

LA HELENA QUE NUNCA FUE A TROYA. DE ESTESÍCORO A RIAZA*

Carmen Morenilla - José Vte. Bañuls

Universitat de València

Carmen.Morenilla@uv.es - Jose.V.Banuls@uv.es

RESUMEN

El trabajo estudia la versión de la historia de Helena que Eurípides dramatiza en su tragedia *Helena*, haciendo un repaso a los antecedentes; después se ocupa de la recepción de esta tragedia y de un tratamiento singular de la figura de Helena, el que realiza Luis Riaza en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)* e intenta explicar las causas de la peculiar recepción en la tradición clásica de la figura de Helena.

PALABRAS CLAVE: Helena, Eurípides, tradición clásica, Luis Riaza.

ABSTRACT

«Helen that never went to Troy. From Stesichorus to Riaza». This paper studies the version of Helen's history that Euripides dramatizes in his *Hellene* tragedy, and provides an account of its precedents; the paper goes on to examine the way the tragedy was received and the response to a singular treatment of Helen, which Luis Riaza brings to the stage in *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)*, and tries to explain the causes of the particular reception in the classical tradition of Helen.

KEY WORDS: Helen, Euripides, classical tradition, Luis Riaza.

I. Helena nunca dejó de representar *los dones de la áurea Afrodita*, aquello que ningún hombre podía rechazar, por ello nunca dejó de ser objeto de elogio, un elogio que pugnaba con los efectos negativos que sobre los hombres también podían tener esos dones. Por ello la Helena venerada como divinidad no es el modelo de la mujer casada, ni es equiparable a Hera, la diosa que garantiza los lazos del matrimonio; Helena aparece más bien bajo los rasgos de la mujer cuya belleza, como la de Afrodita, expresa el atractivo sexual y la seducción, representa las cualidades de la muchacha que ya ha alcanzado la plenitud que la sitúa en el umbral mismo del matrimonio¹. Incluso en la *Helena* de Eurípides a pesar de que la protagonista es ya una mujer madura, sigue siendo objeto del deseo de todos los hombres que la conocen, porque en Helena el tiempo no pasa, ella es el deseo y la pasión que arrastra al hombre hacia la mujer. Helena es la objetivación de los dones de Afrodita, *los dones de la áurea Afrodita*, por eso en la *Iliada* Paris se pregunta, no esperando respuesta, que quién puede rechazar los deseables dones de Afrodita, y es por ello

también que a Helena siempre se la representa con el cabello dorado. Esa irresistible belleza es la causa de la desgracia de quienes le rodean, puesto que la lleva al adulterio y la convierte en motivo de una guerra que causó miles de muertes y la destrucción de una próspera ciudad. Por ello es reiteradamente acusada en la literatura griega de πολυάνωρ y destructora de ciudades.

Esta es la caracterización habitual de Helena, que procede del tratamiento que recibe esta figura desde los comienzos de la literatura griega, desde los poemas homéricos y la primitiva lírica, como muy bien ha mostrado Emilio Suárez de la Torre en «Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo. Estesícoro)» (2007: 55-79)², donde va mostrando las ambigüedades o los silencios en la presentación de esta figura en el tratamiento tradicional, el de la épica homérica, pero también las notables innovaciones en algunos poemas y sus causas, relacionadas en parte con las circunstancias concretas de cada poema, y muy particularmente, por lo que aquí nos interesa, la gran innovación de Estesícoro, quien, si bien en *Caída de Troya* y en *Retornos*, se puede suponer por los fragmentos conservados que no se alejaba mucho de las versiones convencionales, sin embargo, cambia la versión en su *Palinodia*. También Elena Redondo (2010: 285-308) en «La *Helena* de Eurípides y los roles de género», antes de centrarse en el estudio de la tragedia de Eurípides, se ocupa del paso de la Helena antigua a la Helena nueva³.

De los escasos fragmentos y de los comentarios antiguos puede deducirse que Estesícoro lleva a cabo dos rehabilitaciones consecutivas en *gradatio*, en un primer momento la habría llevado con Paris a Egipto, donde habría sido sustituida por el εἴδωλον, que sería el que viajaría a Troya mientras ella se queda con Proteo; más tarde dice que nunca partió en la nave de Paris y puede que tampoco estuviera en Egipto, según la dificultosa interpretación de los fragmentos (cf. J. A. Davison, 1966: 80-89 y Fr. de Martino & O. Vox, 1996: 248-260). Pero tampoco dice Estesícoro que Helena permaneciera en Esparta, por lo que se podría inferir que en este segundo canto se produce una sustitución desde el principio y que de algún modo es trasladada a Egipto, quizá por intervención de Iris o incluso de Hermes⁴. Al parecer, con la inseguridad que provoca la escasez de textos, esta fundamental variación en la figura de Helena sería un encargo que le habrían hecho los Crotoniatas (a este respecto cf. G. Cerri, 1993: 329-345).

* El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación FFI2009-12687-C02-01, de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

¹ Para un repaso a su función religiosa y los testimonios literarios y arqueológicos existentes cf. C. Calame, 1996: 379-389.

² Incluye apéndice de los textos estudiados.

³ Además de Suárez de la Torre, trabajo al que también remitimos para las interesantes conclusiones sobre la tragedia de Eurípides.

⁴ No sería el único caso en este autor: en *Caída de Troya*, fr. 198 *PMG*, Apolo traslada Hécuba a Licia.

