

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

CARACTERIZACIÓN DE HELENA EN LA TRAGEDIA HOMÓNIMA DE EURÍPIDES Y TRADICIÓN POSTERIOR DEL PERSONAJE (Characterization of Helen in the homonymous tragedy of Euripides and her reception)

FRANCISCA GÓMEZ SEIJO (f.gomez.seijo@hotmail.com)
Prof. del Instituto Álvaro Cunqueiro, Vigo

RESUMEN - En este artículo la autora trata de señalar los límites de una interpretación en clave psicológica del personaje de Helena en la tragedia homónima de Eurípides. Frente a tal enfoque, propone concebir la caracterización del personaje sin las expectativas propias del teatro naturalista y contemplar el conjunto de la obra como un espectáculo dirigido a las emociones del auditorio antes que a su intelecto. En lugar de preguntarnos *quién es o cómo es* Helena en clave psicológica, debemos descubrir *cómo se expresa a través de ella* en clave patética la dicotomía entre realidad y apariencia que recorre la obra. Por otra parte, la autora expone brevemente cuál ha sido la trayectoria del personaje en la literatura occidental posterior.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, Helena, caracterización, tradición occidental.

ABSTRACT - In this paper the author tries to point out the limits of an interpretation in psychological key about Helen's character in Euripides' homonymous tragedy. Faced with such an approach, she suggests the characterization without the own expectations of naturalistic theatre and watch the whole work as a spectacle aimed at the emotions of the audience rather than their intellect. Instead of asking ourselves *who or how Helen is* in psychological key, we must discover *how it is expressed through her* in pathetic key the dichotomy between reality and appearance that runs through the work. Moreover, the author outlines what has been the trajectory of the character in subsequent Western literature.

KEYWORDS - Euripides, Helen, characterization, Western tradition.

A. CARACTERIZACIÓN DE HELENA EN LA TRAGEDIA HOMÓNIMA

En este artículo voy a exponer sucintamente algunas de las conclusiones a las que he llegado tras estudiar durante los últimos años la caracterización en la tragedia ática clásica y, concretamente, de la figura de Helena en la tragedia homónima de Eurípides. Y quiero empezar citando una descripción de Medea que leí un día y que dice así: “ella es una mujer y, sin embargo, actúa como un hombre. Es una bárbara, pero se comporta como una griega. Es frágil y débil, pero capaz de destruirlo todo. Dice que ama, pero el poder de su odio se manifiesta con igual intensidad. Es humana, pero posee poderes que van más allá de los límites humanos. (...) Ella es también madre, esposa, hechicera, amante, asesina, amiga, enemiga, bárbara, griega, víctima, destructora, mortal

e inmortal”. La descripción, hecha por Hatzichronoglou (1993: 187), es bella y atrayente, y ejemplifica de manera significativa las conclusiones a las que podemos llegar sobre la mayoría de los personajes femeninos euripideos, a saber: que se trata de figuras poliédricas, dotadas de rasgos antitéticos e incoherentes. Los datos obtenidos sobre su caracterización proceden habitualmente de lo que cada personaje dice sobre sí mismo y de lo que los demás personajes dicen sobre él. Opino que tal procedimiento descriptivo se agota en sí mismo, puesto que el retrato ambiguo que nos ofrece de Medea se convierte en punto de partida y de llegada, pero no señala lo que hace singular a esta heroína, puesto que también podríamos aplicarle a Hécuba en la tragedia homónima la mayoría de los atributos que Hatzichronoglou le asigna a Medea.

Si Tycho von Wilamowitz hubiera leído a principios del siglo XX la citada descripción, habría afirmado posiblemente lo mismo que en su obra dedicada a la técnica dramática de Sófocles¹: que la ambigüedad del personaje de Medea se debe a que el antiguo poeta trágico anteponía el impacto emocional de las escenas individuales a la coherencia de la caracterización y que la caracterización por la caracterización misma no le interesaba o no era prioritaria para él. Frente a los excesos del realismo psicológico, que estudia al personaje al margen del texto y lo concibe como núcleo en torno al que gira una obra, Tycho llegó, a su vez, a la postura radical de reducir al mínimo la importancia de la caracterización y de subordinarla siempre al efecto patético. Lo que comparten ambas posturas extremas es el hecho de concebir la caracterización en la tragedia griega como un problema. Ahora bien, ¿de quién es el problema: de los antiguos poetas griegos o de sus lectores modernos? Opino que el problema es nuestro y que tal vez deberíamos dejar de preguntarnos *quién es Medea* o cualquiera otra de las heroínas trágicas.

Entre la crítica moderna proliferan, no obstante, los estudios de caracterización centrados en describir la *psique* peculiar e idiosincrática de dichas heroínas y un ejemplo conspicuo de tal hecho lo constituye la bibliografía existente acerca del personaje de Helena en la tragedia homónima de Eurípides². Cuando en mi época de estudiante universitaria leí por primera vez esta obra, sin conocer en absoluto la ingente bibliografía sobre ella, no encontré ninguna ambigüedad en la caracterización de Helena. Su historia me pareció conmovedora: ella, la hija de Zeus, la esposa fiel de Menelao y amante madre de Hermíone, sufre con impotencia durante largos años una mala fama inmerecida, acusada de haber huido a Troya con Paris, de haber abandonado a su esposo y a su pequeña hija y de haber sido la causa de una guerra que se ha cobrado miles de vidas. Todo

¹ Wilamowitz-Moellendorff, T. von (1917), *Die dramatische Technik des Sophokles*. Philol. Unters. 22. Berlin: Weidmann.

² Schmiel 1972; Wolff 1973; Papi 1987; Juffras 1993; Fredricksmeier 1996; Meltzer 2006; Lush 2008; Davis 2009; Jansen 2012.

ha sucedido contra su voluntad y por obra de Zeus, su propio padre. Griegos y troyanos no solo ignoran que ella es inocente, sino que también desconocen una verdad esencialmente trágica: han luchado y han muerto por un fantasma, no por una mujer real. Muchos años después, al iniciar mi investigación sobre Helena en esta tragedia, descubrí la existencia de numerosos estudios orientados a señalar la progresiva y creciente confusión entre Helena y el εἶδωλον hasta el punto de que ambas entidades se hacen indistinguibles cuando la tragedia llega a su fin. Desde esta perspectiva, las incoherencias del personaje encuentran su explicación en el hecho de que la Helena real lleva dentro de sí las cualidades negativas del εἶδωλον. El colofón de tal enfoque es el reconocimiento de la ambigüedad del personaje, ambigüedad que supuestamente ha sido creada de manera premeditada por el propio Eurípides.

