

## Belleza, amor y desarraigo. Sobre Helena en la *Ilíada*

### Beauty, love and uprootedness. On Helen in the *Iliad*

AIDA MÍGUEZ BARCIELA\*

**Resumen:** Se esboza una interpretación de Helena en la *Ilíada* atendiendo a la cuestión que hace de ella la figura escindida y desarraigada capaz de reflejar asuntos pertenecientes al telón de fondo del poema. La razón del desarraigo aparece en el canto tercero como la terrible experiencia de la belleza, es decir, como la inevitabilidad del poder de Afrodita. Por qué *éros* nombra el desarraigo inherente al reconocimiento de la belleza se aclara a través de ciertos fragmentos de Safo y otras alusiones al *corpus* griego.

**Palabras clave:** estructura de la *Ilíada*, dioses, cuestión ontológica, distancia.

**Abstract:** An interpretation of Helen in the *Iliad* is outlined attending to the question that makes of her the split and rootless figure capable of reflecting issues of the background of the poem. The reason of the uprootedness appears in the third book as the terrible experience of beauty, i.e. the inevitability of the power of Aphrodite. Why *eros* names the inherent uprootedness in the recognition of the beauty is clarified through some fragments of Sappho and other allusions to the greek *corpus*.

**Key words:** *Iliad*'s structure, gods, ontological question, distance.

Marguerite Yourcenar pone en boca del emperador Adriano la idea de que el amante que conserva la razón no obedece del todo a su dios.<sup>1</sup> El amor, ese juego misterioso al que por su belleza el emperador ha consagrado gran parte de su vida, comporta algo así como una pérdida, pérdida que, sin embargo, constituye la efectiva presencia del dios en el amor. Yourcenar vivifica la antigua interpretación griega del «amor» al señalar que, si hay razón, es que el dios no brilla, y sin el brillo no es posible hablar de verdadera, auténtica experiencia del amor. Precisamente a raíz de una continuidad de este tipo –la continuidad entre amor, dios y pérdida–, la palabra *éros* llegó a ser ocasionalmente en Grecia un recurso para mencionar la violenta experiencia de lo que siempre se escapa, llamémosle la «belleza», el «ser» o la «divinidad». Un intento de exégesis de la figura de Helena en la *Ilíada* nos aproximará a la cuestión de qué hay en el fondo de esa continuidad entre dios, amor, y algo así como pérdida o locura.

---

Fecha de recepción: 17 enero 2008. Fecha de aceptación: 6 noviembre 2008.

\* Dirección: c/ Joan Alcover, N. 15, 2º2ª, CP. 08031. E-mail: aida.miguez@upf.edu. Este artículo retoma una comunicación que leí en el 44 Congreso de Jóvenes Filósofos (Madrid, abril de 2007) bajo el título “Helena: deseo, belleza, escisión y feminidad en la *Ilíada*”.

1 M. Yourcenar, *Mémoires d’Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 20.

## La clarividencia de Helena

Es relevante que la primera aparición de Helena en la *Ilíada* constituya eso que en teoría narrativa suele llamarse una «puesta en abismo».<sup>2</sup> El poeta presenta a Helena tejiendo una tela que no reproduce ningún motivo ornamental acostumbrado, sino precisamente las luchas que «por su causa» sufren aqueos y troyanos (versos 3.125-128<sup>3</sup>). En estos versos se trata, por tanto, de una primera expresión de su ruptura interna, a la cual corresponde, precisamente como la otra cara del mismo problema, el hecho de que la écfrasis de la obra que teje Helena funcione como un reflejo del poema en su conjunto<sup>4</sup>, es decir, como un momento de oscilación y detención por el cual es posible la autorreferencia. De la actividad que ocupa a Helena allí donde el poeta la introduce es así inseparable el fenómeno de la distancia o la escisión interna, pues aquello que con la écfrasis se «pone en abismo» no es sino lo que en el poema mismo acontece, por lo cual la ruptura de la autorreferencia ofrece el carácter de una cierta vacilación en «nada», de un oscilar en cierto «fuera». Esta marca de distancia interna explica que sea Helena y no Andrómaca —a la que también vemos tejiendo, pero esta vez los adornos son flores: 22.440s.— la figura capacitada para quebrar la marcha del poema e incluir en él una especie de referencia interna.<sup>5</sup> Nos preguntaremos por qué precisamente Helena es la figura que hace dentro del poema lo mismo que el poeta hace en el conjunto, o sea, en qué consiste la transparencia de Helena a diferencia de la opacidad de Andrómaca.

Entre las historias preteridas en el telón de fondo o segundo plano de la estructura de la *Ilíada* se cuenta paradigmáticamente esa que suele conocerse como el «juicio de Paris». Tal y como en el poema dice su única mención explícita<sup>6</sup>, Paris habría insultado a Hera y Atena al escoger o preferir frente a ellas a Afrodita, la diosa que le concede eso que *a posteriori* será calificado de «dolorosa lujuria<sup>7</sup>» (24.27-30), enlazando con lo que, también en el modo de la retrospección, se describe como la «ceguera», la «obcecación» o la «infatuación» (*áte*) por la cual Troya es la ciudad condenada a hundirse.<sup>8</sup> Sin narrarlo de manera factual o

2 Cf. C. Reis, A. C. Lopes: *Diccionario de narratología*, Ediciones Almar, Salamanca, 2001, s.v. *mise en abyme* (también valdría decir *récit spéculaire* o *mirror story*).

3 Cito por la edición D. B. Munro y T. W. Allen, Oxford, 1920. Si no se dice nada en contra, las referencias lo son a versos del canto tercero.

4 Los escolios comentan que en este pasaje el poeta de la *Ilíada* ha formado un «arquetipo de su propia *poiesis*», cf. A. S. Becker: *The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Lanham, Maryland, 1995, p. 55, n. 99, H. N. Roisman: “Helen in the *Iliad*: *causa belli* and victim of war: from silent weaver to public speaker”, *The American Journal of Philology*, 127, 2006, p. 10, nota 18, G. A. Kennedy: “Helen’s web unraveled”, *Arethusa*, 19, 1986, p. 5.

5 J. L. Borges ha escrito al respecto (*Otras Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1997, p. 89): «Tales juegos, tales momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real —del mundo que en el curso de la lectura simulamos que es real— son, o nos parecen, modernos. Su origen, su antiguo origen, está acaso en aquel lugar de la *Ilíada* en que Elena de Troya teje su tapiz y lo que teje son las batallas y desventuras de la misma guerra de Troya».

