteriza. ¿Cómo es su reacción en cuanto ve a Helena con su nuevo aspecto, es decir, con la cabeza rapada y vestida de negro? ¿Hay en sus gestos, sus movimientos o la modulación de su voz indicios de su lujuria? Independientemente de las decisiones que adoptase el director de la obra con respecto a estas cuestiones, lo cierto es que Teoclímeno se interesa vivamente por el cambio físico de Helena: ¿por qué ha cambiado su ropa blanca por un peplo negro? ¿por qué se ha rapado la cabeza? ¿por qué humedece con el llanto sus mejillas? Cautivado por la belleza de Helena, quiere saber por qué la ha afeado. El cazador se convierte, entonces, en presa del engaño que hará posible el plan de huida de la pareja espartana. Cuando un mensajero le hace saber que Menelao sigue vivo y que ha liderado a sus compañeros griegos en una cruenta batalla contra los marineros egipcios, entonces exclama Teoclímeno: “¡Ay de mí, desdichado, presa de maquinaciones femeninas!” (ὦ γυναικείαις τέχναισιν αἰρεθείς ἐγὼ τάλας, 1621).

Hasta la aparición en escena de Teoclímeno (1165 y ss.), como se ha podido constatar, las palabras de Helena con respecto al rey egipcio, así como su actitud temerosa y desconfiada y su predisposición a huir y refugiarse en la tumba de Proteo, contribuyen poderosamente a la caracterización de Helena como mujer casta. No será esta la última vez que Eurípides recurra a la victimización del personaje, porque en la tragedia *Orestes*, representada cuatro años después (en el 408 a.C.), Helena es víctima de “dos leones griegos gemelos” (λέοντες Ἕλληνας / δύο διδύμωι, 1401–1402)⁵¹, es decir, Orestes y Píladas. Ambos, “como jabalíes monteses” (ὡς κάπροι δ’ ὀρέστεροι, 1460), se colocan frente a Helena con el propósito de asesinarla. Orestes “clavando sus dedos en sus cabellos” ([...] ἐς κόμας δὲ δακτύλους / δικῶν Ὀρέστας [...], 1469–1470), le hace doblar el cuello sobre el hombro izquierdo y está a punto de hundir la espada en su garganta, pero en ese momento ella desaparece misteriosamente para reaparecer después al lado de Apolo, el *deus*

51 Esquilo, por el contrario, había ofrecido una imagen bien distinta de Helena en la tragedia *Agamenón* (458 a.C.), comparada aquí con un cachorro de león que al crecer ocasiona la ruina de la casa del hombre que lo crió (717–736): el manso cachorro, tras convertirse en león, “inundó de sangre” (αἷματι δ’ οἶκος ἐφύρθη, 732) el hogar de sus criadores, porque “un sacerdote de Ate, por designio de un dios, fue criado en la casa” (ἐκ θεοῦ δ’ ἱερεὺς τις ἄ-/τας δόμοις προσεθρέφθη, 735–736). Así también la esposa que Paris introdujo en el palacio y cuya belleza extraordinaria fue objeto de admiración unánime, se tornó con el tiempo en la ruina de la familia real y de todos los habitantes de Troya. Casandra se refiere a Clitemnestra como “esta leona de dos pies que se acuesta con el lobo en ausencia de su noble león” (αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμημένη / λύκωι, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίας, A. Ag. 1258–1259). La infidelidad de Clitemnestra a través de la imagen de la leona evoca la infidelidad de Helena y une a ambas hermanas bajo la misma metáfora.

ex machina de la tragedia *Orestes*. Por su parte Helena, en la tragedia homónima, será llamada diosa tras su muerte, tal y como lo anuncia Cástor, el *deus ex machina* de la obra.

Cualquiera que haya leído la tragedia *Bacantes*, representada tras la muerte de Eurípides en algún momento entre el 405 y el 400 a.C., podrá constatar un procedimiento similar al de la tragedia *Helena* en lo que respecta al uso de las imágenes con las que el poeta quiere que el espectador asocie a los personajes. Las ménades, identificadas con cervatillos y potros, corretean por los bosques (219), brincan libres por el monte (445), se ponen de pie en un brinco, amamantan cervatillos (699–702), escarban en la hierba con las puntas de sus dedos (709–710), Ágave pasa brincando cerca del boyero que intenta cazarla saltando sobre ella desde los matorrales en los que se había ocultado con otros boyeros y pastores (729–730). Penteo utiliza frecuentemente el lenguaje propio de un cazador (228, 452, 642) que quiere encadenar y aprisionar a las mujeres bacantes y a Dioniso (240, 260, 355, 497, 503, 509, 643–644, 648), pero el desarrollo de la acción dramática invierte los papeles y lo convierte en el cazador cazado. Al final de la obra, él es el fiero león cuya cabeza exhibe Ágave, su propia madre, clavada en su tirso de bacante. En medio de su delirio, Ágave afirma orgullosa haber capturado sin lazos al joven cachorro (1173–1174). Piensa que su hijo la ensalzará a ella, “que ha capturado esta presa de estirpe leonina” (λαβοῦσαν ἄγρην τάνδε λεοντοφυῖ, 1196) y la expone ante los ciudadanos de Tebas, a los que llama para que vengan a ver la presa que las hijas de Cadmo han conseguido en su cacería, sin jabalinas y sin redes, solo con sus brazos (1203–1207). Ágave busca con la mirada a su hijo Penteo, para que cuelgue en el friso frontal del palacio “esta cabeza de león que yo cacé y le presento” ([...] κρᾶτα [...] τόδε / λέοντος ὄν πάρεμι θηράσας ἐγώ, 1214–1215). Poco antes de recuperar la cordura, Cadmo le pregunta de quién es el rostro que tiene en sus manos. Su respuesta ya es vacilante: “De un león, según decían sus cazadoras” (λέοντος, ὡς γ’ ἔφασκον αἱ θηρώμεναι, 1278).

La victimización de Helena en la tragedia homónima se ha conseguido expresar de manera muy eficaz a través del total desdibujamiento de la línea que separa la realidad de la imagen que la evoca. Del mismo modo que Helena es una παρθένος, así también es el trofeo de caza que Teoclímeno aspira a capturar para satisfacer el imperativo del ἔρωσ que lo domina. El mismo ἔρωσ que sometió a Paris, pero que no afecta en absoluto a la pareja espartana recién reencontrada en Egipto. El poeta trágico ha suprimido precisamente aquí la propensión de Menelao a sucumbir al deseo en cuanto ve a Helena, mientras que en otras obras tal deseo está presente en la conducta de Menelao o en las palabras con las que otros personajes censuran su pasión por una esposa que lo traicionó. En la tragedia *Andrómaca* (c. 425 a.C.), Peleo le reprocha a Menelao la facilidad con la que se rindió a la seducción de Helena, a la que debía haber matado tras recuperarla. No

obstante, le recuerda Peleo, “no mataste a tu mujer al tenerla en tus manos, sino que, en cuanto viste su pecho, arrojando tu espada aceptaste sus besos, acariciando a la perra traidora” (οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών, / ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος / φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα, *Andr.* 628–630). Peleo no atribuye la victoria de Helena solamente a su poder de seducción, sino también a la propia naturaleza libidinosa de Menelao: “porque eres por naturaleza un hombre dominado por Cípris, oh tú, malvadísimo” (ἦσσω πεφυκὼς Κύπριδος, ὦ κάκιστε σύ, *Andr.* 631). En *Ifigenia en Áulide* (¿405–400?), Agamenón le reprocha a Menelao que le exija el sacrificio de su propia hija por recobrar a Helena: “[...] tú deseas retener en tus brazos a tu hermosa mujer, dejando a un lado la razón y el honor” ([...] ἐν ἀγκάλαις / εὐπρεπῆ γυναῖκα χρῆριζεις, τὸ λελογισμένον παρῆεις / καὶ τὸ καλόν, ἔχειν [...], 385–387). Se podría concluir, por tanto, que ese Menelao que naufraga en Egipto y que se encuentra inesperadamente con la Helena real, también es como ella un nuevo Menelao, es decir, un καινὸς Μενέλαος, dispuesto a morir al lado de su esposa antes que ser presa de un bárbaro. La actitud de Menelao, además, hace posible que Helena abandone su rol de víctima perseguida por Teoclímeno y asuma un papel activo en la salvación de Menelao y en la huida de ambos.

3.4 El εἶδωλον creado por Helena: no ser (bella) y ser (Helena)

Helena es casta y fiel, pero su belleza duplicada en el εἶδωλον traicionó a Menelao, huyó con Paris y desencadenó una terrible guerra entre griegos y troyanos. Sin la extraordinaria belleza de Helena no existiría el εἶδωλον creado por Hera para castigar a Paris. Aunque la Helena real no cometió las malas acciones que se le atribuyen, tales acciones sí las cometió una nube a la que Hera dotó de la misma apariencia física que Helena. Ella no es responsable de la guerra, pero su belleza sí lo es. El hecho de que Hera haya copiado en el εἶδωλον la belleza de la Helena real produce en esta un paradójico sentimiento de responsabilidad, porque es precisamente su belleza la que desencadena la guerra. Incluso aunque admitamos que se trata de una belleza duplicada y destinada a desvanecerse en el éter del que procede, al haber sido copiada esta belleza a partir de su portadora original, ¿cómo no se va a sentir Helena atormentada por el hecho de que su propia belleza la implique injustamente en acciones que ella no ha cometido? Los versos en los que Helena reniega de su belleza como si de una maldición se tratara debieron de resultar muy conmovedores para un auditorio habituado a oír hablar ya en la épica homérica del poder destructivo de su hermosa apariencia. Es especialmente significativa la reacción de los ancianos que rodean al rey Príamo en el canto 3 de

la *Ilíada*. En cuanto ven aparecer a Helena, admiran su belleza y la equiparan con la de las diosas inmortales. ¿Cómo no iban a luchar los guerreros de ambos bandos por semejante mujer? Mejor será, no obstante, que regrese a su patria y les evite, así, futuras desgracias a todos los troyanos (*Il.* 3.156–160):

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Αἰχαιοὺς
 τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν·
 ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ' ἐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,
 μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

No hay que asombrarse de que troyanos y aqueos, de hermosas grebas, por una mujer tal estén largo tiempo padeciendo sufrimientos: su semblante es sobremanera similar al de las inmortales diosas. Pero aun siendo tal como es, que regrese en las naves y no nos cause en el futuro desgracias a nosotros y a nuestros hijos.

Dos versos condensan el efecto impactante de la belleza de Helena (156–157), seguidos de un verso que justifica tal efecto: la cualidad cuasi sobrenatural de dicha belleza, muy similar a la de las diosas (158). Inmediatamente cambian de opinión (159–160), temerosos de nuevas desgracias originadas por el efecto cautivador del rostro de Helena. Los ancianos son conscientes de que su fortuita admiración es como un arrebató emocional que tiene su paralelo en las múltiples ocasiones en que los héroes homéricos se dan cuenta de que sus pensamientos o sus actos se deben a la acción de algún dios. En la reacción de los ancianos se mezclan la atracción que les causa Helena con la percepción del peligro que ella supone para Troya. Su belleza, cautivadora y destructiva al mismo tiempo, se describe en términos objetivos y se valora en función del efecto que produce sobre quienes la contemplan. Dejando aparte estos versos, tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*, en términos generales, quienes hablan con Helena o la mencionan no aluden a su propia belleza, ni tampoco la propia Helena, que nunca habla de su belleza ni la señala como una cualidad que determine lo que le sucede o lo que siente. En el mundo que describe la épica homérica, el factor desencadenante de la guerra de Troya no es la belleza, sino el rapto de Helena, la esposa de Menelao.

Eurípides, por el contrario, invierte los términos en su tragedia *Helena*: es la belleza de Helena, duplicada en el εἶδωλον, la que promueve su (aparente) rapto y, por ende, el conflicto bélico. Además de Eurípides, en el conjunto de la literatura griega conservada solamente Gorgias e Isócrates, en sus respectivos *Encomios*, le otorgan a la belleza de Helena un papel central para su portadora y para el desarrollo de los acontecimientos que conducen a la guerra. Helena, en la tragedia homónima, desearía poder destruir su destructiva belleza. Semejante deseo no se detecta en el resto de la dramaturgia eurípidea conservada, en la que no encontraremos nunca a una Helena dispuesta a afeár su hermosura, ni siquiera en las

tragedias en las que Helena participa como personaje. Tal es el caso de *Troyanas* (415 a.C.) y *Orestes* (408 a.C.): la radiante belleza de Helena le hace exclamar a Hécuba con ira contenida que ella debería aparecer vestida de harapos y con la cabeza rapada, igual que las troyanas cautivas (*Tr*: 1022–1028); Electra, por su parte, critica severamente la conducta de Helena (*Or*: 126–139), tras haberla visto cortar solo por las puntas (ἄκρας [...] τρίχας, 128) el mechón de cabello que le entrega a Hermíone para que lo lleve como ofrenda a la tumba de Clitemnestra. Tal conducta demuestra, según Electra, que Helena no ha cambiado y que sigue siendo la misma mujer de antes, solo atenta a su belleza (ἡ πάλαι γυνή, 129). Esta Helena, que no reivindica ni puede reivindicar su inocencia, utiliza su belleza como instrumento de salvación (*Troyanas*) o es salvada de la muerte por los dioses que utilizaron su belleza como instrumento para desencadenar la guerra entre griegos y troyanos (*Orestes*). Antes de abordar el estudio de la belleza de Helena en la tragedia homónima, considero conviene revisar esta cuestión con más detalle en estas otras dos obras.

En la tragedia *Troyanas* (415 a. C.), frente al inmenso dolor de Hécuba, Cassandra y Andrómaca, el auditorio ve aparecer a un Menelao jovial y exultante: “¡Qué hermosa es esta luz del día en que voy a tomar prisionera a mi esposa!” (ὦ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε, / ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρῶσομαι, *Tr*: 860–861). Ahora tiene la posibilidad de matar a Helena o llevársela a casa y planea ambas cosas: ha decidido rechazar la alternativa de matarla en Troya; la llevará de vuelta a Grecia y allí la matará (869–879). Como señala Blondell (2013: 185), “la enfática repetición del verbo *llevar*⁵² evoca el lenguaje de las bodas y sugiere que Menelao le va a devolver el anterior estatus de esposa, pero posponer la ejecución le permite, por ahora, evitar elegir entre «llevársela» y matarla”. Justo antes de que Helena haga su primera aparición en escena, Hécuba le aconseja a Menelao que rehúya su mirada para evitar que le venza el deseo, y pone el acento en las terribles consecuencias que acarrea dejarse arrebatar por su seductora belleza (*Tr*: 890–894):

αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σὴν.
 ὀρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μὴ σ' ἔληι πόθωι.
 αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
 πίμπρησιν οἴκους· ᾧδ' ἔχει κηλήματα.
 ἐγὼ νιν οἶδα καὶ σὺ χοῖ πεπονθότες.

Te alabo, Menelao, si piensas matar a tu esposa. Pero evita mirarla, no vaya a ser que se apodere de ti el deseo. Porque ella arrebata las miradas de los hombres, destruye las ciu-

52 ἄξω, en posición inicial de verso 871; ἄγεσθαι, segunda palabra del verso 875; ἄγειν, penúltima palabra del verso 877.

dades, prende fuego a las casas. Tal es su poder seductor. Yo la conozco, y tú y cuantos han sufrido.

En esta advertencia de Hécuba está implícita la necesidad moral de oponer resistencia al deseo que nace de contemplar el bello cuerpo de Helena y de mirarla a los ojos, pero precisamente la propia Helena argumentará en su discurso que tal resistencia es imposible. En la tragedia *Hécuba*, representada unos diez años antes de *Troyanas*, la anciana reina de Troya ve cómo Odiseo se lleva a Políxena para sacrificarla y expresa el deseo de que algún día Helena llegue a sufrir el mismo dolor que ella ahora (*Hec.* 441–443)⁵³:

ὥς τὴν Λάκαιναν σύγγονον Διοσκόροιν
Ἐλένην ἴδοιμι· διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων
αἴσχιστα Τροίαν εἶλε τὴν εὐδαίμονα.

¡Ojalá vea yo así a la espartana, a la hermana de los dos Dioscuros, a Helena! Pues con sus bellos ojos cautivó del modo más vergonzoso a Troya, la ciudad rica en oro.

La similitud de estos versos con los que pronuncia Hécuba en la tragedia *Troyanas* se aprecia en el juego de palabras entre el nombre de Helena y el aoristo del verbo αἰρέω: (εἶλε, *Hec.* 443; ἔλη, *Tr.* 891). La evocación del famoso verso de Esquilo (ἑλέναυς, ἔλανδρος, ἑλέ-/πτολις, *Ag.* 689–690)⁵⁴ es más evidente en la repetición del verbo αἰρέω en el verso 892 de *Troyanas* (αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις) y sugiere que el propio nombre de Helena ejerce algún tipo de poder sobrenatu-

53 En la edición de Diggle estos tres versos se consideran interpolados, presumiblemente porque ἀπωλόμην, φίλοι (440) parecen las últimas palabras que pronunciaría el actor en el momento de caer al suelo. Mossman (1995: 244), no obstante, aduce varias razones por las que dichos versos se deberían mantener: 1) la Nodriza en *Hipólito* dice: χαίρετ', οὐκέτ' εἶμι' ἐγώ (357), pero en los cuatro versos siguientes sigue hablando sin esfuerzo; 2) los versos 441–443 preparan mejor al lector o espectador para el estásimo primero (444 y ss.), donde el coro de cautivas se pregunta dónde irá a parar: si a Ptía, a Delos o a Atenas; 3) anteriormente, Hécuba ya le había dicho a Odiseo que era Helena, no Políxena, la merecedora de ser inmolada a Aquiles (265–270). Ahora, abatida por la inminente muerte de Políxena, las palabras con las que Hécuba maldice a Helena son coherentes con la dolorosa situación de la anciana. Dichas palabras, además, preparan la transformación de la madre doliente en otra bien distinta, vengadora y sedienta de sangre. Este deseo de venganza contra quienes le han hecho daño está bien anticipado, por tanto, en los versos 441–443, en los que Eurípides podría abundar en el dolor de Hécuba por la injusta muerte de su hija o podría hacer que la anciana reclamase para sí misma la muerte. El poeta, no obstante, ha logrado generar en el auditorio original la expectativa de los terribles actos que puede llegar a realizar la anciana Hécuba.

54 Es evidente, como señala Skutsch (1987: 192), que en *Troyanas* “ἑλέναυς se omite porque Hécuba no podía saber lo que le habría de suceder a la flota griega en su regreso desde Troya”.

ral⁵⁵. El sustantivo ὄμμα, no obstante, es utilizado de modo distinto en cada una de las tragedias eurípideas: en el verso 442 de *Hécuba*, el emparejamiento de belleza y destrucción conecta la referencia a los ojos de Helena con el verso esquileo que, por medio de un oxímoron (μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, *Ag.* 742), señala el poder destructivo de los ojos de Helena. No obstante, en el verso 892 de *Troyanas* la anciana reina no se refiere con el sustantivo ὄμμα a los ojos de Helena, sino a los ojos de los hombres que, al mirarla, se ven irresistiblemente seducidos por su bello cuerpo. De ahí que Hécuba le advierta a Menelao: “Pero evita mirarla, no vaya a ser que se apodere de ti el deseo” (ὄρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔληι πόθωι, *Tr.* 891). La advertencia de Hécuba tiene, no obstante, el efecto paradójico de atraer la mirada de todos (incluidos los espectadores).

Menelao ordena a sus hombres que arrastren a Helena “por su muy sangui-naria cabellera” (κομίζετ' αὐτήν τῆς μαιφονωπάτης / κόμης [...], *Tr.* 881–882) desde la tienda donde está prisionera y la hagan venir a su presencia. Esta sinécdoque pone desde el principio en primer término el poder que ejerce la belleza física de Helena, así como las terribles consecuencias que ha acarreado. Al mismo tiempo, la sinécdoque también pone de relieve el contraste entre la cabeza de Helena, bellamente adornada por su rubia cabellera, y las cabezas rapadas de las troyanas cautivas. Hécuba, en su discurso contra Helena, critica este desvergonzado alarde de su atractivo físico en presencia de Menelao (1022–1028): en lugar de presentarse vestida con los mismos andrajos que las cautivas troyanas y con la cabeza rapada, aparece ante todos bellamente ataviada y luciendo su larga cabellera. El efecto conseguido por Hécuba es, paradójicamente, el contrario al pretendido: su intento de socavar el poder del cuerpo de Helena hace que dicho poder sea mayor. Por otra parte, las posturas adoptadas por ambas mujeres en sus respectivos discursos, ponen la belleza en el centro de sus argumentaciones: Helena reconoce la impotencia de los seres humanos ante el imperativo de la belleza, puesto que este imperativo es de origen divino (el poder supremo de Afrodita) y, por tanto, no ha lugar para plantearse si las acciones son correctas o erróneas desde un punto de vista moral, puesto que el deseo que nace dentro de nosotros es irresistible, está inspirado por la divinidad y escapa a nuestro control. Hécuba, por el contrario, defiende que podemos hacer frente a ese deseo y basa su argumentación en la posibilidad de la elección moral. Así lo explica Worman (2002: 134):

[...] para una Hécuba racionalista, Afrodita es una fuerza interna: dado que «su [de Helena] mente se hizo Afrodita cuando vio la extraordinaria belleza de mi [de Hécuba] hijo» (ἦν

55 En opinión de Blondell (2013: 186), semejante poder explicaría, tal vez, la renuencia de Menelao a pronunciar el nombre de su esposa (869–870). Existía la idea de que el nombre ata, de que tiene poder “mágico” (el *nomen*, *omen*).

οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος / ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις, 987–988), ella es responsable de sus acciones y, por tanto, merecedora de que se la considere culpable.

La acción de *Orestes* (408 a. C.) se desarrolla cinco días después del asesinato de Clitemnestra. Ante las puertas del palacio de Agamenón, una angustiada Electra atiende solícita a su hermano Orestes, que yace dormido sobre un lecho. Tras relatarle al auditorio la funesta historia de sus antepasados desde Tántalo hasta el matricidio ordenado a Orestes por Apolo, Electra describe el penoso estado en que se encuentra su hermano: enloquecido por las Erinias, tiene algunos momentos de lucidez en los que llora de manera inconsolable y no come ni se asea. El pueblo de Argos ha decretado que nadie los acoja en su casa ni les dirija la palabra y hoy decidirá si mueren por lapidación o si deben suicidarse. La inesperada llegada de Menelao a Argos es la única esperanza de salvación. Está en Nauplia, pero ya ha enviado a Helena al palacio de Agamenón durante la noche para evitar que las familias de los fallecidos en Troya tomen represalias contra ella arrojándole piedras. La misma Electra que antes esperó ansiosamente el regreso de Orestes para matar a Clitemnestra, ahora también espera con la misma ansiedad la llegada de Menelao para salvar su propia vida y la de su hermano. En los primeros setenta versos del prólogo Electra menciona cinco veces el nombre de Menelao (18, 20, 53, 65, 68), cuatro de ellas en posición inicial de verso. La mención del héroe al comienzo del verso 68 podría parecer orientada a preparar la entrada en escena de Menelao. De manera inesperada, no obstante, el público ve aparecer a Helena, que le hace a Electra una petición sorprendente: le pregunta si estaría dispuesta a ir en su lugar a ofrecer ante la tumba de Clitemnestra unos mechones de sus cabellos y unas libaciones fúnebres, porque ella no se atreve a aparecer ante la vista de los habitantes de Argos, avergonzada como está por sus pasadas acciones⁵⁶.

Electra se niega a llevar las ofrendas a la tumba de Clitemnestra y le sugiere a Helena que envíe a su hija Hermíone. Sin enfrentarse a Electra, aprueba su sugerencia y hace venir a su hija, a la que encomienda que ruegue a Clitemnestra un ánimo bien dispuesto para Orestes y Electra, “para estos desgraciados a los que un

56 Burnett (1971: 199–201) señala la intertextualidad de la escena, en la que el poeta evoca el comienzo de *Coéforos* de Esquilo o el de *Electra* de Sófocles: Clitemnestra envía a Electra con ofrendas para la tumba de Agamenón. Ahora bien, Clitemnestra es una asesina llena de temor que intenta aplacar a su propia víctima y, al mismo tiempo, ruega poder seguir disfrutando de los beneficios de su crimen; Helena no ha hecho daño alguno a su hermana y quiere dedicarle ofrendas no contaminadas por el crimen, así como una plegaria para que Clitemnestra sea benévola con ella misma, con Hermíone y con Menelao, pero también con Electra y Orestes, quienes, según Helena, se encuentran en tan penosa situación por cumplir las órdenes del dios Apolo.

dios condenó” (τοῖν τ’ ἀθλίωιν τοῖνδ’, οὗς ἀπώλεσεν θεός, 121). Helena también le entrega a Hermíone, entre otras ofrendas, un mechón de sus cabellos y, acto seguido, madre e hija abandonan la escena. En cuanto se queda sola, la primera reacción de Electra es de ira e indignación. Afirma que Helena sigue siendo la misma mujer de antes, porque así lo demuestra el hecho de que haya cortado solo por las puntas el mechón de cabello entregado a Hermíone (*Or*: 128–131):

ἴδετε γὰρ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας,
 σώιζουσα κάλλος· ἔστι δ’ ἡ πάλαι γυνή.
 θεοί σε μισήσειαν, ὡς μ’ ἀπώλεσας
 καὶ τόνδε πᾶσάν θ’ Ἑλλάδ’ . ὦ τάλαιν’ ἐγώ·

¿Véis cómo ha cortado solo las puntas de sus cabellos, para preservar su belleza? Sigue siendo la misma mujer de antes. ¡Ojalá te odien los dioses por habernos arruinado a mí, a este y a toda Grecia! ¡Ay, triste de mí!

Electra se dirige aquí al auditorio para que se una a su sentimiento de odio hacia Helena. No nos es posible saber cuál fue la reacción de los espectadores originales ante el arrebato de ira que se apodera de Electra por el mero hecho de que Helena escoja el más pequeño de los rizos de su abundante cabellera y lo corte solo por las puntas. Tal vez esos espectadores percibiesen la crítica de Electra como una exageración que les impediría participar de su ira ante la actitud de una Helena que, preocupada como está por su cabellera, carece de ese ἀνδρόβουλον κέαρ que impulsó al crimen a la Clitemnestra esquilea, y de esa férrea obstinación de Electra en vengar con el matricidio la muerte de su padre. Es posible que la vanidosa actitud de Helena responda aquí al propósito de Eurípides de situarla, desde el principio de la obra, en un plano distinto y separado de las acciones abyectas y violentas en las que se involucran los demás personajes. El desarrollo de la acción dramática corrobora esta impresión: Menelao, cuya ayuda era la última esperanza que les quedaba a Electra y Orestes para salvar la vida, se marcha y los abandona a su suerte. Orestes, desesperado ante la inminencia de su condena a muerte, ve llegar a su amigo Pílates, que ha oído con preocupación los rumores sobre una asamblea de argivos que quiere lapidar a los dos hermanos. Acompañado por su amigo, Orestes decide acudir a la asamblea de los argivos para hablar en su propia defensa y salvar su vida, pero la hostilidad de la población hacia Orestes y Electra es tal que queda confirmada su sentencia de muerte. Ambos hermanos asumen que la única salida a su situación actual es el suicidio. En este preciso momento, la intervención de Pílates marca un punto de inflexión, no solo en el desarrollo de los acontecimientos, sino también en la actitud de los hermanos. Pílates les hace una proposición inesperada: matar a Helena y causarle así una amarga pena a Menelao (Ἐλένην κτάνωμεν, Μενέλεωι λύπην πικράν, 1105).

Electra vuelve a ser ahora aquella mujer sedienta de venganza que ya era en las respectivas tragedias homónimas de Sófocles y Eurípides. Como si hubiera olvidado su determinación al suicidio, Orestes se muestra dispuesto a acabar con la vida de Helena, que ha regresado a la Hélade rodeada por un cortejo de servidores bárbaros y cautivada por los refinamientos troyanos hasta tal punto que, según Orestes, su propia patria le parece “una pequeña jaula” (σικρὸν οἰκητήριον, 1114). Píladas le propone a Orestes presentarse ante Helena llorando y suplicando por su salvación. Bajo sus mantos llevarán escondidas unas espadas y, tras encerrar a los sirvientes en algún lugar de palacio, ambos acometerán el ataque contra Helena, que así pagará con la muerte el dolor de las madres, las esposas y los hijos de los héroes que lucharon en Troya por su causa (1134–1136). Electra propone tomar como rehén a Hermíone para evitar morir a manos de Menelao por el asesinato de Helena. Mientras Orestes y Píladas entran con sus espadas en palacio, Electra se queda a las puertas y, desde allí, espera oír los gemidos de dolor de Helena antes de morir. El silencio le hace temer que ambos hayan sucumbido a su seductora belleza (ἄρ’ ἐς τὸ κάλλος ἐκκεκώφηται ξίφη; 1287). Electra escucha, finalmente, los gritos de Helena procedentes del interior y, sedienta de sangre, anima al crimen a Orestes y Píladas (1302–1310).

Aparece entonces en escena, de manera inesperada, un esclavo frigio que, con gran agitación, lamenta las desgracias de los troyanos “¡por la funesta Helena, por la funesta Helena, una Erinis para los lisos muros que Apolo construyera!” ([...] Δυσελάναν Δυσελάναν, ξεστῶν / περιγάμων <τῶν> Ἀπολ- / λωνίων Ἐρινύν, 1387–1389). Antes de relatar lo sucedido en el interior de palacio, el frigio describe a una Helena rodeada del lujo y el refinamiento oriental, a los que parece haberse acostumbrado durante su estancia en Troya (*Or.* 1426–1429):

Φρυγίοις ἔτυχον Φρυγίοισι νόμοις
παρὰ βόστρυχον αὔραν αὔραν
Ἑλένας Ἑλένας εὐπᾶγι κύκλωι
πτερίνωι πρὸ παρήιδος αἴσσων

Según frigias, frigias costumbres, me hallaba por casualidad agitando la brisa, la brisa junto a los rizos de Helena, de Helena, con un hermoso abanico redondo guarnecido de plumas, por delante de sus mejillas, [...]

Esta mención de los rizos trae nuevamente a la memoria el mechón de cabellos que Helena había cortado solo por las puntas, provocando así la ira y el desprecio de Electra al principio de la obra. Ahora, cuando ya está próximo el desenlace de *Orestes*, la delicada y detallada descripción del acto de abanicar a Helena transmite de nuevo esa imagen de inocente y frívola vanidad de Helena, así como de distanciamiento del personaje con respecto al odio y la violencia que la rodean y

que, de un momento a otro, se van a concretar en el ataque de Orestes y Pílates contra su vida. El esclavo frigio nos describe, por tanto, a una Helena cautivada por el esplendor oriental (algo que ya le había reprochado Hécuba en *Troyanas* 991–996 y 1015–1021) y que parece comportarse como si de una reina troyana se tratara. Helena está hilando lino para recoser algunas piezas “de los despojos frigios” (σκύλων Φρυγίων, 1434) y ofrendarle a su hermana Clitemnestra “unos mantos purpúreos” (φάρεα πορφύρεα, 1436)⁵⁷. Helena ya había manifestado en el prólogo el mismo interés por honrar la tumba de Clitemnestra con unos mechones de su cabello y unas libaciones fúnebres.

El relato del esclavo frigio describe, además, a una Helena confiada y fácil de engañar, rasgos ambos que contradicen la falsedad y la capacidad de fingimiento que anteriormente le había atribuido Orestes (1122). Cuando él finge la actitud de un suplicante con el objetivo de apresarla y matarla, Helena no desconfía en absoluto y, como en prólogo, manifiesta su buena voluntad hacia un familiar en apuros (1439–1446). Hermíone tampoco desconfía de Electra cuando esta le pide que entre en palacio y se una a los falsos suplicantes arrodillándose ante su madre para interceder por ellos. Que Eurípides ha situado a Helena, tanto en el prólogo de la obra como al final de esta, en un plano distinto al de los demás personajes, lo corrobora la descripción del momento mismo en que Orestes y Pílates se disponen a matarla. El esclavo frigio dice que “como jabalíes monteses” (ὡς κάπροι δ’ ὀρέστεροι, 1460) se colocaron frente a Helena y ella, tras escuchar que iba a pagar con su vida la traición de Menelao al linaje de su hermano Agamenón, intentó huir (1465–1472). La indefensión de Helena se expresa aquí por medio del contraste entre su apariencia física, delicada e idealizada (λευκόν... πῆχυν, 1466), y la brutalidad de Orestes: las sandalias doradas de Helena (χρυσεοσάμβαλον, 1468) contrastan con las botas micénicas de Orestes (Μυκηνίδ’ ἄρβύλαν, 1470); él clava sus dedos en esos cabellos rizados que constituyen uno de los principales atributos de la belleza de Helena ([...] ἐς κόμας δὲ δακτύλους / δικῶν Ὀρέστας [...], 1469–1470) y que ella había cortado solo por las puntas al comienzo de la obra. Tirándole de los

57 El hecho de que esté tejiendo una túnica para ofrendársela a Clitemnestra podría interpretarse como una prueba de devoción familiar. Davidson (2000: 119), opina que cuando el esclavo frigio dice que ella está tejiendo estos φάρεα πορφύρεα por su fallecida hermana, esta imagen de Helena la asocia con la figura de Penélope y concluye que “el escenario en el que Odiseo ataca a los que han estado acosando a su fiel esposa es reinventado en los términos de un Orestes que ataca a la propia esposa infiel, la cual aparece irónicamente asociada con la esposa fiel”. Por su parte, Zeitlin (2003: 324) señala que en la *Odisea* el objetivo es matar a los pretendientes que intentaban impugnar la lealtad de la fiel esposa, mientras que en *Orestes* el objetivo es asesinar a la infiel esposa, aunque esta ofrece un desconcertante parecido con la esposa fiel y resulta tentador ver en Helena tejiendo una túnica como ofrenda funeraria para Clitemnestra la figura de Penélope, arquetípica tejedora de sudarios.

cabellos con violencia dobla su cuello sobre el hombro izquierdo y se dispone a degollarla con una espada (1471–1472). Al oír los gritos de Helena, los esclavos frigios echan abajo las puertas de las habitaciones donde habían sido encerrados y acuden a socorrer a su señora. Varios de ellos mueren a manos de Pílates. Luego él y Orestes se abalanzan sobre Hermíone y se disponen de nuevo a matar a Helena. En ese preciso momento, no obstante, la hija de Zeus “se hizo invisible” (ἐγένετο [...] ἄφαντος, 1495). El esclavo frigio termina su relato diciendo que ignora lo que sucedió después, porque huyó del interior del palacio tan rápido como pudo. Al final de la obra, aparece Apolo como *deus ex machina* y dice que Helena está a su lado y que la ha salvado por orden de Zeus, “pues es preciso que viva, como hija inmortal de Zeus que es” (Ζηνὸς γὰρ οὔσαν ζῆν νιν ἄφθιτον χρεών, 1635) y que habite en los confines del éter junto a sus hermanos, los Dioscuros. Menelao deberá elegir nueva esposa. Los dioses utilizaron la belleza de Helena para desencadenar la guerra entre griegos y troyanos, “y causaron muertes para aligerar la Tierra de una opresiva e ilimitada multitud de mortales” (θανάτους τ’ ἔθηκαν, ὡς ἀπαντλοῖεν χθονὸς / ὕβρισμα θνητῶν ἀφθόνου πληρώματος, 1641–1642). Esta revelación de Apolo integra las acciones pasadas de Helena dentro de un plan divino.

Me he extendido hasta aquí en el tratamiento eurípideo de la belleza de Helena en las tragedias *Troyanas* y *Orestes*, porque a pesar de ser cronológicamente cercanas a la tragedia *Helena* y a pesar de incluirla como personaje, muestran, no obstante, a una Helena cuya belleza no parece problemática para su portadora. Bien distinta es su actitud desde los primeros versos del prólogo de la tragedia homónima. La propia Helena cuenta que Hera, Atenea y Afrodita entraron en liza por la manzana de oro que le otorgaría a su ganadora el título de la más bella. El troyano Paris eligió a Afrodita, porque la diosa le había prometido que poseería la belleza de Helena. Así lo explica ella misma (*Hel.* 27–30):

τούμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,
Κύπρις προτείνει· ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,
νικᾷ. λιπὼν δὲ βούσταθμ’ Ἰδαῖος Πάρις
Σπάρτην ἀφίκεθ’ ὡς ἐμὸν σχίσων λέχος.

Prometiendo a Alejandro que desposaría mi belleza — si bella es mi desdicha —, Cipris venció, y el ideo Paris, después de abandonar sus establos, llegó a Esparta, para tomar posesión de mi lecho.

El juicio de la belleza ha sido, por tanto, el factor desencadenante de la creación del εἶδωλον. Esta vinculación entre causa (juicio de la belleza) y efecto (creación del εἶδωλον) establece una conexión semántica implícita entre una y otro, entre belleza y apariencia engañosa. El cariz negativo de tal conexión se constata de

manera recurrente en las palabras de Helena⁵⁸: la diosa Afrodita le prometió a Paris “que desposaría mi belleza” (τοῦμὸν δὲ κάλλος [...] γαμεῖ, 27–28), pero añade inmediatamente “si bello es lo que acarrea desgracias” ([...] εἰ καλὸν τὸ δυστυχές, 27). Kannicht (1969, I: 61) señala que esta asociación entre κάλλος y δυστυχία es la razón de la trágica paradoja que atormenta a Helena. Semejante asociación, expresada con amargura por la mujer más bella del mundo, debió de resultar conmovedora e impactante para un auditorio habituado a pensar en la belleza de Helena como una cualidad que ha perjudicado a los que la rodean, pero que a ella misma le ha otorgado un estatus especial e, incluso, le ha salvado la vida. Ya señalé anteriormente los versos de la *Iliada* (*Il.* 3.156–160) en los que los ancianos de Troya admiran el bello rostro de Helena, “sobremanera similar al de las inmortales diosas” (αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὄπα ἔοικεν, 3.158). Peleo, en la tragedia *Andrómaca*, le reprocha a Menelao que no matase a Helena tras la conquista de Troya, sino que, derrotado por Afrodita, arrojó la espada al ver su bello cuerpo (*Andr.* 628–631):

οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβῶν,
ἀλλ' ὡς ἐσεΐδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα,
ἦσσων πεφυκῶς Κύπριδος, ὦ κάκιστε σύ.

No mataste a tu mujer al tenerla en tus manos, sino que, en cuanto viste su pecho, arrojando tu espada aceptaste sus besos, acariciando a una perra traidora, porque eres por naturaleza un hombre dominado por Cipris, oh tú, malvadísimo.

Ahora Helena, aparentemente abandonada en Egipto desde hace años, lamenta todo el sufrimiento que les ha ocasionado, a los demás y a ella misma, el atributo que la distingue de las demás mujeres. Infausto fue el día en el que alguien taló el árbol con el que Paris construyó la nave que lo trajo a Grecia “en pos de mi desdichadísima belleza, a fin de poseer mi lecho” (ἐπὶ τὸ δυστυχέστατον / κάλλος, ὡς ἔλοι γαμῶν, 236–237)⁵⁹. Resulta significativo que Helena no diga “en pos de mí, desdichadísima”, sino “en pos de mi desdichadísima belleza”. Desde el principio de la obra, por tanto, Helena quiere expresar su deseo de desvincularse de ese

⁵⁸ La belleza percibida como causa de dolor para su portadora se detecta también en Esquilo (*F* 154a, 8 Radt de la tragedia *Niobe*) y en Sófocles (*Tr.* 24–25, 465).

⁵⁹ El Coro de la tragedia *Hécuba* lamenta el día en que Paris taló la madera de abeto del Ida “para enviar una nave por el oleaje marino hacia el lecho de Helena, la más hermosa que ilumina Helio, el de áurea luz” ([...] ἄλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων / Ἑλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν / καλλίσταν ὁ χρυσοφαῖς / Ἄλιος αὐγάζει, *Hec.* 634–637). En las palabras del Coro destaca el elogio y la admiración de la belleza de Helena, calificada como καλλίστη (superlativo que contrasta con el δυστυχέστατον κάλλος del que habla amargamente la propia Helena en la tragedia homónima).

atributo (su belleza) que para ella es origen de desgracias, propias y ajenas, y que resulta incompatible con su voluntad de demostrar que ella es verdaderamente inocente de las faltas que todos le atribuyen. En opinión de Kannicht (1969, II: 81–82), estos versos (236–237) refuerzan la idea de la inocencia de Helena, porque Paris ya tenía planeado raptar a Helena, hecho que ella hace explícito con la frase ὡς ἔλοι γαμῶν (237). Viajaba con Paris en esa nave la diosa Afrodita, calificada como πολυκτόνος (238), precisamente el mismo calificativo que la propia Helena se había aplicado a sí misma (198) de manera paradójica. Antes de la llegada del troyano, el dios Hermes ya se había llevado a Helena a través del éter en dirección a Egipto, para que Paris no la poseyese a ella misma, sino solo su belleza duplicada en el εἶδωλον. Lo que Paris se llevó consigo a Troya no fue otra cosa que la copia de un atributo del que ahora reniega su propia portadora cada vez que lo menciona. Toda su vida es una monstruosidad (τέρας γὰρ ὁ βίος, 260)⁶⁰ por culpa de Hera y a causa de su belleza (τὰ μὲν δι’ Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον, 261). Semejante afirmación desemboca en un desesperado deseo de eliminar el atributo que tantas desgracias le ha ocasionado: su belleza. Helena exclama: “¡Ojalá, si pudiera ser borrada como se borra una pintura, adoptase yo una apariencia más fea en vez de hermosa!” (εἴθ’ ἐξαλειφθεῖς ὡς ἀγαλμ’ αὐθις πάλιν / αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ, 262–263).

