

EL ESTÁSIMO DITIRÁMBICO DE LA HELENA DE EURIPIDES

JUAN TOBIÁS NÁPOLI

Walther Kranz, en su importante obra de 1933, establece tres misiones fundamentales para el coro trágico: a) ser personaje de la tragedia; b) ser instrumento que acompaña e integra al drama; y c) ser órgano del yo personal del poeta.¹ Es esta tercera dimensión del coro trágico lo que, desproporcionadamente, habría desarrollado Eurípides de acuerdo con el "nuevo lirismo" que, en este fin del siglo V, surge a la luz de las innovaciones musicales ensayadas por Agatón y del renacimiento del viejo ditirambo de Baquílides en poetas como Timoteo.² Las partes corales correspondientes a este nuevo lirismo se encuentran en general en el último período de la composición eurípidea, con la excepción de la *Hécuba*, obra temprana anterior al año 421 a.C., en cuyo estásimo de los versos 905 y ss. podemos encontrar un *embólíma*.³ Sin embargo, a pesar de que este tipo de lírica se encuentra a lo largo de todo el último período eurípideo, hay algunos pasajes particulares, a los que Kranz denomina estásimos ditirámicos, en los que esta expresión del yo personal del poeta rompe definitivamente con el marco de la obra de la que forma parte. Estos estásimos son los correspondientes a *Troyanas*, 511 ss.; *Electra*, 432 ss. y 699 ss.; *Helena*, 1301 ss.; *Ifigenia en Táuride*,

¹Cfr. Kranz (1933), pp. 176-220.

²Cfr. Lesky (1976), p. 415, y Kranz (1933), p. 254.

³Sobre el concepto de *embólíma*, cfr. Hose (1990), Teil 2, Exhurs 2: Zur Bedeutung von "Embolimon", p. 35.

1234 ss.; *Fenicias*, 638 ss. y 1019 ss.; *Ifigenia en Aulide*, 164 ss., 751 ss., y 1036 ss.

Siguiendo a Kranz, Jouan y también Perrotta definen este nuevo lirismo con seis notas propias:⁴

- 1) Las descripciones tienen tendencia a desarrollarse por sí mismas, independientemente del contexto del que forman parte.
- 2) La composición de las partes líricas se caracteriza por su amplitud, en la que se destaca un lirismo gracioso, ligero y vacuo.
- 3) Adquiere una importancia preponderante el aspecto ornamental, elevado al extremo de la ampulosidad lingüística en desequilibrio con los aspectos de contenido.
- 4) Se salta de un tema a otro en el interior de un mismo canto, con una brusca caída, siempre circunstancial, al tema propio del contexto del que forma parte.
- 5) Se le da preferencia a las formas aestróficas, tanto que en ocasiones los estásima son reemplazados por una monodia.
- 6) Se pone el énfasis en la virtuosidad métrica, puesta al servicio de una música recargada, movida y efectista, que es propia del nuevo ditirambo ático tardío.

Cualquiera que lea los pasajes líricos citados reconocerá que estas características se encuentran bien atestiguadas. Sin embargo, hay un aspecto en el que nos parece oportuno prestar mayor atención: el de la relevancia. La primera de las características que hemos señalado (la conversión de los estásima en *embólina*) es deudora de una concepción evolutiva del teatro griego simplista, lineal y mal informada: aquella que plantea que desde *Las Suplicantes* de Esquilo, que sería la primera obra conservada y en la que el coro juega un papel preponderante, y hasta la comedia nueva de Menandro, en la que el coro es sólo un intermedio lírico que separa los actos (ya que ni siquiera es necesario conservar su texto)⁵ no habría más

⁴Cfr. Jouan (1983), p. 47 y Perrotta, (1931), pp. 199-200.

⁵Cfr. Dora C. de Pozzi (1965), pp. 9-25.

que una paulatina evolución hacia la irrelevancia coral, de la cual Eurípides tendría que ser una referencia obligada por su posición de antecedente inmediato.⁶ Ya nadie acepta esta manera de ver las cosas; pero, sin embargo, algunas de sus consecuencias permanecen vigentes. Es por ello que creemos oportuno volver sobre el tema, tratando de descubrir la relevancia coral en función de la estructura misma de la tragedia de la que forma parte, sin preconceptos ni intenciones ajenas a la propia interpretación de la obra de arte.

En otras oportunidades hemos referido los resultados del intento de descubrir la relevancia de los estásimos ditirámicos de *Ifigenia en Áulide* y de *Fenicias*. En todos los casos hemos postulado un tipo de relevancia, si no inmediata, al menos evidente, del tipo de la que Grube denomina "Relevancia meditativa mediata".⁷ Pero lo importante es que sólo la adecuada referencia entre el conjunto de los cantos corales de cada obra y el planteo dramático desarrollado en las partes episódicas permitirá una nueva interpretación de cada texto que le devuelva su concepción de estructura solidaria.

Es este mismo ejercicio el que intentaremos realizar con *Helena* de Eurípides, cuyo segundo estásimo ha dado lugar a diversas interpretaciones:⁸ eruditas e ingeniosas, estas interpretaciones siempre parten del supuesto de que la irrelevancia del estásimo permite considerar al coro como portavoz del poeta en su intento de expresar ante el público su opinión respecto de materias diferentes, fundamentalmente políticas y religiosas.⁹ Pero, en todo caso, la irrelevancia debe

⁶Cfr. Murray (1966).

⁷Cfr. Grube (1941), pp. 120-126.

⁸Véase un resumen de estas interpretaciones en Segal (1986), pp. 248-254.

⁹Un buen ejemplo de esta última actitud lo constituye el trabajo de Giovanni Cerri (1987), quien interpreta que el mensaje relativo a la locura mística está expresado sin ambigüedad en este estásimo de la *Helena*, en que se encontraría una clara exhortación a la práctica de los ritos dionisiacos; que son juzgados parte esencial de la vida religiosa y momento indispensable del orden moral (pp. 197-216). Hermann (1837) consideró a todo el estásimo

demostrarse, y no ser tomada como un punto de partida. En nuestro caso, la hipótesis inicial es la contraria, y esperamos demostrar que la relación lírico-episódica se mantiene dentro de los usos comunes a la tragedia en general, y que la correcta interpretación de esta relación devolverá al texto la unidad primigenia de su concepción.