6 Otra cosa son las alusiones y referencias oscuras que encontramos en el canto quinto (versos 422, 637, 715) y otros lugares (por ejemplo: 6.289-292, 13.624).

7 La *makhlosýne* es algo así como la fuerza atractiva que irradia de alguien, normalmente de mujeres; el adjetivo *mákhlos* es epíteto de Placer, *hedoné*.

8 Cf. K. Reinhardt: “Das Parisurteil”, en C. Becker (Hrsg.): *Tradition und Geist*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1960.

efectiva, la *Ilíada* es capaz de mostrar el fondo en ella preterido a través de distintas técnicas de mediación y refracción que permiten incluir sin tematizar cuestiones que, precisamente por su carácter decisivo, no pueden ser objeto de la tematización del primer plano, sino que sólo emergen y se notan en oscuras y fugaces referencias.<sup>9</sup> Una estrategia de refracción de este tipo se halla en el canto tercero de la *Ilíada*, que introduce oblicuamente el problema de la causa de la confrontación en Troya precisamente como un problema *erótico*, es decir, como la cuestión de qué se oculta en que Paris y Helena se dediquen al amor mientras el estruendo de la guerra colapsa Troya.

### Ser y belleza

Paris y Helena hacen el amor porque Helena es extraordinariamente bella, porque frente al erotismo no puede actuar eficazmente la distancia, y también porque en el origen, en el absoluto comienzo, siempre está eso que no-está, eso que, siendo decisivo, siempre de nuevo se escurre. En este caso aquello que desde la lejanía del origen suena es la inocencia o el juego de *éros*.

Por otro lado, para entender adecuadamente la cuestión de la «belleza» de Helena es necesario recordar que nociones que para nosotros pertenecen a la esfera de lo «estético» son en Grecia términos de «ser», algo que se hace manifiesto entre otras cosas en la problematización que para un moderno comporta el decidir si un adjetivo como *kalós* hay que traducirlo por «bueno» o «bello» o «real» o algo parecido. De esta inseguridad moderna —que a la vez responde a que la continuidad semántica griega para nosotros ya no funciona—, se sigue que, en Grecia, la cosa bella es la sencillamente la cosa, la cosa de la cual cabe decir relevantemente que «es».<sup>10</sup> Así, si de Helena se dice que es formidablemente bella eso tendrá que ver con que a propósito de Helena resplandezca la cuestión ontológica, es decir, se deje ver algo que habitualmente no se deja ver: la inquietante presencia del dios, lo no-disponible de la cosa, la «belleza» en el sentido de la irreductibilidad.

La gravedad inherente a eso que a propósito de Helena comparece comporta algo así como un estupor, un estremecerse y un cegarse y perder el habla ante la belleza.<sup>11</sup> En la *Ilíada*, la belleza terrible de Helena se presenta a través de la reacción de los ancianos del

9 He probado una interpretación filosófica de algunas de las estrategias narrativas solidarias de la estructura del género *épos* en mi estudio *Problemas hermenéuticos en la lectura de la Ilíada* [en línea]. Barcelona. Universitat de Barcelona. Departament d'Història de la Filosofia, Estètica i Filosofia de la Cultura, 2008, <<http://www.tesisexarxa.net/TDX-0714108-123748/>>.

10 Recordemos que la palabra griega *eídos* significa el «aspecto», la «figura», la «forma» (*morphé*), la «presencia» (*phué*) de algo, pero siempre implicando brillo, luz y belleza. En lo que sigue utilizamos las nociones «óntico» y «onticidad» para designar todo lo referente a las cosas y la cuestión de qué son las cosas, mientras que «ontológico» o «no-onticidad» pretenden aludir a la cuestión «qué es ser», «en qué consiste ser», es decir, la cuestión de lo que rige de antemano en todo aparecer de cosas, permaneciendo, por tanto, regular y cotidianamente encubierto, incuestionado u olvidado.

11 W. Schadewaldt: *Sappho*, Potsdam, 1950, p. 102: «[sc. das Erschrecken] ist ureigentlichste Schönheitswirkung, verwandt dem lähmende Erschrecken (*taphos, tarbos, thambos*), das den Menschen beim Anblick eines Gottes befällt. „Jeder Engel ist schrecklich“ (...) Die Schönheit ist die Physiognomie der Göttlichkeit. Darum ist ihre ursprüngliche Wirkung jener Schrecken, der noch im Staunen (*thambos*) nachlebt, jene Furcht, die noch in der Ehrfurcht (*sebas*) schwingt». Cf. también J. Latacz: “Frauengestalten Homers”, en O. Eckart (Hrsg.): *Die Frau in der Gesellschaft*, Humanist. Bildung XI, Stuttgart, 1987, p. 64.

*dêmos*, que al verla pasar dicen algo del tipo (versos 156-160): que aqueos y troyanos luchen no es reprochable, puesto que lo hacen por una mujer terriblemente semejante en el rostro a las inmortales diosas. Sin embargo, precisamente su belleza la hace temible, pues belleza quiere decir «ser», eso que Hölderlin llama a veces «fuego del cielo», el mismo cuyo deslumbre aniquiló a la frigia Níobe. La cuestión que en Helena se hace notar especialmente es, como hemos dicho, la cuestión de lo que no aparece en absoluto, del propio escaparse y escurrirse en el que el ser mismo consiste, eso, por tanto, frente a lo cual no cabe estar ni habitar alguno, sino que es terror, pérdida, abismo. Esto, además de conectar con el fenómeno *éros* tal y como trataremos de interpretarlo en lo que sigue, lo trasluce el hecho mismo de que Helena esté en Troya, es decir: en que Helena, habiendo pertenecido a un hogar y a una familia, habiendo estado en efecto arraigada en un «en dónde», se haya visto sin embargo arrastrada a un espacio que no permite instalación alternativa, un espacio que para ella es sólo pérdida y ruptura, y precisamente desvinculación, ruptura y pérdida son las consecuencias de que se *experimente* la belleza, es decir, de que tenga lugar en efecto la cuestión del ser. Por eso el erotismo será, en cuanto experiencia de la belleza, ruptura con la onticidad, pérdida del arraigo, planteamiento de la alternativa «ser» o «no-ser» en la cual y por la cual se hunde Troya.<sup>12</sup> Dilucidar los términos en los que el poeta introduce la relación «*éros*-belleza», así como en qué sentido esta relación es lo inexplicable frente a lo cual resistencia y mediación fracasan, requiere un análisis más cercano al texto.