Resulta significativo que en los versos anteriormente citados Helena utilice la palabra εἶδος para referirse a su belleza. La palabra Εἰδῶ aparece en el verso 11, en el que Helena informa al auditorio que Εἰδῶ es el primer nombre que recibe la hija de Proteo. Se trata de la forma abreviada de Εἰδοθέα (‘bella como una diosa’), así llamada en la *Odisea* (4.366). En la tragedia de Eurípides, el nombre Εἰδῶ evoca, sin duda alguna, el sustantivo εἶδωλον y, así, desde el comienzo de la obra, se establece la conexión semántica entre belleza y apariencia engañosa. Por otra parte, la hija de Proteo fue durante su infancia τὸ μητρὸς ἀγλίσμ’ (11), en donde la palabra ἀγλίσμα abunda en la cualidad que distingue a la niña, es decir, su belleza. Ahora bien, “en cuanto alcanzó la edad oportuna para el matrimonio, la llamaron Teónoe, porque conocía todos los designios divinos, los presentes y los futuros” (ἐπεὶ δ’ ἐς ἥβην ἦλθεν ὠραίαν γάμων, / καλοῦσιν αὐτὴν Θεονόην· τὰ θεῖα γὰρ / τὰ τ’ ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ’ ἠπίστατο, 12–14). Veintitrés versos antes de que Helena mencione la palabra εἶδωλον (34) el auditorio ya ha empezado a asociar belleza y apariencia, contraponiéndolas al conocimiento y la realidad, nociones

⁶⁰ Moles (2019: 57) señala que “el término τέρας indica, desde Homero, algo milagroso y extraordinario, pero que aquí adquiere un matiz negativo, debido a su frecuente asociación con criaturas horrendas, tales como la Gorgona (*Il.* 5.742; *E. Ion* 989), Tifón (*A. Pr.* 354), Cerbero (*S. Tr.* 1098) la Esfinge (*E. Ph.* 806), etc. Se trata, por tanto, de una palabra que parece evocar un cierto sentimiento de temor hacia lo incomprensible”.

estas últimas asociadas a Θεονόη, el nuevo nombre que recibe la hija de Proteo al llegar a la edad adulta. Cuando Helena expresa el deseo de que su εἶδος pudiese borrarse como se borra una pintura (262–263) le está comunicando al auditorio de qué modo su bella apariencia (su εἶδος idéntico al εἶδωλον) es un obstáculo para que los demás reconozcan a la verdadera Helena, es decir, a la Helena real que nunca fue a Troya con Paris.

La desesperación que le produce la incapacidad de desprenderse de su indeseado atributo se expresa nuevamente poco después, cuando exclama: “¡Las demás mujeres son felices por su belleza, pero a mí esa misma belleza me ha destruido!” (αἰ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς / γυναῖκες, ἡμᾶς δ’ αὐτὸ τοῦτ’ ἀπώλεσεν, 304–305). Helena establece aquí una contraposición radical, sin matices (αἰ μὲν [...] ἄλλαι [...] γυναῖκες, ἡμᾶς δ’ [...]), entre ella misma y las demás mujeres. El plural mayestático que remite a Helena apenas consigue atenuar ese radicalismo que culmina en el aoristo ἀπώλεσεν y cierra el verso con la idea de que Helena siente un completo abatimiento. Solo a ella la ha destruido su belleza⁶¹. Diversos pasajes de la obra contradicen, no obstante, la afirmación de Helena, puesto que κάλλος es una palabra presente en situaciones donde hay conflicto o desdicha para diosas o mujeres: la belleza fue el motivo de la disputa entre Hera, Atenea y Afrodita, disputa que se resolvió (con funestas consecuencias) por medio del juicio de Paris, tal y como lo explica la propia Helena en el prólogo ([...] ἦλθον τρεῖς θεαὶ κάλλους περὶ / Ἰδαῖον ἐς κευθμῶν’ Ἀλέξανδρον πάρα, 23–24). La belleza de Calisto (cuyo nombre es el superlativo del adjetivo καλός) y de la hija de Mérope les acarreó a ambas el castigo divino de ser metamorfoseadas en animales. Helena dice, en concreto, que la hija de Mérope fue transformada en cierva de cuernos de oro (χρυσοκέρατ’ ἔλαφον, 382) por causa de su belleza (καλλοσύνας ἔνεκεν, 383). Helena reinterpreta estas metamorfosis como una bendición y llama afortunadas a las dos doncellas, porque su transformación en animales las liberó de la belleza, mientras que ella no puede desprenderse de su aborrecido atributo. Independientemente de la reinterpretación hecha por Helena sobre la historia particular de Calisto y de la hija de Mérope, el κάλλος de las tres mujeres es motivo de conflicto y dolor. Ahora bien, el sufrimiento de Helena todavía continúa, porque su intacta belleza ha sido la causante de muchas muertes, mientras que la belleza de Calisto y de la hija de Mérope solo las ha afectado a ellas.

Si es cierto que Menelao ha muerto, Helena jura que se ahorcará o se cortará la garganta en sacrificio a las tres diosas y a Paris (352–359). El hecho de pre-

⁶¹ Moles (2019: 59) constata que el verbo ἀπόλλυμι, “es utilizado incontables veces por Eurípides para indicar la acción ejercida por Helena, mientras que aquí la heroína se presenta de manera novedosa como una víctima”.

sentarse a sí misma como víctima sacrificial (θῦμα, 357) debió de ser especialmente conmovedor para el auditorio: ¿por qué habría de ofrendar su propio cuerpo precisamente a quienes propiciaron su ruina? La amarga ironía que encierran aquí las palabras de Helena afianzaría la adhesión de los espectadores con la situación del personaje, cuya determinación al suicidio deriva de la posibilidad de que Menelao esté muerto. Helena también evoca con gran pesar el final de Troya, destruida “por hechos nunca cometidos” (δὲ ἔργ’ ἄνεργ’, 363), ya que el rapto de Helena, en realidad, nunca tuvo lugar. La causante de tantas desgracias ha sido la belleza de Helena, no la propia Helena (*Hel.* 364–366):

τὰ δ’ ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε
πολὺ μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον
ἄχεά τ’ ἄχεσι, πάθεα πάθεσι·

Los dones con que Cipris me adornó han engendrado mucha sangre, mucho llanto; han traído dolor sobre dolor, sufrimientos sobre sufrimientos.

Mi traducción de τὰ δ’ ἐμὰ δῶρα Κύπριδος (364), que haría referencia a la belleza de Helena, expresa la misma idea que el sintagma τὰ δῶρ’ Ἀφροδίτης en la épica homérica (*Il.* 3.54). Ahora bien, τὰ δ’ ἐμὰ δῶρα Κύπριδος también podría referirse a la propia Helena, “el regalo que Cipris hizo de mí”, es decir, ella sería el regalo entregado a Paris por Afrodita. La primera lectura es, en mi opinión, más acorde con los versos anteriores en los que Helena le atribuye a su belleza el origen de todas sus desgracias y desearía poder destruirla. Además, la amarga ironía del sustantivo δῶρα (364) se convertiría en autoexcepción, si se refiriese a la propia Helena y no a su belleza, a la vez que quedaría en segundo plano el papel desempeñado por Afrodita en las calamidades a las que alude Helena en los dos versos siguientes. El regalo de la diosa (la belleza de Helena) es la causa de muchas muertes y mucho dolor, idea que se expresa con especial énfasis a través del oxímoron: el verbo ἔτεκε (al final del verso 364), que remite a la generación de la vida, tiene como complementos directos palabras que remiten a la muerte y al sufrimiento derivado de ella. Dichas palabras, a su vez, adquieren mayor fuerza expresiva por la repetición de πολὺ en una estructura sintáctica bimembre (πολὺ μὲν αἶμα, πολὺ δὲ δάκρυον, 365) y por la acumulación de políptota (ἄχεά τ’ ἄχεσι, πάθεα πάθεσι, 366).

Helena piensa en las madres troyanas que han perdido a sus hijos, así como en las hermanas de los muertos, jóvenes doncellas que han cortado sus cabelleras y, al no poder ofrendarlas ante las tumbas de los guerreros, las han depositado junto al cauce del Escamandro. Helena también imagina, como si lo hubiera visto, el dolor de las mujeres griegas, a las que se refiere indirectamente por medio de una personificación: la Hélade ha lanzado gritos de dolor, se ha deshecho en llanto, “se

ha golpeado la cabeza con las manos, y con las uñas ha surcado de sanguinolentas heridas la delicada piel de sus mejillas” (ἐπὶ δὲ κρατὶ χέρας ἔθηκεν, / ὄνυχι δ’ ἀπαλόχροα γένυν / ἔδευσεν φοινίαισι πλαγαῖς, 372–374). El ritual de cortar el cabello en señal de duelo, así como los gestos de dolor de las mujeres griegas y troyanas, son consecuencia del regalo de Afrodita (la belleza de Helena). El contraste entre las mujeres dolientes que afean sus cuerpos y la belleza intacta de la mujer cuya apariencia física, duplicada en el εἶδωλον, fue la causa de tanto dolor, no solo abunda en el radical rechazo de Helena hacia su bello cuerpo, sino que anticipa los cambios que hará en ese cuerpo para suprimir su hermosura. El auditorio todavía no sabe que Helena se reparará la cabeza, se arañará las mejillas y se vestirá de negro, pero cuando ella haga estos cambios será identificada por ese auditorio con todas aquellas mujeres que lloraron a sus hijos, esposos y hermanos muertos en la guerra de Troya. El afeamiento de su cuerpo será más que una mera estrategia para engañar a Teoclímeno. Será el símbolo de la inocencia de Helena y del triunfo sobre esa belleza que tantas desgracias ha ocasionado.

El Coro, que ha escuchado los lamentos de Helena, la acompaña para consultar a la profetisa Teónoe y la escena queda vacía. Es entonces cuando, inesperadamente, hace su entrada Menelao con la apariencia de un náufrago harapiento (386 y ss.). Frente a la mezcla de admiración y temor que la belleza de Helena produce tradicionalmente en quienes la contemplan (tal es el caso de los ancianos de Troya en el canto 3 de la *Ilíada*), la reacción de Menelao al ver a Helena en Egipto les ofrece a los espectadores una escena especialmente singular. Él no es aquí aquel Menelao que la tradición describe como particularmente susceptible de sucumbir a la belleza de Helena, ya sea al ver su rostro o sus pechos. El poeta íbico afirma que cuando Menelao vio a Helena, arrojó su espada, mientras que, según una anécdota atribuida a Isócrates, los griegos iban a apedrear a Helena, pero soltaron las piedras en cuanto contemplaron su rostro; esta anécdota procede de un escolio en el verso 1287 de la tragedia *Orestes*: después de haber tramado con Orestes y Píades el asesinato de Helena, Electra se queda a las puertas del palacio, esperando oír los gritos de su tía procedentes del interior. La impaciencia la lleva a preguntarse si tal vez se han embotado sus espadas ante la visión de la belleza de Helena (ἄρ’ ἔς τὸ κάλλος ἐκκεκώφηται ξίφη, 1287). En la *Pequeña Ilíada* y en *Lisístrata* son los pechos de Helena los que le hacen arrojar la espada a Menelao y en la tragedia *Andrómaca*, como ya señalé anteriormente, el anciano Peleo le reprocha esta conducta (“en cuanto viste su pecho, arrojaste la espada”: ὡς ἐσεῖδες μαστὸν, ἐκβαλὼν ξίφος, *Andr.* 629). También señalé ya los versos en los que Hécuba maldice a Helena, porque “con sus bellos ojos cautivó del modo más vergonzoso a la próspera ciudad de Troya” ([...] διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων / αἰσχιστα Τροίαν εἶλε τὴν εὐδαίμονα, *Hec.* 442–443), así como los versos en los que le aconseja a Menelao que rehúya la mirada de Helena para evitar que le venza el deseo (*Tr.* 890–894).

A diferencia de toda esa tradición que presenta a un Menelao completamente subyugado por la belleza de Helena, este náufrago harapiento que acaba de llegar al reino de Teoclímeneo le dice a la mujer que huye de él despavorida estas palabras: “Nada más mostrar tu cuerpo, me has llenado de estupor y me has dejado sin palabras” ([...] ὡς δέμας δείξασα σὸν / ἔκκληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστίθης, 548–549). Acaba de ver a una mujer que tiene el mismo aspecto físico que el εἶδωλον que se trajo de Troya y que ha ocultado en una cueva, custodiado por los griegos que han sobrevivido como él al naufragio. Menelao corre tras Helena e intenta disipar sus temores. Una vez que ella encuentra refugio en la tumba de Proteo, ambos entablan un diálogo que conducirá a su mutuo reconocimiento. Mientras que Menelao aparece sucio y andrajoso, Helena lleva una regia vestimenta blanca y esa cabellera rubia formando bucles que es uno de sus principales atributos de belleza. Resulta paradójico que en este preciso momento ella reconozca inmediatamente en el náufrago cubierto de harapos a su tan añorado marido, pero que Menelao sea incapaz de aceptar que la mujer rubia y bien vestida que tiene ante sus ojos es Helena, su esposa. La razón le impide admitir lo que sus ojos están viendo, es decir, una mujer idéntica a la suya. No importa que Helena le explique la historia del εἶδωλον creado por Hera: su victoria en Troya y el hecho de haber recuperado a la mujer que él considera la Helena real son hechos incontestables. Dispuesto ya a marcharse, se despide de Helena, pero la oportuna llegada de un anciano esclavo consigue que Menelao cambie de opinión. Este anciano revela las últimas palabras del εἶδωλον antes de desaparecer en las profundidades del éter: afirma ser un fantasma creado por Hera y exculpa a Helena de los actos que le han acarreado una mala fama inmerecida. Es entonces cuando Menelao abraza a Helena y reconoce en ella a su verdadera esposa. Las palabras del fantasma consiguieron lo que no pudo conseguir el propio cuerpo de la bella Helena.

Al igual que Menelao, tampoco Teucro había reaccionado de la manera tradicional al ver a Helena en Egipto. En lugar de admirar su belleza o de dejarse subyugar por ella, había afirmado con horror: “Estoy viendo la odiosísima imagen sanguinaria de la mujer que me destruyó a mí y a todos los aqueos” ([...] ἐχθίστης ὀρῶ / γυναικὸς εἰκῶ φόνιον, ἢ μ’ ἀπώλεσεν / πάντας τ’ Ἀχαιοὺς [...], 72–74). Acto seguido, dispuesto a dispararle con el arco una de sus flechas, no fue la belleza de Helena la que lo detuvo, sino su propio razonamiento (erróneo) de que esa mujer que tenía ante sus ojos no podía ser la misma Helena por la que luchó años atrás en Troya. Así se lo dice: “Si mi pie no pisara tierra extranjera, tú sin duda morirías con esta alada flecha infalible como recompensa por tu semejanza con la hija de Zeus”: ([...] εἰ δὲ μὴ ἔν ξένηι / γαίαι πόδ’ εἶχον, τῶιδ’ ἂν εὐστόχῳι πτερῶι / ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἂν Διὸς κόρης, 75–77). En estas observaciones sobre la reacción de los personajes masculinos al ver a Helena entra en juego un tercer hombre: el rey egipcio Teoclímeneo. Su primera aparición en escena es bastante tardía (a partir del

verso 1165). Había salido a cazar, pero ha regresado apresuradamente a palacio tras enterarse de que un griego acaba de llegar a Egipto. Teoclímene teme que se haya llevado consigo a Helena, a la que se refiere como “la esposa que me está destinada” (ἄλοχος ἧς ἐφίεμαι, 1183). Como no la ve junto a la tumba de Proteo, cree que ha huido y ordena preparar los carros para ir en su busca. Es entonces cuando aparece Helena con vestimenta negra en vez de blanca y con la cabeza rapada. Los espectadores ya saben que finge ser ahora la viuda de Menelao como parte del plan de huida. El rey egipcio reacciona con disgusto al ver el mal aspecto de la mujer con la que quiere casarse (1186–1190): ¿por qué ha cortado los bucles de su rubia cabellera? ¿por qué ha arañado sus mejillas? ¿por qué ha cambiado su vestido blanco por otro negro? Helena le explica que así le corresponde presentarse ante todos tras la muerte de Menelao, de la que acaba de enterarse por un griego superviviente del naufragio (que es, en realidad, el propio Menelao). Mientras que la tradición nos presenta a una Helena cuya belleza seduce y doblega voluntades, su nuevo aspecto no podría, desde luego, ni seducir ni subyugar a Teoclímene. ¿Cómo es posible, entonces, que Helena consiga engañar al rey egipcio y que él le proporcione todo lo necesario para que el plan de huida tenga éxito? Consciente de que Teoclímene haría cualquier cosa por convertirla en su esposa, Helena le promete que se casará con él tras celebrar el ritual fúnebre en honor a Menelao. Ha vencido la persuasión, no la seducción. Ha vencido la astucia, no la belleza.

Aunque los cambios que Helena ha realizado en su aspecto físico sean transitorios y no supriman su belleza de manera permanente, el auditorio original debió de contemplarlos con gran asombro, puesto que no existe en el resto de la dramaturgia eurípidea conservada ni en la épica homérica una Helena dispuesta a afear o deteriorar su extraordinaria belleza. Cortarse el cabello debió de ser el cambio más impactante para los espectadores de la obra y, de hecho, es el cambio que principalmente llama la atención de Teoclímene (1187–1188, 1224). La cabellera rubia de Helena es una característica poco significativa en términos descriptivos, puesto que este suele ser el color de los cabellos de otros personajes, humanos o divinos, desde Homero a Eurípides. Lo que sí es significativo es que Helena decida desprenderse del atributo que mejor representa su belleza y que aparezca sin él ante los espectadores. Bien entrada ya la segunda mitad de la obra, solo seiscientos cuarenta versos antes de que finalice, nosotros descubrimos *como lectores* que Helena tiene una cabellera rubia formando bucles que ella misma tiene intención de cortar. Los espectadores originales de la obra, a diferencia de nosotros, ya vieron desde el principio mismo de la obra los rubios bucles de la cabellera de Helena, mientras escuchaban su deseo de poder borrar la belleza que tanto dolor le había ocasionado a ella misma y a los demás. Su irrupción en escena con la cabeza rapada pone en primer término la sinceridad de este deseo y la impor-

tancia que tal cambio físico tiene para el éxito del plan de huida. La belleza de Helena es ahora un instrumento en manos de la propia Helena para reescribir su historia y semejante reescritura se hace explícita cuando ella misma afea su aspecto.

El mensajero que llega para comunicarle a Teoclímeneo la huida de Helena y Menelao narra por extenso cómo se desarrollaron los acontecimientos. Empieza mencionando precisamente a Helena (*Hel.* 1526–1529):

ἐπεὶ λιποῦσα τοῦσδε βασιλείους δόμους
ἢ τοῦ Διὸς παῖς πρὸς θάλασσαν ἐστάλη,
σοφώταθ' ἄβρὸν πόδα τιθεῖσ' ἀνέστενεν
πόσιν πέλας παρόντα κού τεθνηκότα.

Después de abandonar estas regias moradas, la hija de Zeus se dirigió al mar, y, caminando con paso lánguido se lamentaba lo más astutamente que podía por un marido que estaba allí presente, junto a ella, y no muerto.

El mensajero habla ahora con el conocimiento de que Helena estaba fingiendo un dolor que no sentía. El adjetivo ἄβρός, presente en el sintagma ἄβρὸν πόδα (1528), es habitual para calificar el desenfreno o la sensualidad de los bárbaros y, aunque en la dramaturgia euripídea es frecuente la asociación entre Helena y el lujo oriental (*Tr.* 987–997, 1020–1022; *Or.* 1108–1113, 1426–1436; *IA* 73–74), aquí, no obstante, por medio del sintagma ἄβρὸν πόδα, el poeta ha combinado artísticamente la sensualidad innata de Helena con su habilidad para desempeñar el papel de viuda afligida ante unos bárbaros considerados como ἄβροί por el auditorio ateniense original. Poco después, el mensajero cuenta cómo “después de ascender por la escala con sus pies de hermosos tobillos, Helena se sentó en medio de los bancos” (πλησασα κλιμακτῆρας εὐσφύρωι ποδι / Ἐλένη καθέζετ' ἐν μέσοις ἐδωλίσι, 1570–1571). La atracción y el interés que suscita el cuerpo de Helena resultan evidentes por el hecho de que el mensajero se fije en este detalle tan particular de su fisonomía. Incluso con la cabeza rapada, las mejillas arañadas y vestida de negro, Helena capta la atención de quienes la miran, pero su belleza (ahora expresada de manera minimalista en el sintagma εὐσφύρωι ποδι) ya no es aquí ἀρχὴ κακῶν para ella. Los dioses utilizaron la belleza de Helena como instrumento para desencadenar la guerra de Troya; ahora, no obstante, ese instrumento está en manos de la propia Helena y por primera vez tiene la oportunidad de manipularlo para que obre a su favor.

Cuando Teoclímeneo descubre el engaño, lamenta haber sido presa de la astucia de las mujeres (ὦ γυναικεῖαις τέχναισιν αἰρεθεῖς ἐγὼ τάλας; 1621). Tal vez aquí el plural incluya no solo a Helena, sino también a su propia hermana Teónοο, a la que se dispone a dar muerte por haberlo traicionado. La intervención de los

Dioscuros impide que Teoclímeno ejecute su venganza. Cástor le ordena que deponga su cólera, puesto que sus bodas con Helena no estaban dispuestas por el destino y su hermana Teónoe ha actuado correctamente, respetando las leyes divinas y los preceptos del fallecido Proteo. Es voluntad de los dioses que Helena regrese a la Hélade en compañía de Menelao, su esposo. Teoclímeno acata los designios divinos y se refiere a Helena con las más elogiosas palabras: ella es la mejor y la más casta de las mujeres y su nobleza de corazón es una cualidad difícil de encontrar entre las de su mismo sexo. No hay aquí ninguna mención a la proverbial belleza de Helena. El εἶδωλον que ella misma ha creado al afear su bella apariencia, ha conseguido el objetivo de reescribir la historia particular de la Helena real.