Se ha dicho, tal vez con demasiada ligereza, que la *Helena* "es una manifestación en favor de la paz, y, en consecuencia, una reacción contra las pasiones anti-laconias". Esta interpretación de Grégoire y Méridier¹⁰ ha sido retomada incesantemente por la crítica, limitando de este modo la profundización en la búsqueda de un significado.¹¹ Si a ello le agregamos que permanentemente se han destacado los aspectos irónicos o cómicos de la obra, convirtiéndola casi en un drama satírico,¹² hasta el punto de que Verrall (1905) pudo decir que "la *Helena* de Eurípides no es más que un centón de parodias",

como una interpolación de un actor (nota al verso 1376). Verrall (1905) encontró a este estásimo absolutamente irrelevante y vio en él solamente un cumplimiento del poeta con las exigencias de la poesía, de los gustos populares y de la leyenda y la celebración (p. 108). De modo similar se expresan Schmidt (1940), pp. 506 y 513-514, Grube (1941), p. 349 y más recientemente Dale (1967), p. xiii.

¹⁰Cfr. Grégoire y Méridier (1950), p. 30.

¹¹Cfr. Delebecque (1951) quien postula que la rehabilitación de Helena es un modo de propugnar la de Alcibíades (pp. 338 y ss.).

¹²El primero en hablar de *Helena* como "deteriorum fabularum Euripidis non optima" es H. van Herwerden (1895), Steiger (1908) redujo la *Helena* a casi pura parodia (pp. 202-237), y esta visión fue seguida por Rivier (1949), quien cree que el drama representa lo novelesco de Eurípides en toda su pureza (p. 176); también por Campbell (1950), que presenta el texto como comedia romántica (p. x), y luego destaca que la cualidad cómica de la obra se debe al intento escapista del poeta que quiere proveer al público ateniense con un relieve *light* (p. 160). Norwood, en 1954 (p. 25) resalta el carácter emotivo de la tragedia, aunque mantiene las inconsecuencias que había detectado en su obra de 1920: mala construcción de escenas, como la de la llegada de Teucro; la increíble y ridícula torpeza de Teoclimeno; la frivolidad con que Teónoe se jacta de poder, ella sola, resolver un conflicto entre las diosas, etc. (pp. 260 y ss.).

tenemos el cuadro completo del poco aprecio que el texto ha suscitado.¹³ Si el mismo carácter trágico de la obra es puesto en cuestión,¹⁴ eso significa que ya nos hemos alejado demasiado de la concepción original del poeta. Tal vez la reconstrucción del itinerario compositivo nos devuelva la posibilidad de acercarnos al estásimo segundo en el contexto del planteo trágico del que forma parte.

Solmsen, y en su huella Lesky,¹⁵ destaca que la estructura de la obra, organizada en torno de dos escenas sucesivas de *anagnórisis*¹⁶ y *mechánema*, prioriza sólo el virtuosismo técnico, ya que detrás de este juego de efectos no encontraríamos ningún planteo de un problema serio. Creemos que aquí podemos descubrir la clave para reencontrar la cualidad trágica del texto. Si los elementos técnicos sostienen el armazón de la acción sólo por sí mismos, estaríamos en presencia de un mero ejercicio literario. Pero veamos la cuestión en detalle.

Toda la primera parte de la obra está planteada en función del reconocimiento de Helena y Menelao. La mujer debe reconocer en este naufrago 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 εἰδωλον que acompañó a Paris hasta Troya. Para que este reconocimiento pueda adquirir toda su dimensión trágica, la escena es cuidadosamente preparada. Tanto es así que cada uno de los personajes recita su propio prólogo, seguido de la párodos y una epipárodos, respectivamente. ¿Quién es Helena? El prólogo de los versos 1-163 y la párodos de los versos 164-251, junto al

¹³Pippin (1960) llega a decir que la obra es un experimento en un nuevo tipo de comedia en la cual una trama romántica es usada como excusa para la expresión poética de ideas filosóficas (pp. 151-163).

¹⁴Una nueva negación del carácter trágico de la obra fue formulada por Bates (1961), p. 95.

¹⁵Cfr. Solmsen (1932), pp. 1-17, y Lesky (1976), p. 415.

¹⁶Sobre el concepto de *anagnórisis*, cfr. Karin Alt (1962), p. 20, y Matthiessen (1964), *passim*.

diálogo entre Helena y el coro (primero en trímetro yámbico, entre los versos 253-329, y luego en metro lírico, entre los versos 330-384) permitirán dar una respuesta. El escenario ha quedado vacío nuevamente. ¿Quién es Menelao? También él tiene oportunidad de presentarse en su prólogo de los versos 385-514 y en la epíparodos de los versos 515-527. Nótese que el autor ocupa exactamente un tercio de la tragedia en presentar los datos previos y los personajes de la obra. Si sólo se tratara de una cuestión formal, sería, obviamente, una falta de equilibrio. Pero es que, además de la información necesaria para la comprensión de la obra, esta presentación de los personajes incluye al conflicto trágico del que forman parte. Es necesario analizar esta cuestión con más detenimiento.