Tampoco la Helena de Heródoto llega a Troya, sino que es retenida en Egipto por Proteo, que la custodiará hasta que pueda devolverla a su dueño, a su esposo (cf. *Historia*, II, 112 ss), en unos párrafos en los que Heródoto muestra intereses complejos, como señala Carmen Soares en «Rapto e resgate de Helena nas *Histórias* de Heródoto» (2007: 81-88)⁵. La Helena de Heródoto en lo que hace a su relación con Paris y la partida hacia Troya sigue la tradición épica: Helena acompaña a Paris, que también ha arrebatado a Menelao riquezas de su palacio. En el viaje a Troya, arrastrados por vientos contrarios, son obligados a recalar en Egipto, donde el piadoso Proteo es informado de que Paris ha violado las normas de hospitalidad y ha robado a su anfitrión una considerable cantidad de bienes, esposa incluida. Proteo aduciendo precisamente esa violación de una norma que debe ser inviolable, deja ir a Paris y a sus hombres, pero retiene a Helena y los restantes bienes de Menelao hasta que pueda devolvérselos a su legítimo dueño, cuando éste acuda a Egipto. Cuenta Heródoto que, según las informaciones que le transmiten los sacerdotes, ante las peticiones de Menelao a las puertas de Troya de que le devolvieran su esposa, los troyanos le contaron que estaba en Egipto bajo la protección de Proteo, pero él no les creyó, hasta que, tomada la ciudad, los griegos comprobaron que en ella no estaba Helena. Menelao se reencontró con ella en Egipto, donde además recibió otras muestras de hospitalidad, a las que respondió cometiendo un grave acto impío, con el que daba prueba de su naturaleza deleznable.

La finalidad de Heródoto, que además da pruebas de que Homero conocía esta versión, aunque no la quiso seguir, es insistir en la necesidad de respetar las normas de la hospitalidad y la piedad a los dioses, a la par que, de un modo ciertamente ingenuo, confirmar la nobleza de los egipcios y la perversidad de los espartanos, de los que no es posible fiarse ni después de haberles hecho un gran favor.

Si la Helena de Heródoto no llega a Troya no es porque no se hubiera puesto en camino junto con el seductor o el raptor Paris, sino porque vientos contrarios empujaron la nave hacia Egipto. Pero la Helena que no fue a Troya para nosotros, la que mayor resonancia obtuvo, dentro de la escasa recepción de esta versión, es la de la tragedia *Helena* de Eurípides, una tragedia muy peculiar, que suscita notables problemas de interpretación, que en parte sigue el tratamiento de Estesícoro, por lo que podemos saber, y en parte la versión de Heródoto⁶. Baste recordar con M. Pohlenz (1930: 412) que algunos estudiosos han supuesto que iría en el cuarto lugar de la tetralogía, opinión defendida más recientemente por D. F. Sutton (1971: 55-72 y

⁵ Trabajo en el que la autora llama la atención sobre la importancia que Heródoto confiere al respeto que los egipcios guardan a ciertas normas, como las de la hospitalidad.

⁶ A esta tragedia hemos dedicado varios trabajos en los que la abordamos desde perspectivas diferentes, cf. C. Morenilla, 2007a: 179-203 y 2007b: 213-254. La complejidad de la tragedia y los numerosos problemas de interpretación son abordados por numerosos estudiosos; a título solo de ejemplo queremos referirnos al reciente artículo de José Antonio Alves Torrano, 2010: 13-32, que repasa la obra mostrando las líneas dramáticas más relevantes con ideas muy sugerentes.



1980: 185-190); otros ponen de relieve su contenido cómico⁷. Una actitud prudente, que parte ante todo de la reflexión sobre nuestro conocimiento de las ideas sobre la tragedia en época clásica, es la de B. Seidensticker, cuando ejemplifica la transformación del héroe eurípideo en diversos pasajes de tres tragedias, entre ellas Helena, la «Zerstörung des tragischen Helden bei Euripides» (1982: 51-69). Por su parte, un gran conocedor de la tragedia como A. Lesky insiste en que en esta tragedia Eurípides acumula una gran cantidad de innovaciones dramáticas de diverso tipo, por poner un ejemplo la *párodos amobeica* o bien el posterior abandono de la escena de todos los personajes, coro incluido, que permite que se produzca un segundo prólogo en boca de Menelao, que vestido de harapos, náufrago, entra en escena, y pronuncia sus primeras palabras en soledad. Para Lesky una recreación tan profunda de los elementos dramáticos provoca la sensación de que éstos «pasan a primer plano y determinan la obra por entero» (1976: 415).

De inmediato, en la misma representación de la obra, debió percibirse claramente el esfuerzo innovador de Eurípides, puesto que Aristófanes se hace eco de algunas de esas innovaciones en sus comedias *Tesmoforiantes* y *Ranas*, lo que debemos considerar prueba de la amplia repercusión que tuvo la obra. El comienzo nos muestra a una mujer madura, que ha sufrido calamidades y busca la protección de un recinto sacro, en concreto está abrazada en actitud de suplicante a la tumba construida en recuerdo del anterior rey de Egipto, Proteo; al fondo un paraje en parte despoblado, a las afueras de la ciudad, por el que llegan y parten mensajeros, extranjeros y otros personajes, que de algún modo ha de evocar un mar cercano, en parte ocupado por un palacio real⁸. La mujer será la que inicie con su resis de lamento la obra. Esa mujer en estado lamentable, desastrada, que en actitud suplicante vive junto a una tumba, porque quiere evitar unas bodas, resulta ser Helena, la mujer más bella, solo comparable a Afrodita. Y es la propia Helena quien nos cuenta su historia, que nunca fue a Troya, sino que Hera formó con una nube una imagen en todo igual a ella, con la que engañó a Paris: esa imagen fue la que Paris sedujo y se llevó consigo, mientras que ella fue trasladada por Hermes a Egipto y colocada bajo la protección de Proteo para que no sufriera ningún oprobio y se mantuvieran inviolables los vínculos matrimoniales. También indica claramente Helena la causa real de la guerra que se entabla: el deseo de Zeus de descargar a la tierra de parte del peso de hombres y a la par dar fama al mejor de los guerreros; el rapto de Helena será solo el pretexto⁹.