3.5 Helena, la mejor y la más casta

Eurípides pone punto final a la dilatada polémica con respecto a la responsabilidad de Helena en la guerra de Troya, pero también con respecto a su conducta sexual. Ella ya no es la esquilea “mujer de muchos hombres” (πολύανορος [...] γυναικός, *Ag.* 62) por cuya causa Zeus envió a los hijos de Atreo contra Paris. Ya no es tampoco la espartana libertina e impúdica por naturaleza que tan duramente había criticado el anciano Peleo en la tragedia *Andrómaca*. Menelao, según Peleo, había acogido hospitalariamente a Paris en su hogar sin desconfiar de Helena, como si tuviese en palacio una mujer casta y no la peor de todas (ὡς δὴ γυναῖκα σώφρον' ἐν δόμοις ἔχων / πασῶν κακίστην [...], *Andr.* 594–595). Hermíone, hija de Helena, era “la cría de una mala mujer” (κακῆς γυναικὸς πῶλον, *Andr.* 621) y Menelao, en vez de matar a Helena tras haberla recuperado, había arrojado la espada al ver su pecho, aceptando sus besos y “acariciando a la perra traidora” (προδότιν αἰκάλλων κύνα, *Andr.* 630). La propia Andrómaca aconsejaba a la joven Hermíone que no quisiera aventajar en pasión por los hombres a la mujer que la había parido (μὴ τὴν τεκοῦσαν τῆι φιλανδρῖαι, γύναι, *Andr.* 229), porque los hijos sensatos deben evitar la conducta de sus malvadas madres (*Andr.* 230–231).

Clitemnestra, en la tragedia *Electra*, había calificado a su hermana Helena de lasciva (Ἐλένη μάργος ἦν, *El.* 1027) y traidora (ἄλοχον [...] προδότιν, *El.* 1028). Si no fuese así y si Menelao hubiera sabido castigarla, no se habría desencadenado una guerra entre cuyas víctimas estaba Ifigenia, sacrificada para conseguir vientos favorables en dirección a Troya (*El.* 1024–1029). En opinión de Electra, no obstante, Clitemnestra y Helena eran ambas lujuriosas (ἄμφω ματαίω, *El.* 1064) y Helena se había dejado raptar de buena gana (ἢ μὲν γὰρ ἀρπασθεῖς' ἑκοῦς' ἀπώλετο, *El.* 1065). La revelación final de Cástor, el *deus ex machina*, invalidaba, no obstante, las descalificaciones vertidas contra Helena, puesto que ella nunca había ido a

Troya, sino que Zeus había enviado a esa ciudad un εἶδωλον con su misma apariencia física para enzarzar a los humanos en una guerra cruenta (Ζεὺς δ', ὡς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν, / εἶδωλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον, *El.* 1282–1283). La verdadera Helena había estado en Egipto, en el palacio del rey Proteo, durante todo el transcurso de la guerra entre griegos y troyanos. La tragedia *Electra*, representada unos ocho años antes de la tragedia *Helena*, anticipaba las líneas fundamentales de la versión alternativa del mito relativo a la guerra de Troya. Ahora, por primera vez en la dramaturgia eurípidea conservada, la propia Helena se presenta como la intachable esposa de Menelao, una mujer virtuosa y fiel a su marido hasta las últimas consecuencias. Su nobleza y su castidad están fuera de toda duda. Así lo reconoce Teoclímeneo, el hombre que en vano ha pretendido convertirla en su esposa (*Hel.* 1680–1687):

ὦ παῖδε Λήδας καὶ Διός, τὰ μὲν πάρος
νείκη μεθήσω σφῶν κασιγνήτης πέρι·
κεῖνη δ' ἴτω πρὸς οἶκον εἰ θεοῖς δοκεῖ,
ἐγὼ δ' ἀδελφὴν οὐκέτ' ἂν κτάνοιμ' ἐμήν.
ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἅμα
γεγῶτ' ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ' αἵματος.
καὶ χαίρεθ' Ἑλένης οὐνεκ' εὐγενεστάτης
γνώμη, ὃ πολλαῖς ἐν γυναιξίν οὐκ ἔνι.

¡Oh, hijos de Leda y Zeus! Olvidaré mi antigua querrela en relación con vuestra hermana. Que aquella vuelva a casa, si place a los dioses; yo ya no podría matar a mi hermana. Sabed que habéis nacido de la misma sangre de la que nació la mejor y la más casta hermana. Y alegraos por su nobleza de corazón, algo que no se encuentra en muchas mujeres.

Los estudios que caracterizan a los personajes de la tragedia ática desde la perspectiva del realismo psicológico difícilmente se tomarán en serio las elogiosas palabras finales de Teoclímeneo. Subordinando, además, la caracterización de Helena a la dicotomía ὄνομα-πρᾶγμα y, por ende, al supuesto ‘mensaje filosófico’ de la obra, concluirán que tales palabras deben ser *leídas* en clave irónica. ¿Cómo se demuestra esta conclusión? ¿Y de quién procede la ironía: del propio Teoclímeneo o de Eurípides? Si se considera que la ironía procede del poeta, entonces el rey egipcio afirma sinceramente que Helena es la mejor y la más casta, pero el auditorio (o, más bien, el lector moderno) entenderá que Eurípides lo invita a no tomarse en serio las palabras de Teoclímeneo, porque el desarrollo de la acción dramática ha puesto de manifiesto que Helena es indistinguible del εἶδωλον. Aunque no le ha sido infiel a Menelao, sus palabras y acciones en la segunda mitad de la obra no dejan lugar a dudas de que, si no existiera el εἶδωλον, Helena habría cometido las malas acciones que le atribuye la tradición mítica. Por otra parte, si la ironía procede del propio Teoclímeneo, entonces nosotros hemos de suponer un

determinado lenguaje corporal y una determinada modulación de la voz del actor en el momento de pronunciar el elogio final de Helena. Los textos conservados de la tragedia ática nos han llegado, no obstante, sin acotaciones escénicas y no podemos saber qué indicaciones le dio el director de la obra al actor que representaba el papel de Teoclímeno. Su voz y sus gestos, ¿delataban ironía o convicción?

Apelando a nuestros criterios de coherencia, podemos argumentar que el cambio de opinión de Teoclímeno ha sido sospechosamente repentino. Después de que el mensajero le cuenta cómo los han engañado, Teoclímeno se lamenta de haber caído en la trampa que le ha tendido una mujer (ὦ γυναικεῖαι τέχναισιν αἰρεθεῖς ἐγὼ τάλας, 1621). Ahora ya no podrá desposar a Helena. Tampoco podrá castigarla ni a ella ni a Menelao, porque la nave ya no está a su alcance. Se vengará, no obstante, de su hermana, que lo ha traicionado ocultándole la presencia de Menelao en Egipto. Está firmemente decidido a cometer el crimen, pero se lo impide el *deus ex machina* (1642–1662): Cástor le ordena que deponga su cólera (ἐπίσχες ὀργὰς [...] / Θεοκλύμενε, [...], 1642–1643), porque su enojo se debe a una boda que no le está destinada a él (οὐ γὰρ πεπρωμένοισιν ὀργίζηι γάμοις, 1646), y su hermana Teónoe no lo ha agraviado al respetar la ley de los dioses y los justos preceptos de Proteo ([...] τὰ τῶν θεῶν / τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς, 1648–1649). Destruída Troya, ya no es preciso que Helena permanezca en Egipto, sino que debe regresar a su casa y vivir con Menelao, su esposo (1650–1655). Por todas estas razones, Cástor le ordena que aparte la espada de su hermana y que no dude de que ella ha obrado con sensatez (ἀλλ' ἴσχε μὲν σῆς συγγόνου μέλαν ξίφος, / νόμιζε δ' αὐτήν σωφρόνως πράσσειν τάδε, 1656–1657). Cástor asegura que él y Polideuces hubieran ayudado a su hermana Helena mucho antes, pero ambos están sometidos al destino y a la voluntad de los dioses (1660–1661). Aquí terminan las palabras dirigidas en particular a Teoclímeno (σοὶ μὲν τὰδ' αὐδῶ, [...], 1662).

En lo que respecta a Helena, su hermano Cástor también tiene un mensaje para ella ([...] συγγόνωι δ' ἐμῆι λέγω, 1662): que navegue sin temor hasta la patria, porque ella y Menelao tendrán un viento favorable y sus hermanos, los Dioscuros, la protegerán durante todo el trayecto (1663–1665). Cuando se acerque el final de su vida, será llamada diosa. Tal es la voluntad de Zeus ([...] Ζεὺς γὰρ ὧδε βούλεται, 1669). Una isla llevará el nombre de Helena: se trata de la isla en la que se detuvo Hermes tras arrebatar a Helena y llevársela por el cielo para evitar su unión con Paris (κλέψας δέμας σὸν μὴ Πάρις γήμειέ σε, 1672). La isla se llamará Helena porque la recibió robada furtivamente de su hogar (1674–1675). Tras estos trece versos dirigidos a su hermana, Cástor le anuncia a Menelao que los dioses han decidido que habitará la Isla de los Bienaventurados. Así se demuestra que no es cierto que los inmortales odien a los varones de noble estirpe, pero sí que tienen que soportar más sufrimientos que los demás (1676–1679). Finalizada la inter-

vención del *deus ex machina*, Teoclímeneo pronuncia los versos en los que elogia a Helena (1680–1687). Han transcurrido tan solo cincuenta y nueve versos desde la reacción inicial de Teoclímeneo, dispuesto a asesinar a su propia hermana (1621 y ss.) hasta que depona su cólera y califica a Helena como la mejor y la más casta de las mujeres. Ahora bien, las palabras que Cástor le dirige expresamente a Teoclímeneo abarcan veinte versos (1642–1661), mientras que las que le dirige a Helena abarcan trece versos (1663–1675) y los cuatro versos restantes (1676–1679) van dirigidos a Menelao. Más de la mitad de las palabras de Cástor tienen como destinatario a Teoclímeneo y su tono es marcadamente imperativo. La asamblea de los dioses, presidida por Zeus, ya ha tenido lugar. Las órdenes que Cástor le da a Teoclímeneo dependen de la decisión adoptada en dicha asamblea y resulta evidente que tal decisión es favorable a la pareja espartana.

La dinámica de la acción y la retórica de la situación parecen indicar que no hay ironía en las palabras de Teoclímeneo. El poeta trágico ha generado en su auditorio, desde los primeros versos de la obra, la expectativa de que Helena y Menelao se reencuentren, huyan de Egipto y regresen a Esparta. Lo han conseguido y el rey egipcio debe aceptar, gracias a la intervención de Cástor, la voluntad de los dioses. Unos dos años antes de la representación de esta tragedia, Eurípides había llevado a escena *Ifigenia entre los Tauros*. Son numerosos los paralelismos entre ambas obras. Ifigenia y Orestes, que quieren huir del país de los tauros (en el Quersoneso escita, actual Crimea), consiguen engañar al rey bárbaro Toante. Este, no obstante, exhorta a sus hombres para que les impidan la huida. En ese momento interviene Atenea en calidad de *dea ex machina* e insta a Toante a que abandone su propósito. La respuesta del rey bárbaro demuestra que las palabras de la diosa han sido suficientes para hacerle cambiar de opinión (*IT* 1475–1485):

ἄνασσ' Ἀθήνα, τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις
 ὅστις κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.
 ἐγὼ δ' Ὀρέστηι τ', εἰ φέρων βρέτας θεᾶς
 βέβηκ', ἀδελφῆι τ' οὐχὶ θυμοῦμαι· τί γὰρ
 πρὸς τοὺς σθένοντας θεοὺς ἀμιλλᾶσθαι καλόν;
 ἴτωσαν ἐς σῆν σὺν θεᾶς ἀγάλματι
 γαῖαν, καθιδρύουσιντό τ' εὐτυχῶς βρέτας.
 πέμψω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα
 γυναικας, ὥσπερ σὸν κέλευσμά ἐφίεται.
 παύσω δὲ λόγχην ἣν ἐπαίρομαι ξένοις
 ναῶν τ' ἐρετμά, σοὶ τάδ' ὡς δοκεῖ, θεά.

Soberana Atenea, quien no obedece las palabras de los dioses cuando las escucha, no está en su sano juicio. Yo no voy a encolerizarme con Orestes, aunque se haya ido llevando consigo la imagen de la diosa, ni con su hermana. ¿Cómo va a ser bueno rivalizar con los dioses poderosos? ¡Que se marchen a tu tierra con la imagen de la diosa y que erijan la estatua en buena hora! También enviaré a estas mujeres a la próspera Grecia como ordenan tus pala-

bras. Detendré la lanza que ahora levanto contra los extranjeros y los remos de las naves, ya que así te place, diosa.

La tragedia *Ifigenia entre los Tauros* fue representada, como ya se dijo, unos dos años antes de la tragedia *Helena*. La respuesta del rey bárbaro Toante pone de manifiesto la relevancia que tienen las palabras de Atenea para modificar radicalmente su actitud: en primer lugar, reconoce con una frase de carácter general la insensatez de cualquiera que conozca la voluntad de los dioses y, no obstante, decida desobedecerles; en segundo lugar, ningún mortal debe enfrentarse a los dioses, dado su poder superior; en tercer lugar, él, que es un simple mortal, va a obedecer las órdenes de Atenea y va a cumplir con la voluntad de la diosa. Las palabras finales de Teoclímeneo, en comparación con las de Toante, carecen de ese énfasis en la obediencia y el respeto debido a los dioses. Esta diferencia afecta a nuestra percepción de la credibilidad de las palabras con las que Teoclímeneo elogia a Helena. No afectaba, sin embargo, a los espectadores originales de la obra. Para ellos compuso Eurípides, en los últimos años de su vida, un tipo de tragedias cuyos desenlaces, dada su similitud, debían de gozar de gran aceptación. En sus palabras finales, Teoclímeneo solo dice una vez: “Que vuelva ella [Helena] a casa, si ello place a los dioses” (κεῖνη δ’ ἴτω πρὸς οἶκον, εἰ θεοῖς δοκεῖ, 1682). A nosotros no nos basta. A los coetáneos de Eurípides, sí. Nuestra visión desacralizada de la tragedia ática tal vez exija manifestaciones más vehementes y reiteradas de devoción religiosa, pero los atenienses de época clásica comprendían que el cambio de opinión de Teoclímeneo estaba directamente relacionado con las palabras del *deus ex machina*, porque los dioses de la tragedia ática también eran sus dioses, es decir, los dioses de la *pólis* de Atenas.

A las observaciones anteriores es preciso añadir que las palabras finales de Teoclímeneo, aunque a nosotros nos parezcan mal integradas en el momento en que las pronuncia el personaje, armonizan, no obstante, con su caracterización. Eurípides ha querido presentar ante su auditorio a un rey que, aunque se comporta como un tirano, manifiesta un notorio interés por honrar la memoria de su padre. De hecho, Teoclímeneo ha decidido ubicar la tumba de Proteo a la entrada del palacio, para saludar al padre cada vez que pase junto a su sepulcro. Cuando entra por primera vez en escena, Teoclímeneo dirige estas palabras a la tumba de su padre (*Hel.* 1165–1168):

ὦ χαῖρε, πατὴρ μνήμη· ἐπ’ ἐξόδοισι γὰρ
ἔθαπα Πρωτεύ σ’ ἐνεκ’ ἐμῆς προσρήσεως·
ἀεὶ δέ σ’ ἐξιὼν τε κásiων δόμους
Θεοκλύμενος παῖς ὄδε προσεννέπω, πάτερ.

¡Salud, sepulcro de mi padre! Que cerca del umbral te enterré, Proteo, para poder así saludarte; y siempre que salgo de palacio o entro en él, yo, este tu hijo Teoclímeno, a ti te hablo, padre.

Antes del siglo IV a.C., el saludo ὦ χαῖρε (1165) no se utilizaba en epitafios para dirigirse a cualquier persona fallecida, sino que se reservaba para quienes eran heroificados o deificados. Helena ya informó en el prólogo de que, tras la muerte de Proteo, aquí precisamente es donde viene a refugiarse para huir del acoso de Teoclímeno. Este hecho indica que la tumba de Proteo es el único lugar del que Teoclímeno no osará arrebatar a Helena. Otros pasajes de la obra abundan en la misma idea. Así, la primera vez que Helena ve a Menelao, al principio no lo reconoce a causa de su andrajoso aspecto y cree que es uno de los hombres de Teoclímeno, enviado por el rey para apoderarse de ella. Helena decide al instante correr a refugiarse junto a la tumba de Proteo. No solo considera la tumba como un refugio seguro para sí misma, sino también para Menelao. Después de la anagnórisis, la pareja espartana habla sobre el plan de huida; Menelao le pregunta a Helena si debe acompañarla al palacio o es mejor que se quede junto a la tumba de Proteo. Ella responde sin atisbo de duda: “Quédate aquí, pues, si intentan algo contra ti, esta tumba y tu espada te protegerán” (αὐτοῦ μὲν · ἦν γὰρ καὶ τι πλημμελές σε δρᾶι, / τάφος σ’ ὄδ’ ἂν ῥύσαιτο φάσγανόν τε σόν, 1085–1086).

Cuando Teoclímeno entra en escena y saluda a la tumba de su padre, se sobresalta al no ver ahí a Helena. Lo primero que piensa es que algún griego se la ha arrebatado. Acto seguido, la ve aparecer con la cabeza rapada y vestida de negro. Helena le cuenta la falsa noticia de la muerte de Menelao y Teoclímeno se muestra muy interesado por el ritual fúnebre inventado por Helena como medio para huir de Egipto. El rey está dispuesto a colaborar en ese ritual, proporcionándole a los griegos todo lo necesario para su celebración y ofreciéndose él mismo a participar en la ceremonia en lugar de Helena. Una vez descubierto el engaño, cuando Teoclímeno se dispone a matar a su hermana, el *deus ex machina* lo detiene y le explica que Teónoe no lo ha agraviado porque ha respetado la ley de los dioses y los justos preceptos de Proteo. Cástor también le aclara que la estancia de Helena en Egipto forma parte de un plan divino que ya se ha cumplido. Ahora ella, de acuerdo con la voluntad de Zeus, debe regresar a Esparta y vivir allí con su esposo Menelao. El rey egipcio escucha, a continuación, el glorioso destino que los dioses reservan a la pareja espartana en compensación a sus muchos padecimientos: la deificación de Helena y el privilegio concedido a Menelao de habitar tras su muerte la Isla de los Bienaventurados. Tras escuchar las órdenes de Cástor y tras conocer los designios de los dioses, Teoclímeno reacciona por primera vez como lo haría Proteo, el padre al que venera tanto: elogiando la nobleza y la castidad de Helena.

Así termina la obra: con el reconocimiento de la excelencia de Helena. Eurípides, partiendo de la versión alternativa del mito, culmina un proceso de exoneración que la épica homérica, desde la versión tradicional, ya había iniciado. Después de poner a prueba la identidad de Odiseo con el lecho que el héroe construyó para ambos con sus propias manos, Penélope le habla así sobre Helena (*Od.* 23.218–224):

οὐδέ κεν Ἀργεῖη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
 ἀνδρὶ παρ' ἄλλοδαπῶ ἐμίγη φιλότιτι καὶ εὐνῆι,
 εἰ ἦδη, ὃ μιν αὐτίς ἀρήϊοι υἴες Ἀχαιῶν
 ἀξέμεναι οἴκόνδε φίλην ἐς πατρίδ' ἔμελλον.
 τὴν δ' ἦ τοι ῥέξαι θεὸς ὠρορεν ἔργον ἀεικέες·
 τὴν δ' ἄτην οὐ πρόσθεν ἐῶ ἐγκάτθετο θυμῶ
 λυγρῆν, ἐξ ἧς πρῶτα καὶ ἡμέας ἵκετο πένθος.

La argiva Helena, hija de Zeus, no se hubiera unido nunca en amor y cama con un hombre extranjero, si llegase a saber que los belicosos aqueos habían de traerla nuevamente a su casa y a su patria. Pero a ella algún dios debió de incitarla a ejecutar una acción vergonzosa, porque antes nunca permitió que se asentara en su alma la locura funesta que fue el origen también de nuestro dolor.

Mientras que Helena, según Penélope, no se habría unido jamás a Paris, si hubiera sabido que los aqueos la recuperarían para Menelao, la Helena eurípidea, por el contrario, rechaza constantemente el acoso de Teoclímeneo, incluso cuando cree que Menelao está muerto y que no hay, por tanto, esperanza de escapar de Egipto y regresar a Esparta. Penélope también atribuye la infidelidad de Helena a la acción de alguna divinidad, mientras que la castidad de Helena en la tragedia homónima procede, en primer término, de la voluntad de Zeus. El soberano de los dioses y padre de Helena ordena a Hermes que se la lleve a Egipto, para que viva allí bajo la protección de Proteo. En el desarrollo de la acción dramática, Helena demuestra que su castidad está fuera de toda duda, porque la noticia de la posible muerte de Menelao, aunque falsa, no modifica su actitud con respecto a Teoclímeneo.