Dejamos de lado la cuestión del trasfondo mítico elegido por el poeta. El tema de la defensa de Helena a partir del εἶδωλον que fue a Troya, sus antecedentes y grado de aceptación y conocimiento por parte del público, no nos interesa en estas circunstancias.¹⁷ Tampoco el hecho de que el diálogo entre

¹⁷Un escolio a Licofrón, *Alejandro*, 822, da una referencia a Hesíodo (frag. 266) como primer autor que puso a Helena en casa de Proteo mientras Paris se llevaba su falso doble. Este escolio es defendido como auténtico por Zielinski (1927), pp. 54-58, Pisani (1928), pp. 476-494, y Trenkner (1958), quien intenta buscar las huellas de otras versiones de la fidelidad de Helena (p. 60); postula que el personaje está construido sobre la base de una serie de motivos literarios y folklóricos pertenecientes a cuentos, mito y novela que el poeta fundió en un conjunto de una clase especial, reducido a un común nivel de realismo (p. 49). Solmsen (1934) no acepta la verosimilitud de este escolio (pp. 119-121). Sobre la influencia de Estesícoro en la versión eurípidea del personaje puede consultarse a Von Premerstein (1896), pp. 634-653 y Blaiklock (1952), p. 86. También Ghali-Kahil (1955), p. 285 y ss. defiende la influencia de Estesícoro, en contra de Gregoire (1950), quien dice que la única referencia a la *Palinodia* de Estesícoro es de Platón, y que esta referencia bien podría estar basada en el propio Eurípides (pp. 30-34). Sobre el grado de aceptación del tema del εἶδωλον para el público ateniense la edición de Kannicht (1969) rastrea la engañosa imagen de nube en la primitiva mitología griega, y muestra la frecuencia y normalidad de situaciones semejantes (tomo I, pp. 33-38). Posturas modernas sobre estos temas pueden verse en Assael (1987), pp. 41-54, Komornicka (1991), quien

Helena y Teucro le provea a ésta de informaciones que luego va a requerir nuevamente.¹⁸ Nos limitaremos a analizar los aspectos trágicos que se encuentran en la presentación de los dos personajes principales.

Helena se presenta a sí misma a partir de un contraste: lo que es su don por excelencia, su belleza, es al mismo tiempo la causa de sus desgracias. Ya lo dice en la *rhexis* inicial, verso 27:

Τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές

Más adelante, en la misma *rhexis*, versos 53-55, extiende la desgracia causada por su belleza a su esposo y a todos los helenos:

ἢ δὲ πάντα τλᾶσ' ἐγὼ
κατάρατος εἶμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμὸν
πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλήσιν μέγαν.

Primero Helena asimila su belleza con su desgracia. Luego extiende esta desgracia a todos los helenos. Finalmente, profundiza en la comprensión de la causa de estas desgracias: es su belleza, pero también es Hera:

τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,
τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον. (vv. 260-261)

Lesky niega la condición de tragedia a la obra porque no encuentra que las situaciones estén colmadas de un sentimiento trágico que alcance a las raíces de la existencia

estudia el problema de los antecedentes del εἰδωλον dentro de la literatura griega y Bassi (1993), quien estudia la palinodia de Estesícoro (pp. 51-75).

¹⁸En el diálogo entre Helena y Teucro de los versos 68-163 ésta se entera, entre otras cosas, de los diez años que duró la guerra de Troya, del naufragio de su esposo y de los siete años que hace que está vagando. Sin embargo, en el diálogo entre Helena y Menelao de los versos 761-776 la hija de Leda lo vuelve a interrogar sobre los mismos tópicos.

humana.¹⁹ Este sentimiento trágico podría encontrarse cuando el hombre se ve enfrentado con fuerzas divinas cognoscibles, o cuando debe realizarse en función de un destino que le viene al encuentro desde un mundo diverso del suyo, o cuando se distancia de los dioses, deslizándose hacia algo carente de sentido. Según el autor, nada de esto encontramos en *Helena*.

Sin embargo, creemos que, según sus propias palabras, el personaje de Helena siente que su propia belleza se convierte en un destino funesto al cual ni ella ni el conjunto de la Hélade puede escapar, así como la decisión de Hera se convierte en una fuerza que, coincidiendo con su condición humana individual, determina el sufrimiento al cual el hombre se enfrenta sin posibilidad de escapatoria. Si en la variante mítica elegida por el poeta el personaje de Helena parece quedar a salvo de culpa en lo que se refiere a su responsabilidad respecto de la guerra de Troya, sin embargo ella misma insiste en su papel de causante de todas las desgracias de los aqueos:

τὸ δ' ἐμὸν δέμας
ᾔλεσεν ᾔλεσε Πέργαμα Δαρδανίας
ὀλομένου τ' Ἀχαιοῦς. (vv. 383-385)

¿No es acaso una situación trágica que Helena, sin una acción deliberadamente dolosa de su parte, encuentre en su propio interior la responsabilidad, determinada por una fuerza que la excede, de las desgracias de Grecia? No se trata simplemente de exculpar a Helena como un acto de buena voluntad en función de un deliberado intento de reconciliación pacifista. Helena tiene que ser exculpada para que se vea en toda su tragicidad la situación en la que se encuentra comprometida. Es su falta de participación en la huida con Paris la que garantiza su inocencia y, al mismo tiempo, su dramática culpabilidad en la muerte de los aqueos, de la cual

¹⁹Cfr. Lesky (1976), p. 416.

no puede escapar ni dejar de sentirse absolutamente responsable.

Si desde un comienzo Helena ha estado conciente de su situación dramática, Menelao, en cambio, representa la posición inversa. Él se siente el gran conductor de una cruzada panhelénica, integrada por una juventud que lo ha seguido voluntariamente. Así lo manifiesta al comienzo de su prólogo, en los versos 393-396.

En el diálogo con la portera de los versos 437-482, Menelao continúa manteniendo el orgullo por las glorias conquistadas junto con su ejército (cfr. v. 453). Sus únicas desdichas provienen de su condición de naufrago que no encuentra el camino de regreso hacia su patria. Resulta incluso sorprendente escuchar sus protestas por la situación de miseria en la que se encuentra inmerso. En los versos 420-424 seguramente se cuele un trazo de la realidad social de la Atenas del siglo V.

Sin embargo, a pesar de sus glorias pasadas y sus miserias presentes, nada hay en Menelao que pueda ser considerado como parte de un conflicto trágico. Su naufragio y sus dificultades son atribuidas a los dioses, pero esto forma parte de la manera tradicional en que el teatro griego expresa el sentimiento de sus héroes ante los acontecimientos extraordinarios en que se ven envueltos. Ello no implica que haya un destino particularmente ensañado con Menelao, ni que él deba enfrentarse a una situación para la que no tuviera respuestas. Cuando la presentación de los personajes termina, hemos sido testigos de la coyuntura por la que atraviesa Helena, angustiada por la trágica comprobación de su responsabilidad involuntaria pero determinante en la destrucción de Troya y la muerte de tantos valientes varones aqueos, y por la que atraviesa Menelao, preocupado por resolver el problema del sustento cotidiano. Cuando ambos se enfrentan por primera vez, en el larguísimo primer episodio de los versos 528-1106, el reconocimiento entre ellos deberá incluir algo más que sus identidades.

