

ÓNOMA, ÉRGON Y LÓGOS EN *HELENA* DE EURÍPIDES

JUAN TOBÍAS NÁPOLI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Resumen

En *Helena* de Eurípides se verifica una antítesis entre el mundo real (el mundo de la realidad ordinaria y cotidiana) y el mundo de lo maravilloso, de la magia, en el que todo es posible. La acción de la tragedia está constituida por el pasaje de los héroes desde un mundo al otro y, en particular, por el retorno del héroe desde el mundo ideal al mundo real. Sin embargo, el problema se complica: el planteo euripideo entrelaza estos elementos claramente novelescos con otros temas más serios, propios de la atmósfera intelectual de su tiempo. Así, por ejemplo, el problema planteado por Protágoras acerca de que la realidad es subjetiva y de que solamente la percepción sensorial es garantía de conocimiento de la realidad constituye otra perspectiva de análisis. En este sentido, aparece, vinculado con la cuestión de los dos mundos, el planteo acerca del lenguaje y de su capacidad para dar cuenta de esta realidad tan compleja. Intentaremos analizar la historia y la posible solución de este problema.

Abstract

In Euripide's Helen is verified an antithesis between the real world (the world of the ordinary and daily reality) and the world where everything is possible, which is full of magic and fantasy. The tragedy's action is constituted by the passage of the heroes from one world to the other and, specifically, by the return of the hero from the ideal world to the real world. Nevertheless, the problem gets more complicated: Euripide's point of view interlaces these clearly novelistic elements with other more serious, characteristic subjects of the intellectual atmosphere of his time. Thus, for example, the problem created by Protágoras about reality being subjective and that only the sensorial perception is guarantee of knowledge about reality constitutes another perspective of analysis. In this case, related to both world subjects, appears the position about the language and its capacity to give notice about this

complex reality. We will try to analyze history and the possible solution to this problem.

La *Helena* de Eurípides ha sido juzgada durante mucho tiempo, a partir de la postura de Schlegel en 1808,¹ como un divertimento poco serio, que se correspondería más con la comedia que con la tragedia. La mayoría de los críticos han seguido esta postura. Sólo en la década del '60, un siglo y medio más tarde, los estudios de Pippin Burnett y de Zuntz² le devolvieron al texto el carácter serio que nunca hubiera debido perder, vinculándolo con temas filosóficos y teológicos. Gregoire y Drew³ han recogido y profundizado las vinculaciones políticas del texto, relacionándolo con los acontecimientos de la Atenas contemporánea. En los últimos años, Charles Segal (y en su huella Francis Dunn)⁴ ha llegado a un equilibrio que parece definitivo: *Helena* tiene la seriedad que corresponde a su carácter novelesco. En este sentido, Segal estudia los elementos novelescos de la tragedia, siguiendo la aplicación de los mismos criterios que Northrop Frye había aplicado a los dramas novelescos de Shakespeare. Entre ellos, deben destacarse los siguientes: la acción de *Helena* se desarrolla en un país fabuloso (en este caso, Egipto); la acción consiste en el reencuentro de los dos amantes durante largo tiempo separados (Menelao, que regresa de Troya después de diecisiete años y la verdadera Helena, que lo estuvo esperando, fiel, en el lejano Egipto), y el personaje principal es una heroína calumniada, quien, a través de su virtud, logrará salvarse ella misma y salvará también a su marido de los peligros de este país misterioso (el peligro está

¹ Cfr. Schlegel, A. W. (1815). Sobre la visión general de Schlegel acerca de Eurípides puede citarse, por ejemplo, la siguiente frase de su obra *Sobre el estudio de la poesía griega* (traducción de Berta Raposo, Madrid, 1996, pp. 127-128): «La sensualidad de la poesía griega temprana y el libertinaje de la tardía son defectos y faltas no sólo morales, sino también estéticos. Pero realmente es curioso con qué profundidad el pueblo ático sintió su propio hundimiento, con qué vehemencia culpaban y odiaban por ello los atenienses a ciertos poetas exuberantes –a un Eurípides, a un Cinesias–; poetas que no hacían sino revelar los propios deseos del pueblo o que seguían la fuerte y rauda corriente de toda la masa». Sobre la cuestión general puede verse Behler, E. (1986: 335-67). La misma línea recoge Steiger, H. (1908: 202-237).