Incluso si la tragedia *Helena* no resuelve, en último término, la confusión entre apariencia y realidad, este hecho no afecta a la reconstitución final de la reputación de Helena. Así lo entiende Naddaff (2009: 89), cuando afirma:

[su ὄνομα] su 'nombre' se hace bueno — incluso un lugar llevará su nombre (1673–1675) — y su honor ya no depende de lo que haya o no haya hecho o sufrido en el pasado. Su reacción estratégica ante la inmediata presencia de su amado marido la transforma en una esposa ejemplar, 'grande y noble'. Teoclímeneo pronuncia las palabras finales sobre el noble carácter de esta criatura hermosísima y divina [...]. Por tanto, a la pregunta de Safo, '¿qué es lo más hermoso?', Eurípides ofrece una respuesta convencional y tradicional: una esposa devota que hará cualquier cosa — incluso engañar y planear estrategias — para permanecer fiel al

marido que ama. Al revisar el personaje de Helena como incondicionalmente honorable, Eurípides se nos muestra obsesionado todavía por la melodía homérica y la utiliza para cantar las alabanzas de una Helena que asegura el restablecimiento de la armonía doméstica desbaratada por los dioses [...]. Solo el engaño le permite recuperar su perdido sueño de felicidad conyugal.

Desde la perspectiva de Naddaff, por tanto, el hecho de que la diferencia entre apariencia y realidad sea irresoluble no es incompatible con la caracterización positiva de Helena. Ella es casta y fiel a Menelao a pesar de los diecisiete años transcurridos en Egipto; no ha sucumbido al acoso de Teoclímeneo ni a la tentación de su riqueza; consigue el apoyo de Teónoe y es salvada por los dioses al final de la obra. Su sentimiento de culpabilidad es radicalmente paradójico. Es una ‘culpa subjetiva’, frente al sentimiento de ‘culpa objetiva’ de la Helena homérica. Una vez que el εἶδωλον desaparece, Helena toma el control del juego ‘apariencia-realidad’ para salvar su vida, la de su marido y la de los demás griegos y para poder regresar a Grecia y limpiar su honor. Helena deja de sufrir pasivamente el contraste entre apariencia-realidad, que ha tenido su origen en la creación del fantasma por parte de la diosa Hera, y dirige ella misma ese juego con la aprobación de los dioses. Esto no equivale a decir que Helena se identifica con el εἶδωλον, puesto que ni siquiera el propio εἶδωλον tomó nunca el control del juego: siempre fue un instrumento de los dioses por motivos tales como hacer famoso a Aquiles, aligerar la tierra de un exceso de población y satisfacer el deseo de venganza de Hera. La ‘nueva’ Helena de la tragedia homónima encarna, por tanto, de manera convencional y tradicional las virtudes femeninas más valoradas por la Grecia clásica y su caracterización debió de ser especialmente conmovedora para los espectadores de la obra.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas me he propuesto el objetivo de rescatar, aunque sea de manera aproximada e imperfecta, un modo de contemplar la caracterización de Helena en la tragedia homónima de Eurípides desde una perspectiva en la que el personaje es un medio para un fin, no un fin en sí mismo. Su subordinación a la acción de la obra significa que no podemos estudiar al personaje aislándolo del contexto dramático al que pertenece. Procurando integrar la caracterización de Helena dentro del diseño global de la obra, he iniciado mi estudio con la revisión de cuatro cuestiones cuya respuesta no solo condiciona la interpretación del conjunto de la tragedia, sino también la manera de entender la caracterización del personaje: 1) ¿es *Helena* realmente una tragedia?; 2) ¿comunica esta obra un mensaje pacifista o antibelicista?; 3) ¿es *Helena*, ante todo, una tragedia ‘filosófica’?; 4) ¿qué papel desempeñan los dioses en la acción de la obra? En primer lugar, *Helena* es una tragedia, incluso si en ella se detectan escenas y situaciones cuya comicidad no es indiscutible, porque depende de factores tales como la opinión y la sensibilidad personal del traductor, que lee un texto sin acotaciones escénicas que ofrezcan indicaciones sobre los gestos, las actitudes o el tono de voz de unos actores que, además, actuaban con máscara. En segundo lugar, *Helena* no es una tragedia pacifista ni lo contrario. Es frecuente entre la crítica moderna considerar la obra como un alegato en contra de las guerras, cuya futilidad aparecería aquí expresada a través de la guerra de Troya, que fue librada por un fantasma. Ahora bien, las palabras y los actos de los personajes, así como la acción de la obra en su conjunto, no avalan sin discusión semejante lectura. En tercer lugar, la consideración de *Helena* como tragedia ‘filosófica’ suele ofrecer una visión tan intelectualizada de la obra que no parece haber sido compuesta para miles de espectadores mayoritariamente iletrados, sino para una especie de Espectador Ideal representado por un pequeño grupo de hombres cultos y eruditos deseosos de detectar en la instantaneidad de la representación dramática las alusiones de Eurípides a cuestiones ontológicas y epistemológicas planteadas por presocráticos y sofistas. En cuarto lugar, muchos estudios de la tragedia *Helena*, enfocados principalmente en su componente filosófico, dejan en segundo plano e incluso ignoran la importancia del papel de los dioses para la comprensión de la obra.

Al abordar una por una estas cuatro cuestiones, he reivindicado la necesidad ineludible de identificar a los destinatarios de la tragedia ática: miles de espectadores que no solo eran atenienses o griegos procedentes de otras ciudades distintas de Atenas, sino también metecos, extranjeros no residentes en la ciudad, esclavos y, posiblemente, también mujeres. La heterogeneidad de semejante auditorio condicionaría, sin duda, la labor del poeta trágico, cuyo éxito en el festival

dramático habría dependido de su capacidad para involucrar emocionalmente a una abigarrada multitud integrada por personas de diferente estatus social, económico, étnico y cultural. Cuando nosotros leemos y estudiamos los textos de la tragedia ática, solemos dar respuestas unilaterales a las cuestiones planteadas en el párrafo anterior, sin darnos cuenta de que cuando el poeta componía (y a menudo dirigía) las obras, no estaba única y exclusivamente atento a la transmisión de determinados mensajes de índole ética, filosófica o religiosa que interesarían posiblemente a un grupo minoritario de espectadores. Incluso este grupo minoritario habría ido al Teatro de Dioniso para disfrutar de otros aspectos de la representación que les podían parecer tan importantes o más que los supuestos mensajes del autor: Me refiero a la música, al canto y a la danza del Coro, a las interpretaciones de los actores, a su vestuario y sus máscaras y a los detalles de la escenografía (por austera que fuese). Creo que es esencial intentar recuperar esta visión de la tragedia ática como un espectáculo que convocaba a miles de personas para hacerlas vibrar con unas obras que a nosotros nos han llegado a través de textos pensados por encima de todo para la representación, antes que para la lectura reflexiva.

En el segundo capítulo he realizado un análisis crítico de la manera en que se suele abordar el estudio de la caracterización en la tragedia ática. En lo que respecta a la caracterización de Helena en la tragedia homónima, la combinación del realismo psicológico con el supuesto ‘mensaje filosófico’ ha conducido invariablemente al retrato de una Helena ambigua, contradictoria, incoherente y, lo que es peor, indistinguible del εἶδωλον del que pretendía diferenciarse. Desde esta perspectiva, parece como si Eurípides hubiese dotado al personaje de una suerte de personalidad que puede ser descubierta en una lectura minuciosa del texto dramático. Si miramos por debajo de la superficie textual (=apariciencia), las palabras y los actos de la propia Helena y de los demás personajes desvelarán su verdadero significado (=realidad): Helena es *aparentemente* casta y fiel, pero el desarrollo de la acción dramática pone al descubierto que, *en realidad*, posee las cualidades negativas que las acciones de Hera y Zeus trasladaron al εἶδωλον que Paris se llevó consigo a Troya. Semejante estudio de la caracterización de Helena se fundamenta en la manera en que la crítica moderna ha solido entender cuestiones como el cambio radical del personaje, sus contradicciones, sus sentimientos o su conducta con los personajes de origen bárbaro. Con respecto a esta última cuestión, si Helena es finalmente indistinguible del εἶδωλον y posee las cualidades negativas que la tradición siempre le ha atribuido, resulta tentador invertir los papeles y caracterizar positivamente a Teoclímeno, convertido así en un ‘bárbaro noble’ engañado por una artera Helena. El siguiente paso de esta línea interpretativa es leer aquí entre líneas una crítica velada de Eurípides sobre la conducta de los griegos hacia los extranjeros.

Tales planteamientos parten de la premisa de que Eurípides compuso la obra, ya no digo yo para un Espectador Ideal, sino para un Lector Ideal cuya interpretación del texto es independiente de su propia época y cultura. Las recreaciones modernas de los personajes y los argumentos de la tragedia ática en diversos géneros literarios es, sin duda alguna, una manera de reafirmar la vigencia de los modelos clásicos en la posteridad. Algo muy distinto es imponerles a los personajes de la tragedia ática unas expectativas de caracterización que son ajenas, no solo a los poetas trágicos, sino sobre todo a la Grecia clásica. Si la Helena doliente y pasiva de la primera mitad de la obra adopta después un papel activo en un plan de huida que incluye derramamiento de sangre, su cambio radical nos parece incoherente e inmotivado a nosotros, porque partimos de nuestra noción moderna de la personalidad y no nos basta con atribuir ese cambio radical a las nuevas circunstancias que rodean al personaje; nosotros esperamos que Helena actúe de principio a fin en consonancia con *su* personalidad, pero tal personalidad (post-cartesiana, post-kantiana) se la hemos impuesto nosotros, como si los actos del personaje fuesen el producto de su particular manera de ser, definida como una individualidad que obra de acuerdo con imperativos internos ajenos al entorno y al devenir de los acontecimientos de la obra. Con respecto a la manera de valorar los sentimientos de los personajes trágicos, la escena del reencuentro y mutuo reconocimiento de Helena y Menelao constituye un ejemplo ilustrativo de lo lejos que se puede llegar con una lectura entre líneas del texto conservado. Diversos estudios se han centrado en descifrar algo así como los verdaderos sentimientos de la pareja recién reencontrada, cuando, en realidad, el texto no nos informa en absoluto sobre ese particular. Esta tragedia fue compuesta originalmente para ser vista y oída por unos espectadores a los que Eurípides quiso conmover con una emocionante escena de reencuentro. Esos espectadores ansiaban el reencuentro de Helena y Menelao y se harían preguntas tales como las siguientes: ¿quién de los dos reconocerá primero al otro? ¿conseguirá Helena convencer a Menelao de que ella es la Helena real? ¿Reirán? ¿Llorarán? ¿Se abrazarán?

Por último, mi estudio particular de la caracterización de Helena en el tercer capítulo ha estado enfocado en detectar de qué modo consiguió Eurípides construir en torno a la castidad y la inocencia de Helena un procedimiento de caracterización que no se basa ni en lo que la propia Helena dice sobre sí misma (salvo su recurrente reivindicación de que ella es casta e inocente) ni en lo que los demás personajes dicen sobre ella. La aparente duda de Helena con respecto a la paternidad de Zeus atrae la compasión del espectador no solo por su penosa e inmerecida situación, sino porque tal situación afecta a la hija del dios supremo. La paradoja es, además de la duda, no solo una manera de expresar en el conjunto de la obra la confusión entre apariencia y realidad (a menudo por medio del oxímoron), sino también un recurso para dotar de gran eficacia emocional las pa-

labras con las que Helena intenta reivindicar su inocencia: cuando quiere exculparse a sí misma, las palabras que condenan al εἶδωλον también la incluyen a ella. La diosa Hera se sirvió de la imagen física de Helena para crear un fantasma al que todos identificarían con Helena. De este modo, el εἶδωλον posee su nombre y su imagen exterior. De ahí la paradoja que expresan las palabras de Helena cuando intenta culpar al εἶδωλον y exculparse a sí misma. El espectador coetáneo de Eurípides, tanto si identificaba la incapacidad del lenguaje para reflejar la realidad como si no, percibiría por encima de todo la desesperación de Helena, que sufría desde hacía diecisiete años una mala fama inmerecida.

Además de la duda y la paradoja, Eurípides también utiliza la metáfora para presentar ante el auditorio a esta Helena casta e inocente. Su uso de la metáfora, no obstante, es distinto del de Esquilo en la *Oresteia* y del de Eurípides mismo en tragedias como *Medea*. Ahora Helena, en la tragedia homónima, habla y actúa como si fuese una παρθένος y huye de Teoclímeneo utilizando palabras que la presentan, a ojos de los espectadores, como la presa más codiciada por el rey egipcio, aficionado a la caza. Pero, sin duda alguna, el mecanismo de caracterización más innovador al que acude el poeta es presentarle a los espectadores a una Helena que reniega de su belleza y que está dispuesta a afearla. En *Troyanas* y *Orestes* luce su hermosa cabellera rubia, mientras que en la tragedia *Helena* se rapa la cabeza como parte de un plan para engañar a Teoclímeneo y huir de Egipto. Por último, Eurípides confirma la inocencia y la castidad de Helena haciendo que sea precisamente Teoclímeneo, su acosador, el que la califique como la más excelente y la más casta, a pesar de que tales cualidades difícilmente se pueden encontrar en la mayoría de las mujeres.

Tanto si el anciano Mnesíloco de la comedia *Tesmoforias* (411 a.C.) de Aristófanes utiliza adjetivo καινή ('nueva') para referirse a la reciente representación de la tragedia *Helena* como si se refiere a que el personaje es una Helena καινή a causa de su castidad y su inocencia, en mi estudio de la caracterización de Helena en la tragedia homónima he procurado poner de relieve la manera peculiarmente eurípidea de presentar ante su auditorio la situación del personaje en la versión alternativa del mito tradicional. Aunque la obra se haga eco de las cuestiones ontológicas y epistemológicas planteadas por presocráticos y sofistas y aunque Eurípides estuviese personalmente interesado en tales cuestiones, he insistido en que el componente filosófico de la tragedia *Helena* es un medio para un fin, no un fin en sí mismo. A través de la dicotomía entre apariencia y realidad, el poeta encontró un medio muy eficaz para que los espectadores no solo identificasen el pensamiento de Gorgias o Protágoras en las palabras y las situaciones de los personajes. De hecho, una pequeña parte del auditorio experimentaría el goce intelectual de reconocer en la obra las teorías sobre la relación entre percepción sensorial y conocimiento. Por medio de la citada dicotomía, Eurípides creó para los

personajes de la obra y para el auditorio un universo dramático desconcertante y perturbador. El εἶδωλον de Hera y los designios de Zeus han trastocado la realidad y han reducido al absurdo la gran gesta heroica de la guerra de Troya. Los dioses no solo son ajenos al sufrimiento de los mortales, sino que incluso Zeus se ha despreocupado de su hija Helena, abatida por el dolor; la incertidumbre, la duda y la paradoja de su propia identidad. El final de la obra confirma que los seres humanos deben soportar los designios de los dioses, aunque el sentido de tales designios no esté al alcance de su conocimiento ni de su comprensión. Pero hay lugar para la esperanza. Zeus y los demás dioses han decidido poner fin al caos generado por el εἶδωλον. Helena y Menelao podrán regresar a Esparta. El final de la obra no cambia el hecho de que griegos y troyanos han luchado por un fantasma, pero así lo decidieron los dioses.

Bibliografía

- Alexiou, Margaret. 2002. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. Publicado por primera vez en 1974 Cambridge: Cambridge University Press.
- Allan, William. 2000. "Euripides and the sophists: society and the theatre of war". En Martin Cropp, Kevin Lee & David Sansone, eds., *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. ICS 24–25. Champaign: University of Illinois Press. 145–156.
- Allan, William. 2008. *Euripides. Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alt, Karin. 1962. "Zur Anagnorisis in der *Helena*", *Hermes* 90: 6–24.
- Alt, Karin. 1964. *Euripides. Helena*. Leipzig: Teubner.
- Arnott, W. Geoffrey. 1973. "Euripides and the Unexpected", *G&R* 20: 49–63.
- Arnott, W. Geoffrey. 1990. "Euripides' Newfangled Helen", *Antichthon* 24: 1–18.
- Arnott, W. Geoffrey. 1993. "Double the Vision: a Reading of Euripides' *Electra*". En Ian McAuslan & Peter Walcot, eds., *Greek Tragedy. G&R Studies* 2, Oxford: Oxford University Press. 204–217. Publicado por primera vez en 1981, *G&R* 28: 179–192.
- Assael, Jacqueline. 1993. *Intellectualité et théatralité dans l' oeuvre d' Euripide*. Nice: Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines.
- Assael, Jacqueline. 2001. *Euripide, philosophe et poète tragique*. Louvain-Namur-Paris-Sterling, Virginia: Éditions Peeters. Société des Études Classiques.
- Austin, Norman. 1975. *Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer's Odyssey*. Berkeley California: California University Press.
- Austin, Norman. 2008. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca & London: Cornell University Press. Tesis del año 1994.
- Bañuls, José Vicente. et alii, eds. 2007. *O mito de Helena de Tróia à actualidade*. Vol. 1. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Bañuls, José Vicente. 2007. "*Helénes apaitesis* de Sófocles". *O mito de Helena de Tróia à actualidade* 1, J. V. Bañuls et alii, eds., Coimbra: Universidade de Coimbra. 105–163.
- Bañuls, José Vicente & Morenilla Talens, Carmen. 2008a. "*Andrómeda* en el conjunto de las tragedias de Eurípides", *CFC (G)* 18: 89–110.
- Barlow, Shirley A. 1971. *The Imagery of Euripides*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Barlow, Shirley A. 1989. "Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*", *G&R* 36.2: 158–171.
- Barlow, Shirley A. 1993. *Euripides. Trojan Women*. Warminster: Aris & Phillips.
- Bassi, Karen. 2000. "The Somatics of the Past: Helen and the Body of Tragedy". En Mark Franko & Annette Richards, eds., *Acting on the Past: Historical Performance across the Disciplines*. Hanover & London: Wesleyan University Press. 13–34.
- Bates, W. Nickerson. 1961. *Euripides. A Student of Human Nature*. New York: A. S. Barnes & Company, Inc.
- Bergren, Ann L. T. 1983. "Language and the Female in Early Greek Thought", *Arethusa* 16: 69–95.
- Bernabé, Alberto, ed. 1996. *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta. Pars I*. Stuttgart & Leipzig: Teubner.
- Bett, Richard. 1989. "The Sophists and Relativism", *Phronesis* 34: 139–169.
- Bettini, Maurizio & Brillante, Carlo. 2008. *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid: Akal. Publicado por primera vez en 2002. *Il mito di Elena: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Turín: Giulio Einaudi, ed.
- Betts, J. T. Hooker et alii, eds. 1986. *Studies in T. B. L. Webster's Honour* vol. I. Bristol.

- Beye, Charles Rowan. 1966. *The Iliad, the Odyssey, and the Epic Tradition*. Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books.
- Blaiklock, Edward M. 1952. *The Male Characters of Euripides*. Wellington: New Zealand University Press.
- Blondell, Ruby. *et alii*, eds. 1999. *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*. New York: Routledge.
- Blondell, Ruby. 2013. *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press.
- Boedeker, Deborah. 1997. "Becoming Medea: Assimilation in Euripides". En James J. Clauss & Sarah I. Johnston, eds., *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press. 127–148.
- Boedeker, Deborah. 2012. "Helen and 'I' in Early Greek Lyric". En John Marincola, Lloyd Llewellyn-Jones & Calum Maciver, eds., *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras: History without Historians*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 65–82.
- Burgess, Jonathan S. 2001. *The Tradition of the Trojan War in Homer & the Epic Cycle*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Burian, Peter, ed. 1985. *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*. Durham: Duke University Press.
- Burian, Peter. 2007. *Euripides. Helen*. Oxford: Aris & Phillips.
- Burkert, Walter. 1985a. *Greek Religion*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Publicado por primera vez en 1977. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Burkert, Walter. 1985b. "Herodot über die Namen der Götter. Polytheismus als historisches Problem", *MH* 42: 121–132.
- Burnett, Anne Pippin. 1960. "Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas", *CPh* 55.3: 151–163.
- Burnett, Anne Pippin. 1971. *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford: Clarendon Press.
- Burnett, Anne Pippin. 1983. *Three Archaic Poets (Archilochus, Alcaeus, Sappho)*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Burnyeat, Myles F. 1976. "Protagoras and Self-Refutation in Later Greek Philosophy", *PhR* 85: 44–69.
- Buxton, Richard G. A. 2010. *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge: Cambridge University Press. Publicado por primera vez en 1982.
- Calame, Claude. 1977. *Les Choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols. Rome: L'Ateneo and Bizzarri.
- Calderón Dorda, Esteban. 2007. *Eurípides. Tragedias, VI. Los Heraclidas. Helena*. Alma Mater. Colección de autores griegos y latinos. Madrid: CSIC.
- Cameron, Averil & Kuhrt, Amélie eds. 1983. *Images of Women in Antiquity*. London: Routledge.
- Campos Daroca, F. Javier 2013. "La sabiduría de Teónoe y los tiempos trágicos de la *Helena* de Eurípides". En Francesco De Martino & Carmen Morenilla Talens, eds., *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*. Bari: Levante Editori. 83–109.
- Cassin, Barbara. 2000. *Voir Hélène en toute femme: d' Homère à Lacan*. Paris: Sanofi-Synthélabo.
- Cerbo, Ester. 1989. "La scena di riconoscimento in Euripide: dall' amebeo alla monodia", *QUCC* 33.3: 39–47.
- Chong-Gossard, J. H. Kim On. 2008. *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Leiden: Boston.
- Christopoulos, Ménélaos. 2008. "Quelques remarques sur Hélène dans l' *Odyssée*. À la recherche des innovations mythographiques et narratives", *Gaia* 11: 101–120.