Este episodio puede dividirse en varias partes. En principio, la concreción del reconocimiento abarca los versos 528-776. 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), y que pondrá en marcha la *mechánema* intentada para la salvación definitiva de los dos esposos. Pero analicemos cada parte en detalle.

El reconocimiento de los dos esposos ocupa poco más de doscientos versos. Pero 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 (versos 559-560). Pero muy rápidamente esa sospecha se confirma y no pueden más que llamar al otro por su nombre (versos 563-564).

Parece que el reconocimiento ha terminado. El naufrago en ropas harapientas no es otro que Menelao, y esta mujer que lo ha inquietado desde un principio no puede ser más que Helena. La escena de *anagnorismós* parece estar resuelta. Pero ello significa no haber entendido la tragedia. Si diéramos crédito a la argumentación de Solmsen, el virtuosismo técnico y el juego de efectos es lo único que importa. ¿Pero entonces cómo continúa la escena durante novecientos versos más? Es que el reconocimiento todavía no ha terminado. Al menos en lo que respecta a Menelao, él no sabe aún que lo que consideraba su motivo de gloria 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 εἶδωλον, Menelao deberá reconocer que él ha estado luchando por nada, 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. Ya después de haber hablado con la portera, Menelao comenzaba a plantearse el tema de las

dos Helenas, dos Espartas y dos Zeus. Ahora deberá enfrentarse al segundo *lógos* sobre su historia y la de la guerra de Troya.²⁰

Para Helena, cuyo conflicto trágico se planteaba enteramente en el prólogo, el reconocimiento de Menelao se produce en un paso. Pero este reconocimiento reactualiza su conflicto y le hace romper el trímetro yámbico episódico. El dúo de reconocimiento de los dos personajes de los versos 625-697 merece una atención especial.

Es conocida la significación de la inclusión de partes líricas en un pasaje planteado inicialmente como un diálogo episódico. En el caso que nos ocupa, P. Masqueray (1908) ha estudiado bien la estructura de la escena (pp. 248 y ss.). La divide en tres partes: una primera, entre los versos 622-659, compuesta de cinco réplicas de los esposos, que expresan, en trímetros yámbicos mezclados con versos logaédicos y docmíacos, la emoción del reencuentro; la segunda parte, entre los versos 660-668, compuesta de las preguntas de Menelao a Helena, que responde cantando a los trímetros yámbicos de su esposo; la tercera parte, entre los versos 669-697, es enteramente lírica. Si la manifestación del *pathos* de Helena en los versos líricos es comprensible, la frialdad de Menelao, que, al menos en las dos primeras partes de la escena, continúa expresándose en trímetros yámbicos, no ha dejado de sorprender. La explicación de Masqueray es también sorprendente: Menelao no hace más que cambiar un fantasma, en última instancia con todas las características de su esposa, por la verdadera Helena. Creemos que la explicación está en otra parte.

El razonamiento de Masqueray es válido sólo para la primera parte. El reconocimiento de Menelao se produce por etapas. Si la alegría por el reencuentro con la verdadera Helena no llega a conmover a su esposo, poco a poco va comprendiendo la segunda explicación sobre su pasado que este reencuentro

²⁰Sobre el tema de los *dissoi lógoi* en *Helena* de Eurípides, cfr. Tovar (1966), p. 117; Segal (1986), pp. 222-267 y Novo Taragna (1991), pp. 127-147.

lleva implícita. Por eso también su *pathos* irrumpe cuando, en primer lugar, reconoce en el juicio y la ambición de Paris la causa de sus desdichas (versos 691-693).

Pero, después de esta repentina manifestación de sentimiento, Menelao permanece callado. Es necesario digerir la nueva realidad que se le manifiesta de manera inopinada. Ha reconocido no sólo la identidad de esta mujer a la que casualmente encuentra en Egipto, sino también la incuestionabilidad del destino al que ella debe enfrentarse. Finalmente, también descubre su propia verdad: el hecho de que cuando pretendía realizar actos heroicos que colmaran de gloria y de sentido su vida, no ha hecho más que ser un instrumento para que se cumpliera la voluntad de los dioses. Así se lo manifiesta al mensajero que le pregunta por el causante de las penas en Ilión:

οὐχ ἤδε, πρὸς θεῶν δ' ἡμεν ἠκατήμενοι
 νεφέλες ἀγαλμ' ἔχοντες ἐν χερσὶν λυγρόν. (vv. 704-705)

La escena de reconocimiento sólo termina en este momento. Como hemos visto, es la explicación diferente de la realidad lo que los personajes reconocen como verdadera. Y es este destino que se muestra incomprensible e inabordable lo que ha conducido a los personajes hasta este punto. No se trata, evidentemente, de la misma situación del *Edipo* sofocleo. No es el destino rígido y pétreo, inmóvil, contra el cual choca el hombre en su esfuerzo por escapar. Se trata, más bien, de un destino cambiante e indefinido, multiforme, pero que en sus variadas facetas no deja de ser igualmente imperioso. Tal vez, sólo falta el sentido. Lo dice el mensajero en los versos 711-712:

ὦ θύγατερ, ὁ θεὸς ὡς ἔφυ τι ποικίλον
 καὶ δυστέκμαρτον.

Creemos haber llegado a un punto muy diferente al planteado por Solmsen y Lesky. Si la escena de reconocimiento

es perfecta desde el punto de vista técnico, ello no impide que esta perfección se cargue de sentido a partir de la elaboración de un planteo de características trágicas. Es este planteo trágico el que sostiene la unidad de la obra y su condición de tragedia, en cualquiera de los sentidos de esta palabra. Si Helena y Menelao se reconocen finalmente como los dos polos de una misma situación trágica, esa situación se organiza en dos direcciones: del presente hacia el pasado primero, desde el presente hacia el futuro después.