² Cfr. especialmente Burnett, A. P. (1960: 151-163), Burnett, A. P. (1977: 291-316) y Burnett, A. P. (1971: cap. IV). También Zuntz, G. (1960: 199-242).

³ Cfr. Grégoire, H. et Méridier, L. (1950). También Drew, D.L. (1930: 187-189). Algo similar plantea Zagagi, N. (1985: 63-88).

⁴ Cfr. Segal, C. (1972: 293-311) y Sienkewicz, T. J. (1980: 39-41). También cfr. Dunn, F. (1996: 133-157).

constituido por la amenazante pretensión de Teoclímeno, el nuevo rey del país, que, en contra de lo que había hecho su padre recién muerto, quiere desposar a Helena y para ello condena a muerte a todo griego que se acerque a las costas de Egipto). En la misma línea, Dunn (1996: 134) destaca como propio del carácter novelesco de la obra el hecho de que en *Helena* nos encontremos con el más feliz de los finales felices de la tragedia: los amantes escapan finalmente, sanos y salvos, y no hay padecimiento alguno para nadie. Sin embargo, Segal destaca también otro elemento esencial de lo novelesco, presente en *Helena*, y sobre el que queremos centrar nuestro análisis: se trata de la existencia de una antítesis (de un contraste) entre el mundo real (el mundo de la realidad ordinaria y cotidiana con todas sus dificultades) y el mundo de lo maravilloso, de la magia, en el que todo es posible; un mundo lleno de peligros ciertos, pero capaz también de ofrecer una paz y una belleza extraordinarias. La acción de la tragedia estaría constituida por el pasaje de los héroes desde un mundo al otro y, en particular, del retorno del héroe desde el mundo ideal al mundo real. El problema de los dos mundos en *Helena* se ha convertido desde entonces en un desafío para los lectores modernos.

El problema se complica aún más, sin embargo; el planteo euripideo entrelaza estos elementos claramente novelescos con otros temas más serios, propios de la atmósfera intelectual de su tiempo. Así, por ejemplo, el problema planteado por Protágoras acerca de que la realidad es subjetiva y de que solamente la percepción sensorial es garantía de conocimiento de la realidad constituye otra perspectiva de análisis de capital importancia. En este sentido debe destacarse la apreciación de Battezzato:⁵ en esta tragedia, todas las informaciones brindadas por los personajes son falsas, ambiguas o incompletas. Aparece entonces, vinculado con la cuestión de los dos mundos, el planteo acerca del lenguaje y de su capacidad para dar cuenta de esta realidad tan compleja. Pero este problema tiene su propia historia.

En 1934, Solmsen analiza el juego de conceptos ὄνομα-πρᾶγμα en *Helena* de Eurípides.⁶ Llama la atención acerca de la enorme cantidad de oportunidades en que se produce un juego literario específico en el que ambos conceptos son utilizados de manera conjunta para expresar la separación entre el nombre de un objeto o persona y la realidad aludida por él, de una manera semejante, tal vez, a la distinción entre significado y significante planteada por Saussure. Así puede

⁵ Battezzato, L. (1995: 128).

⁶ Solmsen, F. (1934: 119-121).

verse, por ejemplo, en el verso 601, cuando el mensajero quiere contarle a Menelao que Helena (en realidad, su fantasma), a la que había dejado bajo su cuidado en una cueva, ha desaparecido en los aires misteriosamente. Dice entonces que va a narrarle:

θαυμάστ', ἔλασσον τοῦνομ' ἢ τὸ πρᾶγμα' ἔχον.⁷

El hecho y el nombre que lo refiere funcionan por caminos separados. Este juego de alusiones, según Solmsen, no tendría precedentes en toda la tragedia griega, ni siquiera en las restantes obras de Eurípides. Solamente en las tragedias que se ubican en los años inmediatamente anteriores y posteriores a *Helena* se encuentra una utilización semejante, aunque apenas esbozada, de este juego de conceptos; por lo tanto, el autor postula que, seguramente, se trataría de la preparación y posterior explotación de un recurso que en *Helena* alcanzaría su desarrollo más pleno. Sin embargo, en el momento de extraer conclusiones acerca de la significación de esta recurrencia, se limita a consignar el especial interés que muestra el trágico acerca de las cuestiones de percepción y cognición, y las vincula con la tercera tesis de Gorgias, de la que la tragedia sería una aplicación: según esta tesis, el ser, en el supuesto de que fuese pensable, resultaría inexpresable.⁸ Con este juego, entonces, Eurípides estaría dando un testimonio literario del principio de Gorgias acerca de que la palabra no puede expresar con valor de verdad nada distinto de sí misma y de que, del mismo modo en que el oído no oye los colores ni la vista conoce los sonidos, tampoco la palabra puede decir ni un color ni una experiencia.⁹