### Renovar el desarraigo

El canto tercero de la *Ilíada* se sitúa en el marco de un movimiento regresivo que desde la consolidación de actitud colérica de Aquiles va abriendo progresivamente espacio a la actualización de los orígenes y las motivaciones del proyecto aqueo.<sup>13</sup> La regresión en lo pretérito no es sin embargo una vuelta a lo anterior en sentido cronológico, sino más bien un descenso hacia lo fenomenológicamente antecedente, lo dado por supuesto, lo fundante, lo cual concierne con que sea precisamente aquí, en la visión de los orígenes, donde lo erótico de Helena se hace relevante, y precisamente en cuanto el *sentido no-dicho* de la guerra en Troya. La capacidad del quehacer de Helena para «poner en abismo» el poema en su conjunto resulta ser también la capacidad de que la renovación del erotismo medie y transparente el segundo plano narrativo, el plano que la apariencia temática del poema deja

12 Quizás las palabras de los ancianos arrojen cierta luz sobre la posterior exculpación de Helena por parte de Priamo, pues él tiene por propia experiencia que saber que la extrema felicidad y prosperidad reclaman purgación en dolor y desgracia. Por otro lado, que Helena es el legítimo sentido de la guerra estaba ya en su primera aparición en el poema, cuando Hera (2.158ss.), en una especie de reflejo de qué pasa en el interior de Odiseo, la menciona como la razón por la cual un regreso a casa sería impensable.

13 Los intérpretes de la estructura de la *Ilíada* suelen indicar que a partir del canto tercero se inicia una especie de *Rückgriffslinie* (J. Latacz: *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, Artemis, Dusseldorf-Zürich, 2003, pp. 161ss.) o *Rückwendung* (J. Latacz: *Homer. Gesamtkommentar*, Prolegomena, K. G. Saur, München-Leipzig, 2000, p. 155) que, si bien no es un auténtico *flashback*, sí provoca una especie de retorno a los estratos previos al tema de la *Ilíada* y, lo que es más importante, una especie de vislumbre de la cuestión siempre ya supuesta de por qué Troya es la ciudad insalvable, en el fondo la misma cuestión por la cual Helena tiene que ser de todos modos arrastrada por Afrodita sin que esto, sin embargo, la exima de lo que nosotros llamamos «responsabilidad», cf. W. Otto: *Die Götter Griechenlands*, Verlag G. Schulte-Bulmke Frankfurt a.M., 1970, p. 185.

atrás. Veamos cómo el rasgo «formal» de la presentación de Helena en la *Ilíada* casa con los contenidos a ella asociados.

Durante el progreso oscilante hacia el encuentro entre Paris y Helena la problemática erótica que los une se perfila bajo diversas y graduales iluminaciones. Por de pronto, la llamada «vista desde el muro» (*teikhoskopía*) confronta a Helena con su situación de pérdida, pues desde lo alto de los muros Helena observa a su primer marido y a su primer cuñado y nota –presintiéndose ya sus muertes– la ausencia de sus dos hermanos (versos 236-242). La pérdida, es decir, su alienidad en Troya, es, con todo, aquello por lo cual puede «nombrar» y «poner de manifiesto» a los líderes aqueos.<sup>14</sup> El extraño deleite que de ello obtienen Príamo y los ancianos contrasta con el tormentoso recuerdo que provoca en Helena, cuya voz oímos por primera vez en el poema, y la oímos expresando el quejido, el rechazo inherente a su ambigua posición en Troya. En este sentido, la «vista desde el muro» ilumina a Helena como la figura que ha dejado atrás algo a lo cual no puede renunciar aproblemáticamente, algo con lo que ha en efecto roto, pero de lo que no puede sin embargo desprenderse. En otras palabras: la Helena de la *Ilíada* ha abandonado aquello cercano y conocido (*cf.* versos 173-175) a cambio de una imposible ausencia de lugar.

El movimiento del canto es doble: cuanto más progresa la marcha de la narración tanto más nos hundimos en el horizonte de sentido de la misma, de manera que la visión de lo perdido sirve para articular una actualización, renovación o simulación del origen presupuesto por la pérdida. En este fondo preterido en la actual escisión de Helena –la cuestión no-dicha del rapto– profundiza la descripción de su encuentro con Afrodita (versos 383-427), descripción que constituye tanto eso que suele llamarse una «escena de decisión» como una exégesis de las «dispensaciones» o «poderes» de la diosa.

Afrodita, que acaba de salvar a Paris en el instante decisivo del duelo, visita ahora a Helena bajo el disfraz de una anciana que en otro tiempo solía vivir con ella en Esparta. Tirándole del vestido, la diosa la arranca de la visión de las raíces para (des)conducirla a la habitación donde se ha esfumado Paris, es decir, para desarraigarla de nuevo. Hasta qué punto frente al poder de la diosa no cabe medida o cordura alguna lo hace visible la seria resistencia de Helena, que precisamente por esto es la desgarrada entre el hogar y la lejanía, la figura prendida en el absurdo precisamente por ser fundadora de sentido.<sup>15</sup>

¿Qué sucede en el vuelco *de anciana a Afrodita*, es decir, qué descubren los giros *cercanía-lejanía, rechazo-sedución, arraigo-desarraigo*?

Helena es la mujer en constante contradicción y conflicto consigo misma. Esto la capacitaba para producir en el poema uno de esos momentos de ingravidez que hemos asociado con el fenómeno de la «distancia interna» y el recurso «formal» de la «puesta

14 H. Bernsdorff: *Zur Rolle des Aussehens im homerischen Menschenbild*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992, analiza este y otros pasajes desde la cuestión de hasta qué punto la presentación homérica de las cualidades «físicas» de los héroes es a la vez una presentación de sus cualidades «espirituales», pues el supuesto parece ser que un personaje feo y deforme (por ejemplo Tersites) es también malo, cobarde e inepto.