En el verso 777 se pone en marcha la *mechánema*. Luego de las lamentaciones mutuas por la situación de peligro en que se encuentran nuevamente, Helena y Menelao tientan una salida. El peligro mayor está representado por Teónoe, que en su condición de adivina podría advertir a Teoclímeneo de la presencia del esposo de su pretendida. Es Helena quien urde la estrategia que podría llevarlos a la salvación, aprovechando el desconocimiento de Teoclímeneo acerca de la llegada de Menelao. El plan se pone inmediatamente en marcha. El primer paso consiste en persuadir a Teónoe de que se ponga de parte de los esposos.

Pero Teónoe se anticipa a los acontecimientos, y plantea la situación en forma muy clara: la suerte de Menelao depende de un debate entre los dioses; Hera quiere, ahora, favorecerlo para que toda la Hélade descubra la falsedad de las bodas de Helena y Paris, regalo de Afrodita; Cipris, en cambio, pretende diferir el regreso de Menelao, de modo que nadie descubra su engaño. En esta situación, la propia Teónoe deberá ser el árbitro que resuelva el conflicto entre las diosas. De este modo, el futuro de Helena y Menelao se decidirá en función de una resolución que tomará alguien ajeno a ellos, y que, además, deberá tomar partido en una disputa entre dos diosas. Esta ubicación exterior al problema central de parte de Teónoe es lo que provoca la gran diferencia con el *Hipólito*, ya que allí el personaje debía también optar en una disputa similar entre dos diosas, pero su opción era crucial para resolver su propia coyuntura trágica.

Creemos, en esta dirección, que el excelente estudio de Duchemin (1968) sobre el *agón* en la tragedia griega desconoce un aspecto esencial en el tema que nos ocupa. Luego de señalar que la escena de los versos 865-1031, a pesar de no ser propiamente un debate (puesto que el sentido de los dos discursos de Helena y Menelao es el mismo), debe ser considerado propiamente como un *agón* (p.75), ya que se trata de un concurso entre dos personajes que se ejercitan sobre el mismo tema,²¹ la autora señala que este verdadero debate judicial pone en juego la suerte misma de un personaje, repentinamente convertido en acusado (p. 140). De los tres *agones* de dos personajes en presencia de un árbitro, la *Helena* proveería el único ejemplo en que este árbitro permanece imparcial, sin salir de su rol y mezclarse en el debate. Pero este juez que, en su *rhesis* bien fundamentada, dicta un fallo, puede ser capaz de mantener su imparcialidad hasta el fin sólo porque esta escena tiende hacia una fantasía de virtuosidad.²²

Nuevamente nos encontramos con una escena valorada exclusivamente a partir de la virtuosidad técnica. Este supuesto manejo de la técnica teatral por parte de Eurípides se convierte en una petición de principios, sobre todo si se parte de la convicción de que detrás de la forma no se encuentra ningún contenido. Si bien es cierto que Helena y Menelao defienden la misma causa, la condición de árbitro para Teónoe no es sólo virtual, puesto que la causa contraria aparece argumentada, no sólo en las refutaciones de los personajes, sino también en la narración de la propia Teónoe y, además, se encuentra sostenida por la misma voluntad de Afrodita, interpretada por la videncia de la profetisa.

²¹M. Sechan (1926) señala que este ejemplo de la *Helena* es único en la tragedia griega (p. 236).

²²Una posición contraria a la de Duchemin brinda Zuntz (1960), quien pone de relieve la significación dramática de Teónoe, que defiende la causa justa, expone su vida por ella y da la tensión dramática necesaria para provocar la aparición del *Deus ex machina* (p. 204 y ss.).

De este modo, si Teónoe no interviene en el debate para convertirlo en un *agón* de tres personajes no es porque la escena sea sólo una fantasía, sino porque el poeta ha querido que su decisión parezca lo más imparcial que sea posible. Es justamente esta imparcialidad la que concede la tragicidad a la situación: al dar la razón a la argumentación defendida por Hera, Teónoe no hace más que premiar a la misma forma de ver la realidad que ha producido las desdichas de Helena y Menelao. Triunfa la posición de Hera, y con ello los dos esposos podrán volver a su patria: al mismo tiempo que quedan salvos, queda también en evidencia que la guerra de Troya y los actos heroicos allí realizados no fueron más que una patraña urdida por los dioses para dirimir sus cuestiones particulares, y en función de ello los hombres se convirtieron en juguetes del destino. Si en Sófocles es el derrumbe final de Edipo lo que lo convierte en un personaje de contornos heroicos, en Eurípides será la salvación de Helena y Menelao la que les niegue esta estatura heroica. En última instancia, se trata de las dos caras de una misma moneda.

Por otra parte, esta decisión de Teónoe actúa como bisagra entre las dos partes de la obra, desde la perspectiva de la dirección de la acción. Tovar (1966) reconoce que en esta segunda parte no es ya la casualidad (o *tyche*) la que dirige la acción, sino Helena (p. 128). Pero el hecho de que sea Helena quien dirija la acción no resuelve el problema de la determinación de la configuración estructural de la segunda parte de la tragedia. Para esta determinación nos resultará mucho más provechosa la especificación de Hose (1990), quien establece la siguiente estructura (p.26, Teil 2):

1. Planificación (Menelao y Helena resuelven el modo en que van a escapar de Egipto después de engañar a Teoclímeneo: esta planificación se verifica en dos instancias: a) entre los versos 761-818, y b) entre los versos 1032-1106).
2. Vencimiento de un obstáculo (en medio del plan trazado por los esposos, la presencia de Teónoe es un obstáculo que debe ser superado para terminar de configurar el plan de escape; esta

escena se encuentra en medio de la escena anterior: versos 819-1031).