Esta teoría ha sido sostenida de manera bastante consistente por parte de la crítica. Sin embargo, de manera paralela, ha aparecido una respuesta diferente que, en su apariencia, se contrapone a la anterior aunque, creemos, representa en realidad otra cara de la misma moneda. Quien mejor expresa esta segunda postura es Conacher, quien, en su libro sobre Eurípides y los sofistas de 1998,¹⁰ afirma que

⁷ «Cosas prodigiosas, aunque con ello tienen un nombre de menor envergadura que lo que el hecho merece». Las citas están tomadas siempre de la edición de Dale, A. M. (1967) *Euripides' Helen*, Oxford. Las traducciones son siempre nuestras.

⁸ Cfr. Adkins, A. W. H. (1983:107-128).

⁹ Cfr. Bett, Richard (1989: 139-169).

¹⁰ Cfr. Conacher, D. J. (1998: 42-49).

estos juegos elaborados de lenguaje están en conexión con una similar elaboración en la complicación de la trama, en donde el tema de la separación entre la apariencia y la realidad (que ya no volverán a coincidir), o entre vista y opinión, según destaca Kannicht,¹¹ se corresponde con la separación entre ὄνομα y πρᾶγμα. De este modo, todos estos juegos habrían sido formulados como una parodia acerca de la enseñanza de los sofistas sobre estas cuestiones.¹² En estrecha relación con el tema del *éidolon* de Helena que acompaña a Paris hasta Troya (mientras que la Helena verdadera permanece fiel en Egipto), este juego de palabras representaría una parodia a la insistencia de los sofistas en atribuir la primacía a la percepción sensorial individual como único criterio para reconocer la verdad o la realidad, y al uso de los nombres (*onómata*) o los discursos (*lógoi*) en el intento de expresión de esta realidad.

Pero hay todavía algo más complejo. La estructura de la tragedia constituye claramente un díptico, en que la trama del reconocimiento de los esposos es reemplazada por la trama del engaño de Teoclímeneo.¹³ De este modo, la primera parte de la obra está planteada en función del reconocimiento de Helena y Menelao. La mujer debe reconocer en este náufrago recién llegado al esposo que creía muerto, mientras que el hijo de Atreo debe reconocer en esta Helena que ha permanecido intocada en el palacio de Proteo en Egipto a su verdadera esposa, diferente al *éidolon* que acompañó a Paris hasta Troya, al que él pudo finalmente recuperar y que permanece bajo la custodia de un sirviente en una cueva de Egipto.¹⁴ Con el verso 777, Helena comienza a plantear la nueva situación que deben enfrentar (sólo entrevista previamente para Menelao por su diálogo con la portera): Proteo, su protector, ha muerto, y ahora el trono de Egipto es ocupado por Teoclímeneo, el hijo de aquél, que quiere casarse con ella y por eso está decidido a matar a cualquier griego que se acerque a estas costas. Entonces, se pondrá en marcha la segunda parte de la obra: la *mechánema* intentada para la salvación definitiva de los dos esposos. Pero analicemos cada parte con algún detalle.

Hay dos visiones diferentes del concepto de λόγος a través de cada una de las partes de la tragedia.¹⁵ Y estas dos diferentes concepciones del λόγος se

¹¹ Cfr. Kannicht, R. (1969: 57-68).

¹² Cfr. Consigny, S. (1991: 226-235).

¹³ Cfr. Quijada, M. (1991) y Solmsen, F. (1932: 1-17).

¹⁴ Cfr. Alt, K. (1962: 20-32).

¹⁵ Sobre la cuestión del *lógos* mítico puede verse Pisani, G. (1928: 474-494); von Premerstein, H. (1896: 634-653); Worman, N. (1997: 151-203), Assael, J. (1987: 41-54) y Komornicka, A. M. (1991).

vinculan, según Conacher (1998: 42-49), con las dos diferentes visiones que, acerca del mismo concepto de λόγος, expresa Gorgias: la visión de que las palabras son incapaces para expresar la realidad (durante la primera mitad) y la visión de que las palabras pueden servir como medio eficaz y exitoso para provocar persuasiones engañosas, en la segunda mitad. Sin embargo, creemos que la cuestión resultará más compleja.

