



N° 47 · 2022 · ISSN 1853-6379
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0036
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

Helena y Afrodita, atetizadas: Los comentarios de Aristarco a *Ilíada* III, 395-418

Camila Lucía Belelli

UBA – CONICET
 camila.belelli@gmail.com

Recibido: 29-07-21

Aceptado: 08-10-21

El diálogo entre Helena y Afrodita en el canto III de la *Ilíada* despertó las sospechas de Aristarco de Samotracia, considerado el fundador de la filología moderna. El gramático atetizó los versos 396-418 y brindó cuatro argumentos como justificación. En este trabajo nos proponemos analizar atentamente sus razones, partiendo de la hipótesis de que estas están perfectamente direccionadas. Todas apuntan a elementos que no tienen precedente ni igual dentro del mundo homérico; aunque Aristarco no haya podido expresarlo en estos términos, el pasaje en cuestión es efectivamente extraño porque se aparta de las expectativas del código cultural griego arcaico.

Aristarco / Helena / Atétesis / Homero / Cosmovisión arcaica

...

Athetized Helen and Aphrodite: Aristarchus' comments on *Iliad* III, 395-418

Aristarchus of Samothrace, now considered the founder of modern philology, questioned the authenticity of the dialogue between Helen and Aphrodite in the third book of the *Iliad*. The grammarian athetized lines 396-418 on four grounds. Our main hypothesis is that his arguments, which we intend to carefully analyze here, are headed in the right direction, as they focus on elements that have neither precedent nor equal within the Homeric world. Although Aristarchus could not express it in these terms, the passage is indeed peculiar because it deviates from the expectations of the archaic Greek cultural code.

Aristarchus / Helen / Athetesis / Homer / Archaic worldview



Dadas sus manifiestas contradicciones y complejidades, desde la antigüedad Helena ha sido blanco de numerosos interrogantes y discusiones. La crítica moderna continúa analizando, desde diferentes perspectivas y abordajes, tanto la figura mítica como el personaje literario, y cómo ambos pueden vincularse. Las dificultades que surgen ante el intento de “ubicarla” dentro de una categoría son denominadores comunes en los estudios sobre ella. TSAGALIS, por ejemplo, a partir del análisis exhaustivo de las apariciones de su nombre propio en la épica homérica, concluye: “The ‘dictional treatment’ of Helen’s name-system confirms her ‘special’ status among epic characters as she oscillates not only between mortals and immortals, but also between a person and an inanimate object”¹. A la ambigüedad en su estatus ontológico se suma también la pregunta, en el ámbito social, por su situación familiar. VERNANT, entre otros, ha señalado que el personaje emplea términos de parentesco al referirse tanto a Príamo, Hécuba y sus hijos cuanto a su familia legal aquea; esto implica que Helena “is thus involved in a double network of legitimate alliances, through her union with Paris and also through her union with Menelaos”². SUZUKI, por su parte, fundamenta su análisis de Helena como chivo expiatorio y *casus belli* en el carácter liminal del personaje, el cual, sostiene, está marcado por una “radical undecidability” desde el comienzo mismo de su tradición literaria³. En la misma línea afirma WORMAN: “From the earliest discernible point in the tradition of stories about Helen, she is this multiple, inclusive, and dangerous figure, whose reputation fluctuates repeatedly between praise and blame”⁴. BLONDELL emplea también el concepto de liminalidad para describir su estatus conyugal: “She transcends the conceptual division between *parthenos* and mature woman so as to embody both the seductive beauty of the one and the overactive sexuality of the other”⁵.

En la lista de eruditos que han problematizado la figura de Helena podemos incluir a Aristarco de Samotracia, célebre gramático que ha sido considerado el fundador de la filología moderna⁶. Dentro de su labor de edición y comentario de los textos homéricos se incluía el procedimiento de la atétesis, es decir, el señalamiento por medio de un símbolo crítico de los versos considerados espurios. Una de las escenas protagonizadas por Helena en la *Ilíada*, a la que nos dedicaremos en este trabajo, fue objeto del escrutinio del gramático: en el canto III, luego de rescatar a Paris del combate singular con Menelao, Afrodita se dirige a las murallas de Troya, desde donde la familia real observaba la llanura y los ejércitos. Allí, disfrazada de una anciana lacedemonia, se acerca a Helena y le informa que su esposo la espera en el tálamo. Pero la princesa reconoce que quien se dirige a ella es en realidad Afrodita y le responde con palabras airadas, negándose a hacer lo que la diosa manda. Esta le contesta con amenazas que intimidan a la mortal y la fuerzan a cumplir su voluntad. La atétesis de Aristarco comprende los versos 396 a 418, última parte del episodio, en el que presenciamos el reconocimiento y posterior enfrentamiento. El comentario que contiene los argumentos que presenta el gramático para justificar el carácter espurio de los versos reza:

ὅτι οὐ δεῖ ἀκούειν ἐκ τοῦ <θυμὸν ὄρινεν> (395) ἐθύμωσεν, ἀλλὰ τὸ παρώρμησεν· δεξάμενος δέ τις τὸ πρότερον τοὺς ἐξῆς (sc. 396 – 418) ἐνδιασκευάζει· διὸ ἀθετοῦνται ἀπὸ τοῦ “καί ῥ’ ὡς οὖν ἐνόησεν” (Γ 396)

ἕως τοῦ “ὡς ἔφατ’, ἔδδεισεν δ’ Ἑλένη” (418) στίχοι εἴκοσι τρεῖς· πῶς γὰρ ἡ γραία παλαιγενεῖ εἰκασμένη “περικαλλέα δειρὴν” (Γ 396) εἶχεν καὶ “ὄμματα μαρμαίροντα” (397) καὶ “στήθεα ἰμερόντα” (Γ 397); καὶ βλάσφημα παρὰ τὸ πρόσωπόν ἐστι τὰ λεγόμενα “ἦσο παρ’ αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ’ ἀπόειπε κελεύθους, / μηδ’ ἔτι σοῖσι πόδεσσιν” (Γ 406 – 7). καὶ εὐτελής κατὰ τὴν διάνοιαν “μή μ’ ἔρεθε, σχετλίη” (Γ 414). αἰρομένων δὲ αὐτῶν καὶ τῆς συνεπείας γινομένης οὕτως· <ὡς φάτο, τῇ δ’ ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε> / “βῆ δὲ κατασχομένη ἔανῶ ἀργῆτι φαεινῶ / σιγῆ, πάσας δὲ Τρωὰς λάθην, ἦρχε δὲ δαίμων” (Γ 395. 419 – 20). (Sch. Il. III.395)⁷

Porque no es necesario entender a partir de ‘le conmovió el ánimo’ que la encolerizó, sino que la exhortó. Y alguien, habiendo entendido lo anterior, intercala los siguientes versos. De ahí que son atetizados, desde el καὶ ὃ’ ὡς οὖν ἐνόησεν (‘pero entonces percibió’, 396) hasta el ὡς ἔφατ’, ἔδδεισεν δ’ Ἑλένη (‘así hablé, y sintió miedo Helena’, 418), veintitrés versos. Pues cómo la que fue representada como una anciana nacida hace mucho tendría un ‘bellísimo cuello’ y un ‘deseable pecho’ y ‘chispeantes ojos’? Y son una injuria fuera de personaje las palabras ‘yéndote, siéntate junto a él, y rechaza los caminos de los dioses, y ojalá no regreses aún sobre tus pasos’ (Γ 406 – 7). Y el ‘no me provoques, insolente’ (Γ 414) es vulgar en pensamiento. Y, quitadas estas cosas, el enlace de versos es así: ‘Así hablé, y en el pecho le conmovió el ánimo. Y se marchó, tras cubrirse con el blanco y resplandeciente peplo, en silencio; y ninguna troyana lo notó. Y por delante iba la diosa’ (Γ 395.419-20).