3. Engaño (el plan es puesto en obra entre los versos 1165-1300 primero, y entre 1369-1450 finalmente).

4. Relato de mensajero que trae noticias acerca del modo en que fue ejecutado el plan (entre los versos 1512-1620).

5. La reacción del engañado (versos 1621-1641).

Nótese, en lo que respecta a nuestro tema, la importancia de esta estructuración de la segunda parte de la obra. De acuerdo con ella, el estásimo que nos interesa está ubicado en medio de la escena central: allí donde se produce el engaño de Teoclímeno y se decide el escape de los esposos, en medio de la tercera escena. A partir de esta comprobación podemos obtener dos certezas: primero, que es previsible que el coro no trate directamente sobre lo que está ocurriendo sobre la escena, puesto que cualquier comentario muy explícito en ese sentido no haría más que debilitar la tensión trágica; en segundo lugar, que de ningún modo podemos suponer que en el momento en que la tensión dramática ha llegado a su *climax*, Eurípides podría haberse distraído para ubicar un canto ocasional y sin ninguna referencia significativa, arruinando de un solo golpe la tensión dramática que con tanto cuidado ha ido creando.

Por otra parte, hay una nota de Halleran (1985) que es pertinente en este contexto. En la última estrofa, el coro se dirige a Helena con el verbo en segunda persona (verso 1368). A continuación, el mismo personaje de Helena entra nuevamente a escena para dar comienzo al episodio siguiente. Según el autor, esta yuxtaposición entre el llamado lírico y la entrada en escena del personaje referido, no podría más que fortalecer la conexión entre el canto y la acción dramática (p. 68). Evidentemente, quienes, como Dale (1967), piensan que la oda está de hecho introducida por su propio interés particular (p.147), pierden de vista muchos aspectos que, como el mencionado, son conocidos en el teatro griego. También Hose (1990), a pesar de reconocer el estilo ditirámico del contenido del estásimo, establece que no se puede comprobar ninguna

relación con el argumento de la obra, pero sí con algunos de sus motivos (Teil 2, p. 32). Al menos se trata de un avance, aunque insuficiente. Una posibilidad de intentar la relevancia está constituida por establecer paralelos argumentales: la referencia de Nilsson (1932), que pone de relieve que Helena, primitivamente una diosa de la vegetación lo mismo que Kore (venerada por ello en Esparta aún en tiempos históricos), fue pensada como secuestrada (sea por Proteo, sea por Paris o Teoclímeneo) igual que Kore (y en este sentido la permanencia en Egipto es igual a la permanencia de Perséfone/Kore secuestrada por Plutón en el infierno) (pp. 74-75), no puede más que considerarse como una arbitraria manera de forzar el texto: Grube (1941) destaca que es el dolor de Deméter y no el de Perséfone el que es descrito en el estásimo, y parece imposible forzar un paralelo entre las desgracias de Deméter y aquellas de Menelao, que siempre tuvo al fantasma con él y no se lamentó de ningún modo por la pérdida de Helena (pp.349-350).²³ Evidentemente, la conexión hay que buscarla por otro lado.

Creemos que la solución a la cuestión debe buscarse en la relación del estásimo con el planteo trágico del que forma parte, y no meramente con el argumento. No alcanza tampoco considerar de manera aislada la relación del estásimo con los restantes cantos corales. De esta manera trabajó Scott (1909), quien defiende la relevancia de la oda con esta argumentación: en la oda previa, el coro ha preguntado por qué los dioses han causado tantos dolores a Helena y a los que la rodean. Esta oda daría la respuesta: es porque Helena en Esparta, hinchada de orgullo por su belleza, se despreocupa del honor debido a los dioses -incluyendo, presumiblemente, a la "Mountain Mother"- y deberá instituir ritos báquicos en Esparta como expiación (pp. 168-170). El argumento es válido, pero simplista.

²³Un paso más en esta dirección ha dado Golann (1945), quien intenta probar que el estásimo se refiere no a Deméter y Kore, sino precisamente a Helena como hija de Némesis.

La idea de una Helena que ha transgredido algún rito particular irrumpiría de manera inopinada en este contexto. Si, en cambio, pensamos que la diosa (ἑστὶς) del verso 1357, cuyos sacrificios no respeta Helena, es Afrodita misma (la que, según la ampliamente desarrollada escena de Teónoe, se oponía al regreso de los esposos), entonces el canto adquiere una nueva referencia dentro del planteo trágico. Las cosas ni lícitas ni santas del verso 1353, que habría realizado Helena, más que en una hipotética falta lejana propia del mito o de la historia, habría que buscarlas en la misma obra: ¿o la falsa ceremonia ritual cumplida en honor de un muerto que no es tal, junto a las falsamente prometidas bodas de Helena con Teoclímeno (que podrían estar aludidas en el verso 1354) no alcanzan para expresar de manera paradigmática esta oposición de Helena y Menelao a los designios de Afrodita? Aunque no veamos todavía la funcionalidad del mito de Deméter y Kore, al menos hemos ubicado la acusación del coro contra Helena dentro del juego de conceptos que estructuran la tragedia. Si pusiéramos el acento en un presunto descuido de los sacrificios o en una profanación de los ritos místicos,²⁴ nos veríamos llevados, como Gregoire (1950), a buscar una referencia histórica: según el autor, la acusación, más que para Helena, estaría dirigida contra Alcibíades y sus amigos, que con sus actitudes habrían provocado las desgracias de Atenas (pp. 16-17). La inutilidad de prender con alfileres insinuaciones políticas a partir de la interpretación de algunos versos aislados no necesita ser refutada. Indudablemente, la búsqueda debe ser reorientada.

Hay una nota de Hugh Parry (1978) que puede brindarnos un interesante punto de partida (p. 180). Afirma que, como en tantas odas eurípideas, el estásimo se mueve desde el "background" hacia el foco de atención: desde el ἐπὶ λόγος de Deméter, hacia la referencia a Helena en la última estrofa. Es este camino inverso el que deberemos reconstruir.

²⁴En este sentido debe interpretarse también la explicación de Cerri (1987), pp. 197-216.