⁷ Sirva de ejemplo extremo el trabajo de A. Pippin, 1960: 151-163; la autora interpreta y traduce desde un punto de vista cómico escenas que en principio no tienen necesariamente este tono, y que en nuestra opinión son descontextualizadas.

⁸ Para el uso del escenario en tragedia, cf. V. di Benedetto-E. Medda (1997), para esta tragedia en concreto pp. 140 ss.

⁹ Eurípides recoge aquí la versión de Hesíodo en sus *Trabajos* y la de los *Cantos Ciprios*, que también recoge en la escena final de *Electra*, cuando Cástor informa de que su hermana siempre estuvo en Egipto, vv. 1280 ss.

En la resis del prólogo también indica Helena que, aunque se mantuvo a salvo mientras vivió Proteo, a su muerte, el hijo, Teoclímeneo, la pretende y quiere forzar la boda, razón por la que se encuentra en estado tan lamentable, como una suplicante abrazada a la tumba de Proteo. Se mantiene con vida Helena porque Hermes le aseguró que volvería a encontrar a su esposo y retomarían la feliz vida en común, pero Helena tiene momentos de dudas. Las dudas se refuerzan porque entra en escena un griego náufrago, Teucro, con el que mantiene un diálogo, sin que él la reconozca, o mejor dicho, después de que él en un primer momento la haya reconocido pero lo haya considerado imposible porque Helena iba en la misma nave que Menelao, de quien se dice que se ha perdido en el mar. Este diálogo le produce un profundo dolor a Helena, porque le informa de las desgracias que su εἶδωλον, es decir, ella ha acarreado a los suyos, incluida su familia más cercana, y porque la hace consciente del odio que suscita. Este dolor se manifestará en un canto que dará paso a la párodos, en la que aparecerán las esclavas griegas que la van a acompañar y aconsejar a lo largo de la obra.

El protagonismo de Helena es total en esta obra, en la que la vemos constantemente reflexionar sobre el pasado, urdir los posibles planes, reivindicar su papel de esposa fiel. Para hacerlo recrea Eurípides en esta tragedia motivos tradicionales que son adecuados a un nuevo contexto, como el rapto de la joven doncella o el regreso a su patria del héroe tras largos años sin ser reconocido, cuyo máximo exponente es el regreso de Odiseo en el poema homérico, quien en un primer momento se disfraza para no ser reconocido por sus allegados y poder llevar adelante su venganza, pero que incluso cuando se desprende del disfraz, no termina de convencer a su esposa, que lo somete a pruebas; las mismas pruebas, de carácter íntimo, a las que se refiere Helena cuando evoca el posible reencuentro con su esposo, que también llegará a las costas de Egipto tras una larga travesía y un naufragio, pero en este caso Menelao no es reconocido al instante por el estado tan lamentable en que se encuentra, no por el uso de disfraz alguno; tampoco ha regresado a casa, sino a un lugar lejano de su patria, donde le espera un nuevo peligro de muerte, del que escapará no con el uso de la fuerza y destreza del héroe homérico, sino gracias a una intriga urdida por su mujer.

Una intriga que, efectivamente, es urdida por Helena, lo que aún es puesto más de relieve ante los espectadores porque está basada en un motivo de reconocido éxito en el teatro griego, el motivo de la muerte fingida por parte del que se supone muerto, que nos recuerda la muerte fingida de Orestes, plan que fue urdido por un varón, mientras que aquí la autora es una mujer, Helena, pero además resalta que, mientras Orestes utiliza el *dolos* para obtener una venganza cruenta, matar a la madre y al nuevo esposo, Helena y Menelao lo utilizan para salvarse causando los mínimos daños posibles¹⁰: Helena convence a Teoclímeneo de que está dispuesta

¹⁰ Recordemos que Eurípides no utiliza el motivo de la muerte fingida en su *Electra*, donde el *dolos*, urdido por Electra, es de ámbito femenino, un nacimiento, acorde con la caracterización en esta obra de Clitemnestra.



a casarse con él porque su esposo ha muerto, la muerte le ha sido notificada por un compañero de aquél, en realidad el propio Menelao, pero previamente ha de cumplir con un complicado rito funerario que debe realizarse en alta mar. Con esta treta consiguen huir y los Dioscuros, los hermanos de Helena, en aparición final, convencen a Teoclímeneo para que vuelva a ser lo que antes era, una persona piadosa, y que olvide esa pasión indebida que le ha llevado a asesinar a cuantos griegos llegaban a sus costas.