Aristarco es reconocido como el más riguroso de los eruditos antiguos respecto de los poemas homéricos; por este motivo creemos que sus comentarios sobre la atétesis (que, a diferencia del común, son copiosos) merecen ser analizados cuidadosamente. Algunos editores y comentaristas señalan, de manera por completo acertada según nuestro juicio, el carácter sublime de la escena atetizada; pero esto los lleva a descartar (tal vez apresuradamente) la perspectiva de Aristarco. KIRK, por ejemplo, califica de severa (“stringent”) su lectura y celebra que no haya tenido efectos en la transmisión del texto homérico⁸. LEAF considera que los argumentos no tienen el peso suficiente para prevalecer ante versos que son “enérgicos” y “fundamentalmente homéricos”⁹. Si bien no concordamos con la afirmación de que los versos no son homéricos, sostenemos que poseen una definitiva extrañeza en el contexto de la *Ilíada* que fue correctamente percibida por el gramático. En este trabajo nos proponemos tomar los cuatro argumentos presentados como punto de partida para el estudio del pasaje atetizado. Para ello seguiremos los lineamientos del método que, según SCHIRONI¹⁰, Aristarco mismo inauguró: privilegiaremos la lectura atenta del texto y el relevamiento de la información contextual.

La hipótesis general de la que partimos sostiene que las razones que brinda el gramático para su atétesis están muy bien direccionadas: todas ellas apuntan a elementos que, como esperamos demostrar, no tienen precedente ni igual dentro del mundo pintado por Homero. Esto nos permite pensar que, aunque Aristarco no haya podido expresarlo en estos términos, el pasaje en cuestión es efectivamente

extraño porque se aparta de las expectativas del código cultural griego arcaico. En él, Helena es presentada como un personaje que se destaca enormemente entre todos los demás, y eso incluye a los héroes, a los varones que son a la vez la materia de la épica y sus destinatarios.

1. Primer argumento: las implicancias de la fórmula introductoria

Como ya hemos mencionado, el procedimiento de la atétesis consistía en la marca-ción de los versos que, a juicio del gramático, no habían sido compuestos por Homero y constituían, por lo tanto, interpolaciones. SCHIRONI explica: “According to Aristarchus, these interpolators added lines because they did not know Homeric poetry well enough and felt that additions were needed in order to repair the text that they did not understand correctly”¹¹. Esto es explicitado en el comentario sobre la atétesis: οὐ δεῖ ἀκούειν ἐκ τοῦ <θυμὸν ὀρίνεν> (395) ἐθύμωσεν, ἀλλὰ τὸ παρώρμησεν· δεξιόμενος δέ τις τὸ πρότερον τοὺς ἐξῆς (sc. 396 – 418) ἐνδιασκευάζει “no es necesario entender a partir de ‘le conmovió el ánimo’ que la encolerizó, sino que la exhortó. Y alguien, habiendo entendido lo anterior, intercala los siguientes versos” (*Sch. Il. III.395*).

El problema surge entonces, según Aristarco, de la interpretación errónea de la expresión θυμὸν ὀρίνεν. El interpolador habría entendido ὀρίνω como “agitar”, “perturbar” (sentidos que efectivamente están vigentes en Homero¹²) y, sin comprender por qué Helena, tras encolerizarse, obedecería inmediatamente a Afrodita, habría compuesto el diálogo en el que ambas se enfrentan. Aristarco, por su parte, sostiene que la acepción adecuada en este caso es simplemente “mover”, “incitar”.

Es preciso que notemos que la frase que ha suscitado el debate no está aislada, sino que forma parte de una fórmula empleada seis veces en la épica homérica (cinco en la *Ilíada* y una en la *Odisea*): ὡς φάτο· τῆι δ’ ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι· ὀρίνεν (*Il. III, 395*)¹³. El análisis de sus contextos de aparición nos ayudará a echar luz sobre la acepción esperable del verbo en cuestión.

La primera presentación de la fórmula se da en *Il. II, 142*. Luego de ser persuadido por el sueño engañoso de Zeus, Agamenón pronuncia un discurso ante la asamblea de los aqueos para urgirlos a retornar a su patria, argumentando que el Cronida ya no consentirá la toma de Troya y que es motivo de vergüenza para ellos perseguir por tanto tiempo una meta sin conseguirla. La fórmula marca el fin del discurso y el comienzo de la narración sobre la reacción de los soldados, que inmediatamente acatan las órdenes del caudillo y se disponen a preparar las naves para el regreso; sólo la intervención de Odiseo (guiado por Atenea) impide que esto suceda.

Dejaremos de lado por un momento la segunda aparición, en *Il. III*, pues es la que da inicio al pasaje atetizado por Aristarco. La tercera sucede en *Il. IV, 208*: Menelao ha sido herido, por lo que Agamenón le ordena a Taltibio que rápidamente busque al médico Macaón. Aquel lo encuentra y le transmite el mensaje; la fórmula cierra el discurso directo del heraldo, y ambos se apresuran a dirigirse al encuentro de los Atridas.

La cuarta aparición se da en *Il. XI, 804*. Tras ver con preocupación desde la nave que los aqueos han llevado al campamento a un soldado a quien cree reco-

nocer, Aquiles envía a Patroclo a averiguar si el herido es Macaón. Este se apresura a comprobarlo y se encuentra con Néstor, quien pronuncia un discurso sobre la urgencia que están viviendo porque muchos de los paladines han sufrido heridas. Finalmente exhorta a Patroclo a convencer a Aquiles de que, al menos, les permita a él y a los mirmidones regresar al combate y aliviar la situación para los dánaos. La fórmula, una vez más, marca el fin del discurso; Patroclo también obedece de inmediato el pedido de su interlocutor.

En *Il.* XIII, 468 encontramos nuestra frase por última vez. Idomeneo mata a Alcátoos en batalla y desafía luego a Deífobo. Este quiere rescatar el cuerpo, pero no se atreve a enfrentarse solo al aqueo; por ello va en busca de Eneas y le pide que lo asista, mencionando que Alcátoos era también su pariente. La fórmula cierra la intervención de Deífobo, y Eneas al punto lo sigue para ayudarlo.

A partir de este resumen podemos apreciar que la fórmula marca siempre el fin del discurso de un personaje que solicita algo a otro. Más importante aún, señala también la transición hacia la reacción de este otro que, como hemos visto, es siempre positiva: todos los personajes son “conmovidos” por sus interlocutores, y de inmediato actúan como se les ha pedido. Respecto de las fórmulas que introducen o cierran discursos, TSAGALIS señala que son la manera en que la diégesis habla de la identidad de estos: “This line functions as a ‘marker’, a ‘literary label’ that describes the identity of the ensuing speech”¹⁴. Es factible entonces que los oyentes, familiarizados con la dicción épica, esperaran una respuesta determinada del interlocutor al escuchar estas palabras, que delineaban la tipología de la escena siguiente.

Esa expectativa es, precisamente, la que se rompe en el episodio de Helena y Afrodita, y constituye la primera anomalía hacia la que nos ha orientado Aristarco. La princesa troyana, además de ser la única mujer de quien se predica la fórmula, es también el único personaje en la *Ilíada* que responde negativamente y no actúa como se lo ha pedido el emisor del discurso. Esto comienza a esbozar el carácter singular del personaje de Helena en esta escena, correctamente señalado por el gramático.

2. Segundo argumento: el problema del reconocimiento de Afrodita

La segunda objeción al pasaje apunta a los rasgos de Afrodita que hacen que Helena la reconozca: πῶς γὰρ ἢ γραία παλαιγενεῖ εἰκασμένη ‘περικαλλέα δειρὴν’ (Γ 396) εἶχεν καὶ ὄμματα μαρμαίροντα’ (397) καὶ ἴσθηθα ἰμερόεντα’ (Γ 397); “Pues ¿cómo la que fue representada como una anciana nacida hace mucho tendría un ‘bellísimo cuello’ y un ‘deseable pecho’ y ‘chispeantes ojos?’” (*Sch. Il.* III.395). En consonancia con lo expuesto en el primer argumento, Aristarco parece señalar aquí un error por parte del interpolador, que se contradice a sí mismo asignando las facciones de la diosa a una anciana. Pero también es factible pensar que el proceso fuera el inverso; según SCHIRONI, una de las premisas básicas con las que trabajaba el gramático sostenía que Homero era un poeta perfecto, sin ninguna falla, y que “a major consequence of Aristarchus’ assumption was that if there was a flaw in the poem, it had to be discussed and corrected or otherwise eliminated”¹⁵.