15 Precisamente por eso es Afrodita la que esta vez interviene para salvaguardar el límite. Cuando la presencia del dios inhibió a Aquiles de matar a Agamenón ello tuvo, por el contrario, la figura de Atena, es decir: de la medida, la capacidad de distancia y la clara resolución. Por eso en el nivel del conflicto divino Atena y Afrodita son rivales; su lucha no es sino el conflicto «medida-desmedida», «mediatez-inmediatez», *dike-adikia*, esto es: el conflicto o la lucha en la que el «ser» mismo consiste.

en abismo». Ahora vemos a través de los contenidos del poema lo mismo que en ciertos aspectos «compositivos» o «formales», pues si las palabras de Iris instándola a seguir el duelo desde el muro despertaron en Helena un «anhelo» o «nostalgia» (verso 139: *húmeros*) por el hogar abandonado, el arraigo y la costumbre (*cf.* el adverbio *polláki* en el verso 232, así como los verbos iterativos en 388) disfrazan ahora a la diosa precisamente para despertar en Helena el deseo de lo otro, es decir, para embarcarla en el viaje *de amor* que pierde y desvincula: si Iris bajo el aspecto de una hija de Príamo es la extrañeza que llama a la costumbre, la anciana de Esparta es el arraigo que despierta la extrañeza, es decir, es Afrodita. Esta inversión de perspectivas hace converger la *escisión* entre hogar y lejanía, la *oscilación* que sufre Helena por pertenecer a Menelao y sin embargo dejarse arrebatar por Paris, sabiendo además que el otro es mejor marido (verso 429). En ellas consiste su sufrimiento sin salida. Y así es cómo el movimiento del canto provoca que la transgresión pretérita se repita en el poema, pues la desaparición de Paris sugería vencedor a Menelao, concediéndole, de una vez por todas, el estatuto de legítimo marido de Helena. Sin embargo, justo al mismo tiempo que salva a Paris de la muerte la diosa impulsa a Helena (que ha seguido el duelo con sus propios ojos) a repetir el mismo «error» del comienzo sin que resistencia ni pudor puedan nada.

Afrodita disfrazada le tira del vestido porque —así le dice a Helena— Paris la llama «para regresar a casa» (verso 390). La «casa» que irónicamente menciona la diosa no es sino la ausencia de morada, el erotismo por el cual Helena se ha quedado en ninguna parte. Las palabras descubren a la diosa en la anciana por su efecto irresistible, y la medida de la irresistibilidad es proporcional tanto a la ambigüedad característica de Helena en la *Ilíada* como a la urgencia de la cuestión siempre ya supuesta de la caída de Troya. Así describe el narrador el reconocimiento de Afrodita (versos 395-398):

«Así hablé, y en ella se estremeció el aliento en el pecho;  
y cuando, en efecto, reconoció el bellísimo cuello de la diosa  
y los pechos que mueven al deseo, y la resplandeciente mirada,  
se quedó asombrada»

La belleza es la fisonomía de la diosa. El «asombro» (*thámbos*), aquello que surge ante la visión de lo bello y completo del dios, la figura que extrae la cuestión de lo decisivo (el ser) desde lo aparentemente más trivial (la cosa). Asombro es, pues, el estremecimiento que sobrecoge al hombre ante la visión de lo anticotidiano, del misterio, de la belleza, eso ante lo cual no cabe un asir y hacer propio, sino un terror que enmudece y retrocede, definiendo así la distancia insalvable entre mortal y dios. De la intervención del dios tal vez esperaríamos que, como otras veces, arrojase al mortal a su límite, y de algún modo éste es también aquí el caso, con la particularidad de que el límite propio de Helena consiste en el desarraigo que funda el sentido de la guerra, de manera que el pudor (*aidós*) ante la presencia del dios es aquí lo mismo que la falta de pudor (*hýbris*) en el ámbito cotidiano. En otras palabras: el pudor es aquí la locura.<sup>16</sup>

16 En Alceo 283 LP, v. 5 aparece explícitamente *ekmáneisa* («enloquecida») caracterizando su abandono (*lípoisa*, v. 7).

Asombrarse constituye, en cuanto síntoma del reconocimiento de la diosa, el primer paso hacia la actualización del desarraigo: una vez que Afrodita arrastra consigo a Helena –o mejor: *destrivializa* su belleza–, el elemento erótico funciona, ya de manera explícita, como aquello inexplicable que desestabiliza sin que sensatez ni resistencia puedan mediar en nada. Esto concierne con que lo divino sea lo no-disponible para el mortal, eso que, escurriéndose siempre, está, sin embargo, en todas partes.

El carácter de la escisión interna de Helena se muestra en sus palabras en respuesta a Afrodita, palabras que reflejan algo que nosotros, lectores modernos, quizá nos inclinaríamos a caracterizar como un «dilema personal»<sup>17</sup>: Helena –diríamos– quiere algo que a la vez se autocensura y, en la tensión, sufre insoportablemente. En el poema no se trata sin embargo de psicología alguna, pues nada se debate en la «mente» de Helena, sino que todo consiste en la confrontación con la diosa, de forma que la experiencia que escinde y pierde a lo lejos es el *acontecimiento* mismo en el cual se manifiesta la divinidad de Afrodita. Por otro lado, es esencial que Helena empiece negándose, pues sin el rechazo la profundidad del problema se perdería; sin él no percibiríamos ni la inexplicable seducción ni la dificultad insuperable. Seducción y hechizo, porque junto a Paris está Afrodita; dificultad y dureza, porque Afrodita es para Helena parte y adjudicación: es destino.<sup>18</sup> Helena no puede ocultarse a Afrodita, y precisamente con la imposibilidad de ocultamiento, de huida o resistencia, acaba el coro de “Antígona” (verso 800) su canto a *éros*: *Sin lucha, en efecto, juega su juego la diosa, Afrodita.*

Que la diosa extravíe a la Helena que el duelo ha devuelto a Menelao es idéntico con que haga de nuevo relevante su belleza, es decir, con que problematice la posibilidad misma de tener asiento y estancia. El desarraigo es a la vez un desvelamiento de lo que ya estaba, pues si la diosa está con Helena es porque en ella comparece la cuestión del ser; por eso su belleza tenía que ser espanto, pues belleza, ser y divinidad sólo en el fracaso esencial y en la pura diferencia comparecen. Y si el relato tuvo que empezar con la destrivialización por un dios<sup>19</sup>, así también a la cuestión del origen de la guerra ha de subyacer el haber destrivializado, es decir, el haber roto, con lo cotidiano y ordinario (el asiento y la morada), ruptura que en este caso adquiere la figura de la diosa reactivando el erotismo. También hemos visto cómo la dualidad constitutiva de la extraordinaria belleza de Helena –ese ángel terrible– quedaba sugerida en las palabras de los ancianos de Troya, que en su rostro contemplaban la desgracia futura: precisamente por su semejanza a las diosas, decían, perderla es la única forma de salvarse del desastre que el reconocimiento de la belleza siempre trae consigo.