La obra de Jacques Derrida, *De la gramatología* (2010), que desarrolla la idea de que la escritura es un suplemento del habla³, ha repercutido notoriamente en estudios recientes sobre esta tragedia: Gumpert (2001: 44-45) afirma textualmente que el εἶδωλον, como suplemento de Helena, “siempre amenaza con reemplazar a aquello que suplementa y, por tanto, el εἶδωλον siempre se postula como la Helena real y amenaza con ocupar su lugar. Si el εἶδωλον es la expresión emblemática de una lógica suplementaria vinculada a la figura de Helena, tal vez sería más apropiado decir que Helena, en cierto sentido, es *siempre* un εἶδωλον y que, lejos de representar una tradición alternativa, el εἶδωλον constituye el mito normativo de Helena en su forma más descarnada y explícita”. Como el significante lingüístico, el εἶδωλον de Helena la reemplaza, haciendo imposible identificar a la Helena ‘real’ y distinguirla de la entidad que la sustituye. La oposición ὄνομα-πρᾶγμα no garantiza, por tanto, la posibilidad de distinguir entre la Helena ‘real’ y el εἶδωλον, el cual comparte con ella el nombre, pero no su ser verdadero, puesto que “cuando Helena se define, se llama a sí misma Helena y, en consecuencia, el nombre permanece como término que define al ser y al no-ser” (Pucci 1997: 43). Dada esta ambivalencia del nombre, “la Helena

³ Idea ya expresada por Rousseau en sus *Confesiones*. Derrida (2010: 185) afirma que para este pensador “la escritura es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. Y existe una necesidad fatal, inscrita en el propio funcionamiento del signo, de que el sustituto haga olvidar su función de vicariato y se haga pasar por la plenitud de un habla cuya carencia y flaqueza, sin embargo, no hace más que *suplir*. Puesto que el concepto de suplemento —que aquí determina el de imagen representativa— abriga en sí dos significaciones cuya cohabitación es tan extraña como necesaria. El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia. (...) Pero el suplemento *suple*. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío”.

real estaba en lo cierto: ella no era otra cosa que su nombre o, incluso, solo su nombre era realmente. Estamos ante una versión teatral del *Tratado sobre el no ser* de Gorgias: lo que tiene el ser es el ídolo vacío, el simulacro de aliento” (Cassin 2000: 89). Eurípides dibuja en su tragedia una multiplicidad de Helenas que pugnan por su supremacía, pero a ninguna de ellas la podemos considerar ‘real’ o ‘auténtica’ de manera concluyente (Bassi 2000: 15). Tal enfoque implica que no solo los personajes de la obra experimentan la confusión entre apariencia y realidad, sino que los propios espectadores-lectores nos vemos inmersos en esa confusión y, a diferencia de los personajes, cuando la obra llega a su fin somos incapaces de señalar una Helena ‘real’ y de trazar una línea divisoria clara entre ella y el εἶδωλον.

Algunos dirán, tal vez, que esta manera de estudiar al personaje es lo que hace progresar nuestro conocimiento de la tragedia ática clásica; yo opino, no obstante, que así se logran recreaciones modernas acerca de un tipo de dramaturgia cuya esencia es irrecuperable. No comparto una lectura de la tragedia *Helena* y de su heroína en clave derridiana, puesto que su conclusión es que somos incapaces de descubrir *quién es* Helena en realidad, cuál es su ἦθος *verdadero* y latente bajo la superficie textual, pero siempre inaprehensible. Vale la pena que sigamos preguntándonos *quién es* Helena si lo que queremos es reflexionar sobre nuestro mundo moderno y sobre nuestra moderna noción del ‘yo’ a través de los textos clásicos. Pero en ese caso ya no estaremos hablando del mundo de la tragedia ática, sino de nuestro propio mundo vehiculado a través de ella. Si queremos aproximarnos en la medida de nuestras posibilidades a ese fenómeno irrepetible que fue la tragedia ática, entonces debemos dejar de preguntarnos *quién es* Helena, incluso en una tragedia en la que precisamente la afirmación de su identidad está en juego, pero sin erigirse en núcleo temático en torno al que gire toda la obra.

Para convertir en nuclear el problema del ‘yo’ de Helena hay que hacer algo que desde el principio hiere de muerte nuestra comprensión de este personaje y de la tragedia homónima: hay que prescindir de los dioses. La frecuente visión de Eurípides como poeta subversivo e iconoclasta ha contribuido a infravalorar el importante papel que desempeña la religión tradicional en el conjunto de su producción dramática. No obstante, la propia Helena nos dice en el prólogo de la obra que fue Hera la que creó al εἶδωλον para castigar a Paris. A continuación afirma que a estos males se añadieron los demás designios de Zeus, a saber: suscitar la guerra entre griegos y troyanos con el fin de aliviar a la madre tierra de un excesivo número de hombres y conceder a Aquiles su oportunidad para la gloria guerrera. Helena menciona primero la creación del εἶδωλον por parte de Hera y después habla de los designios de Zeus, que nos remiten a la guerra; resulta evidente, por tanto, que la diosa no crea el εἶδωλον para hacer posible la guerra entre griegos y troyanos, puesto que esta guerra ya está decidida por

Zeus y es inevitable, con o sin el εἴδωλον. Es decir, Eurípides nos presenta el ardid de Hera como una contribución al cumplimiento de los designios de Zeus, sobre quien el poeta parece querer enfatizar desde el comienzo mismo de la obra su responsabilidad última en la guerra de Troya. Quedaría así implícitamente cancelada esa ambigüedad de Helena como causante de la guerra que tantas veces se señala en diversos estudios, puesto que tanto si ella es la mujer infiel y casquivana de la tradición mítica como la esposa casta y fiel que nunca huyó con Paris, la guerra de Troya tendrá lugar de todos modos en virtud de unos planes divinos que escapan al control y la comprensión de los seres humanos.

El final de la obra también abunda, igual que el prólogo, en el poder de la voluntad divina sobre la vida humana: Cástor aparece como *deus ex machina* encargado de transmitirle a los personajes la voluntad de Zeus —de la que nosotros, los lectores-espectadores, ya habíamos sido informados por Helena en el prólogo—. Cástor también les informa sobre el futuro que Zeus les depara a Helena, su hija, y a Menelao. Cuando reintegramos a los dioses en la tragedia de la que forman parte, resulta difícil creer que Eurípides tuviese como prioridad que sus espectadores reflexionaran sobre *quién es realmente* Helena en la instantaneidad de la representación dramática ni que experimentasen una confusión semejante a la de los personajes hasta el punto de no ser capaces de distinguir entre la Helena real y el εἴδωλον, ni que detectaran tras las palabras y las acciones del personaje indicios de su identificación con los rasgos negativos del fantasma. Cuesta creer que ese fuese el propósito de Eurípides cuando ponía en escena sus tragedias ante un público multitudinario y en su mayoría iletrado que acudía al teatro para vivir ante todo una experiencia emocional, un público deseoso de *sentir con* los personajes antes que *reflexionar con* ellos en el transcurso de la representación. Si concebimos la tragedia como un espectáculo dirigido a las emociones del auditorio antes que a su intelecto, la caracterización del personaje no puede ser valorada con las expectativas propias del teatro naturalista.

En mi investigación anterior sobre la caracterización de Helena en la tragedia homónima me planteé como objetivo encontrar una manera de estudiar al personaje como parte inseparable del diseño global de la obra a la que pertenece. Me pareció que esta era la única manera de conciliar el psicologismo y el tychoísmo sin incurrir en los excesos de ambos. En lugar de registrar rasgos de caracterización basados en las palabras que un personaje dice sobre sí mismo y las que los demás personajes dicen sobre él (método de definición directa) para acabar llegando finalmente al callejón sin salida de la ambigüedad, opté por investigar los recursos de caracterización que están controlados exclusivamente por el propio poeta (método de presentación indirecta)".

Opino que si detectamos y estudiamos los rasgos de caracterización que Eurípides desarrolla y ejemplifica integrándolos en la arquitectura de la obra, podremos entonces encontrar la conexión entre dichos rasgos, por un lado, y el diseño dramático al que están subordinados, por otro, sin incurrir así en el error de

estudiar al personaje como una entidad aislable e independiente. Con este método de estudio carece de sentido que nos preguntemos *quién es o cómo es* Helena, pero sí es pertinente investigar *cómo se expresa a través de ella* la dicotomía entre realidad y apariencia que recorre la obra, la brecha entre Helena y el mundo, una brecha que no se observa en el personaje de Medea: esta heroína no ha entrado en conflicto con el mundo de la obra, sino consigo misma y con los personajes concretos que han atentado contra un orden de cosas que ella no cuestiona. El análisis de los mismos recursos de presentación indirecta en Medea y Helena permite corroborar la subordinación de sus caracterizaciones al diseño global de sus respectivas tragedias. Los recursos de presentación indirecta que he investigado son cuatro: 1) términos psicológicos; 2) pronombres personales y posesivos de 1ª y 2ª persona; 3) usos de plural por singular y, por último, 4) las imágenes asociadas a cada heroína.