- Clader, Linda L. 1976. *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition. Mnemosyne 42*. Leiden: Brill.
- Clauss, James J. & Johnston, Sarah I. eds. 1997. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohen, Beth, ed. 1995. *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Collard, Christopher. 2003. "Formal Debates in Euripides' Drama", En Judith Mossman, ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 64–80. Publicado por primera vez en 1975, *G&R* 22.1: 58–71.
- Collinge, Neville E. 1962. "Medical Terms & Clinical Attitudes in the Tragedians". *BICS* 9: 43–55.
- Collins, Leslie. 1988. *Studies in Characterization in the Iliad*. Frankfurt: Athenäum Monografien. Altertumswissenschaft.
- Conacher, Desmond J. 1967. *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*. Toronto: University of Toronto Press.
- Conacher, Desmond J. 1998. *Euripides and the Sophists*. London: Duckworth.
- Conacher, Desmond J. 2003. "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama". En Judith Mossman, ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 81–101. Publicado por primera vez en 1981, *AJPh* 102.1: 3–25.
- Conti Jiménez, Luz. 1999. "La expresión de la causa en Homero con referentes humanos", *Emerita* 67.2: 295–313.
- Corsini, Eugenio. ed. 1986. *La polis e il suo teatro*. Padova: Programma.
- Craik, Elizabeth. 1990. "Sexual Imagery and Innuendo in *Troades*". En Anton Powell, ed. *Euripides, Women and Sexuality*. London & New York: Routledge. 1–15.
- Craik, Elizabeth. 2001. "Medical Reference in Euripides". *BICS* 45: 81–95.
- Croally, Neil T. 1994. *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cropp, Martin. et alii, eds. 2000. *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century. ICS 24–25*. Champaign: University of Illinois Press.
- Cyrino, Mónica S. 1998. "Sex, Status and Song: Locating the Lyric Singer in the Actors' Duets of Euripides". *QUCC* 60.3: 81–101.
- Dale, Amy Marjorie. 1954. *Euripides. Alcestis*. Oxford: Clarendon Press.
- Dale, Amy Marjorie. 1967. *Euripides. Helen*. Oxford: Clarendon Press.
- Dale, Amy Marjorie. 1969. *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dalfen, Joachim. et alii, eds. 1995. *Religio Graeco-Romana: Festschrift für Walter Pötscher* (Grazer Beiträge, Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft, Suppl. V). Graz, Horn: Verlag F. Berger und Söhne.
- Damen, Mark. 1990. "Electra's Monody and the Role of the Chorus in Euripides' *Orestes* 960–1012", *TAPhA* 120: 133–145.
- Davidson, John. 2000. "Euripides, Homer and Sophocles". En Martin Cropp, Kevin Lee & David Sansone, eds., *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: University of Illinois. *ICS* 24–25: 117–128.
- Davies, Malcolm. 1991. *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, vol. I. Alcman, Stesichorus, Ibycus, post D. L. Page*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, Malcolm & Finglass, Patrick J. (eds.). 2014. *Stesichorus: The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Davis, Michael. 2009. "The Fake That Launched a Thousand Ships: The Question of Identity in Euripides' *Helen*". En William Wians, ed. *LOGOS and MUTHOS. Philosophical Essays in Greek Literature*. New York: Suny Press. 255–271.
- Dawe, Roger D. 1963. "Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus", *PCPhS* 9: 21–62.
- Decharme, Paul. 1906. *Euripides and the Spirit of his Dramas*. London: MacMillan.
- DeForest, Mary. 1993. *Woman's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers.
- Derrida, Jacques. 1972. *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil.
- Derrida, Jacques. 2010. *De la grammatología*. Madrid: Siglo XXI editores. Publicado por primera vez en 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Diels, Hermann & Walther Kranz, eds. 1906. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung. Obra reelaborada posteriormente por Walther Kranz en varias ediciones de 1934 a 1954.
- Diggle, James. 1981. *Euripidis Fabulae*. Vol. 2. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Diggle, James. 1984. *Euripidis Fabulae*. Vol. 1. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Diggle, James. 1994. *Euripidis Fabulae*. Vol. 3. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Diller, Hans. 1960. "Umwelt und Masse als dramatische Faktoren bei Euripides". En M. Olivier Reverdin, ed. *Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique. Tome VI*. Vandoeuvres-Genève. 89–121.
- Diller, Hans. 1966. "THUMOS DE KREISSON TON EMON BOULEUMATON", *Hermes* 94: 267–275.
- Dodds, Eric R. 1929. "Euripides the irrationalist", *CR* 43: 97–104.
- Dodds, Eric R. 1999. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial. Publicado por primera vez en 1951. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press.
- Doherty, Lillian E. 1995. "Sirens, Muses and Female Narrators in the *Odyssey*". En Beth Cohen, ed. *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York, Oxford: Oxford University Press. 81–92.
- Dover, Kenneth J. 1994. *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc. Publicado por primera vez en 1974. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Downing, Eric. 1990. "Apatê, agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*". En Mark Griffith & Donald J. Mastronarde, eds., *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Berkeley Department of Classics, eScholarship: University of California. 1–16.
- Doyle, Andrea. 2009. "Aeschylus' Pandora. Helen in the *Agamemnon*", *Akroterion* 54: 11–27.
- duBois, Page. 1984. "Sappho and Helen". En John Peradotto & John P. Sullivan, eds., *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*. Albany: University of New York Press. 95–106.
- Duchemin, Jacqueline. 1968. *L' AΓΩΝ dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres. Tesis del año 1945.
- Dunn, Francis M. 1996. *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- Easterling, Patricia E. 1973. "Presentation of Character in Aeschylus", *G&R* 20: 3–19.
- Easterling, Patricia E. 1977a. "The Infanticide in Euripides' *Medea*", *YCIS* 25: 177–191.
- Easterling, Patricia E. 1977b. "Character in Sophocles", *G&R* 24: 121–129.
- Easterling, Patricia E. 1995. "Gods on Stage in Greek tragedy". En Joachim Dalfen, Gerhard Petersmann & Franz F. Schwarz, eds., *Religio Graeco-Romana: Festschrift für Walter Pötscher* (Grazer Beiträge, Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft, Suppl. V). Graz, Horn: Verlag F. Berger und Söhne. 77–86.

- Easterling, Patricia E. 1997. "Constructing the Heroic". En Christopher Pelling, ed. *Greek tragedy and the historian*. Oxford: Oxford University Press. 21–37.
- Edmunds, Lowell. 2007. "Helen's Divine Origins". *Electronic Antiquity* 10.2: 1–45.
- Edmunds, Lowell. 2016. *Stealing Helen. The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Edmunds, Lowell. 2019. *Toward the Characterization of Helen in Homer. Appellatives, Periphrastic Denominations, and Noun-Epithet Formulas*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Egli, Franziska. 2003. *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen: Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*. München & Leipzig: K. G. Saur.
- Eisner, Robert. 1979. "Euripides' Use of Myth", *Arethusa* 12: 153–174.
- Eisner, Robert. 1980. "Echoes of the *Odyssey* in Euripides' *Helen*", *Maia* 32: 31–37.
- Emde Boas, Evert van. 2014. "The Tutor's Beard. Gender-Specific Communication and Speaker-Line Attribution in Greek Tragedy", *Mnemosyne*: 1–26.
- Encinas Reguero, M. Carmen. 2011. "El relato de mensajero en el *Orestes* de Eurípides", *Emerita* 79: 131–154.
- Erbse, Hartmut. 1984. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Erp Taalman Kip, Anna Maria. van 1990. *Reader and Spectator. Problems in the Interpretation of Greek Tragedy*. Amsterdam: Gieben.
- Erp Taalman Kip, Anna Maria. 1996. "The Truth in Tragedy: When Are We Entitled to Doubt a Character's Words?", *AJPh* 117.4: 517–536.
- Foley, Helene P. 1981. *Reflections of Women in Antiquity*. United Kingdom: Gordon & Breach, Science Publishers. Reimpresión manejada de 2005. London & New York: Routledge.
- Foley, Helene P. 1985. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca: Cornell University Press.
- Foley, Helene P. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Foley, Helene P. 2001. "Medea's Divided Self". En *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 243–71. Publicado por primera vez en 1989, *ClAnt* 8.1: 61–85.
- Foley, Helene P. 2003. "Choral Identity in Greek Tragedy", *CPh* 98: 1–30.
- Fornara, Charles W. 1971. "Evidence for the date of Herodotus' publication", *JHS* 91: 23–34.
- Fraenkel, Eduard. 1950. *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Fraenkel, Hermann. 1975. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Oxford: B. Blackwell.
- Franko, Mark & Richards, Annette, eds. 2000. *Acting on the Past: Historical Performance across the Disciplines*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Fredricksmeier, Ernst Ch. 1996. *The Many Faces of Helen in Archaic and Classical Greek Poetry*. University of Texas at Austin (tesis doctoral).
- Funke, Hermann. 1964. "Aristoteles zu Euripides' *Iphigenie in Aulis*", *Hermes* 92: 284–299.
- Gantz, Timothy. 1996. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Vol. I y II Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- García Novo, Elsa. 1988. *Aristófanes: Las Nubes. Lisístrata. Dinero*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Soler, María José, ed. 2002. *Τιμῆς χάρις. Homenaje al profesor Pedro A. Gaiñzarain*. Vitoria
- García Yebra, Valentín. 2010. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid: Gredos. Publicado por primera vez en 1974.
- Garton, Charles. 1957. "Characterization in Greek Tragedy", *JHS* 77: 247–254.
- Garton, Charles. 1972. "The 'Chameleon Trail' in the Criticism of Greek Tragedy", *SPh* 69: 389–413.
- Garza, Antonio. 2005. "Sull problema della rappresentazione della individualità nella tragedia", *CFC(G)* 15: 35–47.

- Gaskin, Richard. 1990. "Do Homeric Heroes Make Real Decisions?", *CQ* 40: 1–15.
- Gellie, George H. 1963. "Character in Greek Tragedy", *AUMLA* 20: 241–255.
- Gellie, George H. 1986. "Helen in the *Trojan Women*". En John H. Betts, J. T. Hooker & John R. Green, eds., *Studies in T. B. L. Webster's Honour* vol. I. Bristol: Bristol Classical Press. 114–121.
- Gentili, Bruno. 1996. *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Quaderns Crema. Publicado por primera vez en 1984. *Poesía e pubblico nella Grecia antica*. Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Gibert, John. 1995. *Change of Mind in Greek Tragedy. Hypomnemata* 108. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gill, Christopher. 1986. "The Question of Character and Personality in Greek Tragedy", *Poetics Today* 7: 251–273.
- Gill, Christopher. 1990a. "The Articulation of Self in Euripides' *Hippolytus*". En Anton Powell, ed. *Euripides, Women and Sexuality*. London & New York: Routledge. 76–107.
- Gill, Christopher. 1990b. "The Character-Personality Distinction". En Christopher Pelling, ed. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press. 1–31.
- Gill, Christopher. 1996. *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldhill, Simon. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, Simon. 1990a. "Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and Its Critics". En Christopher Pelling ed. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press. 100–127.
- Goldhill, Simon. 1990b. "The Great Dionysia and Civic Ideology". En John J. Winkler & Froma I. Zeitlin, eds., *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 97–129.
- Goldhill, Simon. 1997. "The Audience of Athenian Tragedy". En Patricia E. Easterling, ed. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press. 54–68.
- Goldhill, Simon. 2000. "Civic Ideology and the Problem of Difference: the Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again", *JHS* 120: 34–56.
- Goldhill, Simon. 2000b. "Greek Drama and Political Theory". En Christopher Rowe & Malcolm Schofield, eds., *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 60–88.
- Goldhill, Simon. 2006. "The Thrill of Misplaced Laughter". En Enrico Medda, Maria S. Mirto & Maria P. Pattoni, eds., *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del Tragico e del Comico nel Teatro del V Secolo a.C.* Pisa: Edizioni della Normale. 83–99.
- Goldhill, Simon & Robin Osborne, eds. 1999. *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gómez Seijo, Francisca. 2015. *Caracterización de Helena en la tragedia homónima de Eurípides*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.
- Gómez Seijo, Francisca. 2016. "La *rhesis* de Fedra (373–430): retórica y caracterización", *TYCHO. Revista de iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* 4: 59–90.
- Gómez Seijo, Francisca. 2017. "Responsabilidad y ambigüedad de Helena en la épica homérica". *Humanitas* 69: 9–45.
- Gómez Seijo, Francisca. 2019. "Desenmascarando a Helena". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 29: 89–112.
- Gould, John. 1978. "Dramatic Character and Human Intelligibility", *PCPhS* 24: 43–63.
- Gould, John. 1980. "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens", *JHS* 100: 38–59.

- Goward, Barbara. 1999. *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles & Euripides*. London: Duckworth.
- Grégoire, Henri. 1950. *Euripide. Hélène* (texte établi et traduit par H. Grégoire). Tome V. Collection des Universités de France. Paris: Les Belles Lettres.
- Gregory, Elizabeth. 1996. "Unravelling Penelope: the Construction of the Faithful Wife in Homer's Heroines", *Helios* 23.1: 3–20.
- Gregory, Justina. 1991. *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gregory, Justina. 2000. "Comic Elements in Euripides". En Martin Cropp, Kevin Lee & David Sansone, eds., *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century. ICS 24–25*. Champaign: University of Illinois Press. 59–74.
- Gregory, Justina. 2005. *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell.
- Griffin, Jasper. 1977. "The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer", *JHS* 97: 39–53.
- Griffin, Jasper. 1998. "The Social Function of Attic Tragedy", *CQ* 48: 39–61.
- Griffith, John. 1953. "Some Thoughts on the *Helen* of Euripides", *JHS* 73: 36–41.
- Griffith, Mark & Mastronarde, Donald J., eds. 1990. *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Berkeley Department of Classics, eScholarship. University of California
- Grube, George M. A. 1941. *The Drama of Euripides*. London: Methuen.
- Guépin, Jan-Pieter. 1968. *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*. Amsterdam: Hakkert.
- Gumpert, Matthew. 2001. *Grafting Helen. The Abduction of the Classical Past*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Guthrie, William K. C. 1969. *A History of Greek Philosophy*. Tomo III. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haarhoff, Theodor J. 1948. *The Stranger at the Gate*. Oxford: Blackwell.
- Hall, Edith. 1991. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, Edith. 1999. "Actor's Song in Tragedy". En Simon Goldhill & Robin Osborne, eds., *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press. 96–122.
- Halliwell, Stephen. 1990. "Traditional Greek Conceptions of Character". En Christopher Pelling, ed. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press. 32–59.
- Halliwell, Stephen. 1997. "It's Not What You Say: Unspoken Allusions in Greek Tragedy?" *MD* 39: 151–163.
- Hamilton, Richard. 1978. "Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides", *AJPh* 99.3: 277–302.
- Hamilton, Richard. 1985. "Euripidean Priests", *HSPH* 89: 53–73.
- Harrison, Thomas, ed. 2002. *Greeks and Barbarians*. New York: Routledge.
- Hartigan, Karelisa V. 1981. "Myth and the *Helen*", *Eranos* 79: 23–31.
- Hartigan, Karelisa V. 1990. *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang.
- Hatzichronoglou, Lena. 1993. "Euripides' Medea: Woman or Fiend?". Mary DeForest, ed. *Woman's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers. 178–193.
- Heath, Malcolm. 1987. *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth.

- Heath, Malcolm. 2003. "Iure principem locum tenet. Euripides' *Hecuba*", En Judith Mossman, ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 218–260. Publicado por primera vez en 1987, *BICS* 34: 40–68.
- Henderson, Jeffrey. 1991. "Women and the Athenian Dramatic Festivals", *TAPhA* 121: 133–147.
- Hermann, Gottfried. 1837. *Euripidis Tragoediae*, vol. 2, part. I, Leipzig.
- Hirvonen, Kaarle. 1968. *Matriarchal Survivals and Certain Trends in Homer's Female Characters*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Hooker, James T. 1979. *Homer. Iliad III*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Hose, Martin. 1994. "Der 'unnötig schlechte Charakter'. Bemerkungen zu Aristoteles' *Poetik* und Euripides' *Orestes*", *Poetica* 26: 233–255.
- Hose, Martin. 1995. *Drama und Gesellschaft: Studien zur dramatischen Produktion in Athen am Ende des 5. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hunt, Arthur S. & Grenfell, Bernard P., eds. 1898–1927. *The Oxyrhynchus Papyri*. London.
- Jacobson, Howard. 1987. "Vergil's Dido and Euripides' Helen", *AJPh* 108: 167–168.
- Jacobson, Howard. 2000. "Homeric Iphigeneia", *CQ* 50: 296–297.
- Jansen, M. C. 2012. "Exchange and the *Eidolon*: Analyzing Forgiveness in Euripides's *Helen*", *ComplLit* 49.3: 327–347.
- Jones, John. 1962. *On Aristotle and Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press.
- Jong, Irene J. F. de 1991. *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger Speech*. Leiden, New York, Copenhagen & Cologne: Brill.
- Jouan, François. 2009. *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres. Publicado por primera vez en 1966.
- Juffras, Diane M. 1993. "Helen and Other Victims in Euripides' *Helen*", *Hermes* 121: 45–57.
- Just, Roger. 1989. *Women in Athenian Law and Life*. New York: Routledge.
- Kakridis, Johannes Th. 1962. "Helena und Odysseus". En Robert Muth, ed., *Serta philologica Aenipontana*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 7–8 Vol. 1. Innsbruck: Sprachwissenschaftliche Institut der Leopold-Franzens-Universität. 27–36.
- Kannicht, Richard. 1969. *Euripides. Helena*. 2 vols. Heidelberg: C. Winter.
- Katsouris, Andreas G. 1977. "Plural in Place of Singular". *RhM*: 228–240.
- Kawalko Roselli, David. 2011. *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press.
- Kennedy, George A. 1986. "Helen's Web Unraveled", *Arethusa* 19: 5–14.
- Kerferd, George B. 1981. *The Sophistic Movement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keyser, Paul T. 1997. "Agonizing Hekabe", *ColbyQ* 33.2: 128–161.
- Kirk, Geoffrey S., Raven, John E., Schofield, Malcolm 1983. *The Presocratic Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, Geoffrey S. 1987. *The Iliad: A Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitto, Humphrey D. F. 1976. *Greek Tragedy. A Literary Study*. Fakenham, Norfolk: Cox & Wyman Ltd. Publicado por primera vez en 1939. London: Methuen.
- Knox, Bernard M.W. 1979. *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Komornicka, Anna M. 1991. "Hélène de Troie et son doublé dans la littérature grecque (Homère et Euripide)", *Euphrosyne* 19: 9–26.
- Konstan, David. 2006. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press.