---

17 Cf. G. S. Kirk: *The Iliad: a Commentary*, Cambridge University Press, 1985, *ad* 393-4 y *ad* 396-8.

18 W. Schadewaldt: *Sappho*, Potsdam, 1950, p. 127: «Helena ist die Frau, die als die Schönste aller Frauen wie keine von der Liebesgötting begünstigt und so wie keine ihre furchtbar unterworfen war». Que en la belleza de Helena se manifiesta Afrodita es el rasgo sencillo y firme de Homero que concentra en sí todo eso del florecimiento, el brotar, surgir, nacer, crecer, etc. que la poesía seguirá relacionando con la presencia de Afrodita, cuyo modo de ser abarca el todo de lo ente en su aspecto floreciente o naciente, algo que suena a la topografía del «engaño a Zeus» (pensemos en el lecho de flores que la tierra hizo despertar para ellos, así como la nube dorada y el brillante rocío: 14.346-351), el cual, como sabemos, tiene éxito a través de la mediación del poder de Afrodita.

19 Cf. F. Martínez Marzoa: *El decir griego*, Visor, Madrid, 2006, p. 33.

Frente al dilema de Helena está Paris, para quien su destino no es distinto al que Menelao «venciese con Atena» (verso 439), pues: «también junto a nosotros hay en efecto dioses» (verso 440). Paris da por sentado un destino que ni es obvio ni puede aceptarse sin miseria o desgarramiento de algún tipo. Esto no quiere decir (más bien al contrario) que respecto a Paris no se muestre eso de que la experiencia de los dioses tanto como la de la belleza es puro fracaso, lo que ocurre es que las consecuencias desastrosas de esta experiencia no las padece particularmente Paris, sino Troya entera. Porque Paris prefirió a Afrodita Troya está condenada al hundimiento. Sólo los dioses soportan sin daño la felicidad, para los mortales la extrema cercanía a lo divino es peligrosa y destructiva (cf. de nuevo las palabras de los ancianos sobre el guardar distancia ante la belleza).

### Amor o la visión de la belleza

Consumar de nuevo el desarraigo, actualizar lo que una vez pudo suceder en Esparta, es, como hemos venido diciendo, la meta del canto tercero de la *Ilíada*. El desarraigo se plasma en términos plásticos en la substracción de Helena a la habitación de Paris, substracción que no es otra cosa que el desencaminamiento, la pérdida, el engaño (*apáte*) de Afrodita. Una vez sentados frente a frente –amablemente le ofrece la diosa asiento ante el esposo– Paris dice a Helena, que aparta la mirada<sup>20</sup> (versos 441-447):

«Pero venga, gocemos de la unión acostados los dos,  
 pues nunca antes de esta manera el amor me había cubierto los sentidos por entero,  
 ni cuando a ti, en el comienzo, después de raptarte de  
 la encantadora Lacedemonia, navegamos en las naves que surcan el mar,  
 y en la isla Cránae nos mezclamos en lecho y amistad,  
 tal y como ahora a ti te deseo y el dulce anhelo me coge.  
 Dijo, y empezaba a ir hacia el lecho. Lo seguía, en efecto, la esposa».

Paris es el amante de Helena porque es quien percibe su belleza, y percibir la belleza es estar regido por *éros*, que aturde y recubre los sentidos del que ama; es estar enamorado. En estos versos y otros lugares de la *Ilíada* la palabra *éros* describe no la unión sexual misma, sino el momento en el cual se percibe y no se tiene la belleza –algo que tal vez esté en la base de que más tarde Safo, pero también Platón, interpreten *éros* precisamente como privación o carencia, lo que «hay» cuando todavía «no hay»<sup>21</sup>–. La relación erótica es esencialmente

20 Helena evoca con su gesto eso que Borges (*Manual de zoología fantástica*, FCE, México, 1998, p. 117) recoge de Leonardo: «Su hermosura (sc. la de la pantera) deleita a los animales, que siempre le andarían alrededor, si no fuera por su terrible mirada. La pantera, que no ignora esta circunstancia, baja los ojos; los animales se le aproximan para gozar de tanta belleza y ella atrapa al que está más cerca y lo devora».

21 *Philótes kai hímeros* son, junto con *oaristús* (algo así como «conversación íntima») y *párrhaphis* («persuasión, seducción»), dos de los dones que Hera pide a Afrodita para engañar a Zeus, pues ellos «doblegan» a dioses y a hombres (algo que posteriormente se atribuirá con frecuencia a *éros*, cf. *Teog.* 121s., *Sóf. Ant.* 781ss.) y son capaces de robar el sentido (*nóos*) al más sensato. La palabra *philótes* significa «amistad», y el giro «yacer en amistad» (cf. por ejemplo 14.360) es uno de los recursos para referirse a la relación sexual. La palabra *hímeros* significa algo así como «deseo» o «anhelo», mientras que *éros* es el sustantivo derivado del verbo *eráein*, que sólo pálidamente puede traducirse por nuestro verbo «amar». En este contexto la traducción por

disimétrica, es decir, consiste en un reparto de papeles no intercambiables: Paris es el «atrapado» por *éros* por lo mismo que *ve* la belleza; Helena, en cambio, es la figura bella, es decir, no la que ama, sino la que hace posible el amor (cf. Platón, *Simp.* 204c). A su vez, lo inexplicable de su erótica manifiesta la «esencia» o el «poder» de Afrodita, pero sólo en el sentido de que los poderes son «de» los dioses en cuanto que ellos los envían y conceden a los hombres del mismo modo que les dispensan su parte y su destino.

El episodio ha mostrado que seducción y deseo delatan la presencia de un dios en la medida en que son eso que, hablando desde lo más íntimo y vestido con los más familiares ropajes, arranca hacia allí donde la «exposición» constitutiva del mortal recibe el golpe del dios, allí donde se confronta con lo inquietante que siempre se escapa. De este modo, *éros* lanza a lo extraño y a la ausencia de morada porque consiste en la ruptura inherente al reconocimiento de la belleza. Por eso la confusión y el no estar en sí; por eso la obcecación y el desvío de la presencia cotidiana de las cosas –el arraigo y la costumbre, el asiento y la morada–. Conectaremos este conjunto de cuestiones con el hecho de que «amor» sea no sólo uno de los temas preferidos del decir griego, sino que él mismo se preste para definir cuál es el tema que por antonomasia ocupa a esos sabios que anacrónicamente llamamos «los poetas». Y recordemos que también de Sócrates se dice que *éros* abarca todo aquello de lo que entiende y se ocupa.<sup>22</sup>

De ciertas canciones de Safo es característico algo así como una «patografía» de la desmesura que la cercanía de lo bello implica en relación al que ama.<sup>23</sup> Entre ellas podríamos situar tal vez el fr. 47 LP, que dice algo así como:

«Pero *éros* sacudió  
mis sentidos como un viento que en el monte cae sobre los árboles»

---

«deseo sexual» podría sostenerse, si bien teniendo presentes dos cosas: 1) que su uso en la *Ilíada* lo refiere al momento de la contemplación de la figura bella, que provoca o hace surgir esa tendencia o deseo, de manera que hay *éros* cuando todavía no hay cumplimiento (y por eso *éros* mueve e impulsa hacia lo amado); 2) que la lectura hermenéutica impide asumir sin reservas la distinción «sexo/amor» por lo mismo que tampoco la dualidad «cuerpo/alma» (cf. H. Fränkel: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Beck, München, 1993, pp. 83/88, B. Snell: *Die Entdeckung des Geistes*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000, pp. 13/29). Por otro lado, la cuestión de por qué *éros*, el «tender sexual», es a la vez algo divino, es pregunta sólo para nosotros. Diferenciar entre el «dios» y el «sentimiento» tendría probablemente poco sentido para un griego: no hace falta que recordemos el hecho de que las mayúsculas y minúsculas a través de las cuales nuestras ediciones diferencian el dios de la palabra en su uso corriente es un fenómeno helenístico (cf. A. D. Nock: “Eros the Child”, *Classical Review*, 38, 18, 7/8, 1924, p. 153). De todos modos, esta para nosotros ambigüedad choca precisamente con eso que, en el caso de Sócrates, le obliga a recordar, tras la lectura del discurso de Lisias y tras su propio decir acerca del amor, que, sin embargo, algo falla, algo requiere un «volver a decir», pues después de todo han estado hablando de un «hijo de Afrodita», de un «cierto dios» (*Fedr.* 242d 9), lo cual implica que la tematización tiene que verse conducida al fracaso. A propósito de la unidad de *éros* escribe O. Gigon: *Los orígenes de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 1985, p. 29: «(sc. Eros) es la fuerza que hace surgir las generaciones de los dioses y mantiene en curso el devenir del mundo. Pero este mismo Eros es también el que se apodera del interior del hombre, el que une, en Homero, a Paris y Helena y el que, por lo tanto, ha desencadenado la guerra de Troya. (...) Eros es uno y el mismo tanto en la vida del hombre como en la vida del universo».

22 F. Martínez Marzoa: *El saber de la comedia*, Visor, Madrid, 2005, p. 87.

23 Paradigmática es en este sentido la canción φαίνεται μοι κῆνος (fr. 31 LP).

Y también el fr. 130 LP:

«Otra vez me zarandea *éros*, el que desata los miembros,  
animal agrídulce ante el cual estamos sin recursos»

Estremecimiento, tensión contradictoria<sup>24</sup> y falta de recursos<sup>25</sup> despliegan la esencia de *éros*. Esto conecta tanto con que *éros* sea la cuestión presupuesta en el haberse quedado sin morada, como con que respecto a él no sea posible la distancia: *éros* mismo es la distancia, es la ruptura. En este sentido, la dolorosa oscilación a la que arroja *éros* constituye no sólo la presencia de la divinidad como aquello que no-está en el origen de la guerra de Troya, sino también el lúcido absurdo de Helena, cuya belleza no casualmente tiene su origen en Zeus —«nacida de Zeus» la llama el poeta: verso 199—, es decir, en lo máximo divino, en el puro desarraigo.<sup>26</sup> Tampoco era casualidad que la presentásemos como la clarividente figura que en uno de esos vacilantes momentos de distancia interna era capaz de reflejar cuestiones nunca dichas en la apariencia del poema, pero que, en su carácter no-dicho, fundaban el sentido de lo que en la apariencia se dice y acontece. Si quisiésemos reconstruir la estructura que subyace a lo «afrodisíaco» o lo «erótico» de Helena podríamos esbozar algo como lo que sigue.

En la presencia ordinaria de las cosas está, sin embargo, lo extraordinario, el dios, la belleza, pero está en cuanto olvidado y oculto.<sup>27</sup> Reconocer explícitamente la belleza de la

24 Sobre la diferencia entre lo que podríamos llamar la escisión épica a diferencia de la lírica, y de la de Safo respecto al *odí et amo* de Catulo, cf. B. Snell: "Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ", *Hermes*, 66, 1931, pp. 71-90, pp. 86/89, W. Schadewaldt: *Die frühgriechische Lyrik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, p. 181.

25 Para entender el adjetivo *amékhanos* en conexión con la *Ilíada* sería interesante recordar las palabras de Patroclo al Aquiles que persiste en la cólera (16.29). De manera comparable utiliza Helena el adjetivo *kakomékhanos* en un intento de desesperada autocaracterización (6.344). Que en Grecia la cosa no se queda sin embargo en la falta de sentido, sino que éste tiene el carácter de algo así como un punto de inflexión desde el cual articular un regreso, lo expresa no sólo el «todo es soportable (*tólmaton*)» de Safo (fr. 31 LP), sino en el propio cierre de la *Ilíada* (cf. 24.468-676).

26 Para devolver algo de su profundidad original a la cuestión del viaje de Helena con Paris, cuestión que a nosotros, modernos, nos suscita problemas del tipo «fue ella misma o fue el dios» (cf. por ejemplo Groten: "Homer's Helen", *Greece & Rome*, 2nd Ser., vol. 15, n. 1, 1968, p. 33, nota 1) debemos recordar lo siguiente: la Helena que presenta la *Ilíada* está en un esencialmente incómodo lugar, en una cierta no-pertenencia, planteando con ello la difícil y escurridiza cuestión que es para un griego llegar a ser *ápolis*. Sus autorreproches son así paralelos a la aversión de Aquiles frente a la sospecha de verse tratado como un *átimos metanástes* (9.648ss., 16.59), es decir, como alguien que va de un lado para el otro sin lugar fijo, sin pertenecer a nada. A la «exterioridad interna» de la que aquí hablamos le es inherente sin embargo otra cara, pues la problemática alienación tanto de Helena como de Aquiles es precisamente aquello que, siendo pérdida y miseria, constituye a la vez la posibilidad de la claridad, la vigilia y la lucidez. Por esto puede Helena mencionarse a sí misma como figura de los cantos, es decir, puede incluir en el poema un momento de ruptura interna (6.356-358).