1. Términos psicológicos

Poco antes de asesinar a sus propios hijos Medea le dice al coro que su corazón desfallece al contemplar a los niños, ignorantes del final que les aguarda (καρδία οἴχεται, γυναῖκες, 1042-1043), pero después se reprocha a sí misma su cobardía por entregar su alma a blandos proyectos (προσέσθαι μαλθακούς λόγους φρενί, 1052) y, cuatro versos más adelante, vuelve a expresar horror por el terrible acto que va a cometer, apelando a su θυμός con desesperación: “¡No, corazón mío, no realices este crimen!” (μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ’ ἐργάσῃ τάδε, 1056), para concluir con el célebre verso en el que afirma que es precisamente su θυμός el que no le deja otra opción que el filicidio (θυμός δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, 1079) y vuelve a animar de nuevo a su καρδία por medio de un imperativo: “¡ármate, corazón mío!” (ὄπλιζου, καρδία, 1242), a la vez que invoca a su desdichada mano para que empuñe la espada (ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος, 1244).

A través de los términos psicológicos καρδία, φρήν y θυμός Eurípides expone ante el auditorio interno (el coro) y el auditorio externo (los espectadores) el flujo de pensamientos y sentimientos encontrados de Medea, así como el carácter inevitable de la venganza contra sus enemigos. Semejante modo de comunicación con el auditorio interno y externo de la obra no se detecta en Helena, quien nunca emplea términos psicológicos ni para hablar de sí misma ni para referirse a los demás. Helena es un personaje que no reflexiona ni vacila; la expresión de sus congojas no revela un conflicto consigo misma, sino con un mundo cuyo orden se ha quebrantado por la acción caprichosa e incomprensible de la divinidad. En lugar de apelar a términos psicológicos Helena insiste en la contraposición entre ἐγὼ y ὄνομα, entre πρᾶγμα y σώμα, en definitiva, entre ella misma y el εἶδωλον o fantasma que la ha suplantado durante diecisiete largos años: una y otra vez la oímos exclamar que no fue ella la que marchó a Troya, no fue ella la que compartió el lecho de Paris, sino que quien cometió esas acciones fue el εἶδωλον.

Las diferencias entre Medea y Helena en cuanto al uso y frecuencia de términos psicológicos responden, por tanto, a una manera distinta de plantear el conflicto del personaje y su relación con el mundo. Dicho de otra manera: tales diferencias no son la causa, sino la consecuencia del particular universo dramático concebido por el poeta en cada tragedia. En *Medea* la *psique* de la heroína, en conflicto consigo misma, es más accesible para el auditorio interno y externo de la obra; en *Helena*, por el contrario, la *psique* del personaje es menos accesible porque el poeta ha decidido conseguir el efecto patético poniendo el acento, no en los ‘procesos mentales’ o en el flujo de pensamientos de Helena, sino en su anhelo por recobrar la relación armónica con los demás en un cosmos cuya comprensión se ha hecho imposible para el ser humano.

2. Uso de los pronombres personales y posesivos de 1ª y 2ª persona

Las diferencias entre las dos heroínas son aquí cualitativas, no cuantitativas. Mientras que Medea utiliza los pronombres en discursos que parten de la expresión del dolor individual, pero que desembocan finalmente en consideraciones generales sobre la condición humana, la insistencia de Helena en la mención explícita de la primera persona de singular enfatiza el dolor individual sin trascender nunca de la esfera de lo personal. Medea se siente parte integrante de ese mundo que comparte con los demás personajes: en los versos líricos que preceden a su entrada en escena, expresa desde el interior de la casa sentimientos de ira y dolor por la traición de Jasón. Después entra en escena y pronuncia una *rhexis* (214 sqq.) de marcado carácter reflexivo en la que expone la situación de subordinación de las mujeres con respecto a los hombres. Se comprueba aquí que la transición formal de los versos líricos a los trímetros yámbicos va acompañada de una transición conceptual desde el dolor particular hacia consideraciones generales sobre el dolor de ser mujer en un mundo de hombres. Tal transición es, además, pragmática: Medea intenta ganarse la buena voluntad del coro de mujeres corintias para que colaboren con ella en la venganza contra Jasón. En el caso de Helena, sin embargo, la transición formal de los versos líricos a la *rhexis* no va acompañada de una transición conceptual, puesto que Helena nunca sale de la esfera de lo personal y su único objetivo es la pura expresión del dolor individual: tanto en los versos líricos como en la *rhexis* lamenta el suicidio de su madre Leda, la muerte de su esposo Menelao y el incierto destino de sus hermanos, los Dioscuros.

La comparación entre *Medea* y *Helena* en lo que respecta al uso de los pronombres revela la tendencia —centrífuga— de Medea a ir de lo particular o personal hacia consideraciones de carácter general, mientras que la tendencia —centrípeta— de Helena la impulsa a no abandonar nunca la esfera de lo personal ni a introducir reflexiones de índole general en la exposición de sus sufrimientos. Tales diferencias están en consonancia, además, con la también

diferente relación entre personaje y mundo en cada tragedia: Medea ha entrado en conflicto con Jasón y, a la vez, consigo misma, pero no con el mundo, cuyo orden no cuestiona ni pone en duda, mientras que Helena desea precisamente recobrar una relación armónica con un mundo del que no se siente parte y que se ha vuelto caótico y confuso a causa del εἶδωλον creado por Hera.

Por otra parte, el distinto uso de los pronombres que se produce en los diálogos entre Medea y Jasón, por un lado, y entre Helena y Menelao, por otro, abunda en esa distinta relación entre personaje y mundo: las irreconciliables diferencias de la primera pareja nacen del desequilibrio introducido por Jasón en el orden sistémico del cosmos trágico y se expresan lingüísticamente en la manera en que él desvincula su destino del de Medea por medio de una neta separación entre ἐγώ y σύ (*Med.* 446-464), mientras que ella, que sufre las consecuencias del error de Jasón, entrelaza ambos pronombres (*Med.* 465-515). La pareja formada por Helena y Menelao experimenta, por el contrario, un proceso de reconciliación una vez que el marido descubre y confirma la existencia del εἶδωλον (*Hel.* 623 sqq.); el uso de los pronombres revela aquí la unión recién sellada de la pareja, que se necesita mutuamente para regresar a Grecia y recuperar una relación armónica con un mundo cuya comprensión no está al alcance de los simples mortales.

3. Uso del plural por el singular

Helena utiliza plural por singular la mitad de veces que Medea. A la diferencia cuantitativa viene a sumarse otra cualitativa, a saber: un uso predominantemente pragmático del plural por el singular en el caso de Medea frente a otro uso predominantemente patético en el caso de Helena, cuyos plurales suelen estar al servicio de la expresión enfática de su propio sufrimiento, que no se debe a un daño infligido por otro personaje, sino a la escisión o ruptura que se produce entre ella y un mundo en el que la caprichosa acción de los dioses ha sumido a los hombres en el engaño de las apariencias. He constatado que cuanto más armónica y estable es la relación personaje-mundo, mayor es también el índice de frecuencia de dichos plurales y su uso pragmático. La ruptura de ese equilibrio va acompañada, por el contrario, de un menor índice de frecuencia y de un uso mayoritariamente patético del plural por el singular. Dos escenas cruciales de *Medea* ofrecen ejemplos de plurales de (falsa) modestia que son producto del cálculo, no de la emoción: en la primera escena (307 sqq.), Medea enmascara sus verdaderas intenciones ante el rey Creonte y consigue que la deje permanecer un día más en Corinto antes de encaminarse al destierro; en la segunda, finge docilidad ante Jasón, haciéndole creer que acepta resignadamente el destierro (872 sqq.) y logrando así que él baje la guardia y acepte que los niños le lleven a la princesa el peplo y la corona que acabarán con su vida.

