

HELENA Y LA PARADOJA

Enrique Lynch

Más que la explicación, tantas veces enrevesada y abstrusa, sobre el significado original de “belleza” –término de identificación profesional, fórmula dictada por convención o etiqueta conjuracional¹ de los estetas–, la pregunta necesaria en relación con el origen de la estética como ámbito o esfera autónoma del pensamiento filosófico, debería ser: “¿Cómo es que ha habido –hubo alguna vez– algo así como ‘lo bello’?” Y tanto da que se trate de lo bello en sí, o que la belleza sea o no algo trascendente a los sentidos. La belleza, su significado y su naturaleza, es lo que suele identificarse un asunto central de la estética aunque, como sabemos, el siglo XVIII muchas otras “experiencias estéticas” –lo grotesco, lo pintoresco, lo sublime, etc.– que poco o nada tienen en común con la experiencia de lo bello. Si nos somos fieles a la condición discursiva de la reflexión filosófica tenemos que aceptar que aquí está, en verdad, el interrogante; y no tanto en las acostumbradas desviaciones discursivas de los filósofos hacia “la esencia de lo bello”, “el fundamento de lo bello en sí”, “la belleza pura” y demás hipérboles generadoras de cháchara filosofante.

El solo hecho de que un objeto pueda ser determinado de manera tan contraproducente, por lo *indeterminado* de la determinación (¿qué afirmo de mi relación con la belleza de un objeto cuando declaro que es (para mí) bello?), debería ser el único motivo de reflexión y razón suficiente para que un alma que no sólo es sensible sino además racional, se detenga a pensar sobre lo que le pasa en esa circunstancia. Se supone que si estamos en condiciones de responder a la pregunta por la belleza en sí, estamos también preparados para dar cuenta de qué es lo bello. Pero, tal como puede comprobarse a lo largo de la historia de la filosofía, no sólo no ha sido posible establecer ninguna esencia de la belleza sino que menos aún se observa acuerdo sobre qué pueda ser lo bello en sí; y, en cambio, lo que en verdad es relevante en la cuestión –la oscura naturaleza de la predicación– sigue escandalosamente

1. Naturalmente, entiendo por “conjuracional”, “que se emplea a modo de conjuro”, es decir que no se alude aquí a “conjuración”.

afirmada o refrendada en cada circunstancia en que nuestra experiencia ordinaria nos pone delante de la belleza.

Como es harto sabido, *ser* es la constatación –o sinónimo– de *haber*. La fórmula tradicional de *ser* dice que *algo* hay. Lo bello es (ἔστιν), o sea, *hay* lo bello; y hago aquí salvedad de las farragosas discusiones metafísicas derivadas de la interpretación de la función atributiva que se suelen invocar a la hora de interpretar la palabra “ser”. Que *haya* bello o que lo bello *sea*, o que el mero hecho de ser (de haber) ente sea algo bello. Si hemos de admitir la centralidad de la pregunta por el ser que, según recuerda una y otra vez Martin Heidegger, es una cuestión olvidada en o desplazada por la filosofía de *lo ente* (το ὄν), entonces habría que proponer como problema central de la estética *que (sea) haya* bello. ¿Cómo se debe interpretar esa pregunta? Desde luego, no en el sentido de una absurda pregunta por “el ser de lo bello” (típico pleonasma de vaga ascendencia escolástica), a veces precedida por el característico “¿Qué es...?”² sino en el sentido de una simple interrogación ostensiva, *de facto*: ¿cómo es posible, cómo es que la belleza se hace manifiesta, atendible, relevante para la conciencia³, cómo acontece el estado de la conciencia que se reconoce en (o delante) de lo bello y se distingue de los demás estados concientes?

En *Hipias Mayor* Platón deja formulada esta cuestión como aporía, es decir, la deja sin resolver, a título de una *dificultad*. Precisamente, la diferencia de enfoque en cuanto al elemento estético de la belleza comienza cuando se descubre que resulta más interesante reflexionar sobre el contenido de la dificultad de lo bello que sobre cualquier solución referida a su naturaleza “esencial”. En *Hipias mayor*, por cierto, que se tematice a modo de colofón dicha dificultad, es mucho más sugestivo que relacionar la cuestión de la belleza en sí (το καλόν ἔν αὐτό) con los esbozos o prolegómenos del modelo idealista.