En la primera mitad, λόγοι son, ciertamente, las ilusiones provocadas por las falsas percepciones sensoriales; de este modo, podríamos hablar de un λόγος μυθικός, presentado desde las primeras palabras de la tragedia (versos 18 en adelante), cuando Helena afirma que ἔστιν δὲ δὴ λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμήν Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών.¹⁶ En la trama de la *mechánema* se presenta la manera en que se produce el engaño de Teoclímeno por parte de Helena y Menelao. Ello constituiría el segundo λόγος, al que podríamos denominar λόγος ἀπάτης, ya que representa el modo en que se produce el engaño como un producto de las habilidades retóricas de los hombres. De esta manera, el falso cuerpo ahogado de Menelao –producto del λόγος engañoso de los hombres– reemplaza eficazmente y se corresponde literariamente con el espectro de Helena urdido por Hera que acompañó a Paris hasta Troya.

Sin embargo, debemos vincular estos λόγοι con la cuestión de los dos mundos, y en este sentido resultará claro que cada una de estas perspectivas tiene, además de su significado primero, un segundo aspecto. Así, el λόγος que presenta la cuestión del espectro de Helena durante la primera parte de la tragedia testimonia dos cosas al mismo tiempo: la incapacidad de los hombres para comprender la verdad de la realidad a través de la percepción sensorial, en primer lugar. Así lo afirma sin dudas Menelao en el verso 575:

Με. οὐ̄ που φρονῶ μὲν εὔ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ;¹⁷

Por otra parte, además, este fantasma de Helena sirve para testimoniar también la crueldad de los dioses, que se sirven de esta incapacidad humana para dirimir y resolver sus cuestiones internas. Así se lo explica Helena a su esposo en el verso 586:

¹⁶ «Existe cierto rumor: que Zeus voló hasta mi madre Leda, tomando la figura de un cisne que consumió un lecho engañoso».

¹⁷ «¿No será que estoy reflexionando bien, pero quien está enferma es mi vista?»

Ελ. "Ηρας, διάλλαγμα', ώς Πάρις με μὴ λάβοι.¹⁸

Si la realidad no puede comprenderse a partir de la percepción de los sentidos es justamente porque los dioses confunden el mundo de los hombres, creando un conflicto que no puede resolverse con el recurso a las fuerzas humanas solamente. Sin embargo, pareciera que el cuerpo de Menelao, que se ha ahogado en el mar según la *mechánema* urdida por Helena, y con el que los esposos engañan a Teoclímeno del mismo modo en que Hera había engañado a Menelao y a todos los que combatieron en Troya, sólo serviría para manifestar la fuerza engañadora del λόγος humano. Así lo dirán Helena y Menelao en los versos 813-14, cuando toman la decisión de actuar:

Ελ. ές άπορον ήκεις· δεϊ δέ μηχανῆς τινος.
Με. δρῶντας γάρ ή μὴ δρῶντας ήδιον θανεϊν.¹⁹

La decisión de obrar está tomada. ¿De qué manera actuarán? El propio Menelao establece los tres criterios frecuentes para hacerlo:

Με. ώνητὸς ή τολμητὸς ή λόγων ύπο;²⁰

Las palabras constituyen el medio a través del cual se producen el engaño y la salvación. El engaño consiste en fingir la muerte de Menelao, para que Teoclímeno les permita a los esposos (en realidad, a Helena y a quien él cree un marino griego testigo de la muerte de Menelao) realizar la ceremonia fúnebre en medio del mar. Para ello les proveerá de los medios suficientes para que se escapen fácilmente. El engaño se consuma sin dificultades. Se ha señalado de manera adecuada que esta muerte fingida de Menelao, propuesta aquí por Helena, constituye una maquinación semejante a la que se encuentra en la *Electra* de Sófocles.²¹ En *Electra* (obra que, además, puede datarse en el año 413 a.C., mientras que *Helena* es sin dudas del 412, un año más tarde)²² se produce un

¹⁸ «Hera realizó el reemplazo para que Paris no me obtuviera.»

¹⁹ **Helena:** «Estás en una encrucijada; es necesario tramar alguna maquinación.»

Menelao: «Pues es más dulce morir obrando que no obrando.»

²⁰ **Menelao:** «¿Por medio de dinero, atreviéndonos a algo osado o a través de las palabras?»