27 Algo de este tipo subyace a las diversas «abducciones» o «raptos» por parte de dioses: Zeus raptó a Ganimedes a causa de su extraordinaria belleza, mientras que a propósito de Eudoro se dice que su madre, la «bella» Polimele, fue raptada por Hermes del coro de Ártemis cuando éste, al verla, se «enamoró» o «experimentó deseo» de ella: *erásato*, 16.182. Cf. K. Reinhardt: *Die Ilias und ihre Dichter*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1961, pp. 517s.

cosa es lo mismo que percibir y asombrarse de la presencia del dios, lo cual, por una parte, es hacerle justicia, porque belleza es brillo, presencia, ser; pero, a la vez, es injusticia, pues lo que es, «lo» presente, es siempre esta o la otra cosa, no el «ser» mismo. Porque «ser» es en el fondo inaparencia (Heráclito B 54), hacer relevante la belleza tiene que comportar ruina o desastre, de ahí que *éros* sea ruptura de las normas, expulsión de la tranquila presencia de las cosas que, como percepción de la belleza, mueve hacia algo que no es nada, que no «es» (por eso quizá la tradicional imagen del amor como esa enfermedad que tanto hace sufrir). Dicho en otras palabras: en lo más cercano –la cosa– está lo más lejano –el dios–, que constituye a la vez la consistencia, el «qué es» de la cosa. Sin embargo, lo lejano es precisamente eso cabe lo cual no es posible estancia alguna, sino sólo un constante estar en camino que nunca alcanza morada. Tal vez por eso exégesis posteriores vieron en *éros* la carencia que siempre busca o un loco niño que juega o una contradicción.<sup>28</sup>

*Éros* tiende hacia la belleza por lo mismo que rompe y transgrede las normas. Porque trastorna la estable y cotidiana presencia de las cosas (la onticidad) con él irrumpe la pregunta por lo que en tal presencia se oculta (la cuestión ontológica, la no-onticidad), razón por la cual en Safo (16 LP) «lo más bello» comparece precisamente como «aquello que uno en cada caso ama» (*kêno ótto tis ératái*).<sup>29</sup> Que *éros* (es decir, el desarraigo) coincida con la relevancia del ser y la belleza puede hacerse fácilmente comprensible, dice Safo, basta recordar la conexión de la extraordinaria belleza (*kállos*) de Helena con el abandono de la consistencia del hogar y el extravío hacia ninguna parte.<sup>30</sup>

Helena hace visible que el movimiento por el cual se pierden las raíces es a la vez la posibilidad de patencia de eso escurridizo y difícil que impide la firmeza y la morada, de manera que la ruptura con las cosas que implica el fenómeno *éros* se identifica con el descubrimiento de aquello que en la dedicación a éstas regular y necesariamente siempre se olvida. Por esto en Platón la descripción de *éros* es a la vez una fenomenología del desarraigo<sup>31</sup>; y

28 Alcmán, fr. 38. Sobre la interpretación de *éros* como niño que juega arroja cierta luz el fragmento de Heráclito B 52: «*aión* es un niño que juega, que mueve sus peones; de un niño (es) el mando» (traducción de F. Martínez Marzoa: *Historia de la filosofía*, vol. 1, Istmo, Madrid, 2000, p. 47).

29 Cf. J. Latacz: “Realität und Imagination Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κήνος-Lied”, *Museum Helveticum*, 42, Fasc. 2, 1985, pp. 83/85, para la interpretación de *kêno ótto*. M. West: “Burning Sappho”, *Maia*, 22, 1970, p. 318, da la siguiente lectura de los versos dañados 11-15: «‘Helen was led away by the power of love. For though the heart be proud and strong, love easily makes it its servant. Which puts me in mind now of Anactoria’». Afrodita, que expulsó a Helena a la lejanía «persuadiéndola con amor» (cf. Alceo fr. 283 v. 9), es la que ahora despierta en Safo el ardor por la belleza de Anactoria, cf. H. Fränkel: *Dichtung*, pp. 211s., respecto al que nos distanciamos en su lectura de este fragmento, pues no creemos que diga que sea el amor el que hace posible lo bello, sino lo bello lo que hace posible el amor.

30 El verbo que concentra la precedente descripción del movimiento de abandono (verso 9: *kallípoisa*, cf. nota 16) es *parágein* (*pará-ágo*: verso 11), algo así como «desviar, apartar del camino, despistar o extraviar» (cf. Most: “Sapphos Fr. 16. 6-7 LP”, *Classical Quarterly*, 31, n. 1, 1981, p. 16, nota 32). La presencia desarraigante de Afrodita constituía la meta del canto tercero de la *Ilíada*; Safo profundiza a la vez que reinterpreta el movimiento de desarraigo desde la estructura característica de su género poético, la así llamada «monodía lesbiana». Con la trayectoria característicamente lírica concuerda que aquí, como señala P. DuBois: “Sappho and Helen”, *Arethusa*, n. 11, 1978, pp. 89-99, tenga lugar un intento de definir el fenómeno *éros*, es decir, que acontezca un encaminamiento hacia el «qué es», hacia la cuestión del *eídos*.

31 F. Martínez Marzoa: *Ser y diálogo*, Istmo, Madrid, 1996, pp. 129/131. Nótese que el texto de Safo produce la equivalencia entre el movimiento de olvido o abandono del hogar y la irrupción del amor que muestra lo más bello.

por eso, porque la cuestión de «lo más bello» oscila detrás, adquiere la guerra de Troya su justo sentido. En cualquier caso: lo que explica, la belleza, no es sino lo inexplicable mismo: *éros*. Por otro lado, que el desencaminamiento erótico porte hacia lo más inicial concuerda con que al final de otro fragmento (fr. 58 LP) Safo explique cómo eso que ella y otros poetas llaman «amor» es justamente lo que les permite percibir la luz y el ser de la cosa:

«Pero yo me entrego al esplendor; esto, en efecto, me lo dio en parte *éros*: el brillo del sol y la belleza»

La constitución interna del amante –y el poeta es un amante– es el dios y es la locura porque *éros* lanza por encima de las cosas hacia el ser y la belleza. Tal vez por eso los primeros intentos de captar su esquiva figura hicieron de él el «más bello» y «más antiguo» de los dioses, donde «antiguo» quiere decir ontológicamente primero<sup>32</sup>, principio sin principio, y «bello» algo así como enfáticamente brillante y presente, por tanto, relevantemente ausente, adquiriendo así la palabra *éros* un sentido semejante a algunos de los insolentes usos de palabras como *lógos*, *phýsis*, *nómos* o incluso *eînai*.