Digámoslo a título de *petitio principii*: la estética, cuando menos como vocabulario, no empieza en la pregunta sobre la naturaleza o el origen de lo bello sino en la constatación de lo difícil que es la pregunta porque difícil resulta explicar *que es* una experiencia toda vez que, para entregarse de lleno a la experiencia de la belleza, hay que abandonar toda esperanza de reducirla al pensamiento; es decir, de conocerla, describirla y, si acaso, dar de ella una definición razonable. Para pensar lo bello hay que dejar de sentirlo.⁴

2. Una pregunta como “¿Qué es lo bello?” nos pondría inmediatamente en contra de la epistemología racionalista crítica de Popper, por ejemplo, quien considera que toda fórmula planteada en términos de “¿Qué es...?” es un disparate. Recojo la referencia de un libro reciente: Edmondset al., *Atizador*.

3. Doy por supuesto que la sensibilidad o la capacidad de sentir una sensación es un estado de la conciencia.

4. Me remito a la demoledora lectura de Kant por Jacques Derrida, cuando afirma con toda razón que la “estética” kantiana consiste en la reducción del juicio de la sensibilidad, el gusto, a las condiciones puramente formales del juicio teórico. Cfr. Derrida, *Verdad*.

Lo bello es –Hegel advertirá esto muchos siglos más tarde⁵– un indefinible, un término primitivo; y reconocerlo configura la entrada de la estética en la madurez.

De manera pues que la Estética (la disciplina, con mayúsculas) si tuvo en verdad, un comienzo, no empieza por la pregunta por la esencia de lo bello, ni siquiera por un económico “qué es la belleza” sino por el reconocimiento de la enorme complejidad de la relación que nos une a ella, que comienza siendo experiencial y sólo más tarde se convierte en teórica y que, más exactamente, se encuentra siempre atrapada en la aporía formulada al final de *Hippias mayor*.

Ningún texto antiguo formula de manera más clara la riquísima complejidad de la relación con un objeto o un discurso bello –al tiempo que acierta a marcar un contexto, un *enjeu*, para esa experiencia– como el *Encomio de Helena* atribuido al gran sofista Gorgias, razón por la cual cabe hablar de esta pieza maravillosa como del primer texto estético (es decir, de estética) por antonomasia.

Como es habitual que suceda con casi toda la literatura antigua, ninguna de las referencias comunes que nos permitirían tomar posición delante del texto están disponibles. No conocemos casi nada de su autor, más allá de los comentarios de otros autores que a su vez sólo han sabido de él por oídas o por escritos que se han perdido o que han quedado olvidados. El texto nos ha llegado a través de alguna copia medieval y a menudo (con toda probabilidad) traducida del árabe.⁶ No sabemos en qué contexto fue escrito o para qué función fue concebido, lo que, en el caso del *Encomio* resulta decisivo para comprender el sentido último de la pieza: ¿A qué género atribuirlo? ¿Es un ejercicio de estilo del tipo de los que se empleaban para formar a los estudiantes en las escuelas de retórica? ¿Es un ejemplo escrito por el propio Gorgias con objeto de ilustrar su habilidad en el arte de la persuasión o ha sido pensado para ejemplificar cómo se ha de componer un panegírico a propósito de un personaje de fábula? ¿O es simplemente –como a mí mismo me gustaría suponer y se afirma al final– el *divertimento* de un hombre de extraordinaria inteligencia? Todas las respuestas posibles a estas preguntas son conjeturas como lo son, por otra parte, las posibles interpretaciones de un texto que, como se comprueba enseguida de leerlo, está fuertemente implicado con (o imbricado en) su *dispositio* argumentativa. Y, para colmo, como ocurre siempre con las llamadas lenguas muertas y incluso con algunas lenguas que no están muertas pero que nos suenan muy exóticas, como el árabe, carecemos del juego de lenguaje que permitiría apresar sin ambigüedad el sentido de algunas frases cruciales.

Sólo contamos con tres certezas:

5. Cfr. Hegel, *Estética*, Introducción.

6. El *Encomio* figura como fragmento 82 B 11 en la conocida recopilación de Diels-Kranz (II, 288-294), comentada por Untersteiner (II, pp. 88-112).

- a) que se trata de un texto atribuido a Gorgias;
- b) que está evidentemente concebido según una pauta argumentativa;
- y c) que desmiente de modo palmario la versión que nos ha dejado Platón de la sofística como oficio de charlatanes y falsarios. Si el autor del *Encomio*, haya sido o no Gorgias, es un falsario, entonces es un caso manifiesto de falsario autoconciente y confeso.