En las primeras tres estrofas se narra el *iepòs lóγos*: la madre de los dioses busca a su robada hija Kore (estrofa 1); ella fracasa, extenuada, y la fuerza vital de la naturaleza se agota, con consecuencias nefastas para los hombres y para los dioses, que no reciben más sacrificios (antiestrofa 1). Zeus calma la ira de la diosa con la ayuda de las *Charites*, las Musas y Afrodita, que la alegran con el grito ritual (verso 1344), el canto (1345), el sonar de los tímpanos (1347) y de la flauta (1351), y las restantes formas de expresión propias del culto orgiástico (estrofa 2). En la antiestrofa segunda el coro se vuelve hacia un personaje a quien apostrofa como *ὦ καί* (verso 1356). El texto de esta estrofa está muy corrompido, sobre todo al comienzo y al final, de manera que el sentido general de los versos sólo puede ser referido de un modo aproximado. El coro advierte a la persona apostrofada acerca de la ira de la madre si se descuidan los sacrificios que le son debidos (versos 1355-1357). No es clara la causa de esta advertencia, que tal vez haya estado en los versos 1353-1354: una violación de la diosa o de su culto. Con los versos 1358-1365 el coro celebra el poder que es inherente al rito orgiástico, bajo la forma de los atributos cultuales de la diosa. En la deteriorada parte final, tal vez se une el reproche de que la persona apostrofada ha confiado mucho en su hermosura (versos 1366-1368).

¿Cuál es la relación entre el "background" mítico de Deméter, presente en las tres estrofas primeras, y la referencia a esta Helena de la segunda antiestrofa, más cercana al personaje homérico que a aquel que ha mostrado Eurípides en el cuerpo de la obra, de acuerdo con la variante mítica elegida? Esta será la primera cuestión que debe ser resuelta.

La inconsecuencia entre las dos Helenas es el mejor argumento para proponer la irrelevancia del estásimo: entre la Helena intocada que permanece cautiva en Egipto y aquella que el propio Eurípides describe en otras obras, orgullosa y amante del lujo y la opulencia²⁵ (que en esta antiestrofa vemos

²⁵Cfr. Lesky (1960).

confiando en su belleza), no podría tenderse ningún puente. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla.

Winkler (1990) remarca el carácter doble de Helena con una cita homérica: en el canto IV de *Odisea*, Helena relata una aventura en la que Ulises, disfrazado de esclavo, entra en la ciudad enemiga. Sólo ella lo reconoce, lo lava y lo viste, y mantiene en secreto su identidad (versos 238-264). Pero enfrente de esta Helena discreta y hábil en las labores primorosas de una buena anfitriona, se levanta la otra visión: Helena estuvo a punto de arruinar el ardid del caballo de madera al caminar en torno a él y llamar a los hombres que se encontraban en su interior imitando las voces de sus esposas (versos 266-289). Las dos versiones de Helena tienen implicancias contradictorias, pero se ubican una al lado de la otra.²⁶ Nada puede sorprender, entonces, que este mismo carácter doble de Helena aparezca reflejado en el texto de Eurípides. Pero este carácter doble de Helena no aparece en esta antiestrofa por vez primera: en realidad, toda la segunda parte de la obra no es más que un complicado engaño urdido por Helena, y puesto en práctica por ella misma, que nos la muestra muy cercana al personaje homérico. La reivindicación del personaje, tantas veces relacionada con una actitud pacifista del propio Eurípides, sólo se aplica a la cuestión de la fidelidad hacia su esposo, puesto que su habilidad para manejar las situaciones desde la trastienda se mantiene intacta.

Pero, en este caso, la contradicción del personaje es, además, reflejo de un conflicto trágico del cual la propia Helena ya dio cuenta: aun habiéndose comportado como una esposa fiel, ella sabe que es la responsable, a causa de su belleza, de las desgracias de Menelao y de todos los griegos. Este conflicto ya había sido planteado en el prólogo, y es sorprendente que nadie haya visto que esta referencia a Helena como culpable de las

²⁶Cfr. Winkler (1990), p. 161.

desgracias por haber confiado en su belleza está en consonancia con el planteo del personaje en el interior de la obra.

¿Qué tiene que ver, entonces, esta doble figura de Helena con el relato mítico de Deméter y Kore? Esta será la segunda cuestión a resolver.

Según Zuntz (1960) los espectadores atenienses estaban familiarizados con el tema de este himno (pp. 226-227). Esta "Madre de los dioses", cuya persona, leyenda y culto combinan elementos áticos, cretenses y frigios, hace tiempo que ha sido aceptada en el culto popular y oficial de Atenas. No les resultaría difícil desentrañar su significado y relacionarlo con las ceremonias de los misterios de Eleusis y los festivales de las Adonias y las Tesmoforias. Sin entrar en demasiados detalles, podemos decir, con Winkler (1990), que estos festivales de Deméter promueven la generación de las cosechas y de los seres humanos. Así como la Madre Tierra hace la labor de ocho meses para producir la semilla, las madres humanas cargan con el peso de la generación humana. Son las mujeres las que civilizan el trigo de Deméter, convirtiéndolo primero en harina, luego en pan; son las mujeres las que crían y educan a los hijos (p. 231). Es por ello que la *pólis* asumía la responsabilidad del financiamiento de estas ceremonias. Pero junto con este carácter grave, aparecen los símbolos fálicos y las conversaciones de mujeres que se burlan y dicen cosas ultrajantes: la risa impúdica era un elemento notorio de estos ritos (p. 219). Nuevamente la dualidad o contradicción están presentes: en el canto del coro, a la tristeza de Deméter por la pérdida de su hija se le opone Zeus que envía a las Musas, las *Charites* y a Cipris con sus cantos y alegría. Creemos que esta estructura de pensamiento se refleja en la estructura del estásimo.

En el fin de la primera estrofa, el coro decía que es Zeus quien decide el destino (versos 1317-1319). Al comienzo de la segunda estrofa, nuevamente es Zeus quien apacigua la cólera de la diosa madre, después que la fuerza vital de la naturaleza se había agotado (con consecuencias, incluso, para el cumplimiento de los ritos). Este esquema de *Zeus que dispone el*

destino-cólera de la diosa que rompe el orden natural-Zeus que reestablece el orden, presente en el mito de Deméter, tiene un contrapunto incompleto en el caso de Helena: también para ella es Zeus quien dispone el destino, y hay una acción que provoca la cólera de la diosa (cfr. *στυγίους Ματρός ὀργάς* de Deméter en los versos 1339-1340 frente al *μῆνιν μεγάλας ματρός* que provoca Helena en los versos 1355-1356). Pero para el hombre, no hay ningún orden que pueda reestablecerse. Su acción provoca una ruptura, pero no hay un sentido que pueda recuperarse.