Los personajes femeninos tienen un especial papel en esta tragedia. No es casual que, aunque aparezcan personajes masculinos con papeles y funciones diferentes (Teucro, el anciano marino, Teoclímeneo y Menelao), en esta obra las mujeres sean las que mueven la acción, todas ellas, incluso la vieja criada de palacio, que aleja a Menelao con consejos que son contrarios a los deseos de su señor. El coro de esclavas griegas no solo acompaña, sino que sugiere lo que debe hacer a Helena; y Teónoe, la sacerdotisa y adivina hermana del rey, decide permitir que triunfe el plan que Helena ha urdido. Y sobre todo Helena, la protagonista, que es vista como símbolo de la inteligencia y la perspicacia, además de la lealtad al esposo, como hemos señalado, aspecto este último que confiere la característica fundamental que la separa de las restantes versiones.

Entre otros, estos aspectos que hemos indicado confieren a esta tragedia una complejidad especial, que ha dado lugar a múltiples interpretaciones, como hemos señalado¹¹. Nos parece especialmente relevante la insistencia de Eurípides en que la diferencia entre apariencia y realidad afecta a todos los órdenes de la existencia, desde los aspectos más cotidianos a los objetivos más ambiciosos, como sucedió a los griegos que partieron hacia Troya en pos de una nube, o como les sucedió a los atenienses, que en el 412 habían visto frustradas muchas empresas y muy particularmente la gran expedición naval de Sicilia. Creemos también que no puede ser casual que esta obra, que se desarrolla en un lugar lejano y relativamente exótico, busque con insistencia la restauración de una institución que se ha visto perturbada, el *oikos*, y la vuelta a la cotidianeidad en la propia patria, como hemos querido mostrar en otro lugar.

II. A pesar de la fuerza de esta caracterización tan singular de una figura de honda tradición, de la que al menos cabe decir que impactó al público a juzgar por la acogi-

¹¹ Solo por poner un par de ejemplos, Karelisa V. Hartigan (1981: 23-31) cree que, mediante la reiterada elección de versiones menos conocidas o de innovaciones o la constante manifestación de dudas sobre versiones míticas por parte de los personajes, Eurípides hace explícito el deseo de insistir en la diferencia realidad/ilusión, la crítica a la guerra y a la religión popular. Entre la numerosa bibliografía, cf. J. Assaël (1987: 41-54), que insiste en la importancia desde el punto de vista filosófico de la modificación del personaje de Helena; C. Brillante (2007: 140-155), quien valora en el conjunto de la obra la ambigüedad constante de la protagonista, mientras M. Wright (2005) va más allá en su análisis y considera que la finalidad sería mostrar que el conocimiento de la realidad no es posible, es decir, que la intervención de Eurípides en la polémica sofística sobre las vías de aprehensión del conocimiento consistiría en negar esta posibilidad.

da que tuvo en las comedias de Aristófanes¹², en la Antigüedad no hay testimonios de otras recreaciones o adaptaciones que siguieran esta misma línea, sino que se siguió el tratamiento tradicional, el de la Helena que sí fue a Troya, por razones que son bien conocidas, entre las que no debemos pasar por alto el enfrentamiento entre dos bloques que dividió Grecia durante buena parte de la época clásica.

Así se mantendrá en la literatura romana, como bien nos ha mostrado Aurora López en «Helena en la poesía épica romana» (2007: 255-271), y en la literatura medieval, en la que es presentada como símbolo de la belleza casquivana y del peligro que se encarna en 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. Los autores que se han referido a Helena, lo han hecho de pasada, con un tratamiento estereotipado que parte con frecuencia de un conocimiento superficial de la caracterización que se hizo de ella en la *Iliada*.

Helena, como las sirenas de época postclásica y las ondinas germánicas, es utilizada como símbolo de los peligros de la carne, de la perversión que acecha al hombre bajo la forma de la belleza de la mujer, un tema que sirve muy bien para mostrar uno de los mayores riesgos que acechan al hombre. Helena incluso en mayor medida que sirenas y ondinas, por la entidad que le confiere su presencia en la *Iliada* y el consiguiente gran peso en la tradición clásica, a lo que se añade que al ser un personaje individual tiene una genealogía, un pasado, unas características físicas y unos rasgos de carácter propios, lo que la hace especialmente adecuada para ser usada con esos fines.

Pero incluso en el siglo XX ha sido escaso su uso, y no puede justificarse únicamente por el hecho de que se trate de una figura que no tenga buen engarce en los valores tradicionales de nuestra sociedad, puesto que esto mismo es lo que sucede a Fedra o a Medea, que sí han sido objeto de recreaciones, aunque ha habido que esperar a épocas recientes para verlas con características diferentes, descargadas de culpabilidad, en particular gracias a la literatura de género.

Probablemente en el caso de Helena haya pesado mucho más la caracterización del personaje como el símbolo de la belleza casquivana, del poder perverso de la seducción femenina, del deseo egoísta de vida en lujo, algo que puede verse también en las recreaciones fílmicas, puesto que son muy escasas las obras que tienen a Helena como protagonista: tras la en su momento exitosa *La Caduta di Troia* de 1911 y la cómica *The Private Life of Helen of Troy* (1927), apenas si puede hablarse de *Helen of Troy* (1955), que al haberse visto envuelta en problemas legales, tras su estreno

¹² Recordemos que Aristófanes se refiere a ella como *la nueva Helena* (*Tesm.* 850) y nos regala una hilarante parodia en las escenas finales de su *Tesmoforiantes*. Para una presentación del mito de Helena, con un apéndice bibliográfico, cf. Bettini & Brillante, 2002.



y distribución inicial, no pudo volver a distribuirse hasta 1996, cuando ya estaba muy envejecida (cf. J. Solomon, 2002), y la nueva *Helen of Troy* dirigida en 2003 por J. K. Harrison, en el formato de la moderna miniserie, que ofrece interesantes innovaciones en la presentación de la historia de Helena que la descargan de los rasgos marcadamente negativos de la tradición clásica¹³.