²¹ Cfr. Zielinski, J. (1927: 54-58) y Ghali-Kahil, L. B. (1955).

²² Cfr. sobre la cuestión Matthiessen, A. (1964).

engaño muy similar cuando, ante la presunta urna que contendría las cenizas de su hermano, Electra escucha del pedagogo y del propio Orestes las noticias de su muerte. Es muy verosímil pensar que Eurípides quiere explotar aquí el recurso hasta un punto extremo. En *Electra*, el recurso del δόλος es urdido por Orestes y el pedagogo, pero la escena del llanto de Electra es sincera, ya que la joven cree realmente en la muerte de su hermano. En *Helena*, en cambio, el engaño es llevado a un punto extremo, ya que toda la escena trenética de la propia Helena se presenta como un λόγος fingido, ya que ella misma fue la que urdió el δόλος del que ahora es testigo y cómplice. Hay otra diferencia sustancial en las tramas, sin embargo: mientras que en Sófocles ha sido el propio Apolo quien dio la orden de llevar a cabo la venganza por la muerte de Agamenón a través del δόλος que constituye la estructura argumental de la tragedia, aquí no ha sido la divinidad quien urdió la *mechánema*, sino los propios hombres, aunque con la intención de desarticular las consecuencias de una *mechánema* similar previamente urdida por la diosa Hera. Además, la orden de Apolo, en Sófocles, intentaba restaurar el desorden cósmico producido por el asesinato perpetrado por Clitemnestra; mientras que en Eurípides se trata de la mera salvación individual de los esposos lo que se resuelve a través de este λόγος ἀπάτης.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que para concretar sus designios, los esposos debieron contar con la colaboración de la adivina Teónoe, hermana de Teoclímeneo, la que, de esta manera, se convierte en el segundo plano de la ecuación. Sin embargo, la significación de la escena de Teónoe en su conjunto constituye una cuestión muy debatida. G. Ronnet²³ ha destacado con razón que la presencia de Teónoe sobre el escenario configura una escena cuya ausencia no cambiaría nada en la estructura de la tragedia: el engaño de Helena seguiría el mismo curso que ha adquirido si toda la escena de la profetisa no hubiera existido. ¿Qué significado tiene entonces su presencia sobre el escenario? Según Gregoire, la presencia estaría justificada por la argumentación que introduce Teónoe en los versos 1013-16: allí, la profetisa formula una revelación que constituiría el credo del propio poeta, y plantea una doctrina poco atestiguada en la tradición helénica anterior: el tema de la inmortalidad del alma, del castigo de las faltas después de la muerte y de la unión del alma individual en una conciencia colectiva inmortal.

²³ Cfr. Ronnet, G. (1979: 251-259).

Dale (1967: 132), más juiciosamente, considera que esta postura de Gregoire resulta extravagante, y reconoce en el texto una vana digresión filosófica, muy del gusto de Eurípides, tomada en préstamo del orfismo y de Diógenes de Apolonia. Se llegó a suponer incluso que los versos constituirían una interpolación tardía. Ronnet, en cambio, y Conacher en la misma línea, basándose en la recurrencia terminológica, postulan que la escena se justifica por el aporte que realiza al tema de la justicia en el sentido moral. La recurrencia de un vocabulario vinculado con la δίκη (que aparece trece veces durante la escena) o con la χάρις y su retribución, otorgarían el adecuado contexto de análisis de la escena. Creemos, sin embargo, que se trata de una cuestión muy diferente: por una parte, el credo de la inmortalidad del alma constituye una perfecta expresión del carácter y de las ideas de la profetisa egipcia: Eurípides podría conocer muy bien el tópico de la creencia en la inmortalidad entre los egipcios a partir del libro II de Herodoto, y atribuirle entonces estas características a su propio personaje; además, toda la escena tiene un valor más complejo, en el marco de la toma de una determinación de carácter moral por parte de la propia Teónoe, vinculada con su responsabilidad como hija de Proteo. En este sentido, la escena testimoniaría una resolución al sofisma de Antifón, que puede plantearse en estos términos:²⁴ si es cierto que el deber del testigo consiste en decir la verdad, no resultará menos cierto además que es también un deber no hacerle un daño a quien no le ha hecho un daño a él. Teónoe está en esta situación dramática de compleja decisión: si, interrogada por su hermano, cumple con su deber de testigo y le dice la verdad (que Menelao en realidad no ha muerto) cometería, como testigo, un daño en contra de Helena y de Menelao, que ningún daño le han provocado a ella; pero si no le dice la verdad, comete una falta a su obligación de testigo y provoca por tanto un daño en contra de su hermano, que confiaba en su omnisciencia. Según la propia Teónoe (cfr. vv. 880-889), ella misma estaba destinada a decidir en un conflicto en el marco de las divinidades: entre la posición de Hera, favorable a permitir el reencuentro de los esposos para que se manifestara evidente el engaño del regalo de Afrodita, y la de Cipris, que quería evitar a toda costa este reencuentro, para que no se descubriera la manera falsa en que Helena fue entregada como regalo en favor de Paris. La resolución de Teónoe es clara (vv. 1002-06):