Esta presunta “falla” en la composición no ha sido considerada tal por los comentaristas modernos ni por los antiguos, con la excepción de Aristarco. En los

escolios exegéticos a otras escenas de reconocimientos divinos se menciona con naturalidad, de hecho, el caso de Helena; por ejemplo, en el canto I, cuando Aquiles reconoce a Palas Atenea (*Sch. Il. I.199-200*), y en el XVII, en la escena entre Eneas y Apolo (*Sch. Il. XVII.334a*). La filología moderna ha ofrecido posibles respuestas al problema. LEAF dirime la cuestión afirmando que “the goddess takes a disguise primarily in order to remain unknown to the bystanders, not to Helen”¹⁶. KIRK admite cierta inconsistencia en la presentación de la diosa, pero sostiene que “the unrealistic and incomplete nature of Aphrodite’s disguise is meant to reflect the poet’s awareness that this goddess, in particular, is a projection of personal emotions”¹⁷. Otra línea de la crítica atribuye la particularidad del reconocimiento exclusivamente a la presencia de Helena en la escena y a su relación personal con Afrodita. SCHMITT (citado por KRIETER-SPIRO) afirma que Helena es capaz de percibir la belleza incluso en la diosa disfrazada, y que sólo puede hacerlo “because she is well versed in matters pertaining to Aphrodite”¹⁸. KRIETER-SPIRO, a su vez, considera que “the scene probably also implies that Helen begins to sense a divine presence in Aphrodite’s highly suggestive words, stops short and looks at her more closely”¹⁹. El enfoque que se concentra en el rol de Helena y en su relación con la diosa es el que nos resulta más operativo para nuestro trabajo. Como veremos, lo que en realidad no es “propio de Homero” (ya que no tiene paralelo en la obra) es la dinámica de esta relación particular entre mortal-divinidad. ROISMAN señala ya el carácter excepcional de la interacción: “[The narrative] does not show omnipotent gods governing every human action, or human characters constrained and oppressed by the divine will. Helen is an exception”²⁰.

A partir de un recorrido por todas las interacciones entre dioses y hombres en la *Ilíada*, hemos podido delinear el patrón básico que siguen tanto la escena atetizada como otros diez pasajes, que constituirán nuestro corpus de referencia: una divinidad se dirige a un mortal, y este toma consciencia de que quien le ha hablado es un dios o una diosa.

- Il.* I, 193-222: en la asamblea de los aqueos convocada por Aquiles para buscar solución a la peste, este se encoleriza cuando Agamenón lo amenaza con quitarle su botín en compensación por la devolución de Criseida. Mientras evalúa si debe controlarse o matar al Atrida, Atenea se presenta a su lado y lo persuade de que lo mejor es contenerse por el momento. Aquiles le da la razón y obedece.
- Il.* II, 166-182: los aqueos, exhortados por Agamenón en la asamblea, se disponen a regresar a su patria. Odiseo, acongojado, permanece junto a su nave cuando Atenea se dirige a él y le ordena persuadir a los soldados de quedarse a luchar. El héroe obedece inmediatamente.
- Il.* II, 786-808: Iris, disfrazada de Polites (hijo de Príamo), se presenta en la asamblea de los troyanos para encargarle a Héctor que dé ciertas órdenes a las huestes. Este enseguida disuelve la reunión y se apresura a hacer lo que la diosa manda.
- Il.* V, 793-834: Diomedes, herido por una flecha, permanece alejado del combate por órdenes de Atenea, quien le había prohibido luchar mientras Ares estuviera en el campo de batalla. La diosa se acerca a él para ordenarle que regrese, asegurándole que ella lo acompañará y protegerá. Diomedes al punto obedece.

- Il.* X, 503-514: durante su expedición nocturna al campamento troyano, tras asesinar a algunos soldados tracios, Diomedes delibera cómo seguir con la matanza. Atenea se presenta ante él y por precaución le ordena regresar con los aqueos. El héroe enseguida hace lo que la diosa manda.
- Il.* XIII, 39-82: los troyanos están cerca de alcanzar las naves aqueas. Poseidón, tomando la figura del adivino Calcante, se presenta ante los dos Ayantes y les sugiere ir a enfrentarse a Héctor, que es quien está causando más estragos en las defensas. Ambos se llenan de valor y acuden inmediatamente al encuentro de Héctor.
- Il.* XV, 236-262: Héctor se recupera tras haber sido herido gravemente en batalla. Apolo se presenta ante él, le informa que ha sido enviado por Zeus para asistirlo y protegerlo en la batalla, y lo exhorta a volver a luchar. Héctor cobra valor y obedece.
- Il.* XVII, 319-343: los argivos vuelven a predominar en la batalla. Apolo, disfrazado del heraldo Perifante, anima a Eneas a luchar con mayor vigor. Este enseguida exhorta a los demás troyanos y se dirige a combatir en las primeras líneas.
- Il.* XVIII, 165-203: Iris llega ante Aquiles como mensajera para comunicarle que los troyanos están a punto de llevarse el cuerpo de Patroclo. El Pelida le responde que su madre Tetis no le permite luchar hasta que le procure una nueva armadura. Iris lo exhorta a que al menos se muestre a los enemigos para inspirarles temor, y así dar respiro a los soldados aqueos. Aquiles no se demora en hacer lo que la diosa le dice.
- Il.* XX, 375-380: en medio del combate, Apolo se acerca a Héctor para ordenarle que no se enfrente con Aquiles en las primeras filas. El troyano obedece.

En relación con este corpus podemos ahora dedicarnos a analizar en profundidad la escena atetizada. El primer elemento destacable que notamos (como sucedió ya en cuanto a la fórmula del primer apartado) es que Helena es el único personaje femenino que reconoce estar en presencia de una divinidad. En segundo lugar, y a diferencia de todas las demás escenas, sólo entre la princesa troyana y Afrodita existe un desfase de intereses. Para los héroes, la epifanía siempre está acompañada de una ayuda directa, ya sea para sí mismo o para su tropa; y en muchos casos es la divinidad misma quien explicita ese beneficio; por ejemplo, en *Il.* I, 213-214 y XV, 258-261.

La situación de Helena es marcadamente diferente, ya que ella percibe una oposición entre su voluntad y las órdenes de la diosa. La mortal acusa a Afrodita de estar actuando en función de sus propios intereses:

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίειαι ἠπεροπεύειν;
 ἢ πῆι με προτέρω πολίων εὐ ναιομενάων
 ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηιονίης ἐρατεινῆς,
 εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων (*Il.* III, 399-402)

¡Mi buena señora! ¿Por qué ansías tanto seducirme con esto?

De seguro me conducirás a algún lugar más lejano aún que las ciudades

buenas para vivir
de Frigia o de la encantadora Meonia,
si también allí alguno de los hombres mortales es querido para ti.

Mientras todos los héroes acatan inmediatamente las órdenes de la divinidad, Helena se detiene y expresa un reclamo. Para los varones, cumplir con los mandatos de sus protectores no implica ningún conflicto interno: lo hacen porque confían en que lo que ordenan será para su propio bien. Esto es así porque en todos los casos los dioses los animan a cumplir con el código heroico, cuya principal premisa consiste en procurar ganar τιμή y κλέος, ya sea de manera inmediata (regresando al combate) o diferida (como Aquiles en I y Diomedes en V: el cese momentáneo de la actividad guerrera es lo que les permitirá a ambos regresar luego y conseguir mayores honras). El caso de Helena es diferente pues, como señala RECKFORD, “[she] tries to control an overwhelming force that directs her actions against her more honorable impulse”²¹. Lo que hace sobresalir a su personaje es que ella es la única que (en principio) desobedece a la divinidad: a la orden explícita (δεῦρ’ ἴθ’ “ven aquí”, *Il.* III, 390) responde categóricamente: κεῖσε δ’ ἐγὼν οὐκ εἶμι -νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη- “pero yo no iré allí, ivituperable sería!” (*Il.* III, 410).

Este desfase entre los intereses de Helena y Afrodita puede verse más claramente si examinamos la disposición de ánimo con la que la diosa se aproxima a la mortal, y la comparamos con las de las demás divinidades del corpus. Ya desde el comienzo la troyana sospecha que Afrodita no alberga buenas intenciones, y se lo hace saber al espetarle: τούνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης; “¿en verdad por esto ahora te has acercado, meditando males?” (*Il.* III, 405). La hostilidad de la diosa se ve confirmada en su respuesta:

τὴν δὲ χολωσαμένη προσεφώνεε δῖ’ Ἀφροδίτη·
“μὴ μ’ ἔρεθε, σχετλίη, μὴ χωσαμένη σε μεθείω,
τῶς δέ σ’ ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ’ ἐφίλησα,
μέσσωι δ’ ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ,
Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὀληαί.” (*Il.* III, 413-417).