- Kovacs, David. 1980. "Shame, Pleasure and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides' *Hippolytus* 375–387)", *AJPh* 101: 287–303.
- Kovacs, David. 1986. "On Medea's Great Monologue". *CQ* 36: 343–352.
- Kovacs, David. 1987. *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Kovacs, David. 2002. *Euripides: Helen, Phoenician Women, Orestes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labiano Ilundain, Mikel. 2010. "Eurípides, *Helena* 435–482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia", *CFC(G)* 20: 55–82.
- Lardinois, André & Laura McClure, eds. 2001. *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton: Princeton University Press.
- Lattimore, Richmond. 1951. *The Iliad of Homer*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lattimore, Richmond. 1965. *Story Patterns in Greek Tragedy*. Michigan: Ann Arbor. The University of Michigan Press.
- Lee, Kevin H. 1976. *Euripides. Troades*. London: Macmillan.
- Lefkowitz, Mary R. 1983. "Wives and Husbands", *G&R* 30.1: 31–47.
- Lefkowitz, Mary R. 1989. "Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas", *CQ* 39.1: 70–82.
- Lefkowitz, Mary R. 2016. *Euripides and the Gods*. Oxford: Oxford University Press.
- Lesky, Albin. 1935. "Zum *Orestes* des Euripides", *WS*: 37–47.
- Lesky, Albin. 1958. "Psychologie bei Euripides". En *Entretiens sur l' Antiquité Classique*. Tome VI: 125–150. Vandoeuvres-Genève.
- Lesky, Albin. 1966. "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *JHS* 86: 78–85.
- Lesky, Albin. 1972. "Zur Darstellung seelischer Abläufe in der griechischen Tragödie". En *Antidosis: Festschrift Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, *WS Beiheft* 5: 209–226.
- Lesky, Albin. 1985. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos. Publicado por primera vez en 1957. *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern: Francke.
- Lesky, Albin. 2001. *La tragedia griega*. Barcelona: El Acanalado. Quaderns Crema. Publicado por primera vez en 1938. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Kröner Taschenausgabe.
- Lloyd, Geoffrey E. R. 1966. *Polarity and Analogy. Two types of argumentation in early Greek thought*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Lloyd, Michael. 1984. "The Helen Scene in Euripides' *Troades*", *CQ* 34.2: 303–313.
- Lloyd, Michael. 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon Press.
- Lloyd-Jones, Hugh. 1980. "Euripides' *Medea* 1056–80". *WJA*, n.s., 6a: 51–59.
- Lloyd-Jones, Hugh. 1983. *The Justice of Zeus*. Berkeley.
- Lloyd-Jones, Hugh & Nigel G. Wilson, eds., 1990. *Sophocles Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Lobel, Edgar & Page, Denys, eds. 1955. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Oxford University Press.
- López Gregoris, Rosario. 1996. "El matrimonio de Helena: solución lexemática". *Epos* 12: 15–30.
- Lord, Catherine. 1969. "Tragedy without Character", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 28.1: 55–62.
- Luschnig, Cecelia A. E. 1972. "Euripides' *Iphigenia among the Taurians* and *Helen*: così è, se vi pare!", *CW* 66: 158–163.
- Lush, B. V. 2008. "Recognition and the Limits to Knowledge in Euripides". Wisconsin-Madison (tesis doctoral).
- Macksey, Richard & Eugenio Donato, eds. 1970. *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism & the Sciences of Man*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- MacLeod, Colin W. 1982. "Politics and the *Oresteia*", *JHS* 102: 124–144.
- Maguire, Laurie. 2006. "Helen of Troy: Representing Absolute Beauty in Language", *Sederi* 16: 31–51.
- Maguire, Laurie. 2009. *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- March, Jennifer. 1987. *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*. *BICS* Suppl. 49. London.
- March, Jennifer. 1990. "Euripides the Misogynist?". En Anton Powell, ed., *Euripides, Women, and Sexuality*. London & New York: Routledge 32–75.
- Marseglia, Rocco. 2017. "A proposito del personaggio di Teonoe nell' Elena di Euripide". *Mètis* 15: 261–281.
- Marshall, Christopher W. 2014. *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, Richard. 1989. *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press.
- Martino, Francesco De & Alan H. Sommerstein, eds. 1995. *Lo Spettacolo delle Voci*. Bari: Levante Editori.
- Martino, Francesco De & Carmen Morenilla Talens, eds., 2013. *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*. Bari: Levante Editori.
- Marzullo, Benedetto. 1967. *Frammenti della lirica greca*. Firenze: Sansoni.
- Mastrorarde, Donald J. 1979. *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. *Classical Studies*. Volume 21. University of California Publications.
- Mastrorarde, Donald J. 2000. "Euripidean Tragedy and Genre: The Terminology and its Problems". En Martin Cropp, Kevin Lee & David Sansone, eds., *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. *ICS* 24–25. Champaign: University of Illinois Press. 23–39.
- Mastrorarde, Donald J. 2003. "Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*". En Judith Mossman, ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 295–308. Publicado por primera vez en 1975., *California Studies in Classical Antiquity* 8: 163–176.
- Mastrorarde, Donald J. 2010. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matthiessen, Kjeld. 1969. "Zur Theonoeszene der euripideischen *Helena*", *Hermes* 96: 685–774.
- McAuslan, Ian & Peter Walcot, eds., 1993. *Greek Tragedy*. *G&R Studies* 2, Oxford: Oxford University Press.
- McClure, Laura K. 1995. "Female Speech and Characterization in Euripides". En Francesco De Martino & Alan H. Sommerstein, eds. *Lo Spettacolo delle Voci*. Bari: Levante Editori. 35–60.
- McClure, Laura K. 1999. *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- McDermott, Emily A. 1991. "Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays", *TAPhA* 121: 123–132.
- McDermott, Emily A. 2000. "Euripides' Second Thoughts", *TAPhA* 130: 239–259.
- McDonald, Marianne. 2002. "Euripides' Dramatic Tears: Weeping as Characterization of Women and Men", *Kleos* 7: 181–192.
- Medda, Enrico, Maria S. Mirto & Maria P. Pattoni, eds., 2006. *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.* Pisa: Edizioni della Normale.
- Meltzer, Gary S. 2006. *Euripides and the Poetics of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mellert-Hoffmann, Gudrun. 1969. *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*. Heidelberg: Winter.

- Merkelbach, Reinhold & West, Martin L., eds. 1967. *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Oxford University Press.
- Michellini, Ann N. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Mikalson, Jon D. 1991. *Honor thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Minchin, Elizabeth. 2007. *Homeric Voices: Discourse, Memory, Gender*. Oxford: Oxford University Press.
- Miralles Solá, Carles. 1994. “El mito en la lírica griega arcaica”. *Helmántica: Revista de filología clásica y hebrea* 45: 29–41.
- Moles, Francesco. 2019. “Εἰ καλὸν τὸ δυστυχέες: the ‘new’ Helen’s beauty from Stesichorus to Euripides”. *Looking at Beauty to Kalon in Western Greece: Selected Essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western Greece (Fonte Aretusa)*, eds. H.L. Reid and T. Leyh.
- Monsacré, Héléne. 1984. *Les larmes d’Achille: le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère*. Paris: Albin Michel.
- Morenilla Talens, Carmen. 2007. “La Helena de Eurípides”. En José V. Bañuls et alii, eds. *O mito de Helena de Tróia à atualidade*. Vol. 1. Coimbra: Universidade de Coimbra. 179–203.
- Morenilla Talens, Carmen. 2013a. “Morir por espada, Helena, vv. 298–302”, *Nova Tellus* 31.2: 43–64.
- Morenilla Talens, Carmen. 2013b. “La Teónoe de Eurípides y la gnóme athánatos”, *Euphrosyne* 41: 321–332.
- Morenilla Talens, Carmen & José Vicente Bañuls Oller. 2012a. “Helena de Eurípides a Martello: belleza, pudicizia, accortezza, sapienza e costanza”, *SPhV* 14, n.s. 11: 381–399.
- Morenilla Talens, Carmen & José Vicente Bañuls Oller. 2012b. “La Helena que nunca fue a Troya. De Estesícoro a Riaza”, *Fortunatae* 23: 75–96.
- Mossman, Judith, ed. 2003. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press.
- Muñoz Llamosas, Virginia. 2002. “Ideas religiosas de Eurípides a través de sus obras”, *Myrtia* 17: 103–125.
- Murray, Gilbert. 1949. *Eurípides y su época*. México-Buenos Aires: Breviarios del Fondo de Cultura Económica. Publicado por primera vez en 1913. *Euripides and his Age*. New York: Henry Holt and Company. Home University Library.
- Naddaff, Ramona. 2009. “No Second Troy: Imagining Helen in Greek Antiquity”. En William Wians, ed., *LOGOS and MUTHOS. Philosophical Essays in Greek Literature*. New York: Suny Press. 73–97.
- Nápoli, Juan Tobías. 1995. “El estásimo ditiámbico de la Helena de Eurípides”, *Synthesis* 2: 67–92.
- Nápoli, Juan Tobías. 2007. “Espacios escénico, geográfico y metafórico en Helena de Eurípides”, *Synthesis* 14: 109–128.
- Nápoli, Juan Tobías. 2009. “Vanos ruidos de la lengua: La construcción del lenguaje poético en Eurípides”, *Synthesis* 16: 123–143.
- Nestle, Wilhelm. 2010. *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel. Publicado por primera vez en 1944. *Griechische Geistesgeschichte (Von Homer bis Lukian)*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Nieddu, Gian Franco. 2004. “A Poet at Work: the Parody of Helen in the *Thesmophoriazousae*”, *GRBS* 44: 331–360.
- Nilsson, Martin P. 1932. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley: University of California Press.
- Nilsson, Martin P. 1967. *Geschichte der griechischen Religion*. Vol. 1. Munich: Beck.
- Norwood, Gilbert. 1948. *Greek Tragedy*. London: Methuen. Publicado por primera vez en 1920. Boston: John W. Luce and Company.

- Norwood, Gilbert. 1954. *Essays on Euripidean Drama*. London: Cambridge University Press.
- Novo Taragna, Sandra. 1986. "Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell' *Elena* di Euripide. En Eugenio Corsini, ed., *La polis e il suo teatro*. Padova: Programma. 127–147.
- Nussbaum, Martha C. 2004. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: La balsa de la Medusa. Publicado por primera vez en 1986. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olson, S. Douglas. 1989. "The Stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4.240–89) and the Return of Odysseus", *AJPh* 110: 387–394.
- Padel, Ruth. 1974. "Imagery of Elsewhere. Two Choral Odes of Euripides", *CQ* 24: 227–241.
- Padel, Ruth. 1983. "Women: Model for Possession by Greek Daemons". En Averil Cameron & Amélie Kuhrt, eds. *Images of Women in Antiquity*. London: Routledge. 3–19.
- Padel, Ruth. 1990. "Making Space Speak". En John J. Winkler & Froma I. Zeitlin, eds., *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama and Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press.
- Padel, Ruth. 1992. *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: Princeton University Press.
- Padel, Ruth. 1997. *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece: elementos de la locura griega y trágica*. Buenos Aires: Manantial.
- Page, Denys. 1972. *Aeschylus Septem quae Supersunt Tragoedias*. Oxford: Oxford University Press.
- Panagopoulos, Andreas. 1985. "Aristophanes and Euripides on the Victims of the War", *BICS* 32: 51–62.
- Pantelia, Maria C. 2002. "Helen and the Last Song for Hector", *TAPhA* 132: 21–27.
- Papadodima, Efi. 2010. "Greek/Barbarian Interaction in Euripides' *Andromache*, *Orestes*, *Heracleidae*. A Reassessment of Greek Attitudes to Foreigners", *Digressus* 10: 1–42.
- Papadopoulou, Thalia. 1997. "The Presentation of the Inner Self: Euripides' *Medea* 1021–55 and Apollonius Rhodius' *Argonautica* 3, 772–801", *Mnemosyne* 50.6: 641–664.
- Papi, Donatella G. 1987. "Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*", *AJPh* 108: 27–40.
- Parker, R. 1997. "Gods cruel and kind: tragedy and civic ideology". En Christopher Pelling, ed., *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press. 143–160.
- Pelling, Christopher, ed. 1990. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Pelling, Christopher. 1997. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press.
- Peradotto, John & John P. Sullivan, eds. 1984. *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*. Albany: University of New York Press.
- Perceau, Sylvie. 2011. ««Mais devançant Ménélas, Hélène...» (Od. XV, 172). Hélène et Ménélas au chant IV de l' *Odyssée*», *Gaia* 14: 135–153.
- Podlecki, Anthony J. 1970. "The Basic Seriousness of Euripides' *Helen*", *TAPhA* 101: 401–418.
- Poirier, Jean-Louis. 1988. "Les sophistes", en "Les presocratiques". Enc. de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Powell, Anton, ed. 1990. *Euripides, Women, and Sexuality*. London & New York: Routledge.
- Powell, Barry B. 1970. "Narrative Pattern in the Homeric Tale of Menelaus", *TAPhA* 101: 419–431.
- Pucci, Pietro. 1980. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Pucci, Pietro. 1997. "The *Helen* and Euripides' 'Comic' Art", *ColbyQ* 33: 42–75.
- Rabinowitz, Nancy S. 1983. "The Strategy of Inconsistency in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *CB* 59: 21–27.
- Reckford, Kenneth J. 1964. "Helen in the *Iliad*", *GRBS* 5: 5–20.

- Reckford, Kenneth J. 1985. "Concepts of Demoralization in the *Hecuba*". En Peter Burian, ed., *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*. Durham: Duke University Press. 112–128.
- Reinhardt, Karl. 2003. "The Intellectual Crisis in Euripides". En Judith Mossman, ed., *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 16–46. Publicado por primera vez en 1960. "Die Sinneskrise bei Euripides". En *Tradition und Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 227–256.
- Reverdin, M. Olivier, ed. 1960. *Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique*. Tome VI. Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt.
- Rivier, André. 1944. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Lausanne: Rouge. Librairie de l' Université.
- Roberts, Colin H. & Lobel, Edgar, eds. 1954 *The Oxyrhynchus Papyri*. 2309–2353. London: The Egypt Exploration Society in Graeco-Roman Memoirs.
- Roisman, Hanna M. 2006. "Helen in the *Iliad*; *Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker", *AJPh* 127: 1–36.
- Rosenmeyer, Thomas G. 1954. "Gorgias, Aeschylus, and *apatê*", *AJPh* 76: 225–260.
- Rowe, Christopher J. & Malcolm Schofield, eds., 2000. *The Cambridge History of Greek and Roman Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruiz Pérez, Ángel. 1996. *Oráculos y profecías en el mito griego: las familias de Tántalo y Cadmo*. Universidad de Valladolid (tesis doctoral).
- Ryan, George J. 1965. "Helen in Homer", *CJ* 61: 115–117.
- Said, Suzanne. 2002. "Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The End of Differences?". En Thomas Harrison, ed., *Greeks and Barbarians*. New York & London: Routledge. 62–100. Publicado por primera vez en 1984. "Grecs et Barbares dans les Tragedies d'Euripide: le Fin des Différences?", *Ktema* 9: 27–53.
- Samaranch Kirner, Francisco. 1995. "Protágoras y el enunciado del 'hombre-medida'". *Éndoxa: Series Filosóficas* 5. UNED: 145–169.
- Sansone, David. 1985. "Theonoe and Theoclymenus", *SO* 60: 17–36.
- Sansone, David. 1991. "Iphigenia Changes her Mind", *ICS* 16: 161–172.
- Schein, Seth L. 1995. "Female Representations and Interpreting the *Odyssey*". En Beth Cohen, ed., *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York, Oxford: Oxford University Press. 17–27.
- Schenker, David J. 1999. "Dissolving Differences: Character Overlap and Audience Response", *Mnemosyne* 52: 641–657.
- Schmiel, Robert. 1972. "The Recognition Duo in Euripides' *Helena*", *Hermes* 100: 274–294.
- Scodel, Ruth. 1980. *The Trojan Trilogy of Euripides. Hypomnemata* 60. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Scodel, Ruth. 1996. "Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object", *TAPhA* 126: 111–128.
- Scott, William C. 1975. "Two Suns Over Thebes: Imagery and Stage Effects in the *Bacchae*", *TAPhA* 105: 333–346.
- Seaford, Richard. 1987. "The Tragic Wedding", *JHS* 107: 106–130.
- Seaford, Richard. 2003. "Aeschylus and the Unity of Opposites", *JHS* 123: 141–163.
- Sebo, Heather. 2014. "Strife and Starvation: Euripides' *Helen*", *Arethusa* 47: 145–168.
- Segal, Charles P. 1971. "The Two Worlds of Euripides' *Helen*", *TAPhA* 102: 553–614.
- Segal, Charles P. 1974. "Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' *Hecuba*", *TAPhA* 120 (1990): 109–131.
- Segal, Charles P. 1982. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: Princeton University Press.

- Segal, Charles P. 1983. "Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy", *Arethusa* 16: 173–198.
- Segal, Charles P. 1986. *Interpreting Greek Tragedy*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Segal, Charles P. 1992. "Tragic Beginnings: Narration, Voice, and Authority in the Prologues of Greek Drama", *YCS* 29: 85–112.
- Segal, Erich. 1968. *Euripides. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Segal, Erich. 1983. "Euripides: Poet of Paradox". En Erich Segal, ed., *Oxford readings in Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press. 244–253.
- Seidensticker, Bernd. 1978. "Comic Elements in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 99.3: 303–320.
- Seidensticker, Bernd. 1982. *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie. Hypomnemata 72*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Seidensticker, Bernd. 1995. "Women on the Tragic Stage". En Barbara Goff, ed., *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*. Austin: University of Texas Press. 151–173.
- Seidensticker, Bernd. 2004. "Character and Characterization in Greek Tragedy", *Letras Clásicas* 8: 93–110.
- Sewell-Rutter, Neil J. 2007. *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Siegel, Herbert. 1980. "Self-Delusion and the Volte-Face of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *Hermes* 108: 300–321.
- Silk, Michael S. 1987. *Homer. The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silk, Michael S. 1988. "The Autonomy of Comedy", *Comparative Criticism* 10: 3–38.
- Silk, Michael S. 1993. "Aristophanic Paratragedy". En Alan H. Sommerstein et alii, eds. *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari: Levante Editori. 477–504.
- Silk, Michael S. ed. 1996. *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- Skouroumouni, Aspasia. 2015. "The *Opsis* of *Helen*: Performative Intertextuality in Euripides", *GRBS* 55: 104–132.
- Skutsch, Otto. 1987. "Helen, Her Name and Nature", *JHS* 107: 188–193.
- Snell, Bruno. 2008. *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: El Acanalado. Publicado por primera vez en 1946. *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg: Claassen & Goverts Verlag.
- Snell, Bruno. 1982. *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*. New York: Dover Publications. Publicado por primera vez en 1953. Blackwell
- Solana Dueso, José. 2013. *Los sofistas: Testimonios y fragmentos*. Madrid: Alianza editorial.
- Solmsen, Friedrich. 1934. "ONOMA and ΠΡΑΓΜΑ in Euripides' *Helen*", *CR* 48.4: 119–121.
- Sommerstein, Alan H. et alii eds. 1993. *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari: Levante Editori.
- Sourvinou-Inwood, Christiane. 1997a. "Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy". En James J. Claus & Sarah I. Johnston, eds. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press. 253–296.
- Sourvinou-Inwood, Christiane. 1997b. "Tragedy and Religion: Constructs and Readings". En Christopher Pelling, ed. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press. 161–186.
- Sourvinou-Inwood, Christiane. 2003. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham: Lexington Books.
- Sousa e Silva, Maria de Fátima. 2005. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Stanford, William B. 1939. *Ambiguity in Greek Literature*. Oxford: Blackwell.
- Stanford, William B. 1942. *Aeschylus in His Style*. Dublin: Hodges Figgis & Co.

- Stanford, William B. 1958–1959. *The Odyssey of Homer*, 2ª ed., 2 vols. London: Macmillan.
- Stanford, William B. 1983. *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*. London, Boston, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Steiger, Hugo. 1908. “Wie Entstand die Helena des Euripides”, *Philologus* 67: 202–237.
- Stinton, T. W. 1976. “*Si Credere Dignum Est*: Some Expressions of Disbelief in Euripides and Others”, *PCPhS* 202: 60–89.
- Suárez de la Torre, Emilio. 2007. “Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo, Estesicoro)”. En José V. Bañuls *et alii*, eds. *O mito de Helena de Tróia à actualidade*. vol. I, Coimbra: 55–79.
- Sullivan, Shirley D. 1995. *Psychological and Ethical Ideas: What Early Greeks Say*. Leiden: Brill.
- Sullivan, Shirley D. 2000. *Euripides' Use of Psychological Terminology*. Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Synodinou, Katerina. 1977. *On the Concept of Slavery in Euripides*. Ioannina (tesis doctoral).
- Synodinou, Katerina. 1988. “Electra in the *Orestes* of Euripides. A Case of Contradictions”, *Mètis* 3: 305–320.
- Taplin, Oliver. 1992. *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*. Oxford: Clarendon Press.
- Taplin, Oliver. 1996. “Comedy and the Tragic”. En Michael S. Silk, ed., *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press. 188–202.
- Taplin, Oliver. 1999. “Spreading the Word”. En Simon Goldhill & Robin Osborne, eds. *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press. 33–57.
- Thumiger, Chiara. 2007. *Hidden Paths: Self and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*, *BICS* 99. University of London (tesis doctoral).
- Thumiger, Chiara. 2008. “Personal Pronouns as Identity Terms in Ancient Greek”, *HSPH*: 139–169.
- Torrance, Isabelle. 2009. “On Your Head Be It Sworn: Oath and Virtue in Euripides' *Helen*”, *CQ* 59.1: 1–7.
- Torres Guerra, José. 1998. “Rubia Helena (Íbico, S 151 PMGF, V. 5)”, *Minerva*: 53–56.
- Tovar, Antonio. 1966. “Aspectos de la *Helena* de Eurípides”. *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13: 107–38.
- Vellacott, Philip. 1975. *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vernant, Jean-Pierre. 1970. “Greek Tragedy”. En Richard Macksey & Eugenio Donato, eds., *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism & the Sciences of Man*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 273–295.
- Vernant, Jean-Pierre. 1991. En Froma I. Zeitlin, ed., *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Vernant, Jean-Pierre. 2002. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós. Publicado por primera vez en 1972. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Librairie François Maspero.
- Vivante, Paolo. 1985. *Homer*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Voelke, Pierre. 1996. “Beauté d' Héléne et ritual feminine dans l' *Héléne* d' Euripide”, *Kernos* 9: 281–296.
- Voigt, Eva-Maria, ed. 1971. *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Walcot, Peter. 1976. *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*. Cardiff: University of Wales Press.
- Waldock, Arthur J. A. 1966. *Sophocles the Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- West, D. A. 1967. “Some Psychological Metaphors in Greek Tragedy”, *JHS* 77: 149–154
- West, Martin L. 1975. *Immortal Helen*. Lectura inaugural. Bedford College (University of London).

- West, Martin L. 1985. *The Hesiodic Catalogue of Women*. Oxford: Clarendon Press.
- West, Martin L. ed. 1987. *Euripides: Orestes*. Warminster: Aris & Phillips.
- West, Martin L. 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.
- Whitman, Cedric H. 1965. *Homer and the Heroic Tradition*. New York: Harvard University Press.
- Whitman, Cedric H. 1974. *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wians, William, ed. 2009. *LOGOS and MUTHOS. Philosophical Essays in Greek Literature*. New York: Suny Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, Tycho von. 1917. *Die dramatische Technik des Sophokles*. Philol. Unters. 22. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. 1891. *Euripides: Hyppolitos*. Berlin: Weidmann.
- Willcock, Malcolm M. 1978. *The Iliad of Homer: Books I-XII*. Houndsmills: Macmillan Education. Rpt. New York: St. Martin's Press.
- Williams, Bernard. 1993. *Shame and Necessity*. Berkeley.
- Willink, Charles W. 1986. *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press.
- Willink, Charles W. 1989. "The Reunion Duo in Euripides' *Helen*", *CQ* 39: 45–69.
- Willink, Charles W. 1990. "The Parodos of Euripides' *Helen* (164–90)", *CQ* 40: 77–90.
- Willis, Chris. 2013. "Conceptions of Language and Reality in Euripides' *Helen*", *ERAS Journal*: 1–19.
- Wilson, Nigel G. 2007. *Aristophanis Fabulae I-II*. Oxford: Oxford University Press.
- Winkler, John J. 1990a. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York & London: Routledge.
- Winkler, John J. & Froma I. Zeitlin, eds., 1990b. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Winkler, John J. 2005. "Gardens of Nymphs: Public and Private in Sappho's Lyrics". En Helene P. Foley, ed., *Reflections of Women in Antiquity*. London & New York: Routledge. 63–89. Publicado por primera vez en 1981 en *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*. Vol. 8: 65–91.
- Wohl, Victoria. 1998. *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Wolff, Christian. 1973. "On Euripides' *Helen*", *HSPH* 77: 61–84.
- Worman, Nancy. 1997. "The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts", *ClAnt* 16.1: 151–203.
- Worman, Nancy. 2001. "This Voice Which Is Not One: Helen's Verbal Guises in Homeric Epic". En André Lardinois & Laura McClure, eds., *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 19–37.
- Worman, Nancy. 2002. *The Cast of Character: Style in Greek Literature*. Austin: University of Texas Press.
- Wright, Matthew. 2005. *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press.
- Wright, Matthew. 2008. *Euripides: Orestes*. London: Duckworth.
- Zeitlin, Froma I. 1996. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Zeitlin, Froma I. 1996. "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*". En *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago & London: The University of Chicago Press. 375–416
- Zeitlin, Froma I. 2003. "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the *Orestes* of Euripides", En Judith Mossman, ed., *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 309–41. Publicado por primera vez en 1980, *Ramus* 9: 51–77.