El *Encomio* contiene una concisa argumentación pensada para rebatir la mala reputación de Helena, personaje mítico al que se atribuía el origen de la guerra de Troya y se tenía entre los griegos como paradigma de la belleza femenina y, por añadidura, como la muestra cabal de un tipo de perfidia y deslealtad de la que, en la tan previsible e ingenua imaginación masculina, sólo es capaz una mujer. La empresa emprendida por el sofista es pues formidable porque en este escrito no se trata sólo de rehabilitar a un personaje condenado por la opinión y la cultura de su época por haber cometido adulterio y desencadenado una guerra sino que además se trata de rebatir una creencia, una idea vigente o un prejuicio ancestral demostrando que, tanto la reputación de Helena como su rehabilitación a través de este panegírico, *son puro efecto del discurso*. Se diría que Gorgias se propone producir una pieza del género epidíctico partiendo de los valores consagrados de la *polis* para mostrar que, o bien se afirma el argumento del *Encomio* y se desmantelan los valores comunes, o bien se niega su programa y se actúa contra la razón. El texto, pues, consigue dar testimonio de esos valores, entre los cuales se incluye la razón, pero precisamente para subvertirlos.

El ingenio de Gorgias se deja ver en la elección misma del personaje que se propone rehabilitar. Nótese que Helena nunca existió, que es el producto de una ficción poética, una figura imaginaria y que, como todos los personajes de ficción, goza de una doble condición: la de ser verdadera y ficticia al mismo tiempo.⁷ De este modo, tanto la acusada como la falta que se le imputa son imaginarias. Por consiguiente, imaginaria (y doble) deberá ser su probable rehabilitación por obra del sofista: porque Gorgias no sólo consigue en su *Encomio* reacreditar la figura de la infiel Helena, que ha sido injustamente condenada, sino que además –no sabemos si por causalidad o deliberadamente– consigue acreditar el extraordinario poder del discurso.

7. La condición doble de Helena, que se atribuye en el imaginario masculino a la naturaleza femenina, ha sido sagazmente apuntada por Barbara Cassin en su abrumadora *Thèse d'État* sobre la sofística: Cassin, *L'Effet*, 75 *passim*. Cassin la considera un *plasma*, una ficción lanzada al mundo, y la asocia con una “aventura del lenguaje”. Cabe citar otro excelente comentario del *Encomio*, en una tesis doctoral convertida en libro y obra también de una mujer: cfr. Galí, *Poesía*, 182–206.

La duplicidad de la estrategia argumentativa del sofista refleja, por otra parte, la característica duplicidad de Helena (su perversa naturaleza, que la imaginación de los hombres extiende a todas las mujeres) y pone en operación la duplicidad de todo discurso que explica, da a entender, engaña al tiempo que persuade o confunde. En efecto, Helena posee muchos atributos dobles ya que, según se apunta en el texto, es hija de inmortal y de hombre, es mujer de dos maridos, así como es griega tanto como troyana e, igual que el φῆρμᾶκόν, sus artes son dobles pues hechiza para bien con las mismas artes que emplea para traer la desgracia. La condición doble de Helena permite pensar que, por su propia naturaleza, el personaje ha sido concebido para tematizar lo inaferrable, todo lo que es indeterminado o esencialmente ambivalente. Helena está para mostrar que ningún producto del discurso puede ser sometido sin ambigüedad o contradicción. Y, de hecho, el propio Homero sugiere que quizá Helena no fuera raptada por Paris sino que dejara a Menelao de buen grado.⁸ Helena, por consiguiente, es escogida por el sofista como ejemplo de la natural ambigüedad de los productos discursivos: es la más culpable y la más inocente; por lo tanto, su figura es la ocasión para una típica “alternativa” –pensada al estilo de Kierkegaard–, donde nada puede resolverse.⁹ Sólo cabe, si acaso, practicar sobre ella una aproximación irónica. El *Encomio de Helena* sería un ejemplo de una ironía sutil, no menos doble que su tema o su motivo, que por una parte declara estar guiado por un propósito edificante y, por otra, se descalifica a sí mismo al final cuando el autor confiesa que todo es juego de palabras.

Más aún, la indeterminación *moral* de Helena expresa una indeterminación *ontológica* que cabe a todos los personajes de ficción y que se corresponde con la anómica moral de la argumentación sofística. En un sentido evidente, Helena *no puede ser*, porque no puede ser al mismo tiempo puta y virtuosa; es decir, sólo puede concebirse como ficción y por ficción argumentativa redimirse. No puede ser quiere decir que no *hay* Helena: el sofista tematiza la ficción “Helena” pero no confunde los planos, sabe muy bien que Helena no existe.