Estos rasgos caracterizadores que hemos comentado están presentes en la mayor parte de las recreaciones de la figura de Helena, a las que, en todo caso, en algunas de época reciente, se le ha descargado de perversidad haciéndola explícitamente no responsable de las reacciones que su belleza provoca; a veces se la hace consciente de ese negativo poder, del que no puede librarse, como sucede en la exitosa *La guerra de Troya no tendrá lugar* de Giraudoux, que bien estudió Elena Real (1999: 287-304), quien señalaba que, aunque no fuera intención del autor, al que movían motivaciones de tipo político, consiguió subvertir la tradicional caracterización de este personaje rompiendo con una imagen bien fijada, sobre todo en la literatura francesa finisecular, en la que es vista como fuente de todas las desgracias de los varones, bien ajustada a la imagen de la mujer perversa que tanto se había desarrollado en años previos.

Pero, además, en lo que hace concretamente a la recepción de la tragedia de Eurípides, el artificio de la nube creada por Hera resultaba demasiado artificioso, muy poco creíble desde postulados realistas para los autores de épocas posteriores, como bien puede verse en la ópera *Helena egipciaca* de Hofmannsthal-Strauss de 1926; E. Marcos en un reciente trabajo sobre esta ópera muestra a través de varios escritos de Hofmannsthal, entre ellos su correspondencia, cómo enfocó el autor el libreto para poder explicar, en términos modernos, la reconciliación de los esposos tras el adulterio y la guerra y en la que, si bien Helena acude al argumento de la nube, artificio divino idéntico a ella, se trata de una mentira, de una treta urdida para engañar al crédulo esposo¹⁴.

Esta misma falta de engarce del argumento euripideo con presupuestos naturalistas es, sin duda, la causa de que tampoco esta tragedia haya gozado de muchas representaciones, además de su consideración tradicional de una tragedia menor, un melodrama, tragedia novelesca, etc. Sírvanos de ejemplo de esa escasa representación de *Helena* lo que señala H. Flashar en su estudio sobre las representaciones de obras clásicas en varios países europeos, en el que indica que Helena no es representada en Alemania hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Es interesante comprobar que la crítica, además de poner de relieve el tono *sentimental* de la obra,

¹³ De esta versión y sus fuentes se ocupa M. M. Winkler, 2009: 242-250.

¹⁴ E. Marcos, 2007: 269-292. K. Hamburguer, en 1962: 127 ss., además de comentar la *Helena egipciaca*, se ocupa de «Utopischer Bildrest in der Verwirklichung. Ägyptische und Trojanische Helena», de *Das Prinzip Hoffnung* de Ernst Bloch (ca. 1940), en el que se discute la realidad que Hofmannsthal propone en su obra.

de considerarla incluso «bis zur Schockierung unklassisch», lo que era esperable a tenor de las etiquetas que se le han atribuido tradicionalmente, insiste en los «Eheprobleme des aus dem Kriege Heimkehrenden» (cf. H. Flashar, 1991: 183). Estos comentarios nos hacen pensar en los problemas en los que Alemania se encontraba inmersa, con el penoso retorno de los que lograron retornar y el reencuentro con una familia a su vez destrozada por los efectos de la guerra y las invasiones de los ejércitos, asunto sobre el que solo en épocas recientes se ha hablado, y con ello evocan sin duda la validez de las propuestas de Eurípides.

No es casual que sea después de la Segunda Guerra Mundial cuando encontramos dos obras que se basan, incluso explícitamente, en la tragedia *Helena* de Eurípides, compuestas por dos autores de procedencia distinta y con orientaciones y perspectivas también distintas. Nos referimos a *Helena en Egipto* de Hilda Doolittle (1961)¹⁵ y a *Helena* de Yorgos Seferis (1955). Nos interesa especialmente esta última porque gracias a las frecuentes traducciones al francés y al castellano, publicadas en medios de una considerable difusión, ha estado al alcance no solo de los especialistas, también de los interesados españoles en la poesía de Seferis, del mismo modo que ha dado paso a notables estudios sobre su poética, como los de Pedro Bádenas de la Peña, Carles Miralles, Andrés Pociña, Luis Alberto de Cuenca, Amor López Jimeno, entre otros.

Si Doolittle acude a la versión de Estesícoro y de Eurípides para descargar a su Helena de la responsabilidad de una guerra desde una perspectiva feminista, Seferis habla del dolor y la profunda desilusión que provoca luchar

por el cimbreo del lino flotante, por una nube,
por un tremolar de mariposa, por la pluma de un cisne,
por una túnica vacía ... por Helena¹⁶.

en un bello poema en el que la propia Helena, que llora junto a las otras esclavas espartanas en Egipto, es quien repite los versos de Estesícoro:

No es verdad, no es verdad —decía—,
nunca subí a la nave de azulada proa
ni he pisado jamás la fuerte Troya.

III. En las literaturas hispanas podemos ver la misma línea de recreación de la figura de Helena que hemos comentado, un escaso uso de esta figura que además se produce en el marco de los rasgos de la tradición homérica¹⁷. De esta caracteriza-

¹⁵ La edición bilingüe de Ediciones Igitur de 2007 presenta prólogo de Jeffrey Twitchell-Waas y un sugerente epílogo de Marta González González.