- Zuntz, Gunther. 1955. *The Political Plays of Euripides*. Manchester: Manchester University Press.
- Zuntz, Gunther. 1960. "On Euripides' *Helena*: Theology and Irony". En M. Olivier Reverdin, ed. *Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique. Tome VI*. Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt. 201–227.
- Zuntz, Gunther. 1965. *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zürcher, Walter. 1947. *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*. Basel: Reinhardt.
- Zweig, Bella. 1999. "Euripides' *Helen*: Introduction and Translation". En Ruby Blondell et alii, eds. *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*. New York: Routledge. 219–301.

Index nominum et rerum

- Afrodita 1, 58, 65f., 72–74, 103, 151, 153–156, 158, 169f., 185–187, 197, 200, 202, 213, 218–223
- Alceo 8
- Allan, W. 5, 8, 34, 38, 40, 46, 66, 94, 99, 103, 105, 109, 111, 131, 165f., 175, 179, 200f.
- Anaxágoras 44–46, 60–63, 84 n4, 198 n43
- anciana portera 2, 30–32, 35, 57, 105, 109, 128–131, 176
- antítesis ὄνομα-πράγμα 26, 37, 52, 89, 232
- Aristófanes 28, 30–32, 44f., 60, 62, 64 n16, 147f., 171, 189 n37, 238
- Aristóteles 10, 27, 34, 44, 55, 89, 90
- bárbaros 38, 96, 98, 107, 125–128, 130, 132f., 153, 184, 205, 226
- Bergren, A. 7f.
- Bettini, M. 170f.
- Burian, P. 77 n31, 110, 152, 200 n45
- Burnett, A. P. 27f., 33, 48, 76 n29, 134 n33, 202 n50, 214 n56
- Calame, C. 170 n14
- Cantos Cíprios* 64 n17, 162f., 163 n8, 166 n11
- Castiglioni, B. 108, 110 n22, 117 n29, 183 n28
- comicidad 25, 27f., 30, 32, 35, 235
- Menelao en harapos 26, 31, 54, 105, 109f., 224
- Menelao y la anciana portera 30–32, 35
- Conacher, D. J. 44 n5, 46, 48, 73 n21, 81 n1, 91 n13
- Conti Jiménez, L. 178 n27
- Dale, A. M. 15, 41, 111, 165 n10, 200 n45
- Davidson, J. 217 n57
- Deméter 147, 200–202
- Derrida, J. 85–87
- deus ex machina* 14, 19, 72 n20, 77–79, 99, 133, 139, 143, 160, 167, 208, 218, 227, 229–232
- Cástor 35, 65 n17, 68, 72 n20, 77f., 99, 133, 143f., 157, 166f., 172, 208, 227, 229f., 232
- Diggle, J. 165 n10, 200 n45, 212 n53
- Dodds, E. R. 44
- Downing, E. 202
- Easterling, P. 19 n8, 82
- Edmunds, L. 9 n4, 170 n13 y n15, 171 n16 y n19, 187 n34
- egipcios 5, 35, 38f., 58, 93, 95f., 98–100, 106–109, 127, 133, 205, 207
- épica homérica 9, 16, 34, 64, 94, 101, 103, 128, 141, 158, 161, 166 n11, 170f., 178, 189f., 209f., 222, 225, 233
- Esquilo 3f., 12, 31, 43f., 60, 62 n14, 76, 141, 174 n21, 189–191, 198 n43, 207 n51, 212, 214 n56, 219 n58, 238
- Estesícoro 5–8, 150, 196
- Palinodia* 5–8, 150
- Eurípides
- *Andrómaca (Andr.)* 4, 78 n33, 79, 142, 184 n30, 202, 208, 219, 223, 227
- *Bacantes (Ba.)* 59, 63, 76 n23, 79, 103, 208
- *Electra (El.)* 4, 65 n17, 143f., 202, 227f.
- *Hécuba (Hec.)* 4, 91, 142f., 202, 212f., 219 n59, 223
- *Hipólito (Hipp.)* 12, 21, 59, 78 n33, 81 n1
- *Ifigenia en Áulide (IA)* 4, 59, 83, 89, 144, 147, 202
- *Ifigenia entre los Tauros (IT)* 4, 33, 46, 48, 76, 94 n16, 106, 112, 125, 201 n47, 230f.
- *Medea (Med.)* 18–23, 59, 79f., 94 n15, 191–194, 196, 238
- *Orestes (Or.)* 4, 48, 69, 159–161, 207f., 211, 214–218, 223, 238
- *Troyanas (Tr.)* 3f., 36 n1, 113, 126, 163 n8, 168f., 183–186, 204, 211f., 217f., 238
- Foley, H. P. 19, 121, 200, 202
- Fredricksmeier, E. Ch. 107, 183
- Gill, C. 17, 85
- Goldhill, S. 44 n5, 98 n19, 191
- Gorgias 46f., 63, 82f., 164, 176f., 185, 210, 238
- Griffith, J. 28, 48

- Guerra del Peloponeso 28, 36 f., 39–42, 63,
125, 128
- Gumpert, M. 86 f.
- Hall, E. 125 f.
- Helena
- ambigüedad 58, 67, 83, 93, 97 f., 104 f., 107 f.,
175, 183
 - belleza de (κάλλος) 75, 181, 198, 215 f., 218–
221, 223
 - retrato negativo en la tragedia 141–147, 168,
208 f., 211–213, 215, 219, 223, 227
 - casta y fiel 13, 58, 67, 82 f., 88, 122, 149, 178,
196, 209, 234, 236
 - como παρθένος 5, 14, 188, 195–197, 199–
203, 208, 238
 - como presa de caza 130–132, 155, 161, 188,
195, 203–206, 209, 238
 - hija de Zeus 2, 13, 57, 74 f., 111 n24, 161–172,
176, 178, 202, 224, 226
 - máscara de Helena 52, 188 f., 202 f.
 - nacimiento de un huevo 163–167
 - paradoja Helena-εἶδωλον 56, 173, 176–180,
182, 188, 219, 237–239
 - recaracterización de Helena 13 f., 58, 88, 147,
149, 154, 158, 161, 195 f., 199, 202
 - responsabilidad
 - en la guerra 4 f., 67, 69, 104, 141, 147, 149,
176, 178, 181, 209, 227
 - en el suicidio de Leda 52, 92, 101, 104, 119,
179 f.
- Heródoto 4–6, 9, 150, 169–171, 198
- Hesíodo 6, 60
- Isócrates 7 f., 170 f., 210, 223
- Jansen, M. C. 115, 120–122, 125
- Kannicht, R. 33, 36, 65 f., 73, 85, 96, 109–111,
113 n26, 165 n10, 181, 200, 219 f.
- Kawalko Roselli, D. 12, 26, 39
- Keyser, P. T. 17, 91
- Konstan, D. 149
- Leda y Zeuscisne 74, 79, 104, 162–167, 172 f.,
176, 199
- Lefkowitz, M. R. 63 n15, 77 n30, 78 f.
- Lesky, A. 27, 90 n9, 174 n21
- Lloyd-Jones, H. 19 n8, 44 n5
- Lush, B. V. 106
- March, J. 6 n2
- Marseglia, R.. 137, 139
- Marshall, C. W. 7 f., 11, 32, 100, 182, 189 n36,
202
- Menelao y Helena
- anagnórisis 27, 55, 110, 112, 115 f., 120, 122 f.,
232
 - concepto de κλέος 95 f., 98, 107, 136–138,
179
 - re-heroización de Menelao 110, 112, 116 n28
- mensajero 2, 48 n8, 95 f., 99 f., 107 f., 133, 207,
226, 229
- metáfora 96 n17, 131, 155, 166, 190 f., 193–196,
203–207, 238
- Mikalson, J. D. 59
- Moles, F. 220 n60, 221 n61
- Morenilla Talens, C. 6 n2, 135 n33
- Naddaff, R. 233 f.
- Nápoli, J. T. 49 n8, 197 f.
- oxímoron 173, 179, 213, 222, 237
- Padel, R. 18, 20, 190
- Pausanias 9, 170 f.
- Perséfone 196 f., 200–203
- Platón 7–9, 44, 60 n12, 63, 83, 98
- Pródico 62 f.
- Protágoras 44, 46, 53, 63, 83–85, 238
- Proteo 1–6, 14, 30–32, 35, 55, 66, 68 f., 77, 93,
108, 117, 128 f., 133, 135–139, 150, 152 n4,
162 n5, 169, 176, 178, 197, 199, 201 n48, 203,
207, 224 f., 227–229, 231–233
- religión 59, 63, 78 f.
- Rivier, A. 59
- Sansone, D. 73 n21, 90 n9
- Schmiel, R. 115–117, 119
- Sebo, H. 67
- Segal, C. P. 36 n1, 44 n5, 49 n8, 68 n18, 82 n2,
97, 98 n18, 133 f., 138, 152 n3, 202 n50
- Silk, M. S. 28

- Skouroumouni, A. 106
 Snell, B. 16, 19, 44
 Sófocles 3f., 12, 15, 27, 43f., 76, 81 n1, 141, 174, 198, 214, 216, 219
 Solmsen, F. 48, 76
 Sourvinou-Inwood, C. 64, 143, 145
 Sousa e Silva, M. de F. 152
 Suárez de la Torre, E. 6 n2
 Synodinou, K. 127
- Taplin, O. 28
- Teoclímeneo 1f., 9, 13f., 29f., 33–35, 39, 47, 49, 57–59, 68, 72f., 75, 77, 79f., 82f., 92f., 95f., 99, 101, 105–108, 121, 123, 125, 127–134, 137–139, 148, 150, 153, 155f., 161, 167, 176, 178, 195, 197, 199, 201, 203–208, 223–226, 228–234, 236, 238
 – barbarie de Teoclímeneo 14, 39, 50, 83, 125
 – cazador de Helena 131, 155, 161, 188, 195, 203–208
- Teónoe 1f., 21, 29, 34f., 48, 54, 58, 68, 75, 77, 93, 96, 102, 106–108, 129–131, 176, 197, 199, 202f., 205, 220, 223, 226, 229, 232, 234
 – escena de Teónoe 71–73, 134–139
 – omnisciencia de Teónoe 72 n20, 134f.
- Teucro 1, 26, 29, 31f., 51–54, 58, 71, 87, 96, 101f., 108, 111, 118f., 122, 128, 135, 156f., 166, 173, 176, 179f., 204f., 224
- Thumiger, C. 20
- Torrance, I. 94f.
- tragedia filosófica y pacifista 25–27, 41f., 46f., 49, 58, 64, 125, 235
- Tucídides 9, 40f.
 τύχη 75–77
- Voelke, P. 196
- West, M. L. 6
- Worman, N. 185 n32, 213f.
- Wright, M. 6 n2, 8, 33, 44, 45 n7, 46f., 49, 51, 53–56, 63, 68 n18, 71f., 74–77, 79 n34, 82f., 103, 134 n33, 146, 164, 198
- Zeitlin, F. 82 n2, 217 n57
- Zeus y Hera 22, 64, 148, 195
- Zuntz, G. 40, 73, 113, 134 n33

Index locorum

Alceo

F 283 Voigt: 151

Aristófanes

Ranas (Ra.)

450–451: 60

774–776: 45

836: 60

850: 60

891–893: 60

1043: 60

1078–1082: 60

1491–1499: 44

Tesmoforias (Th.)

9: 45

21: 45

846–851: 147

871–888: 31

Aristóteles

Poética (Po.)

53a24–26: 34

53a27–28: 34

1447b9–13: 44 n6

1451a16–19: 90 n11

1454a28–33: 89

1456a10–19: 10

Esquilo

Agamenón (Ag.)

48–54: 190 n38

62: 227

479: 18 n7

688–690: 141, 212

721–728: 190

742: 213

746: 141

749: 141

995: 18 n7

1224: 190

1228–1229: 193 n41

1233–1234: 194 n41

1258–1259: 194 n41, 207 n51

1455–1461: 141

1515: 18 n7

1605: 190

Coéforos (Cho.)

42: 173

59–60: 109

107: 18

247–249: 190

413: 18

555: 107

581–582: 107

653–658: 31

937–938: 190

Euménides (Eu.)

193–194: 190

457: 173

Siete contra Tebas (Sept.)

290–294: 191

381: 191

919: 18

Suplicantes (Supp.)

17: 189 n37

28: 76

44: 189 n37

351: 189 n37

379: 18

559: 62, 198 n43

701–703: 37

895: 191

Eurípides

Andrómaca (Andr.)

103–104: 142

229: 227

230–231: 227

248: 142

594–595: 227

621: 227

628–631: 209, 219

629: 223

630: 227

825–865: 112

898: 163 n8

Bacantes (Ba.)

13: 76 n28

47–54: 103

- 170–175: 31
 219: 208
 228: 208
 240: 208
 260: 208
 355: 208
 445: 208
 452: 208
 497: 208
 503: 208
 509: 208
 642–644: 208
 648: 208
 699–702: 208
 709–710: 208
 729–730: 208
 1173–1174: 208
 1196: 208
 1203–1207: 208
 1214–1215: 208
 1278: 208
- Electra (El.)*
- 24: 76 n28
 272–273: 107
 468–471: 107
 480: 163 n8
 579: 112 n25
 1005: 117 n29
 1024–1029: 227
 1064: 227
 1282–1283: 228
- Hécuba (Hec.)*
- 37 : 76 n28
 42–50 : 103
 269 : 163 n8
 441–443 : 212, 223
 634–637 : 219 n59
 948–949 : 142 n1
 1278 : 163 n8
- Helena (Hel.)*
- 1–3: 198
 1–163: 92
 16–23: 162
 27–30: 218
 33–36: 174
 36–41: 65
 42–43: 175
- 52–55: 177
 60–65: 203
 74: 87
 119–122: 51
 138: 157
 151–155: 204
 196–199: 179
 211–216: 165
 255–259: 165
 267–272: 104
 277: 156
 280–281: 180
 293–298: 156
 340–345: 102
 364–366: 222
 399: 68 n18
 477–482: 129
 543–545: 32, 205
 550–552: 130
 563–567: 110
 592: 22
 601: 48 n8
 608–615: 182
 666–671: 115
 675–683: 118
 691–697: 120
 703–710: 124
 711–715: 70
 744–757: 40
 842–845: 95
 887–891: 72
 888–893: 138
 914–923: 135
 938–943: 136
 998–1004: 138
 1097–1106: 153
 1137–1150: 74
 1144–1148: 167
 1151–1160: 37
 1165–1168: 231
 1171–1176: 131
 1240: 68 n18
 1288–1293: 121
 1288–1300: 50
 1294–1300: 122
 1387–1389: 106
 1526–1529: 226

- 1680–1687: 228
 1688–1692: 78
Hipólito (Hipp.)
 37: 76 n28
 42–48: 103
 357: 212 n53
 601: 61 n13
 710–714: 107
Ifigenia en Áulide (IA)
 128–129: 49 n8
 320–414: 147
 385–387: 209
 938–939: 49 n8
 947: 49 n8
 962: 49 n8
 1211–1252: 89
 1279–1335: 89
 1304–1308: 31
 1309: 49 n8
 1369–1401: 89
Ifigenia entre los Tauros (IT)
 8–14: 144
 38–39: 129 n31
 132–136: 106
 447–455: 106
 1089–1152: 106
 1475–1485: 230
Medea (Med.)
 8: 21
 28: 76 n28
 110: 25
 142–143: 21
 225–226: 21
 259–268: 107
 473–474: 22
 1042–1043: 18
 1052: 19
 1056: 19
 1079: 19
 1080: 19
 1242: 19
Orestes (Or.)
 40: 76 n28
 77–80: 159
 126–139: 211
 128–131: 215
 213: 109
 390: 48
 398–399: 109
 982–983: 61 n13
 1103–1104: 107
 1108–1113: 226
 1361–1362: 163 n8
 1423: 163 n8
 1426–1429: 216
 1426–1436: 226
 1431–1436: 159
Troyanas (Tr.)
 34: 163 n8
 37: 76 n28
 77–86: 103
 766–773: 168
 860–861: 211
 864–866: 186 n34
 881–882: 213
 884–888: 61
 890–894: 211, 223
 891: 213
 929–937: 184
 987–997: 226
 991–996: 217
 1015–1021: 217
 1020–1022: 226
 1022–1028: 211
- Heródoto**
 2.22: 198 n43
 2.112.20: 5
 2.113.1: 9 n4
 2.113.17: 5
 2.114.10–12: 5
 2.116.20–22: 4
 2.120.1: 9 n4
 6.61.3: 169 f.
- Homero**
Ilíada
 1.3–4: 177 n26
 1.7: 143
 1.159: 186
 1.172: 143
 1.298–299: 178 n27
 1.442: 143
 1.506: 143
 1.233–246: 94

- 2.402: 143
 2.434: 143
 2.653–670: 171
 2.668–669: 178 n27
 3.54: 222
 3.81: 143
 3.91: 186 n33
 3.125–126: 160
 3.156–160: 210, 219
 3.180: 186
 3.199: 162
 3.236–238: 162
 3.239–244: 157
 3.243–244: 54
 3.255: 186 n33
 3.267: 143
 3.282: 186 n33
 3.285: 186 n33
 3.418: 162, 169
 3.426: 162
 3.428–436: 154
 3.442: 18 n7
 3.446: 155
 3.447: 160
 3.455: 147
 4.148: 147
 4.336: 147
 5.38: 147
 5.383–384: 182 n27
 5.445–453: 152 n4
 5.627–669: 171
 5.742: 220 n60
 6.134–135: 178 n27
 6.288–292: 4, 152 n4
 6.328–329: 178 n27
 6.343–348: 187
 6.349–353: 156
 6.354–358: 187
 6.456: 178 n27
 7.129: 178 n27
 8.124: 18 n7
 8.423: 187
 11.362: 187
 11.831: 178 n27
 13.394: 18 n7
 16.34–35: 192 n40
 16.403: 18 n7
 16.490–491: 178 n27
 18.396: 186
 20.449: 187
 20.498: 178 n27
 21.481: 187
 22.34: 187
 22.93–97: 189
 22.114: 186 n33
 22.138–144: 189
 22.188–193: 189
 22.296: 18 n7
 22.308–311: 189
 22.441: 160
 23.639: 166 n11
- Odisea*
- 1.215–220: 162 n5
 3.254–328: 152
 3.276–302: 4
 4.71–75: 158
 4.121: 170 n14
 4.121–122: 158
 4.122: 169
 4.125–132: 5
 4.125–127: 152 n4
 4.141–146: 187
 4.184: 166, 169
 4.218–232: 114
 4.219: 166, 169
 4.227: 166, 169
 4.227–230: 5, 152 n4
 4.235–592: 152
 4.259–264: 114
 4.351–592: 5, 152 n4
 4.366: 135 n34
 4.387: 162 n5
 4.561–569: 169
 4.795–801: 152 n4
 4.839: 152 n4
 6.161: 108
 6.135–144: 153
 8.319: 187 n35
 8.519–520: 178 n27
 11.298–304: 162 n6, 166 n11
 11.424: 187 n35
 15.123–129: 158
 15.180–181: 169
 15.307–324: 153

17.336–341: 153
19.570–581: 153
23.153–163: 153
23.218: 162
23.218–224: 233

Isócrates

Encomio de Helena
10.63: 170

Pausanias

3.19.9: 170 f.
3.20.9: 9 n4

Platón

Apología (Apol.)
41a8–c2: 9 n4

Fedro (Phdr.)
243a–b: 7

Leyes (Lg.)

658: 98 n19
816e: 98 n19
817b–c: 98 n19

Menón (Meno)

91e: 63

República (Rep.)

586c: 7

Teeteto (Theaet.)

154a: 83

Safo

F 16 Voigt: 151
F 166 Voigt: 163

Sófocles

Antígona (Ant.)

317: 18
648. 18 n7
754: 18 n7

Áyax (Aj.)

665: 173
995: 18

Filoctetes (Phil.)

704–706: 18
865: 18 n7
1318–1320: 150 n2

Tucídides

1.9.1–2: 9 n4
8.1.1: 40
8.1.2–3: 41
8.97.3: 41