No obstante, sería una torpe lectura admitir que el propósito de Gorgias ha sido simplemente trazar en el aire un arabesco compuesto por palabras acerca de un personaje que

8. Véase *Iliada*, canto III.

9. Valga citar aquí la formulación de la alternativa kierkegaardiana: “Si te casas, te arrepentirás; si no te casas, también te arrepentirás. Te cases o no te cases, lo mismo te arrepentirás. Tanto si te casas como si no te casas, te arrepentirás igualmente. Si te ríes de las locuras del mundo, lo sentirás; si las lloras, también lo sentirás. Las rías o las llores, lo mismo lo sentirás. Tanto si las ríes como si las lloras, lo sentirás igualmente. Si te fías de una muchacha (!), lo lamentarás; si no te fías también lo lamentarás. Te fies o no te fies, lo mismo lo lamentarás. Tanto si te fías como si no te fías, lo lamentarás igualmente. Si te ahorcas, te pesará; si no te ahorcas, también te pesará. Te ahorques o no te ahorques, lo mismo te pesará. Tanto si te ahorcas como si no te ahorcas, te pesará igualmente. Este es, señores, el resumen de toda la sabiduría de la vida. (Kierkegaard, *Diapsálmata*, 82–83.)

nunca existió. El *Encomio* es un caso de *δισσοι λόγοι*, un típico discurso doble donde por fuerza se exponen a la manera de Protágoras como mínimo dos opiniones y donde, además, se juega con la imposible síntesis del sentido y la referencia.

Gorgias acomete la rehabilitación de Helena con el consabido argumento de las tres causas. Si abandonó a su marido sólo puede haber sido:

- a) Por haber obrado según el mandato de la necesidad y de los dioses.
- b) Por haber sido raptada.
- c) Por haber sido seducida por las bellas palabras o por la visión del bello Paris.

Cualquiera que sea la causa invocada, Helena obró por la fuerza (de la necesidad o de los dioses, de un hombre, de la seducción). No es ella quien debe ser inculpada sino aquél que la hizo obrar contra su voluntad, por la fuerza. En todos los casos es el discurso y sobre todo su mágico poder de producir ilusión el que debe ser responsabilizado de los males acaecidos por la conducta de Helena. Más exactamente, es la capacidad de persuasión del *logos* (πειζο*) la razón y la causa de esa conducta. Ilusión y persuasión son la verdadera fuerza de las palabras y éstas, las inductoras directas de la acción.

Que un discurso pueda operar como causa de una acción o de una conducta es, en alguna medida, el verdadero meollo de la argumentación de Gorgias y, en definitiva, aquí reside la fuerza de su *performatividad*¹⁰ que se traduce en un arte de la persuasión y del engaño, estrategias que, por otra parte, son las conocidas artes del amor. En apoyo de su reducción de la función discursiva a la dimensión realizativa, trae Gorgias como ejemplo el modo como se emplea la palabra: para consolar en un duelo, para asustar, para infundir compasión, para hacer reír, para producir la apariencia; y la compara con los aprestos de un ejército en la inminencia de la batalla. En efecto, en los prolegómenos de una batalla la formación de un ejército en posición de combate, la sola disposición gestual a combatir, suele servir para infundir miedo en el enemigo. Las palabras generan efectos comparables a los de las imágenes e, igual que hacen los pintores, producen “a los ojos una enfermedad llena de placer”.¹¹

Independientemente de la intención sofística –sea ésta principal o secundaria– de reducir toda la utilidad del discurso a una técnica cuyo objeto es la producción de la apariencia, lo que interesa aquí es la apreciación del sentido por analogía con una

10. Empleo aquí el barbarismo *performativo*, mala traducción –lamentablemente consagrada– de la dimensión realizativa o actancial del discurso según la conocida fórmula de John Austin que distingue entre la función *constative*, cuando el discurso sólo sirve para “hacer constar que”; y la función *performative*, cuando el discurso modifica el contexto de la enunciación o ilocución porque las palabras cambian un estado de cosas. Cfr. Austin, *Cómo Hacer*. Un discurso hechizante como el que, supuestamente, sedujo a Helena sería un caso típico de lo que Austin denomina *Speech Act*, que también ha sido traducido torpemente como “acto de habla” cuando en realidad se trata de “acto o acción discursiva”.