## Referencias bibliográficas

### 1. Ediciones de los textos griegos citados:

- Platonis Opera*, ed. I. Burnet, Oxford, 1901.  
*Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels, Berlin, 1903.  
*Sophoclis Fabulae*, edd. H. Lloyd-Jones et W. G. Wilson Oxford, 1990.  
*Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, edd. E. Lobel et D. Page, Oxford, 1955.  
*Hesiodi. Theogonia opera et dies scutum*, edd. R. Merkelbach et M. L. West, Oxford, 1990.  
*Homeri Opera*, edd. D. B. Monro et Th. W. Allen, Oxford, 1902.

### 2. Algunas traducciones de los textos griegos citados:

- Campbell, D. A.: *Greek Lyric*. Vol. I, Cambridge, 1982.  
 García Calvo, A.: *La Ilíada*, Lucina, Madrid, 2003.  
 García Gual, C.: *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-VI a.C.*, Alianza, Madrid, 1980.

32 En Homero *éros* no es (y no es casual que no lo sea) considerado como figura divina precisamente porque no es un dios en el sentido que lo son Afrodita, Apolo o Ártemis, sino que con él entra en juego cierta referencia a lo que siempre queda atrás en el ser dioses los dioses y hombres los hombres, es decir, a la «contraposición» o la «apertura» (*kháos*) de día y noche, cielo y tierra. De ahí que Hesíodo y Parménides lo sitúen al comienzo de todas las cosas, y que “El banquete” haga eco de ello al presentarlo como el «primero de todos los dioses» o el «dios más antiguo», si bien es esencial a la estructura del diálogo que la palabra final no sea ésta: el relato de Diotima descubre a *éros* no como un dios a la manera usual, sino como «algo intermedio» (*ti metaxú*), entre dioses y hombres, un *daímon* cuya capacidad de estar en la no-estancia lo convierte en «filósofo». Cf. F. Martínez Marzoa: *Muestras de Platón*, Madrid, Abada, 2007, pp. 95-105.

Luque, A.: *Safo. Poemas y testimonios*, Barcelona, Acantilado, 2004.  
Schadewaldt, W.: *Homers Ilias*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1975.

### 3. Léxicos y enciclopedias sobre la Antigüedad:

Autenrieth, G., Kaegi, A.: *Wörterbuch zu den homerischen Gedichten*, Stuttgart-Leipzig, 1999.  
Liddell, H. G., Scott, R.: *A Greek-English Lexicon. With a Supplement*, Oxford, 1968.  
Cancik, H., Schneider, : *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart-Weimar, 1996.  
Wissowa, G.: *Pauly Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung*, Stuttgart, 1841.  
Ziegler, K., Sontheimer, W.: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München, 1979.

### 4. Comentarios y monografías sobre la *Ilíada*:

Becker, A. S.: *The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Lanham, Maryland, 1995.  
Bernsdorff, H.: *Zur Rolle des Aussehens im homerischen Menschenbild*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992.  
Kirk, G. S. (ed.): *The Iliad: a Commentary*, vol. I: Books 1-4, Cambridge, 1985.  
Latacz, J.: *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, Artemis, Düsseldorf-Zürich, 4. Aufl., 2003.  
Latacz, J. (ed.): *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, Bd. I: Prolegomena; Bd. II: Gsg. 1: Faszikel 2: Kommentar; Bd. II: Gsg. 2: Faszikel 2: Kommentar, München-Leipzig, 2000-2003.  
Reinhardt, K.: *Die Ilias und ihr Dichter*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1961.  
Reinhardt, K.: "Das Parisurteil", en C. Becker (ed.): *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1960.

### 5. Sobre Helena, Afrodita y éros:

Groten, F. J.: "Homer's Helen", *Greece & Rome*, 2nd Ser., vol. 15, n. 1, 1968, pp. 33-39.  
Kennedy, G. A.: "Helen's web unraveled", *Arethusa*, n. 19, 1986, pp. 5-14.  
Latacz, J.: "Frauengestalten Homers", en O. Eckart (Hrsg.): *Die Frau in der Gesellschaft*, Humanist. Bildung XI, Stuttgart, 1987, pp. 43-71.  
Nock, A. D.: "Eros the Child", *Classical Review* 38, 7/8, 1924, pp. 152-155.  
Otto, W.: *Die Götter Griechenlands*, Frankfurt am Main, Verlag G. Schulte-Bulmke, 6. Aufl., 1970.  
Reckford, K. J.: "Helen in the Iliad", *Greece & Rome*, 5: 1, 1964, pp. 5-20.  
Roisman, H. N.: "Helen in the *Iliad*: causa belli and victim of war: from silent weaver to public speaker", *American Journal of Philology*, 127, 2006, pp. 1-36.  
Skutsch, O.: "Helen, her name and nature", *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107, 1987, pp. 188-193.

6. *Sobre Safo:*

- DuBois, P.: "Sappho and Helen", *Arethusa*, 11, 1978, pp. 89-99.
- Latacz, J.: "Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κῆνος-Lied", *Museum Helveticum*, 42, Fasc.2, 1985, pp. 67-94.
- Most, G. W.: "Sapphos Fr. 16. 6-7 LP", *Classical Quarterly*, 31, n. 1, 1981, pp. 11-17.
- Schadewaldt, W.: *Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe*, Postdam, 1950.
- Schadewaldt, W.: *Die frühgriechische Lyrik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
- Segal, C.: "Eros and incantation: Sappho and oral poetry", *Arethusa*, 7: 2, 1974, pp. 139-160.
- Snell, B.: "Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ", *Hermes*, 66, 1931, pp. 71-90.
- West, M.: "Burning Sappho", *Maia*, 22, 1970, pp. 207-330.

7. *Sobre otros aspectos relevantes para este trabajo:*

- Fränkel, H.: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Beck, München, 4. Aufl., 1993.
- Gigon, O. A.: *Los orígenes de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 1986.
- Martínez Marzoa, F.: *Ser y Diálogo. Leer a Platón*, Istmo, Madrid, 1996.
- Martínez Marzoa, F.: *Historia de la filosofía*, vol. 1, Istmo, Madrid, 2000.
- Martínez Marzoa, F.: *El saber de la comedia*, Visor, Madrid, 2005.
- Martínez Marzoa, F.: *El decir griego*, Visor, Madrid, 2006.
- Martínez Marzoa, F.: *Muestras de Platón*, Madrid, 2007.
- Reis, C., Lopes, A. C. M.: *Diccionario de narratología*, Ediciones Almar, Salamanca, 2002.
- Snell, B.: *Die Entdeckung des Geistes*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 8. Aufl., 2000.