²⁴ Cfr. Guthrie, W. K. C. (1971).

ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἔμοι μέγα
ἐν τῇ φύσει· καὶ τοῦτο Νηρέως πάρα
ἔχουσα σώζειν, Μενέλεως, πειράσομαι.
Ἦραι δ', ἐπεὶπερ βούλεται σ' εὐεργετεῖν,
ἔς ταῦτόν οἴσω ψῆφον.²⁵

El voto de Teónoe a favor de Menelao es tan gratuito como aquel de Atenea por Orestes en la trilogía de Esquilo. Sólo que aquí, nuevamente, el contexto es muy diferente. El final feliz que provoca este voto está totalmente desligado de connotaciones religiosas o cósmicas, sino que, simplemente, provoca la salvación individual de los esposos. Sin embargo, la motivación del voto de Teónoe no es una simple gracia de una divinidad, sino que se basa en una postura ética de un ser humano que tiene que tomar partido y elige en conciencia la salvación de los inocentes. ¿Con esta salvación pasan los esposos desde el mundo ideal y mágico al mundo real, como postulaba Segal? Creemos que la respuesta debe ser definitivamente negativa. Lo que han obtenido es que este λόγος ἀπάτης alcance nuevamente su constitución doble, en donde el λόγος como engaño de los hombres tiene su correlato en el plano divino, allí donde las decisiones de los dioses se juegan con los mismos resortes de miserable egoísmo que en la esfera humana. La decisión de Teónoe termina de dibujar este segundo aspecto.

¿De qué manera se vinculan estos dos λόγοι independientes, constituido cada uno de ellos a su vez por dos aspectos complementarios? ¿Puede justificarse una estructura de la tragedia que vaya más allá de la parataxis? Un análisis literario nos permitirá comprender un poco mejor la situación.

Volvamos a la escena del reconocimiento de los esposos, que ocupa poco más de doscientos versos (desde el 528 al 776). La escena tiene poco que ver con el recordado encuentro entre Orestes y Electra en *Las Coéforas* de Esquilo, luego parodiado por el propio Eurípides en su *Electra*. Aquí no hay señales exteriores a las que haya que prestar atención. Pareciera que ante la sola vista se reconocen los esposos. Sin embargo, hay todo un proceso que es pertinente reconstruir. Primero, ambos tienen una sospecha (vv. 559-560). Muy rápidamente, esa sospecha se confirma y no pueden más que llamar al otro por su nombre (vv. 563-564):

²⁵ «Dentro de mí tengo yo por naturaleza un santuario de justicia; e intentaré protegerlo, Menelao, ya que lo he recibido de Nereo. Y junto con Hera -puesto que quiere beneficiarte- voy a emitir mi voto.»

Με. 'Ελένηι σ' όμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.
Ελ. ἐγὼ δὲ Μενέλεώι γε σ' οὐδ' ἔχω τί φῶ.²⁶

La mención de los nombres produce la identificación. El reconocimiento ha terminado. El naufrago en ropas harapientas no es otro que Menelao y esta mujer que ha inquietado desde un principio al viejo héroe de Troya no puede ser más que Helena. Las apariencias externas engañan, pero la mera pronunciación de los nombres revela la verdad interior de cada uno. Sin embargo, el reconocimiento, en realidad, todavía no ha terminado. Al menos en lo que respecta a Menelao, él no sabe aún que lo que consideraba su motivo de gloria (la victoria sobre Troya y el castigo al ultraje de los bárbaros) no era más que un juego de los dioses, que se han servido de él como de una marioneta. Más que reconocer a Helena y enterarse de la cuestión completa del *είδolon*, Menelao deberá reconocer que él ha estado luchando por nada, por un fantasma con el exterior similar al de Helena y que su gloria es una vana ilusión producto de su ignorancia: su interpretación de la realidad es susceptible de otra explicación, de otro discurso en el que jamás pensó pero que, ahora, se muestra como verdadero. En la segunda parte de la tragedia, Menelao terminará de manifestar su comprensión (v. 793):