Los plurales que utiliza Medea contribuyen, por tanto, a su plan de

venganza; con ellos consigue atenuar la impresión de egocentrismo que produciría el empleo recurrente de la primera persona del singular y, como hemos visto, tal estrategia le funciona. En el caso de Helena, su uso del plural por el singular está asociado, sobre todo, a la expresión de la emoción y mucho menos al cálculo. Los dos únicos ejemplos en los que cambia el singular por el plural con el objetivo de engañar corresponden al diálogo con Teoclímeno (*Hel.* 1390-1435; plurales: ἡμῖν, 1399 y διδαξόμεσθα, 1426), en el que se inventa un falso ritual en el mar para que el rey egipcio le proporcione una nave en la que pueda huir junto con Menelao. El engaño de Helena es moralmente aceptable, puesto que está orientado a conseguir el regreso a Grecia con su legítimo marido, mientras que el de Medea —sobre todo en su segundo diálogo con Jasón— provoca nuestro rechazo porque está orientado hacia el crimen más horrendo de todos: el filicidio.

4. Mayor o menor control del poeta sobre la imaginaria de la obra

El control del poeta sobre las imágenes que emplea es menor en las tragedias que revelan un equilibrio en la relación personaje-mundo, pero mayor en las tragedias que revelan la ruptura de dicho equilibrio. A este respecto resulta especialmente ilustrativa la comparación entre Esquilo y Eurípides. Las tragedias de Esquilo manifiestan un menor control, puesto que varios personajes utilizan la misma imagen y la integran en su discurso de modo que se supone entendida de la misma manera tanto por el auditorio interno como por el auditorio externo de la obra. Además, el hecho de que la misma imagen también sea aplicada a varios personajes incrementa su frecuencia de uso e impide vincularla con un solo personaje en particular. La recurrencia de las imágenes consigue, de esta manera, que el lenguaje del poeta y el de los personajes sean coincidentes. Un ejemplo ilustrativo lo constituye la imagen del león en la tragedia *Agamenón*, donde los personajes la emplean en el entendimiento de que los demás la comprenderán y percibirán el entramado de alusiones que tal imagen implica. El coro cuenta la fábula del cachorro de león criado en el hogar de un hombre y que se muestra manso y cariñoso con todos, pero que al crecer revela el fiero instinto heredado de sus padres (*Ag.* 717-736); más adelante, Agamenón llama “sanguinario león” (ὠμηστής λέων, *Ag.* 827) al ejército griego que asalta las murallas de Troya; por su parte, Casandra no menciona el nombre de Egisto, sino que se refiere a él hablando de “un cobarde león que anda suelto por la casa y se revuelca en el lecho a la espera del señor que regresa” (λέοντ’ ἄνακτιν ἐν λέχει στρωφώμενον / οἰκουρόν, οἴμοι, τῶι μολόντι δεσπότι, *Ag.* 1224-1225) y también se refiere a Clitemnestra como “esa leona de dos patas que comparte su lecho con el lobo cuando el noble león no se halla en su guarida” (αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη / λύκωι, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίαι, *Ag.* 1258-1259).

A diferencia de Esquilo, el mayor control de Eurípides sobre las imágenes que emplea en *Helena* se pone de manifiesto en la tendencia a la individualización.

Un ejemplo concreto lo constituye la sorprendente y anómala identificación de Helena con una *παρθένος*, identificación que el poeta no confía a los demás personajes ni a la propia Helena. Es Eurípides quien nos la presenta de manera indirecta o implícita *como si* fuese una doncella. La inadecuación entre la imagen y la realidad pone de relieve precisamente la ruptura del equilibrio o *continuum* entre personaje y mundo. Aquella *femme fatale* de la tradición mítica que se había fugado a Troya con Paris se presenta ahora como una Helena-*παρθένος*, una mujer recatada y poseedora todavía de una belleza juvenil, muy celosa de su castidad y totalmente fiel a Menelao, de quien no tiene noticias desde hace diecisiete años e ignora si ha salido de Troya vivo y victorioso. Esta nueva Helena no solo es inocente de haber causado la guerra, sino también de haber mantenido relaciones sexuales con Paris.

Por otra parte, el hecho de que rechace enérgicamente a Teoclímeno contribuye a su caracterización como esposa casta que anhela vivamente el reencuentro con su marido y tal caracterización se ve asimismo reforzada por las palabras con las que maldice su belleza, origen de tantas desgracias (260-266, 304-305). En los versos 375-385 menciona a dos *παρθένοι*: Calisto y la hija de Mérope, ambas transformadas en animales como castigo divino a causa de su belleza. Helena lamenta no haber corrido la misma suerte que estas doncellas, hasta el punto de estar dispuesta a cortar sus cabellos, arañarse el rostro y vestirse de luto para engañar a Teoclímeno y poder así escapar de Egipto (1186 sqq.).

Esta nueva Helena requiere un nuevo espacio y la relevancia de tal conexión se hace evidente cuando constatamos que la primera palabra del primer verso de la obra es el Nilo, cuyas “bellas ondas virginales” nos señala la heroína (*Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί*, 1) por medio de *αἶδε*, pronombre demostrativo que “acompaña deícticamente el gesto del personaje que recita el prólogo, quien advierte a los espectadores acerca de la identidad del río que tienen (personaje y público) ante su vista: no se trata ni del Simunte ni del Escamandro, los dos ríos que bañaban la llanura de Troya; ni del Eurotas, el río del Peloponeso que riega la ciudad de Esparta (...), se trata de las corrientes del Nilo, el río egipcio” (Nápoli 2007: 110). El interés de esta indicación geográfica no se agota en la mera *deixis*, puesto que las ondas del Nilo son calificadas como *καλλιπάρθενοι* y los dos elementos que componen este adjetivo señalan cualidades que encontraremos en el personaje. La belleza de Helena no es algo nuevo ni sorprendente, sino inseparable de su propia naturaleza; ahora bien, Eurípides sí nos sorprende con la caracterización contradictoria de Helena como *γυνή* y *παρθένος* al mismo tiempo.

Por medio del adjetivo *καλλιπάρθενοι* el poeta insinúa desde el primer verso de la obra ese rol nuevo y contradictorio que va a asumir el personaje en el transcurso de la obra. Poco después encontramos la palabra *παρθένος* aplicada a Psámate, la esposa de Proteo, y a Teónoe, la hija de ambos (4-11). El paralelismo implícito entre las dos parejas formadas por Psámate-Teónoe

y Helena-Hermíone sirve para poner de relieve la anómala situación de esta última. Mientras que Psámate ha llevado la vida normal de una esposa y su hija ha renunciado voluntariamente al matrimonio para convertirse en profetisa, Helena, por el contrario, parece haber regresado al estatus de doncella y su hija Hermíone, sola en Esparta y sin la compañía de sus padres, se verá abocada a una virginidad involuntaria (ἄνανδρος, 283; más adelante, ἄγαμος, 689).