Y a ella, encolerizada, se dirigió la divina Afrodita:
‘No me provoques, insolente, no vaya a ser que, irritada, te abandone,
y te odie así como ahora sin medida te amo,
y en medio de ambos, de los troyanos y de los dánaos,
trame funestos odios; y tú perezcas con miserable muerte’.

El narrador primario adelanta mediante el participio χολωσαμένη (413) la violenta reacción de la diosa. Es interesante el hecho de que Afrodita aluda a la intimidad de su relación con Helena al amenazarla (414-415), pues ese elemento también es mencionado por las divinidades en algunas de las escenas del corpus, como Atenea en I y II, y Apolo, en X. Esto parece reforzar aún más el contraste con nuestro pasaje, ya que en este la diosa sólo menciona su carácter protector para dar mayor énfasis y expresividad a la amenaza. Desobedecer no implicaría para

Helena simplemente dejar de contar con el favor de la divinidad y quedar librada a su suerte, sino pasar a ser víctima de acciones concretas que Afrodita emprendería contra ella movida por el odio.

El último ítem por comparar consiste en el efecto que provoca en los mortales la intervención divina. En varias de las escenas del corpus los dioses, además de exhortar con palabras a los héroes, acrecientan su vigor y poderío físico o los acompañan en el combate (en IV, VI y VII, por ejemplo). La situación es radicalmente opuesta al finalizar el intercambio entre Helena y Afrodita:

ὦς ἔφατ'· ἔδδειςεν δ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα·
βῆ δὲ κατασχομένη ἐανῶι ἀργῆτι φαιινῶι
σιγῆι, πάσας δὲ Τρωιάς λάθεν· ἦρχε δὲ δαίμων. (Il. III, 418-420)

Así habló, y sintió miedo Helena, nacida de Zeus,
y se marchó, tras cubrirse con el blanco y resplandeciente peplo,
en silencio; y ninguna troyana lo notó. Y por delante iba la diosa.

A diferencia de los héroes, la mortal no se ve engrandecida sino amedrentada tras el diálogo con su protectora. Esto se representa de manera gráfica en 419-420: Helena se oculta con un velo y se marcha en silencio (σιγῆι, 420), sin que ninguna troyana lo note. Las palabras amenazantes de Afrodita resultan en la anulación total de su persona, que busca escapar de la percepción de todos los que la rodean. El encuentro con las divinidades que los protegen genera en los varones, por regla general, un sentimiento de autoafirmación: les brinda la seguridad necesaria para hacerse visibles y descollar en la batalla. En el caso de Helena notamos precisamente lo contrario: tras una asertiva declaración de sus deseos y sentimientos, el encuentro con Afrodita la disminuye hasta el punto de casi hacerla desaparecer.

Como culminación de la escena, el poeta nos presenta la confirmación última de la jerarquía que se ha establecido. Las palabras finales, ἦρχε δὲ δαίμων (420), construyen una nítida imagen de la relación establecida entre ambas: la diosa va adelante, imponiendo su voluntad y señalando el camino, y la mortal la sigue en silencio. Nada más lejano respecto del cierre de IV, donde vemos a Diomedes y Atenea marchando como pares a la batalla.

A modo de conclusión parcial debemos, nuevamente, reconocer la extrañeza del pasaje que no se veía homérico a ojos de Aristarco. Si bien él adjudicó su atétesis a una falla en la composición, creemos que las anomalías que presenta este diálogo son aún más profundas: en primer lugar, Helena se niega explícitamente, a diferencia de los héroes, a seguir el patrón presente en todas las otras escenas de reconocimientos divinos; en segundo lugar, la dinámica empleada por Afrodita también difiere de la del resto de los dioses en este tipo de escenas. De este modo se configura un vínculo especial entre divinidad y mortal.

3. Tercer argumento: Helena fuera de personaje

Los argumentos que hemos analizado hasta el momento se enfocaban, respectivamente, en un posible error de interpretación y en un defecto compositivo; los dos restantes critican aspectos de los discursos. El primero de ellos señala la inadecuación de los versos 406 y 407: καὶ βλάβσφημα παρὰ τὸ πρόσωπόν ἐστι τὰ λεγόμενα “ἦσο παρ’ αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ’ ἀπόειπε κελεύθους, / μηδ’ ἔτι σοῖσι πόδεσσιν” (Γ 406 – 7) “Y son una injuria fuera de personaje las palabras ‘yéndote, siéntate junto a él, y rechaza los caminos de los dioses, y ojalá no regreses aún sobre tus pasos’ (Γ 406 – 7)” (Sch. Il. III.395).

Según SCHIRONI, las inconsistencias constituían uno de los principales motivos por los que Aristarco optaba por la atétesis. Estas no sólo abarcaban aquellos casos en los que Homero parecía contradecirse a sí mismo²², sino también las líneas que no sonaban apropiadas para el contexto en el que se pronunciaban. A su vez, la caracterización de los personajes era considerada por el gramático como una forma específica de dicho contexto: “In a sense, a character creates a ‘context’ for his or her persona, and everything which is said about or by him or her should fit within the context”²³. La expresión παρὰ τὸ πρόσωπον es empleada para señalar las ocasiones en las que un personaje actúa de manera inconsistente respecto de cómo ha sido representado a lo largo del poema.

Este cuestionamiento de Aristarco nos lleva a indagar los motivos por los que Helena estaría “fuera de personaje”. A partir de un recorrido por sus seis parlamentos hemos notado una característica que comparten cinco de ellos: en todos, excepto en la escena atetizada, ella intercala (en mayor o menor medida) breves narraciones acerca de ciertos hechos de su pasado. Por este motivo emplearemos en esta sección una serie de conceptos teóricos del campo de la narratología para demostrar que el personaje se caracteriza por seleccionar cuidadosamente, de acuerdo con su interlocutor, los elementos de su historia en los que focalizará su relato. Luego veremos, nuevamente, en qué se diferencian estos casos respecto del pasaje que resultó problemático para Aristarco.

Siguiendo a GENETTE, partimos de la distinción básica entre la *historia* (el contenido narrativo), el *relato* (el texto narrativo mismo) y la *narración* (el acto narrativo productor y, a su vez, el conjunto de la situación real o ficticia en que este se produce)²⁴. Emplearemos también los conceptos de *narratario* y *focalización* tal como los entiende DE JONG, quien afirma en cuanto al primero de ellos que, dado que la narración es un acto de comunicación, “cada narrador presupone un narratario o narratarios”²⁵. Respecto del segundo, sostiene que “la visión de los eventos de la *fabula* [el relato en términos de Genette] es llamada *focalización*: comprende el ver o recordar eventos, su filtraje emocional y ordenamiento temporal, y el desarrollo del espacio en escenario y de las personas en personajes”²⁶.

El primer parlamento sucede en el canto III. Luego de que ambos ejércitos acuerdan que Paris y Menelao se enfrenten en combate singular para dar fin a la guerra, ella acude a la muralla y es interpelada por su suegro, Príamo, acerca de quiénes son los principales caudillos de los aqueos. Ante este pedido, responde:

αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἔκυρέ, δεινός τε·
ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακός, ὅπποτε δεῦρο

υἱεῖ σῶι ἐπόμην, θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
 παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.
 ἀλλὰ τὰ γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα. (Il. III, 172-76)

Digno de respeto eres para mí, querido suegro, y venerable;
 ¡ojalá la horrible muerte me hubiera agradado tan pronto como hasta aquí
 seguí a tu hijo, abandonando el tálamo y a mis parientes
 y a mi hija tiernamente amada y a mis encantadoras compañeras!
 Pero eso no sucedió. Y por ello me consumo derramando lágrimas.