Tanto el mito de Deméter, ampliamente desarrollado en el estilo del ditirambo, cuanto los ritos eleusinos, apenas esbozados, espejan y amplifican la contradicción que a continuación recae sobre Helena, y que ya se planteaba desde el comienzo de la tragedia. No se trata, como sugiere Zuntz (p. 227), de rastrear el origen del sufrimiento de Helena en la ira de alguna deidad despreciada. Más importante que ello: se trata de explicar el conflicto trágico interior del personaje (que sin culpa de su parte produce dolor y sufrimiento, y que cuando busca su salvación personal destruye la posibilidad de realizar el acto heroico y lleno de sentido), a partir de un *ἱερὸς λόγος* que representa la connaturalidad de este trágico contraste entre dolor y alegría, sentido y sinsentido.

Recordemos que el coro cantaba este segundo estásimo en medio de la escena del engaño: cuando la tensión dramática por la posibilidad del escape de Helena y Menelao ha llegado a su *climax*, el canto del coro brinda un contrapunto inquietante: así como los ritos agrarios de Deméter podrán sintetizar la alegría de las celebraciones orgiásticas (respuesta de Zeus al dolor por la pérdida de Kore) con la gravedad de la generación de la semilla y de la vida humana, la alegría de la salvación de Helena y de Menelao no podrá otorgarle un sentido a los dolores producidos por la guerra de Troya, provocada por el equívoco que los dioses generaron a partir de la belleza de Helena y de la incomprensión de Menelao.

Segal (1986) dice que la estructura propia del romance (y la *Helena* sería un ejemplo de ello) consiste en el paso desde un mundo de dolor y angustia hacia un mundo ideal de paz, serenidad, simplicidad y rústica tranquilidad (pp. 223 y ss.). Nosotros creemos, en cambio, que la *Helena* representa, en realidad, el paso desde el mundo glorioso en el que los hombres adquieren estatura heroica con su lucha ante el destino impuesto por los dioses, hacia un mundo en el que el obrar humano que busca su salvación individual lo priva de la posibilidad del acto heroico y lleno de sentido. Aunque de un modo totalmente nuevo, todavía nos movemos en la esfera de la tragedia.

Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- Bassi, K. (1993) "Helen and the discourse of denial in Stesichorus' Palinode", *Arethusa* 26; 51-75.
- Bates, J. (1961) *Euripides, A Student of Human Nature*, New York.
- Blaiklock, C. (1952) *The male Characters of Euripides*, Wellington.
- Campbell, A. Y. (1950) *Euripides' Helena*. Edited with Commentary and General Remarks, Liverpool.
- Carlinsky de Pozzi, D. (1965) *Menandro. El misántropo*, Bs.As.
- Cerri, G. (1987) "Le message dionysiaque de l'*Hélène d'Euripide*", *CGITA* N° 3; 197-216.
- Dale, A. M. (1967) *Euripides Helen*, Oxford.
- Delebecque, E. (1951) *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.
- Duchemin, J. (1968) *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris.
- Ghali-Kahil, L. B. (1955) *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris.
- Golann, C. P. (1945) "The Third Stasimon of Euripides' Helena", *TAPA* 76; 33-38.
- Grégoire, H. et Méridier, L. (Eds.) (1950) *Euripide*, Tome V, Paris.
- Grube, G. M. A. (1941) *The Drama of Euripides*, London.
- Halleran, M. R. (1985) *Stagecraft in Euripides*, London.

- Hermann, G. (1837) *Euripidis Tragoediae*, vol. 2, part. I, Leipzig.
- van Herwerden, H. (1895) *Euripidis "Helene" ad novam codicum Laurentianorum factam a G. Vitellio Collationem*, Leiden.
- Hose, M. (1990) *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart.
- Jouan, F. (1983) *Euripide*, Tome VII, Paris.
- Kannicht, R. (1969) *Euripides: Helena*, Heidelberg.
- Komornicka, A.M. (1991) *Hélène de Troie et son "double" dans la littérature grecque (Homère et Euripide)*, Paris.
- Kranz, W. (1933) *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.
- Lesky, A. (1960) "Psychologie bei Euripides", en Reverdin, O. and Rivier, A. (eds) *Euripide*, Geneva; 123-168.
- (1976) *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- Masqueray, P. (1908) *Euripide et ses idées*, Paris.
- Matthiessen, A. (1964) "*Elektra*", "*Taurische Iphigenia*" und "*Helena*". *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Gotinga.
- Murray, G. (1966) *Eurípides y su tiempo*, México.
- Norwood, G. (1920) *Greek Tragedy*, Boston.
- (1954) *Essay on Euripidean Drama*, Berkeley-London.
- Novo Taragna, S. (1991) "Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell'Elena di Euripide", en *La polis e il suo teatro*, Roma; 127-147.
- Perrotta, G. (1931) *I tragici greci. Eschilo-Sofocle-Euripide*, Bari.
- Pippin, A. N. (1960) "Euripides' *Helen*, a Comedy of Ideas", *CPh*, LV, pp.151-163.
- Pisani, G. (1928) "Elena e l'*eidolon*", *RFIC* VI; 474-494.
- von Premerstein, H. (1896) "Ueber den Mythos in Euripides' *Helene*", *Philologus* LV; 634-653.
- Rivier, A. (1949) *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne.
- Schmid, W. (1940) *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 3, Munich.

- Scott, W. (1909) "The Mountain-Mother Ode in the *Helena* of Euripides", *CQ* 3; 161-179.
- Séchan, L. (1926) *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- Segal, Ch. (1986) *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca and London.
- Solmsen, F. (1932) "Zur Gestaltung der Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides", *Philologus* LXXXVII; 1-17.
- (1934) "ὄνομα and πράγμα 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", en *Estudios sobre la Tragedia Griega*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid.
- Trenkner, S (1958) *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge.
- Verrall, A. (1905) *Essays on Four Plays of Euripides, "Andromache", "Helen", "Heracles", "Orestes"*, Cambridge.
- (1910) *The Bacchantes of Euripides and other essays*, London.
- Winkler, J. (1990) *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Buenos Aires.
- 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.