Με. τοῦργον μὲν ἦν τοῦτ', ὄνομα δ' οὐκ εἶχεν τόδε.²⁷

En la primera parte de la tragedia, el nombre servía de todas maneras, a pesar de sus ambigüedades, para definir la realidad y la identidad de los esposos. Aquí, es el nombre quien ha desaparecido, pero queda firme la obra de Menelao. Es decir, de una parte a la otra de la obra lo que ha ocurrido es un paso desde el universo del *ὄνομα* distanciado de la realidad por él aludida hacia el universo del *ἔργον* distanciado también del nombre que lo describe. 'Όνομα y ἔργον, alternativamente, se convierten en los conceptos fundantes de cada una de las dos partes de la tragedia. No obstante, ambos conceptos se desarticulan, se desgajan, y testimonian de esta manera la tragedia de un universo que ha perdido ahora la unidad de sentido. El propio Menelao, después de haber hablado con la portera,

²⁶ **Menelao:** «Veo, mujer, que eres semejante a Helena en grado máximo.»

Helena: «Y yo veo que tú te pareces a Menelao; no sé qué puedo decir.»

²⁷ Esta era, ciertamente, mi obra; pero no tenía este nombre.

comenzaba a plantearse el tema de la posibilidad de la existencia de dos Helenas, dos Espartas y dos Zeus. El universo se ha convertido en un calidoscopio indescifrable.

Se ha tratado de resolver este complejo argumento de Menelao de los versos 483-499 acerca de la duplicidad de los seres, aparentemente contradictorio o poco verosímil, de diversas maneras. Muchos editores han intentado sobre todo alterar el orden de los versos, de manera de anticipar esta acumulación de coincidencias sinónimicas, para que el rechazo a la acumulación de personas y ciudades homónimas por parte de Menelao fuera posterior.²⁸ Sin embargo, si Menelao aceptara que es posible la coincidencia de nombres entre algún hombre o mujer y otro u otra, e incluso entre una ciudad y otra, y luego aceptara la posibilidad de esta múltiple coincidencia, tal como lo conservan nuestros manuscritos, la progresión de su argumento resultará más clara. Se ha dicho que de ninguna manera podría admitir Menelao la coincidencia de dos Helenas, hijas ambas de dos Tíndaros diferentes y de dos Zeus –el dios y el hombre del mismo nombre-, una de las cuales habría llegado hasta Egipto desde otra Troya y desde otra Esparta. Las coincidencias de nombres, evidentemente, son demasiadas para atribuir las a la casualidad. ¿De qué otra manera sin embargo podría aceptar Menelao la información que le acaba de brindar la vieja portera de que, antes del inicio de la guerra de Troya, ha llegado a Egipto Helena, la hija de Tíndaro y de Zeus? Su perplejidad nace, justamente, de la imposibilidad de encontrar una explicación diferente a ésta: la paradójal acumulación de coincidencias. La única justificación que ofrece es que, evidentemente, grande es el mundo. La idea de la posibilidad de la existencia de los universos paralelos (propuesta por el físico Hugh Everett en 1957 y desarrollada posteriormente por Bryce Dewitt)²⁹ no es griega, acaso felizmente. Sin embargo, no estamos lejos de ella: los dos mundos de los que hablaba Segal existen, y cada uno de ellos constituye un *lógos*. Aunque la tragedia no consiste en el paso de un mundo a otro, sino en la interferencia de ambos mundos, en la dificultad de desentrañar el mundo en el que nos encontramos, este *λόγος μυθικός* y *ἀπάτης* al mismo tiempo. Y que el mundo esté constituido por esta paradójal acumulación de coincidencias constituye una tragedia de la que aún hoy no nos hemos podido levantar.

²⁸ Buenos análisis de la cuestión pueden verse en Novo Taragna, S. (1991: 127-147) y Tovar, A. (1966).