La paradójica recaracterización de Helena como παρθένος contribuye a ponderar su inocencia, su castidad y su lealtad a Menelao, a la vez que lleva emparejada una belleza que no se ha marchitado a pesar del paso del tiempo⁴. Hermíone, a diferencia de su madre, es una παρθένος involuntaria cuya prolongada παρθενία viene asociada por parte de Helena con esos rasgos negativos que no parecen afectarle a ella (282-283):

ἦ δ' ἀγλαίσμα δωμάτων ἐμόν τ' ἔφυ,
θυγάτηρ ἄνανδρος πολιὰ παρθενεύεται.

La que fuera mi tesoro y el de mi casa, mi hija, sin marido, verá cómo encanecen sus cabellos mientras todavía es doncella.

Adviértase que las palabras que remiten a la carencia de marido (ἄνανδρος) y al encanecimiento (πολιὰ), se sitúan inmediatamente antes de παρθενεύεται. Semejante contigüidad pone de relieve los inconvenientes que le plantean a Hermíone su situación actual y el futuro que le espera, soltera y envejecida, mientras que su madre se esfuerza por evitar el matrimonio con Teoclímeneo y conserva una hermosa cabellera rubia diecisiete años después de abandonar Grecia. Por otra parte, la referencia a Hermíone como ἀγλαίσμα δωμάτων (282) evoca la mención de Eidó, la hija de Proteo, como τὸ μητρὸς ἀγλαίσμ' (11) y sugiere un nuevo paralelismo implícito entre las dos madres y sus respectivas hijas, pero un paralelismo que nuevamente hace destacar la desfavorable situación de Helena y Hermíone.

Opino que la discordancia implícita entre los roles de esposa y madre y la recaracterización de Helena como παρθένος se debe a que su παρθενία es un rasgo que no ha sido construido a través de las palabras de los demás personajes de la obra, sino creado y controlado exclusivamente por el poeta. El trabajo de Voelke (1996: 285) contribuye a apoyar mi punto de vista cuando afirma que “la asimilación de Helena a una joven doncella no solo es resultado de la comparación, sino que se inscribe en su propio modo de actuar y en las circunstancias de su desplazamiento desde Esparta a Egipto. Fue, en efecto, en el momento en que estaba cogiendo rosas en honor a Atenea Chalkioikos, cuando la raptó Hermes

⁴ Incluso en dos ocasiones la llaman νεᾶνι (1288) y παῖ (1356).

para llevársela a tierra egipcia (244-249). Tanto la recolección de flores como el rapto por parte de la divinidad nos remiten a los modelos míticos de *παρθένος*, en primer lugar Core, pero también Creúsa y Europa”. La única comparación explícita de Helena con una doncella raptada la hace el coro cuando compara el llanto de Helena en el momento del rapto con el de una Ninfa o una Náyade perseguida por Pan (184-190), pero el resto de asociaciones entre Helena y una *παρθένος* proceden del propio Eurípides, no de las palabras de los personajes, y este total control ‘autorial’ explicaría el hecho de que Helena encarne ella misma el rol de *παρθένος* a través de su identificación implícita con Perséfone y de su asociación con la diosa Atenea.

Frente a *Helena*, la tragedia *Medea* está más próxima a las obras de Esquilo⁵. Las diferencias entre ambas obras están en conexión con el particular diseño dramático de cada obra y dicho diseño se encuentra, a su vez, en conexión con una determinada visión de la relación entre personaje y mundo: relación de equilibrio y armonía en el caso de *Medea*, pero de ruptura y desequilibrio en el caso de *Helena*. Para empezar, quiero poner de relieve el carácter explícito de las imágenes asociadas a *Medea* por parte de los demás personajes y la vinculación implícita de dichas imágenes con el mito al que pertenece la heroína; tal vinculación favorece su integración orgánica en el diseño dramático de la obra y en la caracterización del personaje. La nodriza lamenta en el prólogo que su señora, desesperada, no preste a las palabras de sus amigos más atención que la que prestarían “una roca o una ola marina” (*πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων*, 28-29). Los vehículos de comparación, la roca y la ola, son parte de la leyenda que vincula a *Medea* con Jasón: la heroína es tan intratable como los propios elementos que la nave *Argo* tuvo que encarar en su famoso viaje. Otros ejemplos de semejante interacción poética serán recurrentes en el drama. La imagen que emplea la nodriza recuerda mucho, por otra parte, a la queja que Patroclo le hace a Aquiles cuando le dice que sus padres deben de haber sido “el grisáceo mar y las escarpadas rocas” (*Il.* 16. 34-35): tan intransigente es el héroe ante el grave peligro que corren sus amigos.

La nodriza también hace referencia a la volubilidad de *Medea* por medio de una imagen meteorológica (106-108): teme que ella pronto “encenderá / prenderá” (*ἀνάψει*) con mayor odio la “nube de lamentos” (*véφος οἰμωγῆς*) que crece desde su inicio. El relámpago sugerido aquí desarrolla una imagen latente en la predicción que hace la nodriza de que *Medea* no hará cesar su cólera hasta que “fulmine” a alguien (*καπασκῆψαι*, 94), puesto que el mismo verbo describe la acción de los relámpagos. La propia *Medea* expresará su deseo de que un relámpago atravesase su cabeza (*διὰ μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία / βαίη*,

⁵ Para este breve repaso de las imágenes vinculadas a *Medea* en la tragedia homónima me he basado en el trabajo de Boedeker (1997: 127-148).

144-145), mientras que al final de la obra Jasón se queja dolorosamente de que los dioses han fulminado contra él a la vengadora Medea (τὸν σὸν δ' ἀλάστορ' εἰς ἔμ' ἔσκηψαν θεοί, 1333).

Más adelante, la nodriza le advierte al coro que va a ser difícil convencer a su señora de que salga del interior de la casa, puesto que “lanza a sus criadas fieras miradas de leona que acaba de parir” si alguna se le acerca (καῖτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίν, 187-188). En el estásimo final, una vez que Medea ha entrado en casa para asesinar a su hijos, el coro la describe como una sangrienta Furia vengadora (1260), una vagabunda que sobrevivió a las inhospitalarias Simplégades para esforzarse en vano por sus hijos (1261-1264), una fuente de polución y sufrimientos enviados por los dioses (1268-1270) y al escuchar el llanto de los hijos de Medea poco antes de morir a manos de su madre, el coro utiliza las mismas imágenes que la nodriza cuando afirma: “pues sí que eras tú roca o acero” (πέτρος ἢ σίδαρος, 1279-1280) y corrobora así la caracterización inicial del personaje como una mujer dura e intratable.

En contraste con las palabras de la nodriza y el coro, Medea no se presenta a sí misma como una fuerza natural temible, sino como una víctima del mar que busca un lugar seguro en tierra. Se encuentra a la deriva en el mar de la vida, sin patria a la que regresar, sin familia que la acoja de nuevo, sin un lugar para cambiar de fondeadero de su desdicha (252-258). Cuando Creonte le comunica que debe abandonar Corinto, Medea se describe como una viajera atribulada que lamenta que sus enemigos estén desplegando todas sus velas contra ella y que no pueda encontrar lugar para desembarcar de su desgracia (278-279). El coro, que al comienzo de la obra se une al dolor de Medea porque no se imagina el peligro que corren las vidas de los niños, repite la misma imagen náutica para referirse a las desgracias que la acongojan: “un dios te ha arrastrado a una ola de infortunios, y no hay salida” (ὥς εἰς ἄπορόν σε κλύδωνα θεός, / Μήδεια, κακῶν ἐπόρευσε, 362-363; cf. también 431-445, especialmente μεθορμίσασθαι, 442). La imagen de Medea —ofrecida por ella misma y aceptada por el coro— como víctima de las fuerzas naturales, de las tormentas y del mar, contrasta notoriamente con las imágenes de la nodriza, que compara a su señora con esas terribles fuerzas. Independientemente de qué personaje utilice dichas imágenes y con qué propósito, todas ellas interactúan poéticamente con el contexto más amplio del mito de Jasón y Medea y de su largo viaje por mar en la nave Argo.