¹⁶ Traducción de José Alsina publicada en los suplementos de *Eclas*. 3, Madrid, 1968.

¹⁷ Véase a este respecto su práctica ausencia en el estudio de J.M.^a Díaz-Regañón, 1955-56.



ción como belleza que seduce y causa la destrucción de las personas cercanas, no se desprenderá Helena nunca y en la mayor parte de las recreaciones mantiene las características fijadas en la Antigüedad, salvo rasgos secundarios introducidos para adecuarla a nuevos contextos, aunque en algunos escasos tratamientos se la reviste de rasgos adicionales que le confieren una relevancia especial, que hemos buscado poner de relieve en otro lugar¹⁸.

En este conjunto una obra muestra una versión peculiar. En ningún caso vemos una Helena que, como la de Eurípides, no siga a Paris a Troya, pero tenemos 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. Se trata de *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)* de Luis Riaza, publicada en 1998.

IV. Sobre la dramaturgia de Luis Riaza existe ya una considerable bibliografía, a pesar de que sus representaciones se realizan normalmente en ámbitos considerados alternativos, como festivales de teatro independiente. Forma parte, a pesar del rechazo habitual de los autores afectados a todo tipo de etiquetas, del que fue denominado *nuevo teatro español* a comienzos de los años 70, un conjunto heterogéneo que adquirió entidad como grupo a partir del estudio que les dedicó G. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, publicado en Estados Unidos en 1972 y que fue publicado en español en 1978. Este libro fue causa de que se despertara el interés (en EE.UU. y en otros países) por los autores incluidos en el estudio, en los que destacaron su actitud combativa, de denuncia de los abusos del poder, pero además con una acusada preocupación por innovar los lenguajes formales, rompiendo claramente con el realismo de la anterior generación y apostando por una nueva simbología en la que ocupa un papel importante la presencia de animales, de figuras arquetípicas y seres grotescos¹⁹.

Por lo que hace a Riaza, en sus obras es constatable el uso, incluso el abuso, de esos animales, seres grotescos y figuras arquetípicas, así como la sustitución de personajes por otros o por animales u objetos, hasta el punto de haberse llamado al suyo *teatro de la sustitución*, lo que entre otras cosas es causa de que no sea un teatro fácil de entender, a lo que hay que añadir el frecuente sarcasmo, que no siempre es bien

¹⁸ Hemos estudiado algunos de estos tratamientos más notables en un trabajo en este momento en prensa, Bañuls & Morenilla.

¹⁹ Ya existe una cierta bibliografía sobre el conjunto heterogéneo que forma el grupo y sus representantes más significativos, como Francisco Nieba, José Ruibal, Miguel Romeo Esteo, Jerónimo López Mozo, etc. Para la producción dramática de L. Riaza (Madrid, 1925), en general cf. A. Ramos, 1982: 18-21, P. Podol, 1982: 7-17, P. Ruiz Pérez, 1985: 157-168 y 1986-87: 479-494 y M.^a J. Ragué, 1996: 63 ss. Destacamos especialmente con carácter general Ruiz Pérez, 2006: 15-46, que aporta una visión más completa de la dramaturgia riaziana.

entendido, y la reiterada referencia o parodia de los textos más variados, que tampoco siempre es identificada. Todo ello ha provocado que algunas obras hayan obtenido una resonancia considerable gracias a las críticas que censuran su oscuridad, la reiteración de motivos a lo largo de toda la dramaturgia del autor, o incluso la explícita obscenidad en algunos momentos²⁰. Sus estudiosos, por su parte, valoran positivamente el esfuerzo por innovar en los lenguajes escénicos y por crear un lenguaje propio, a la par que insisten en la necesidad de ver en sus obras una denuncia de los efectos perversos del poder en cada momento concreto en que se representaron, incluyendo la desilusión por los malos usos de éste tras la Dictadura y la ruptura de las esperanzas de muchos sectores de la sociedad²¹.

Por lo que a nosotros nos interesa en este trabajo, cabe indicar que Riaza ha acudido en varias ocasiones a los textos griegos para saquearlos-parodiarlos-recrearlos, según su propia terminología: a *Medea* de Eurípides en *Medea es un buen chico* (1981), *Edipo Rey* de Sófocles en *Los Edipos o ese maldito Hedor* (1991) y en las inéditas *Edipo Café* (1991) y *Los pies* (1994), y a *Antígona* en *Las jaulas* (1968), transformada en *Antígona... ¡Cerde!* para la representación de 1983. Este proceder está en la línea de sus restantes obras, en las que también *entra a saco* en toda la dramaturgia clásica española y europea, así como en textos sacros como la Biblia. Al estudio de las complejas relaciones de la literatura griega y las obras de Riaza se han dedicado en los últimos años varios trabajos muy interesantes de especialistas en filología clásica: es el caso del artículo de Diana de Paco que en 2003 se ocupa de la obra que nosotros vamos a estudiar, aunque desde una perspectiva diferente a la nuestra; J. Vte. Bañuls y P. Crespo dedican un capítulo del volumen sobre *Antígona* de Sófocles y sus recreaciones publicado en 2008 a las adaptaciones de esta tragedia que hizo Riaza; y en 2009 dos trabajos vuelven a ponerlo de actualidad, un capítulo de Pedro Luís Cano sobre los mitos clásicos en Domingo Miras y Riaza en el último volumen colectivo editado por J. A. López Férez y un libro de Sophie Forkel que estudia la recepción de *Antígona* en Anouilh, Bemba, Gambaro y Riaza²².