Debemos recordar que, en esta ocasión, Helena se dirige a Príamo ante la mirada juzgadora de los ancianos troyanos, quienes al verla desean que se marche rápidamente de la ciudad. Por otra parte, también hay que tener en cuenta que en la llanura está a punto de decidirse su destino y que existe en el momento una gran probabilidad de que Menelao reclame legítimamente a su esposa. Es por esto que, muy adecuadamente, Helena emplea palabras afectuosas para dirigirse a su suegro, uno de sus únicos protectores en Troya, a quien llama αἰδοῖός, φίλε y δεινός (172). Luego da comienzo a la primera de las que llamaremos sus micro-narraciones; elige desarrollar el episodio de la partida de su patria y la formula en términos de una elección voluntaria. Emplea el verbo ἔπομαι, “seguir”, del que ella es sujeto y también agente: δεῦρο / υἱεῖ σῶι ἐπόμην (173-174). Decide también, en términos de focalización, presentar a Paris como hijo de Príamo, lo que sugiere la relación de parentesco que la une con el rey. La formulación mediante el pronombre posesivo de segunda persona, por otra parte, conlleva un fuerte impacto para su interlocutor. Este es resaltado inmediatamente después por la mención del abandono del οἶκος: la acción es expresada por medio del participio λιποῦσα, lo que nos permite entrever que ambos actos (el seguir a Paris y el dejar atrás a su familia) están íntimamente ligados. A su vez, la enumeración de las personas que ha relegado va *in crescendo*: menciona en un primer verso al tálamo (es decir, a su esposo, a quien evita nombrar y designa por medio de una metonimia) y a sus parientes en general, manteniendo un alto grado de indefinición que condice con su intención de dejar en claro que los lazos de parentesco que emanan del matrimonio se encuentran para ella ahora en Troya. En el siguiente verso, sin embargo, el nivel de afecto es mucho mayor: tanto su hija como sus compañeras son calificadas positivamente por medio de los adjetivos τηλυγέτην y ἐρατεινήν.

Al narrar en estos términos y en este contexto particular su decisión de abandonar su patria para seguir a Paris, creemos que el objetivo de Helena es mostrarse a sí misma como una integrante más de la vida en Troya; por ello resalta que se encuentra allí por su propia voluntad, y a pesar de lo mucho que le ha costado dejar atrás a algunos de sus seres queridos. De esta manera intenta ratificar su posición como miembro de la familia real no solo ante Príamo, sino también ante la mirada crítica de los ancianos troyanos. Al expresar su deseo de haber muerto antes de ocasionar tanto sufrimiento (motivo que, como veremos, se repite en sus parlamentos), ella no manifiesta ningún arrepentimiento por haber dejado a su familia y a su patria. El hecho que desearía revertir no es la huida de Esparta sino su llegada

a Troya. Esto nos permite comprobar, una vez más, la cuidadosa selección de cada detalle en función del objetivo último de ganarse a su auditorio.

El segundo parlamento es el que fue atetizado por Aristarco; para ordenar nuestra exposición, lo analizaremos en último lugar. Pasaremos entonces a la tercera ocasión en la que el narrador primario cede su voz a la troyana: en el canto III, una vez reunida con Paris, le reprocha haber huido deshonrosamente de la lucha con Menelao:

ἦλυθες ἐκ πολέμου· ὡς ὄφελες αὐτόθ' ὀλέσθαι
 ἀνδρὶ δαμείς κρατερῶι, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν.
 ἦ μὲν δὴ πρίν γ' ἠϋχε' ἀρηϊφίλου Μενελάου
 σῆι τε βίηι καὶ χερσὶ καὶ ἔγχρῃ φέρτερος εἶναι· (Il. III, 428-431)

Has vuelto del combate. ¡Ojalá hubieras perecido allí,
 domado por un varón más fuerte, el que fue mi primer marido!
 Antes te jactabas de ser mejor que Menelao, caro a Ares,
 por tu fuerza y tus manos y tu pica.

El interlocutor en esta ocasión es su marido, que acaba de ser salvado por Afrodita de morir en combate. Debemos recordar que la diosa, además, le ha ordenado a su protegida que se reúna con él contra su voluntad. En esta situación de descontento y frustración que constituye su presente inmediato, Helena focaliza su micro-narración en dos momentos de un “pasado mejor”: en primer lugar, en su anterior marido, a quien describe como ἀνδρὶ κρατερῶι (429). En segundo lugar, hace alusión a lo que podemos llamar “el pasado feliz” con Paris, tal vez un momento previo a la guerra en el que su nuevo esposo, sin preocuparse demasiado por el porvenir, podía asegurar que todo estaría bien (430). En ambos casos, entonces, la elección de la focalización responde a una intención de provocar a Paris y así lograr que vuelva a la lucha; en los versos que siguen, Helena lo exhorta explícitamente a regresar al campo de batalla, a pesar de que se arrepiente de inmediato por miedo a que Menelao lo mate. En este breve episodio podemos encontrar una nueva instancia en la que nuestro personaje inserta pequeños fragmentos narrativos en su discurso con el fin de influir en la conducta de su interlocutor.

El cuarto parlamento tiene lugar en el canto VI. Su destinatario en este caso es Héctor, quien se encuentra en casa de su hermano para instarlo a que vuelva al combate. El discurso que Helena pronuncia ante su cuñado es sumamente interesante:

δᾶερ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου κρουέσσης,
 ὡς μ' ὄφελ' ἦματι τῶι, ὅτε με πρῶτον τέκε μήτηρ,
 οἶχεσθαι προφέρουσα κακὴ ἀνέμοιο θύελλα
 εἰς ὄρος ἢ ἐς κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,
 ἔνθά με κῦμ' ἀπόερσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι.
 αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ' ὦδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο,
 ἀνδρὸς ἔπειτ' ὄφελλον ἀμείνονος εἶναι ἄκοιτις,
 ὃς εἶδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων.
 τούτῳ δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω

ἔσονται τοῦ καί μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω.
 ἀλλ' ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζεο τῶιδ' ἐπὶ δίφρῳ,
 δᾶερ, ἐπεὶ σὲ μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν
 εἴνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,
 οἴσιν ἐπι Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω
 ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισιν. (*Il.* VI, 344-358)

¡Cuñado mío, de esta perra funesta, que hiela!
 Ojalá tan pronto como aquel día en el que me engendró mi madre
 una cruel ráfaga de viento me hubiera arrastrado, llevándome
 a la montaña o al oleaje del resonante mar,
 donde una ola me arrebatara, antes de que sucedieran estas cosas!
 Pero ya que los dioses han fijado así estos males,
 ojalá entonces fuera yo esposa de un varón mejor,
 que conociera la indignación y los muchos reproches de los hombres.
 Pero este no tiene ahora un espíritu firme, ni lo tendrá más adelante.
 Y por esto creo que sentirá las consecuencias.
 ¡Pero vamos! Entra ahora y siéntate en este taburete,
 cuñado, pues sobre todo a ti el esfuerzo te rodea la mente,
 a causa de mí, perra, y de la locura de Alejandro,
 a quienes Zeus nos ha impuesto el malvado destino de ser, de ahora en más,
 cantados por los hombres futuros.

En este momento, Héctor es quien tiene más presente el riesgo que corre la ciudad. Como líder del ejército y heredero de Príamo, sólo ha abandonado el campo de batalla para cumplir una misión y se encuentra aún manchado de sangre cuando visita a Paris y Helena. Por eso ella organiza cuidadosamente su discurso, entrelazando la narración de pequeños eventos con enunciados volitivos que se ubican en el plano de la irrealidad. Podemos ver, en primer lugar, que la alusión a su nacimiento (en sí mismo, la causa primordial de la guerra) es difuminada mediante el deseo de que a este le hubiera seguido inmediatamente la muerte. Helena elabora una imagen plagada de elementos de la naturaleza, que busca alejar a su interlocutor del contexto próximo. Así, la saturación generada a partir de la recreación imaginaria del viento, la montaña, el mar y las olas (346-348) contrasta con la indefinición con que se menciona la situación actual: *τάδε ἔργα* (348), y *τάδε κακά* (349). Vuelve luego, por un instante, al plano de la realidad, afirmando que han sido los dioses quienes decretaron que se produjera la guerra; y regresa rápidamente al ámbito del deseo, esta vez respecto de las cualidades que debería tener Paris. Ambas situaciones imaginadas (la muerte prematura de Helena y la sensatez de su hermano) resultarían, de ser reales, un alivio para Héctor, puesto que implicarían que el enfrentamiento con los aqueos no hubiera existido nunca. En la primera mitad de su discurso, entonces, Helena desdibuja el plano de la realidad ante quien lo tiene más presente y se concentra en la pintura de un mundo en el que Héctor no tendría tantas preocupaciones.