La imaginería de la obra no se agota en las imágenes náuticas. La nodriza también compara a Medea con animales peligrosos: en primer lugar, ella “dirige miradas de toro” a sus hijos (ὄμμα ταυρουμένην, 92-93), descripción que, nuevamente, interactúa con el mito de la famosa pareja: la metáfora evoca a los toros que exhalan fuego y que Jasón tuvo que uncir al arado, hazaña que la propia Medea menciona más adelante (478). La misma mujer que una vez ayudó a Jasón a vencer a los toros asesinos de su padre, ahora mira como un toro a los hijos que nacieron de su unión con Jasón. No solo dirige miradas de

toro a sus hijos, sino que también —añade la nodriza— “lanza a sus sirvientas la mirada de una leona con cachorros” (τοκάδος δέργμα λεαίνης ἀποταυροῦται δμωσίν, 187-189). La imagen de Medea como una leona parturienta que mira a los demás con fiera para proteger a sus cachorros se convertirá en una imagen irónica cuando Medea revele su intención de asesinar a los niños, pero incluso es discordante en los versos citados (187-189), puesto que poco antes la nodriza ha expresado su temor de que Medea podría ocasionar algún daño a sus hijos (92-93, 95) y considera prudente mantenerlos alejados de su madre cuando está enojada (90-91, 101). Jasón también ve a Medea como “una leona, no una mujer” (1342) y, horrorizado por los crímenes que acaba de cometer, pone a Zeus por testigo de los ultrajes recibidos por culpa de esa “odiosa e infanticida leona” (οἶά τε πάσχομεν ἐκ τῆς μισσαῖς / καὶ παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης, 1406-1407)⁶. Medea acepta la comparación hecha por Jasón: “Llámame, si lo deseas, leona y Escila que vive en la roca tirrenica. Porque yo he herido tu corazón, como tenía que hacerlo” (1358-1360) y poco después le recuerda que los niños están muertos, precisamente porque esa palabra le ‘morderá’ (δῆξεται, 1370; cf. también δάκοιμι 1344-1345). Previamente era Medea la ‘mordida’ (δηχθεῖσα, 109-110) por sus desgracias. Ahora los papeles se han invertido. A la comparación con una leona, Jasón añade la comparación con Escila, la criatura más temida por los marineros griegos: “leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrenica Escila” (λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν, 1342-1343). Como sucedía con el uso de las imágenes náuticas, también aquí parece posible contemplar la comparación de Medea con Escila dentro del contexto más amplio del mito de los Argonautas: Jasón considera a Medea más temible que los peligros que él encaró durante su gran aventura.

A través de los cuatro recursos de presentación indirecta de Helena que acabo de exponer (índice de frecuencia de términos psicológicos, uso de pronombres personales y posesivos de 1ª y 2ª persona, sustitución de singular por plural y grado de control del poeta sobre las imágenes que emplea), Eurípides ha procurado involucrar emocionalmente al auditorio en los sufrimientos de la heroína, que anhela revelar su inocencia a un mundo incapaz de distinguir entre realidad y apariencia. No me imagino a ese auditorio planteándose durante la representación de la obra si Helena *es* verdaderamente casta y fiel o todo lo contrario

⁶ En *Agamenón*, Casandra se refiere a la falsedad de las palabras y de la actitud de Clitemnestra con respecto a su marido, quien ignora los crímenes que trama “esa lengua odiosa de perra que acaba de lamerle y de erguirle, afectuosa, las orejas” (οὐκ οἶδεν οἶα γλώσσα μισητῆς κυνός, / λέξασα κάκτεῖνασα φαιδρόνους δίκην, 1228-1229). Al igual que Jasón, Casandra también la identifica con Escila (... Σκύλλαν τινὰ / οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην, 1233-1234) y con una leona (αὐτῆ δίπους λέαινα συγκοιμωμένη / λύκωι, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία, 1258-1259).

ni llegando a la conclusión de que es imposible determinar su culpabilidad o inocencia a causa de la ambigüedad del personaje. Es probable que entre ese auditorio hubiese un reducido grupo de atenienses cultos capaces de apreciar el sustrato filosófico sobre el que se asienta la obra, así como sus figuras de dición y de pensamiento, pero creo que ni siquiera esa reducida élite habría centrado sus reflexiones en determinar si la nueva Helena de Eurípides era verdaderamente inocente o no. Este tipo de consideraciones están asociadas a nuestra lectura moderna —silenciosa e intelectualizada— de los textos clásicos en un contexto cultural e ideológico bien distinto del de la Grecia clásica.

B. TRADICIÓN POSTERIOR DEL PERSONAJE

A diferencia de Eurípides, la literatura posterior siguió, en líneas generales, la historia tradicional de la Helena que sí fue a Troya. En la *Eneida* de Virgilio, Eneas la presenta como una odiosa Erinia de su propia patria y de Troya (Verg. *A.* 2. 571-574); en la *Heroida* XVII de Ovidio, el poeta nos devuelve la imagen ambivalente de una Helena aparentemente casta, pero a la vez dispuesta a dejarse seducir por Paris mientras Menelao está ausente. Quinto de Esmirna, poeta griego del siglo III d. C., constituye una excepción, puesto que adopta una actitud clara a favor de la inocencia de Helena: en el libro XIII de los *Posthomerica*, Afrodita impide que Menelao la mate con su espada y el propio Agamenón afirma que Helena es inocente y que el culpable fue Paris, que ya pagó por ello (Q. S. 13. 385 sqq.); en el libro siguiente, el XIV, Helena sale de Troya, avergonzada y temerosa, pero el poeta cuenta que, por donde va pasando, provoca admiración la belleza de la mujer “sin tacha”. Con la cabeza cubierta por un velo, sigue los pasos de su marido, a quien después le dirá que no lo abandonó por su voluntad, sino forzada por Alejandro (Q. S. 14. 39 sqq.).

La figura de Helena seguirá presente en la Edad Media gracias a la amplia recepción que tuvo la materia troyana a través, entre otros, de Dictis Cretense y Dares Frigio, cuyas obras se dieron a conocer en sendas traducciones latinas de los siglos IV y VI d. C.⁷ Ambos afirman haber sido testigos oculares de la guerra de Troya: Dictis del lado griego, Dares del troyano (1873: 14). Este último dice que Helena no fue raptada en contra de su voluntad y que regresó con Menelao más afligida que cuando había llegado; Dictis, aunque no hace explícito el consentimiento de Helena, cuenta que pidió a Príamo que no la devolviesen, bien por su pasión por Alejandro, o por temor a ser castigada. En un reciente trabajo, Morenilla Talens y Bañuls Oller señalan que la literatura medieval presenta a Helena “como símbolo de la belleza casquivana y del peligro que se encarna en

⁷ Dictys, Cretensis (1825), *De Bello Trojano...Accedunt Josephi Iscani De Bello Trojano Libri Sex*. A. J. Valpy. London / Dares (1873), *Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*. F. Meister. Leipzig: Teubner.

la mujer, la tentación del pecado que arrastra el alma a su perdición. Solo en la poesía cortesana de la Edad Media tardía, sin apartarse de la figura tradicional, puede observarse una cierta apreciación de Helena al incorporarla a la poesía cortés en la que se plasman las quejas por el desdén de la amada” (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2012b: 81).