11. Galí traduce “dulce enfermedad”. Cfr. Galí, *Poesía*, 198. De este modo se traduce el paralelismo simonídeo entre pintura y poesía, a los términos de un efecto estético.

enfermedad; y, como sombra alusiva de un efecto estético, la presencia del placer. La imagen, tanto como la palabra, tiene el poder de suscitar anhelo, desesperanza, temor, apetito o ensoñación. Lo *estético* comparece pues, en primer lugar, como efecto; y, en segundo lugar, como placer. Y como vehículo de ambos, efecto (*performance*) y placer, opera exclusivamente la palabra.¹² Porque lo más relevante del *Encomio* no está en la consabida apología de la apariencia icónica que la tradición y la leyenda negra concebida por Platón atribuye a las males artes de los sofistas. Gorgias (o quienquiera que haya escrito este texto) no trata tanto de interpretar la seducción del lenguaje en función de la fascinación por la imagen sino que, al revés, procura mostrar que más fuerte es el poder de las palabras que la seducción/ilusión que producen las imágenes. Que unas se valen, en verdad, de un recurso que ya está presente y efectivo en las palabras. Nada más logocéntrico, pues, nada más exculpatorio para Helena –y para nosotros, en tanto que somos seres de lenguaje. Razón de más para reconocer en este texto una inusitada, sorprendente, modernidad.

Estamos hechos de palabras –esta era, en alguna medida, la gran revolución traída a la sociedad griega por los sofistas– de modo pues que, cuando Gorgias afirma que:

“La misma relación hay entre poder del discurso y disposición del alma que la que hay entre disposición [dispositivo, *táxis*] de drogas y naturaleza de los cuerpos: igual que tal droga hace que tal humor salga del cuerpo, y que unas hagan cesar la enfermedad y las otras la vida, así, entre los discursos, algunos apenan, otros encantan, dan miedo, excitan al auditorio y algunos otros, en virtud de una mala persuasión, drogan el alma y la hechizan”

lo que hace es explicar la naturaleza de la relación estética como comunidad entre cierta condición y la disposición de cada individuo a dejarse afectar por ésta. Somos víctimas de la seducción de las palabras porque participamos de su misma naturaleza. ¿Qué otra cosa es este *Encomio* sino un modo de ejemplificar el “efecto estético” al que subliminalmente alude el sofista con su “enfermedad llena de placer”? Sólo conseguiremos percibir dicho efecto, el efecto de las palabras, si nosotros mismos, al leer a Gorgias, nos dejamos convencer por él. Más que una demostración por razonamiento, el *Encomio* es una tesis ostensiva, *expresión* de aquello que viene a postular. Como Paris delante de la bella Helena, lograremos desentrañar el misterio de su belleza pero a condición de que seamos capaces de sucumbir a ella.

¿No estará aquí entonces la dificultad intrínseca de la definición de lo bello? Belleza del *λογος* que no se *explica* (ni puede explicarse) sino que *sólo se da* (naturalmente, sólo a quien tiene la capacidad de recibirlo). Igual que el poder del discurso, lo bello se impone en

12. En el mismo sentido de una *performance* verbal, a la manera de Austin, se expresa Jean-François Lyotard. Cit. Cassin, *L'Effet*, 73–74.

su potencia ontológica sin necesidad de razón. O bien se racionaliza, pero entonces no tenemos de él lo bello en sí, sino a su doble: la cosa, el cuerpo, la palabra, la imagen bellas; o una esencia, la belleza, que no dice nada de nuestra experiencia. ¿Cómo puede haber entonces una estética de lo que no tiene explicación?

A ver quién es capaz de sacarnos de esta paradoja originaria. ¿Cómo puede ser que se siga hablando mal de los sofistas?

Referencias bibliográficas

- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Compilado por J. O. Urson, traducción de Eduardo Rabossi, con un prólogo de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. Buenos Aires-Barcelona: Paidós, 1982.
- Cassin, Barbara. *L'Effet sophistique*. París: Gallimard, 1995.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Edmonds, David J., y John A. Eidinow. *El atizador de Wittgenstein: Una jugada incompleta*. Traducción de María Morrás. Barcelona: Península, 2001.
- Galí, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla: De Simónides a Platón, la invención del territorio artístico*. Con un prólogo de Félix de Azúa. Barcelona: Acantilado, 1999.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- Kierkegaard, Søren. *Estudios estéticos*. Traducción y edición de Demetrio Gutiérrez Rivero. I. Málaga: Ágora, 1996.