En la obra que nos ocupa, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)*, en palabras de Cano, que se ocupa de

²⁰ Como es el caso de *Retrato de dama con perrito*, estrenada el 9 de marzo de 1979 por el Centro Dramático Nacional en la sala Bellas Artes de Madrid, con dirección de Miguel Narros, o *El desván de los machos, el sótano de las hembras*, que tras el estreno en 1974 por la Compañía Corral de Comedias de Valladolid con dirección de Juan Antonio Quintana, ha sido representado fuera, en concreto en Chile, con escándalo y espantada en mitad de la representación.

²¹ Solo a modo de ejemplo remitimos al artículo de José Luis Suárez García, 1993: 141-154, que pone en relación el modo en que Riaza desmonta los cimientos del teatro clásico para crear una forma basada en la irónica representación del teatro mismo, y todo ello como medio de información y denuncia.

²² D. de Paco, 2003: 71-92; J. Vte. Bañuls & P. Crespo, 2008: 408 ss., que muestran los cambios que experimenta esta obra como ejemplo del proceso de adecuación al contexto sociopolítico en cada nueva representación; P. L. Cano, 2009: 313-322 y S. Forkel, 2009.

ella de soslayo, «el tratamiento de farsa sobrepasa el tono de desmadre» (p. 320). Esta obra de Riaza muestra en grado sumo las características de su teatro, un teatro que exalta la preocupación por los lenguajes formales y privilegia la transformación, el cambio, la elipsis y el collage como técnicas de creación, lo que da como resultado obras oscuras, que provocan confusión no solo por la acumulación de motivos secundarios o ajenos a la trama sin orden aparente, sino también, de manera muy especial en esta obra, por los rápidos cambios de papel de los actores, solo identificados por el apelativo que se les dirige, sin otro rasgo formal que ayude a su percepción. En este tumulto de temas y motivos entrelazados y de cambiantes personajes del mismo o de diferente bando, una actriz se separa del conjunto, Y-Ifigenia/Casandra, la víctima consentida que se convertirá en victimario y que al aceptar de grado su papel, ha aceptado el juego de la violencia como vía al poder. Por ello, cuando el sacrificio y la obra hayan terminado, seguirá estando al servicio de los que la han sacrificado: se quedará limpiando el escenario y lo preparará para la siguiente función, como manifestación de que ha entrado en el juego y ha aceptado las reglas.

La obra tiene un título a la par extraño, explícito en lo que hace a los materiales escénicos más relevantes caracterizadores de los personajes, pero también opaco, porque no permite saber el argumento de la obra, como, por otra parte, sucede en muchas obras de cualquier género. En este caso el título remite a dos características del teatro en general de este autor, muy acusadas en esta obra: al interés por la renovación de los lenguajes escénicos y a la reutilización de materiales clásicos, tanto grecolatinos como bíblicos, de clásicos europeos (Shakespeare y Giraudoux, entre otros) e hispánicos, para construir una obra paródica de todas aquellas a las que utiliza como hipertexto y a las que remite. Por poner solo unos pocos ejemplos, en la p. 24, A-Agamenón, que imagina bailar con Helena, habla de la posibilidad de enviar al marido lejos, evocando el motivo de Putifar, o en la p. 80, al final de la obra, Y-Ifigenia, después de una fingida muerte en la que se degüella un maniquí y de una fingida lucha entre griegos y troyanos, se dirige a su madre y los demás personajes reaccionan:

Y. Soy tu hija rediviva que ha abandonado su sepulcro para aportarte la paz. La diosa se mostró generosa.

X. (*Corre a agitar a A. y a B. Y se retira.*) ¡Resucitad también vosotros! Nuestra niña nos ha sido devuelta por los dioses! ¡El milagro de la paz ha descendido sobre nosotros aportado por ella!

(*A. y B. se levantan y, en compañía de X. se aproximan y rodean el sitio donde Y. estaba tumbada.*)

B. Sí que sí. Donde ella estaba ya no hay nada ni nadie.

A. Sólo un montón de piedras enmarcando un sepulcro vacío.

X. Un marco en el que aún me parece contemplar su carita de ángel.

A. Su angélica faz.

B. Su faz de santa.

X. Sí que sí. Su paz en paz.

(*A. B. y X. se entrebesan.*)

A. Te deseo la paz.

B. La paz sea contigo.

X. Y con todos nosotros (pp. 80 s.).

Si aquí hay una parodia de textos y ritos religiosos, en la p. 25 evoca Y-Ifigenia las reflexiones de Hamlet (*Bailar o no bailar: tal es la cuestión y la verdadera bifurcación. Bailar como las tiernas macaquitas...*), que son evocadas por Y-Cassandra en la primera escena en la que interviene (*No adivinar o adivinar, tal es la cuestión y la verdadera bifurcación. No profetizar y dejar en el limbo...* p. 43); o en la p. 68 se remite al modelo de lo que termina de decirse, Romeo y Julieta, y en la p. 60 se habla de *stampitas de colorines* que hay que interpretar, lo que recuerda claramente a *La guerra no tendrá lugar* de Giraudoux; cuando en la p. 77 se degüella el maniquí colocado sobre Y-Ifigenia, ésta exclama *¡Como un perro...!*, que es la cita que se reproduce como *motto*, junto con otras cuatro, antes de empezar el texto, en alemán: *Wie ein Hund...!* Kafka, *Der Prozess*.