Un breve repaso de la presencia de Helena en el teatro europeo de época moderna y contemporánea nos ofrece el siguiente panorama: en *Troilo y Crésida* de Shakespeare, aparece solo en la escena primera del tercer acto de la obra y su papel consiste simplemente en *estar*, puesto que no tiene nada que hacer en la historia que nos cuenta el dramaturgo inglés. En *Elena casta* (1721), Pier Jacopo Martello elige la versión de Helena que da la tragedia de Eurípides y se la dedica a una dama erudita, cuyas virtudes considera idénticas a las de su protagonista. Ahora bien, aunque Martello no encontró discutible o ambigua la inocencia de la Helena ‘real’, su realismo psicológico le llevó a introducir importantes cambios en la caracterización de este personaje, que, a diferencia de la Helena eurípidea, no protagoniza el comienzo de la obra ni es ella la que planea la fingida muerte de Menelao y su astucia se reduce a darle al rey de Egipto pistas falsas sobre la identificación de Menelao.

En *Fausto* de Goethe, Helena protagoniza el tercer acto de la segunda parte de la obra. A diferencia de Margarita, no es una mujer real, sino un símbolo eterno de perfección y belleza, de sensualidad y pasión, carente de las tradicionales connotaciones negativas. Antes de Goethe ya formaba parte de muchas de las historias basadas en el Dr. Fausto que se habían ido publicando desde el siglo XVI, dentro y fuera de Alemania. En su drama sobre el tema, el inglés Christopher Marlowe, ya había hecho célebre la exclamación de Fausto ante la aparición de Helena: “¿Es este el rostro que lanzó a mil naves?”. Goethe, por su parte, decide convertir a Helena en el símbolo de la poesía clásica para que su unión con Fausto, prototipo del hombre moderno, plantee la cuestión de la relación entre el alma moderna y el mundo antiguo y/o la fusión entre romanticismo y clasicismo.

El siglo XX ofrece pocas recreaciones o adaptaciones del mito de Helena. En la obra *La guerra de Troya no tendrá lugar* (1935), Jean Giraudoux hace a Helena consciente del negativo poder de su belleza, poder del que no puede librarse. El autor sitúa la acción en el momento en que Helena tiene que llegar a Troya, pero los griegos todavía no han declarado la guerra, metáfora de la situación vivida en Europa en los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Héctor, que no quiere la guerra, está dispuesto a devolver a Helena y lo intenta continuamente hasta que la realidad de los hechos escapa a su control en el último acto. Grecia necesita un pretexto para la guerra y ese pretexto es Helena, a quien Ulises define como “una de esas raras criaturas que el destino pone en la tierra para servirse de ella” (Giraudoux 1955: 70). Helena, además, no es solo un pretexto: Giraudoux también la presenta de manera alegórica al final

del acto 1, donde la Paz conversa con Helena, que encarna aquí a la Guerra y es incapaz de ver claramente a su interlocutora.

En las escasas recreaciones de la figura de Helena que ofrece la literatura española, ella representa la belleza que cautiva y destruye a los que la rodean. Así sucede en la pieza teatral de Luis Riaza, *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)* (1998). Como señalan Carmen Morenilla y Vicente Bañuls en un trabajo reciente, se trata de “un caso extremo de presentación de Helena como un personaje pasivo en modo alguno responsable de los deseos que provoca su belleza y de las desgracias que esos deseos provocan en quienes la rodean” (Morenilla Talens y Bañuls Oller 2012b: 84). Para Riaza, Helena es Hache, la letra sin sonido y solo la conocemos a través de las palabras de los demás personajes de la obra (89). “Helena es *nadie*, pero no un *nadie particular*, sino un nadie compartido, es lo que todos desean y no poseen” (91). “Helena es lo que todos desean porque los demás lo desean, un deseo sin contenido concreto, sentido solo como símbolo del poder en tanto que su posesión es la posesión de lo que los demás ansían poseer, por lo que no se duda en acudir a la violencia de buen grado, puesto que la violencia es el camino para mantener o lograr el poder en una espiral sin fin” (92).

El balance general de este breve repaso por la dramaturgia europea moderna y contemporánea es que en ella Helena aparece casi siempre reducida a la condición de símbolo y de objeto en manos de los hombres, encasillada en el rol de esposa infiel y de mujer casquivana cuya belleza es seductora y destructiva a la vez. Otras figuras como Clitemnestra o Medea, cuya caracterización clásica no era acorde ni a la moral de la antigüedad ni a la judeo-cristiana, sí cuentan con recreaciones en las que se realiza una especie de justificación de su comportamiento. En opinión de Morenilla Talens y Bañuls Oller (2012b: 94) la causa “debe buscarse no tanto en la caracterización negativa de la figura, puesto que también la tuvieron en el mundo clásico otras, como en el gran peso de la *Ilíada* en la tradición clásica en sentido amplio”. No obstante, la cosificación de Helena y su tratamiento estereotipado en la literatura occidental posterior parten con frecuencia de un conocimiento superficial de su caracterización en la épica homérica, tal y como señalan acertadamente los dos autores citados y como yo misma he intentado demostrar en mi investigación sobre Helena.

Quisiera añadir ahora que otra posible causa estaría en el tipo de acción de la que se le hace responsable. Así, mientras que griegos y troyanos mueren por causa de la seducción que ha ejercido la belleza de Helena sobre Paris, Agamenón en la tragedia homónima de Esquilo muere herido por el hacha de Clitemnestra, que desea vengar el sacrificio de Ifigenia, por su parte Medea degüella a sus propios hijos para vengarse del ultraje de Jasón y Fedra en *Hipólito* escribe antes de suicidarse una carta difamatoria para castigar a Hipólito y que le acarreará la muerte. El hacha, la espada y la carta son instrumentos tangibles de venganza

activa y consciente; la belleza de Helena es un instrumento de destrucción intangible, involuntario y pasivo. Clitemnestra, Medea y Fedra reaccionan y actúan en respuesta a las acciones realizadas por los respectivos personajes masculinos. Nadie ha afrentado, sin embargo, a Helena. Su huida con Paris no cuenta con motivos atenuantes en el plano humano y solo podría justificarse apelando a los dioses: Afrodita recompensa a Paris por haberla elegido como la diosa más bella y le entrega el corazón de Helena; Zeus, queriendo enzarzar a griegos y troyanos en una cruenta guerra, utiliza como instrumento la extraordinaria belleza de su hija; Hera crea un εἶδωλον que suplanta a la Helena real en Troya. Podría argumentarse, por tanto, que es la intervención divina la que priva a Helena de autonomía y de capacidad para la acción, pero el teatro moderno, a pesar de haber eliminado o reducido significativamente el papel de los dioses, no ha liberado a Helena de ese encasillamiento del que hablamos anteriormente.