²⁹ Cfr. Davies, P. (1986: 136).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones utilizadas

- Campbell, A. Y. (1950) *Euripides' Helena. Edited with Commentary and General Remarks*, Liverpool.
- Dale, A. M. (1967) *Euripides' Helen*, Oxford.
- Grégoire, H. et Méridier, L. (eds.) (1950) *Euripide*, tome V, Paris.
- Hermann, G. (1837) *Euripidis Tragoediae*, vol. 2, part. I, Leipzig.
- Kannicht, R. (1969) *Euripides, Helena*, Heidelberg.

Bibliografía citada

- Adkins, A. W. H. (1983) «Form and content in Gorgias' *Helen* and *Palamedes*. Rhetoric, philosophy, inconsistency and invalid argument in some Greek thinkers», en Anton, J. and Preus, A. (eds.) *Essays in Ancient Greek Philosophy*, Albany, New York, vol. II: 107-128.
- Alt, K. (1962) «Zur Anagnorisis in der *Helena*», *Hermes* 90: 20-32.
- Assael, J. (1987) «Les transformations du mythe dans *Hélène* d' Euripide», *Pallas* XXXIII: 41-54.
- Battezzato, L. (1995) *Il Monologo nel Teatro di Euripide*, Pisa.
- Behler, E. (1986) «A. W. Schlegel and the Nineteenth-Century Damnatio of Euripides» *GRBS* 27: 335-67.
- Bett, R. (1989) «The Sophists and Relativism», *Phronesis* 34: 139-169.
- Burnett, A. P. (1960) «Euripides' *Helen*, a Comedy of Ideas», *Cl. Philol.* LV: 151-163.
- Burnett, A. P. (1971) *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- Burnett, A. P. (1977) «Trojan Women and the Ganymede Ode», *YCS* 25: 291-316.
- Conacher, D. J. (1998) *Euripides and the Sophist*, Eastbourne.
- Consigny, S. (1991) «Gorgias and the Subversion of Logos», *Pre/Text* 12: 226-235.
- Davies, P. (1986) *Dios y la nueva física*, España.
- Drew, D. L. (1930) «The Political Purpose in Euripides' *Helena*», *CPh* XXV: 187-189.
- Dunn, F. (1996) *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York.
- Ghali-Kahil, L. B. (1955) *Les enlèvements et le retour d' Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris.

- Guthrie, W. K. C. (1971) *The Sophist*, Cambridge.
- Kannicht, R. (1969) *Euripides, Helena*, Heidelberg.
- Komornicka, A. M. (1991) *Hélène de Troie et son «double» dans la littérature grecque (Homère et Euripide)*, Paris.
- Matthiessen, A. (1964) «Elektra», «Taurische Iphigenia» und «Helena». *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Gotinga.
- Novo Taragna, S. (1991) «Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell' Elena di Euripide», en *La polis e il suo teatro*, Roma: 127-147.
- Pisani, G. (1928) «Elena e l' eídolon», *Riv. Filol. Istr. Cl.* VI: 474-494.
- Quijada, M. (1991) *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Col. «Veleia Anejos» Ser. Minor 1, Vitoria.
- Ronnet, G. (1979) «Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide et la sophistique face á l' idée de justice», *Revue de Philologie* LIII: 251-259.
- Schlegel, A. W. (1815) *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London.
- Segal, C. (1972) «Les deux mondes de l' Hélène d' Euripide», *REG* LXXXV: 293-311.
- Sienkewicz, T. J. (1980) «Helen: scapegoat or siren?», *CB* 56: 39-41.
- Solmsen, F. (1932) «Zur Gestaltung der Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* LXXXVII: 1-17.
- Solmsen, F. (1934) «Onoma and Pragma in Euripides' Helen», *CR* XLVIII: 119-121.
- Steiger, H. (1908) «Wie entstand die Helena des Euripides», *Philologus* LXVII: 202-237.
- Tovar, A. (1966) «Aspectos de la Helena de Eurípides», *Estudios sobre la Tragedia Griega, Cuadernos de la Fundación Pastor*, Madrid.
- von Premerstein, H. (1896) «Ueber den Mythos in Euripides' Helene», *Philologus* LV: 634-653.
- Worman, N. (1997) «The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts», *ClAnt* 16, 1: 151-203.
- Zagagi, N. (1985) «Helen and Troy. Encomium and Apology», *WS* 19: 63-88.
- Zielinski, J. (1927) «De Helenae simulacro», *Eos* XXX: 54-58.
- Zuntz, G. (1960) «On Euripides' Helena: Theology and Irony», en Reverdin, O. and Rivier, A. (eds) *Euripide*, Geneva: 199-242.