En un segundo momento, mediante el empleo del deíctico τούτῳ (que señala a Paris), se vuelve bruscamente a la situación presente. Tras ofrecer un breve alivio de orden mental a Héctor a través de la imaginación de otra realidad, Helena invita a su cuñado a sentarse y descansar un momento, lo que constituye un alivio al cansancio físico. Su objetivo es, como con Príamo, preservar el manto de protección que Héctor le ha dispensado desde su llegada a Troya, y por eso busca reciprocidad, en cierta forma, esa comodidad que este le procura. Es entonces cuando juega su última carta; reconoce primero los esfuerzos del príncipe troyano y luego nombra a los tres responsables de estos (356-358). Por medio de la mención de Zeus como causa última de su destino y del de Paris, Helena deja entrever que no es la única culpable de lo que sucede; pero, al mismo tiempo, no se exonera por completo de responsabilidad al adoptar esta actitud de arrepentimiento. Todo esto le sirve para seguir preservando su persona ante uno de sus principales protectores en la ciudad.

Nos dedicaremos ahora al quinto parlamento, que se produce en el contexto de los funerales de Héctor. Allí ella entona, después de Hécuba y Andrómaca, el lamento fúnebre por la muerte de su cuñado:

Ἐκτορ, ἐμῶι θυμῶι δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων·
 ἧ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
 ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὠφελλον ὀλέσθαι·
 ἦδη γὰρ νῦν μοι τόδ' εἰκοστὸν ἔτος ἐστὶν
 ἐξ οὗ κείθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης,
 ἀλλ' οὐ πω σέ' ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἀσύφηλον,
 ἀλλ' εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι
 δαέρων ἢ γαλόων ἢ εἰνατέρων εὐπέπλων
 ἢ ἔκυρῆ -έκυρὸς δὲ πατήρ ὡς ἥπιος αἰεὶ-
 ἀλλὰ σὺ τὸν ἐπέεσσι παραιφάμενος κατέρυκες
 σῆι τ' ἀγανοφροσύνῃ καὶ σοῖς ἀγανοῖς ἐπέεσσι.
 τὼ σέ θ' ἄμα κλαίω καὶ ἐμ' ἄμμορον ἀχνημένη κῆρ·
 οὐ γὰρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃι εὐρείῃι
 ἥπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν. (Il. XXIV, 762-775)

¡Héctor, en mi corazón con mucho el más querido entre todos mis cuñados!
 En verdad mi esposo es Alejandro, semejante a los dioses,
 que me ha traído a Troya; ¡ojalá antes hubiera perecido!
 Pues este es ya para mí el vigésimo año
 desde que partí de allí y estoy lejos de mi patria.
 Mas hasta ahora no he escuchado de ti ninguna palabra malvada ni vil;
 sino que, si en los palacios algún otro me increpaba,
 alguno de mis cuñados o concuñadas de buenos peplos,
 o mi suegra –mi suegro es siempre gentil, como un padre–
 tú lo detenías, persuadiéndolo con palabras
 y con tu amabilidad y con tus dulces palabras.
 Por eso a ti te lloro, afligida en mi corazón, y también a mí, infortunada.

Pues ya no tengo a nadie en la ancha Troya
gentil ni amistoso, y todos se estremecen ante mí.

La muerte de uno de sus poquísimos aliados en Troya la ha dejado en una posición sumamente delicada. No sólo ha perdido a su protector, sino que además corre el riesgo de cargar también con la responsabilidad por la ruina del principal defensor de la ciudad. Su destinatario directo en esta ocasión es el difunto, pero debemos tener en cuenta que el lamento constituye un género de discurso público, de modo que los narratarios implícitos son la familia real troyana y el pueblo, en última instancia. Helena debe aprovechar esta oportunidad, quizás más que nunca, para ganar la aprobación de su auditorio. Su relato aquí desarrolla cómo ha sido su vida en la ciudad desde el momento de su llegada. A diferencia de lo que hemos visto en el primer pasaje, en este caso ella es objeto de las acciones de Paris: ἦ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής, / ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ' (763-764). Este cambio en los actantes de la narración le sirve para quitarse responsabilidad por la catástrofe que su presencia ha desencadenado. WEST considera que estos dos versos constituyen una interpolación, ya que la mención de Paris en el lamento por Héctor es, según él, innecesaria²⁷; por ello imprime ambos versos entre llaves. Nos apartamos aquí de su texto puesto que, como hemos explicado, las líneas son necesarias para la línea argumental de Helena.

Luego da comienzo a un relato acerca de los veinte años que lleva viviendo en la ciudad. La focalización está puesta en la figura de Héctor y, más puntualmente, en su constante amabilidad para con ella. Creemos que lo que Helena se propone aquí es construir un *exemplum* para su audiencia: dado lo amado y respetado que era Héctor por su pueblo y su familia, sería deseable que estos actuaran como él y fueran gentiles con ella. La culminación de esta estrategia retórica está dada por medio de la equiparación de ambos en tanto objetos del lamento: Helena llora por Héctor y por ella misma y, de esta manera, se construye como otra víctima merecedora de la piedad y de la compasión de los troyanos.

En resumen, hemos desarrollado hasta aquí cómo nuestro personaje, al dialogar con otros, incluye micronarraciones acerca de ciertos momentos decisivos para su propia historia, tales como su nacimiento, la partida de Grecia, la llegada a Troya, su vida en la ciudad y su matrimonio con Paris. SAZUKI afirma que el poeta representa a Helena “as an almost disembodied consciousness passively living out the effects of her fatal act (...) Helen, paradoxically, is overdetermined by that one act in her life”²⁸. En nuestra opinión esto no condice con la deliberada manipulación argumentativa de la que, según hemos visto, ella hace uso en cada una de sus interlocuciones en el poema. En todas ellas, los breves relatos son empleados como argumentos con el objetivo de persuadir a o influir en la conducta de su audiencia. Podemos ahora dedicarnos al análisis del pasaje atetizado por Aristarco, para intentar dilucidar cuánta razón tenía al afirmar que los insultos de Helena estaban “fuera de personaje”:

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίειαι ἠπεροπεύειν;
ἦ πῆι με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων
ἄξεις, ἦ Φρυγίης ἢ Μηιονίης ἐρατεινῆς,

εἶ τίς τοι καὶ κεῖθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων
 οὐνεκα δὴ νῦν διὸν Ἀλέξανδρον Μενέλαος
 νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι;
 τούνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέσθης;
 ἦσο παρ' αὐτὸν ἰούσα, θεῶν δ' ἀπόειπε κελεύθους,
 μῆδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον,
 ἀλλ' αἰεὶ περὶ κείνον οἷζυε καὶ ἐ φύλασσε,
 εἰς ὃ κέ σ' ἢ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.
 κεῖσε δ' ἐγὼν οὐκ εἶμι -νεμεσσητὸν δέ κεν εἴη-
 κείνου πορσανέουσα λέχος. Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω
 πᾶσαι μωμήσονται· ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῶι. (*Il.* III, 399-412)

¡Mi buena señora! ¿Por qué ansías tanto seducirme con esto?
 De seguro a algún lugar más lejano aún que las ciudades buenas para vivir
 de Frigia o de la encantadora Meonia me conducirás,
 si también allí alguno de los hombres mortales es querido para ti;
 sin duda, puesto que ahora Menelao, tras vencer al divino Alejandro,
 está resuelto a que yo, odiosa, sea llevada al hogar.
 ¿En verdad por esto ahora te has acercado, meditando males?
 Yéndote, siéntate junto a él y rechaza los caminos de los dioses,
 y ojalá no regreses aún sobre tus pasos al Olimpo;
 en cambio, fatígate por siempre en torno a él y protégelo,
 hasta que te haga su esposa o al menos su esclava.
 Pero yo no iré allí, ¡vituperable sería!,
 a prepararle el lecho. Pues las troyanas todas después
 me censurarán. E incontables dolores tengo ya en mi ánimo.

Podemos apreciar que en este pasaje, a diferencia de todos los demás, Helena no se detiene a narrar ningún episodio de su historia. No hay ninguna marca léxica que remita al pasado, sino que la concentración está puesta en el aquí y ahora y en lo que vendrá; esto puede verse a partir de los tiempos y modos verbales empleados (presente y futuro e imperativo e indicativo, respectivamente), y es enfatizado mediante la anáfora del adverbio νῦν (343 y 345).