Una obra de finales del siglo XX cuyo autor ha querido dotar a Helena de una identidad independiente y de acciones propias no es precisamente una pieza teatral como las anteriores, sino un vasto poema épico titulado *Omeros* y compuesto en 1990 por Derek Walcott⁸, escritor nacido en la isla caribeña de Santa Lucía, de padre inglés y madre de origen africano. La acción de la obra transcurre en la isla natal del autor: Aquiles y Héctor son dos pescadores que rivalizan por Helena cuando ella deja a Aquiles por Héctor. La Helena de Walcott parece en principio una figura que nos recuerda al personaje de la literatura clásica; su belleza es descrita por los efectos que produce, pero la diferencia reside en que las anteriores Helenas encarnan la belleza que lanzó al mar miles de barcos, mientras que la Helena de Walcott es ella misma un barco. No nos encontramos, por tanto, ante una mera variante de la Helena homérica, sino ante una criatura totalmente nueva que representa la trascendencia de toda categorización del mismo modo que el poema al que pertenece: ni *Omeros* es una *Iliada* caribeña ni Helena es una versión negra de una Helena blanca. Ella es Helena y ella es negra. Tampoco es una versión antillana de la Helena homérica. Ella es Helena y ella es antillana. Además, no es una víctima ni un sujeto pasivo, sino agente de su propia historia: deja a Aquiles, se va con Héctor y luego vuelve con Aquiles. Realiza estas acciones por propia voluntad. He aquí el dato crucial: se trata de *acciones*. No sabemos nada acerca de los sentimientos de esta Helena y ni siquiera conocemos al padre de su hijo, pero sí sabemos mucho acerca de sus acciones y sus consecuencias para los dos rivales, que hacen grandes esfuerzos por conservarla o atraerla.

Quiero finalizar esta ponencia recordando los versos del poeta Giorgos Seferis, que nos conmueve cuando expresa el carácter absurdo de una guerra

⁸ Walcott, D. (1990), *Omeros*. London: Faber & Faber.

—de cualquier guerra— librada, como en la tragedia de Eurípides, “por una ondulación de lino, por una nubecilla, / por el aleteo de una mariposa, por la pluma de un cisne, / por una túnica vacía, por una Helena”. A mí me conmueve del mismo modo la voz intemporal del coro de mujeres de *Medea* cuando escuchan las palabras desesperadas de la mujer que renunció a su mundo para ir, también ella, en pos de una túnica vacía (410-430)⁹:

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί,
καὶ δίκαια καὶ πάντα πάλιν στρέφεται·
ἀνδράσι μὲν δόλια βουλαί, θεῶν δ'
οὐκέτι πίστις ἄραρεν.
τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι
φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικῆς ἔξει.

μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν
τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν.
οὐ γὰρ ἐν ἀμετέροι γνώμαι λύρας
ᾠπασε θέσπιν αἰοιδὰν
Φοῖβος ἀγήτωρ μελέων· ἐπεὶ ἀντάχησ' ἄν ὕμνον
ἀρσένων γένναι. μακρὸς δ' αἰὼν ἔχει
πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν εἰπεῖν.

Contra corriente fluyen las aguas de los ríos sagrados y la justicia y todo anda revuelto en sentido inverso. Entre los hombres existen dolosos planes y la confianza en los dioses ya no se mantiene firme. Pero lo que se rumorea sobre mi vida se tornará en gloriosa reputación: el honor está a punto de alcanzar al linaje femenino y una fama injuriosa no dominará ya a las mujeres.

Las musas de los antiguos aedos cesarán de cantar mi perfidia. Pues Febo, soberano de los cantos, no infundió en nuestro corazón el canto inspirado de la lira; en caso contrario, hubiera entonado, en respuesta, un himno contra el linaje de los varones. Mas el largo transcurrir del tiempo tiene que decir mucho sobre nuestro destino y el de los hombres.

En líneas generales, mi breve repaso de la trayectoria de Helena en la literatura occidental posterior a la tragedia homónima de Eurípides pone en evidencia que para la hija de Zeus y Leda todavía no se ha cumplido el sueño acariciado por las anónimas mujeres del coro de *Medea*.

⁹ La traducción es mía y la edición seguida es la de Diggle 1984.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassi, K. (2000), "The Somatics of the Past: Helen and the Body of Tragedy", in Franko, M., Richards, A. (eds.), *Acting on the Past: Historical Performance across the Disciplines*. Hanover & London, Wesleyan University Press: 13-34.
- Boedecker, D. (1997), "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", in Clauss, J. J., Johnston, S. I. (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, Princeton University Press: 127-148.
- Cassin, B. (2000), *Voir Hélène en Toute Femme: d' Homère à Lacan*. Paris: Sanofi-Synthélabo.
- Davis, M. (2009), "The fake that launched a thousand ships: The Question of Identity in Euripides' *Helen*", in Wians, W. (ed.), *Logos and Mythos. Philosophical Essays in Greek Literature*. New York, Suny Press: 255-271.
- Derrida, J. (2010), *De la Gramatología*. Trad. española. Madrid: Siglo XXI editores.
- Diggle, J. (ed.) (1984), *Euripidis Fabulae*. Vol. 1. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Fredricksmeier, E. Ch. (1996), *The Many Faces of Helen in Archaic and Classical Greek Poetry*. University of Texas at Austin (thesis).
- Giraudoux, J. (1955), *Tiger at the Gates*. London: Methuen.
- Gumpert, M. (2001), *Grafting Helen. The Abduction of the Classical Past*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Hatzichronoglou, L. (1993), "Euripides' Medea: Woman or Fiend?", in DeForest, M. (ed.), *Woman's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers: 178-93.
- Jansen, M. C. (2012), "Exchange and the *Eidolon*: Analyzing Forgiveness in Euripides's *Helen*", *CompLit* 49. 3: 327-347.
- Juffras, D. M. (1993), "Helen and Other Victims in Euripides' *Helen*", *Hermes* 121: 45-57.
- Lush, B. V. (2008), *Recognition and the Limits to Knowledge in Euripides*. Wisconsin-Madison (thesis).
- Maguire, L. (2006), "Helen of Troy: Representing Absolute Beauty in Language", *Sederi* 16: 31-51.
- Maguire, L. (2009), *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Meister, F. (1873) *Daretis Phrygii De excidio Troiae historia*. Recensuit Ferdinandus Meister. Leipzig: Teubner.
- Meltzer, G. S. (2006), *Euripides and the Poetics of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Morenilla Talens, C. (2007), “La *Helena* de Eurípides”, in Bañuls *et alii* (eds.), *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade*. 1. Coimbra, Universidade de Coimbra: 179-203.
- Morenilla Talens, C., Bañuls Oller, J. V. (2012a), “Helena de Eurípides a Martello: Bellezza, Pudicizia, Accortezza, Sapienza e Costanza”, *SPbV* 14, n. s. 11: 381-399.
- Morenilla Talens, C., Bañuls Oller, J. V. (2012b), “La Helena que Nunca Fue a Troya. De Estesícoro a Rianza”, *Fortunatae* 23: 75-96.
- Nápoli, J. T. (2007), “Espacios Escénico, Geográfico y Metafórico en *Helena* de Eurípides”, *Synthesis* 14 : 109-128.
- Papi, D. G. (1987), “Victors and Sufferers in Euripides’ *Helen*”, *AJPh* 108: 27-40.
- Pucci, P. (1997), “The *Helen* and Euripides’ ‘Comic’ Art”, *ColbyQ* 33: 42-75.
- Schmiel, R. (1972), “The Recognition Duo in Euripides’ *Helena*”, *Hermes* 100: 274-294.
- Silva, M. F. (2015), “Helen”, in Lauriola, R., Demetriou, K. N. (eds.), *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*. Leiden, Brill: 174-198.
- Valpy, A. J. (1825), *Dictys Cretensis De Bello Trojano...Accedunt Josephi Iscani De Bello Trojano Libri Sex*. London.
- Voelke, P. (1996), “Beauté d’ Héléne et Ritual Feminine dans l’ *Hélène* d’ Euripide”, *Kernos* 9: 281-296.
- Walcott, D. (1990), *Omeros*. London: Faber & Faber.
- Wolff, C. (1973), “On Euripides’ *Helen*”, *HSPb* 77: 61-84.