Tras reconocer que su interlocutora es en realidad Afrodita, Helena procede a interpellarla acerca de sus motivaciones. Primero se dirige a ella de manera irónica, aludiendo a la posibilidad de que la diosa la conduzca a una nueva ciudad para acompañar a otro de sus protegidos. Luego le echa en cara su carácter tramposo, al mencionar que seguro está allí para evitar que se cumpla el pacto entre los dos ejércitos. Por último, pasa a los insultos más explícitos (408-409). Su estrategia retórica es muy diferente a las que hemos visto en otras escenas: en ningún momento busca ganarse el favor de Afrodita, sino más bien todo lo contrario. Reconociendo el perjuicio que le ha ocasionado en el pasado dejarse llevar por la diosa (412), intenta ahora separarse todo lo posible de ella y expresar asertivamente su propia voluntad.

Por último, podemos señalar otro rasgo que distingue este parlamento de todos los demás: esta es la única ocasión en la que Helena no emplea el verbo ὀφείλω,

es decir, no manifiesta ningún deseo de que las cosas se hubieran desarrollado de manera diferente. La expresión de este tipo de deseos (que mezclan lo que sucedió con lo que no debería haber sucedido) le sirve a la princesa troyana para distorsionar ante sus interlocutores la realidad inmediata y crear situaciones más favorecedoras. Aquí, sin embargo, ya no se trata de ir conquistando sutilmente a su auditorio, sino de manifestar de manera tajante el rechazo a lo que su protectora espera de ella. Al analizar este parlamento, BLONDELL sostiene que Helena “uses her voice not for the soft and gentle seduction of men but for angry defiance”²⁹. Si tenemos en cuenta este marcado cambio de actitud, debemos reconocer que, tal como había señalado Aristarco, en este pasaje ella está efectiva y marcadamente “fuera de personaje”. Podemos agregar también que este es el único pasaje en la obra en que Helena ubica verbalmente la culpa de su presencia en Troya en un agente que no es ella misma: Afrodita. A partir de nuestro análisis, creemos que esto se debe a que, en diálogo con la diosa, no tiene necesidad de adoptar ninguna pose, puesto que su objetivo allí no es persuadir ni ganarse a su auditorio. Por el contrario, este es el único momento del poema en el que escuchamos su voz manifestando lo cansada que está de interpretar un personaje. Helena se permite aquí verbalizar de manera efectiva lo que quiere en tanto individuo, tal como afirma RECKFORD: “Helen is not just used by Homer to demonstrate the power of the gods. [...] Homer also asks (and perhaps this is new in his poem), what would a person feel who is being used as a pawn of the gods?”³⁰

4. Cuarto argumento: las palabras vulgares de Afrodita

El último de los argumentos esgrimidos por Aristarco para rechazar el pasaje apunta contra el comienzo del discurso de Afrodita: καὶ εὐτελής κατὰ τὴν διάνοιαν “μή μ’ ἔρεθε, σχετλίη” (Γ 414) “Y el ‘no me provoques, insolente’ (Γ 414) es vulgar en pensamiento” (*Sch. Il.* III.395). Como señala SCHIRONI, “εὐτελής, ‘cheap’, ‘of no value’ is often used in the Aristonicus scholia to convey the idea that the content or the style of a passage is not consonant with the serious content of the epic”³¹. Para interpretar por qué esta frase es considerada inadecuada para el poema hemos continuado con la metodología de analizar los contextos de aparición de los principales términos que la componen: ἐρέθω y σχέτλιος.

Comenzaremos por los usos del verbo ἐρέθω y de su doblete, ἐρεθίζω. En nuestro pasaje la forma aparece conjugada en modo imperativo. Esto sucede en la *Ilíada* solamente en otras dos ocasiones: en I, 32, cuando Agamenón le ordena al sacerdote Crises que se marche, y en XXIV, 560, en una respuesta de Aquiles a Príamo, que ha llegado a su tienda para rescatar el cuerpo de Héctor. Es importante notar el paralelo estructural entre estas escenas: en ambas, los héroes están perdiendo la paciencia ante dos ancianos que acuden a ellos en carácter de suplicantes. La asimetría entre los personajes está sumamente marcada, ya que Crises y Príamo se encuentran en franca desventaja respecto de Agamenón y Aquiles: ambos se encuentran en el campamento enemigo, a merced de dos guerreros formidables. Las amenazas proferidas por los dos aqueos, a su vez, dan cuenta del peligro que los ancianos están corriendo.

Por medio del empleo de esta forma verbal, entonces, Afrodita ocupa el mismo lugar en el intercambio que Agamenón y Aquiles; todo parecería indicar que el despliegue del poder de la diosa es absoluto. Ahora bien, excepto en el pasaje atetizado por Aristarco, ἐρέθω nunca es empleado en la *Ilíada* para designar una interacción entre un mortal y una divinidad; ese quiebre de planos le está reservado sólo a Helena. Esto nos hace preguntarnos por qué Afrodita podría sentirse “provocada” por una mortal y qué poder tienen sus palabras para generar esta respuesta en la diosa. Sabemos, de hecho, que ninguno; pero, aun así, por medio del uso de esta forma verbal, la divinidad difumina la línea que las divide y construye a su protegida como una verdadera antagonista.

Nos dedicaremos ahora al segundo término criticado por Aristarco, el adjetivo σχέτλιος. Por motivos de extensión, no nos es posible desarrollar en este trabajo el estudio filológico de cada uno de sus contextos de aparición, que son numerosos. Por lo tanto, nos limitaremos a consignar los pasajes relevados y nuestras conclusiones.

CUNLIFFE brinda tres acepciones para esta palabra³²; la tercera de ellas se da en contextos negativos, y significa “difícil de convencer”, y de allí “cruel”, “despiadado”. Lo interesante es que, bajo esta acepción, CUNLIFFE ofrece una traducción especial que sólo se aplica al caso de Helena: “obstinada”, “terca” y “*self willed*”. Siguiendo esta división, estudiamos a qué personajes se les atribuye el adjetivo en su connotación negativa: Zeus (II, 110-118 y VIII, 356-365), Heracles (V, 392-404), Aquiles (IX, 628-639 y XVI, 200-207) y los dioses en su conjunto (XXIV, 33-45).

Entendemos que el término hace alusión a una relación de poder que comprende tres situaciones diferentes. En primer lugar, la condición de σχέτλιος nace de la pura fuerza o de la posición que ocupa el individuo en la jerarquía del cosmos. En segundo lugar, y de la mano con este primer factor, ser σχέτλιος implica la capacidad de hacer prevalecer la propia voluntad por sobre la de los demás. Por último, el carácter de σχέτλιος le da la posibilidad al individuo de desentenderse de las normas de conducta que regulan la vida en sociedad y de sostener su posición de manera independiente.

¿Cómo ubicar a Helena en este panorama? Una vez más, ella es la única mujer a quien se le atribuye esta cualidad. Los personajes que hacen gala de una fuerza de voluntad considerable son, irremediabilmente, masculinos; y no se trata de varones comunes, sino del padre de los dioses y de los grandes héroes del mito. Helena parecería ser, entonces, asimilada en la enunciación a estas figuras poderosísimas ya que, aunque sea por un breve momento, la mortal se resiste al enorme poder de la voluntad de Afrodita. Esa resistencia la hace digna del epíteto propio de los héroes y de los dioses.

Conclusiones

Tras analizar cada uno de los argumentos presentados por Aristarco y los contextos que hemos rastreado a partir de ellos, podemos presentar aquí someramente las conclusiones que confirman el carácter anómalo de la escena, correctamente señalado por el gramático:

- a. Helena es el único personaje en la épica que, tras la fórmula Ὡς φάτο, τῆι δ' ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε, no es persuadida por su interlocutor y desobedece el mandato que le han dado. Es, a su vez, la única mujer de quien se predica esta fórmula.
- b. Helena es también el único personaje en la *Ilíada* que reconoce a una divinidad cuando esta se acerca sin intención de mostrarse.
- c. Esta escena constituye el único momento en la obra en el que Helena atribuye la culpa de la guerra a un agente diferente de sí misma.
- d. Las palabras “no me provoques, terca” (μή μ' ἔρεθε, σχετλίη, 414) con las que Afrodita comienza su discurso ubican a Helena en un lugar muy particular. Por un lado, el verbo ἐρέθω nunca es empleado en la *Ilíada* para designar una interacción entre mortal y divinidad, como sí sucede en este caso. Por el otro, mediante el uso del adjetivo σχέτλιος la troyana es asimilada a los grandes dioses y héroes de la épica, de quienes se predica esta cualidad precisamente por ser personajes con agencia, que no tuercen su voluntad.

Podemos apreciar a partir de esto que los argumentos esgrimidos por Aristarco están perfectamente orientados: todos ellos señalan elementos que parecen desentonar en el contexto global de la *Ilíada*. Esta excepcionalidad constituye para él una prueba del carácter espurio de los versos, y ello se debe al marco conceptual propio con el que encaraba el estudio de los poemas homéricos. Aristarco consideraba, siguiendo a Aristóteles, que Homero era un poeta perfecto: “His plots were written according to probability and were remarkable for narrative consistency and appropriateness of characters and ideas”³³. Esta perfección, además, era sostenida por la convicción de que Homero nunca se contradecía a sí mismo; la coherencia interna de los poemas, a su vez, era la condición necesaria para el trabajo del erudito, que basaba sus juicios en la evidencia textual.

Sin embargo, y a pesar de la rigurosidad del método seguido por Aristarco en sus ediciones y comentarios, su afirmación del carácter espurio del pasaje puede ser cuestionada si empleamos nuestras propias premisas acerca de dónde reside la grandeza de Homero como poeta. La escena que nos ocupa es, efectivamente, extraña, porque en ella el personaje de Helena parece ubicarse más allá de las dicotomías que regulan y dan sentido al imaginario cultural griego arcaico³⁴: en relación con el género, se la construye como una mujer con cualidades masculinas (como la agencia, por ejemplo), e incluso es asimilada discursivamente a los grandes héroes y dioses del mito. También se produce, por otra parte, una disrupción en el eje vertical que separa a los dioses de los mortales: Helena lanza un desafío explícito a su divinidad protectora y con esto se iguala a ella, aunque sea momentáneamente. La pericia de Homero, y lo que justifica su condición imperecedera de un auténtico clásico, se manifiesta, a nuestros ojos, en pasajes como este, donde el poeta explora y lleva casi al extremo los límites de su propia cultura; tal como sostiene REDFIELD: “El poeta echa mano de las normas de la cultura para utilizarlas dentro de coacciones comprensibles y se pregunta cómo operarían. Imaginativamente, pone a prueba los límites de la capacidad de su cultura para funcionar”³⁵.

Por otra parte, la grandiosidad de esta escena (y, una vez más, lo que la vuelve esencialmente homérica) radica también en el hecho de que en ella se quiebran las expectativas de la audiencia en lo que concierne a Helena. La troyana constituye en la tradición mítica uno de los paradigmas por excelencia de la “mala mujer” (acompañada por Pandora y por su propia hermana, Clitemnestra); y esta cualidad paradigmática, reconocida ya por FRÄNKEL, conlleva el peso de la anticipación de lo que su personaje hará y dirá en la obra: “One blessed with Aphrodite’s grace must play the role of lover and beloved to the end. It is unthinkable that an epic character should prove untrue to itself”³⁶. No obstante, aquí encontramos a una Helena que se niega a hacer lo que Afrodita espera de ella y, con esto, también a ser lo que el imaginario le prescribe. La excelencia de Homero, entonces, subyace en el grado de elaboración y de refinamiento que encontramos en sus personajes. Lejos de ser tipos, constituyen figuras profundamente complejas y, por lo tanto, humanas.

Bibliografía

- BLONDELL, R. (2010). «Bitch that I Am»: Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*. *TAPhA*, 140(1), pp. 1-32.
- BLONDELL, R. (2013). *Helen of Troy: Beauty, myth, devastation*. Oxford-New York.
- CRESPO, M. I. (2017). El hombre y el dios. Heráclito, Apolo y el conocimiento de sí. En S. MAGNAVACCA, M. I. SANTA CRUZ & L. SOARES (eds.), *Conocerse, cuidar de sí, cuidar de otro: Reflexiones antiguas y medievales* (pp. 23-50). Buenos Aires.
- CUNLIFFE, R. (1963). *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman.
- DE JONG, I. J. F. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford.
- ERBSE, H. (ed.) (1969). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera)/Praefationem et scholia ad libros A - D continens*. Berlin.
- FRÄNKEL, H. (1975). *Early Greek poetry and philosophy: A history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. Oxford.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona.
- KIRK, G. S. (1985). *The Iliad: A commentary*. Cambridge-New York.
- KRIETER-SPIRO, M. (2015). *Homer’s Iliad: The Basel Commentary. Book III*. Boston-Berlin.
- LEAF, W. (ed.) (1900). *The Iliad. Edited, with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes, and Appendices*. London.
- RECKFORD, K. J. (1964). Helen in the *Iliad*. *GRBS*, 5(1), 5-20.
- REDFIELD, J. (2012). *La Iliada, naturaleza y cultura*. Madrid.
- ROISMAN, H. M. (2006). Helen in the *Iliad*. «Causa Belli» and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker. *AJPh*, 127(1), 1-36.
- SCHIRONI, F. (2018). *The Best of the Grammarians: Aristarchus of Samothrace on the Iliad*. Ann Arbor.
- (2019). La recepción de Homero en Alejandría: la edición homérica de Aristarco. *AFC*, 32(2), 69-88.

- SUZUKI, M. (1989). *Metamorphoses of Helen: Authority, difference, and the epic*. Ithaca.
- TSAGALIS, C. (2004). *Epic grief: Personal laments in Homer's Iliad*. Berlin.
- TSAGALIS, C. (2009). Naming Helen: Localization, Meter and Semantics of a Homeric Character. En E. KARAMALENGOU & E. MAKRYGIANNI (eds.), *Ἀντιφιλήσις. Studies in Honor of Professor I.-Th. Papademetriou* (pp. 34-47). Stuttgart.
- VERNANT, J. P. (1990). *Myth and society in ancient Greece*. New York-Cambridge.
- WEST, M. L. (ed.) (1998). *Homerus Ilias. Volumen prius. Rhapsodias I-XII continens*. Monachii et Lipsiae.
- WEST, M. L. (2001). *Studies in the text and transmission of the Iliad*. München.
- WEST, M. L. (ed.) (2000). *Homeri Ilias. Volumen alterum. Rhapsodias XIII-XXI continens*. Monachii et Lipsiae.
- WORMAN, N. (2007). This Voice Which Is Not One: Helen's Verbal Guises in Homeric Epic. En H. BLOOM (ed.), *Homer* (pp.149-167). New York.

Notas

- ¹ TSAGALIS (2009, p. 47).
- ² VERNANT (1990, p. 66).
- ³ SUZUKI (1989, p.18).
- ⁴ WORMAN (2007, p. 150).
- ⁵ BLONDELL (2013, p. 45).
- ⁶ SCHIRONI (2019, p. 72).
- ⁷ Para las citas de los escolios seguimos la edición de ERBSE (1969).
- ⁸ KIRK (1985, p. 322).
- ⁹ LEAF (1960, p. 148).
- ¹⁰ SCHIRONI (2018, pp. 738-739).
- ¹¹ SCHIRONI (2018, p. 485).
- ¹² Cfr. CUNLIFFE (1963, s.v. ὀρίνω).
- ¹³ Para las citas del texto homérico seguimos la edición de WEST (1998).
- ¹⁴ TSAGALIS (2004, pp. 12-13).
- ¹⁵ SCHIRONI (2018, p. 736).
- ¹⁶ LEAF (1900, p. 148).
- ¹⁷ KIRK (1985, pp. 322-323).
- ¹⁸ SCHMITT (1990, *apud* KRIETER-SPIRO, 2015, p. 146).
- ¹⁹ KRIETER-SPIRO (2015, p. 146).
- ²⁰ ROISMAN (2006, p. 6).
- ²¹ RECKFORD (1964, p. 18).
- ²² SCHIRONI (2018, pp. 453-456).

- ²³ SCHIRONI (2018, p. 458).
- ²⁴ GENETTE (1989, p. 83).
- ²⁵ DE JONG (2014, p. 38).
- ²⁶ DE JONG (2014, p. 65).
- ²⁷ WEST (2001, pp. 282-283).
- ²⁸ SUZUKI (1989, pp. 36-37).
- ²⁹ BLONDELL (2010, p. 24).
- ³⁰ RECKFORD (1964, p. 17).
- ³¹ SCHIRONI (2018, p. 436).
- ³² CUNLIFFE (1963, *s.v.* σχέτλιος).
- ³³ SCHIRONI (2018, p. 736).
- ³⁴ CRESPO (2017, pp. 25-28).
- ³⁵ REDFIELD (2012, p. 127).
- ³⁶ FRÄNKEL (1975, pp. 67-68).