Los cuatro objetos que conforman el título son el atrezzo que caracteriza a los personajes, puesto que cuatro actores representarán personajes de uno u otro bando, griegos o troyanos, según el color de éstos, negro o rojo. En todo momento los personajes y Factótum mezclan motivos de diversos textos griegos, entreveran constantemente elementos propios de los salmos bíblicos o estrofas siguiendo el modelo de la poesía barroca. Como en general puede decirse de toda la producción de Riaza, también aquí la parodia se convierte en el instrumento fundamental para poner de relieve el ritual teatral y desacralizarlo, proceso en el que el autor recurre con frecuencia al transformismo y a la sustitución de personas por animales. En esta obra esa sustitución de la persona por un animal es apuntada por un personaje, pero no se realiza. En la segunda parte de la obra, Y-Ifigenia dialoga con su madre, X-Clitemnestra, para convencerla de que vuelva a casa, y además de argumentar, siguiendo a Eurípides, que se supone que está de acuerdo con sacrificarse por la patria, añade:

Además, también se supone que la diosa tendrá, al final del final, piedad de mí y hará que la furia de los victimarios descienda sobre un corderito. Tal vez sobre un perrito...

X. (*Se quita la peluca de delante de los ojos.*) ¡No! ¡Mi Lulú no! ¡Tendré mil ojos para impedirlo! ¡Quién me consolaría entonces de la ausencia de mi niña? (pp. 74 s.).

Todo ello convierte la obra entera en un juego metateatral muy acusado, en el que un personaje realiza la función de narrador, el Factótum, cuyo papel no se limita a provocar distanciamiento al modo brechtiano, sino que adopta rasgos de los bufones de la época barroca, intensificando el sarcasmo de la parodia. En la obra se unen de manera paródica un argumento que recuerda los motivos de la guerra de Troya a partir de la tradición homérica en la primera parte de la obra y los rasgos fundamentales del argumento de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, en la segunda. Se trata, pues, de una obra que podríamos llamar *de argumento doble*, que trata dos momentos esenciales previos a la guerra de Troya: el deseo que Helena despierta en los demás por poseerla y el sacrificio de Ifigenia, respectivamente. Como muy bien señala Diana de Paco:

La tradición como un recuerdo de todos aparece en varias ocasiones, algo perteneciente a la conciencia de la masa. Sin embargo, el Factotum reconoce en diversos



momentos no ser capaz de recordar, por lo que frivoliza el aspecto divino clásico, haciendo parodia de las relaciones entre los dioses y los hombres y poniendo de manifiesto este carácter de la divinidad homérica que participa de la lucha y las posiciones partidistas, que discute, defiende y mantiene relaciones carentes de imparcialidad hacia los humanos (2003: 76).

El propio autor dice de su obra en su *prologojejo prolijo*, un extenso y cuidado prólogo, buscadamente recargado y oscuro, lleno de juegos de palabras y referencias entre líneas:

... nos disponemos (...) a acercar el ascua a la sardina de un nuevo retrato que sumar a la manía de los retratos riacescos

(aunque esta vez el retrato más importante de la obra en realidad no exista ya que se trata de un marco con nada dentro de sus cuatro recamados bordes y la pieza, en vez de “Calcetines...” podría haberse llamado “El vacío enmarcado”)

que no sería otro que el de una nueva Ifigenia

(y la pieza, en vez de “Calcetines...” podría haberse llamado “La nueva Ifigenia en Áulide” o, incluso, “La nueva Ifigencia en cualquier parte”)

o el, con más propiedad, de Ifisandra, ese híbrido, ese desdoblamiento, esas dos mitades, supuestamente enemigas, de una misma postura: la de anunciadora y denunciadora de su propia MUERTE,

(la de anunciadora, denunciadora y asumidora de que tal muerte ha de ser utilizada para traer una falsa paz

((con besitos entre los fieles asistentes a la puesta de misa teatral))

finalizadora de una falsa guerra entablada sobre el falso supuesto de la falsa posesión de un falso deseo de todos y de cada uno, por la simple y única razón de que se supone que los otros, los demás, la desean, una simple y única razón que sólo funciona como razón mimética y casi, casi, en vez de “Calcetines...” la sardina a la que ahora se aproxima el ascua prologuera debería llamarse “Crítica de la razón copiona”)

con lo que tenemos que volver a los padres griegos momentáneamente abandonados en anterior incrustación entrepresentesiter (pp. 6 s.).

Esa artificiosa acumulación de los títulos que aparentemente el autor ha considerado adecuados para su obra no puede más que llamar la atención: *El vacío enmarcado*, *La nueva Ifigenia en Áulide*, *La nueva Ifigencia en cualquier parte* y *Crítica de la razón copiona*. A pesar de que aporte otros títulos como posibles, creemos que el título que se le ha dado es el más apropiado, puesto que remite a procedimientos formales, uno de escritura (el trabajo sobre collage), el otro escénico (el papel de un mínimo atrezzo como único factor diferenciador de los personajes), y ya hemos indicado que la preocupación por las formas es una de las características más relevantes de los dramaturgos de este grupo y en particular de Riaza, especialmente claro en esta obra. El primero y el último que propone como alternativos el autor se refieren a la causa de la guerra que se ha fraguado en la primera parte, pero que es el trasfondo de la segunda; el segundo y el tercero, en cambio, se refieren al final de la segunda parte, al sacrificio de Ifigenia, imprescindible para que la guerra pueda realizarse. Ninguno de los cuatro cuadra a la obra porque o bien obvian o



bien infravaloran uno de los dos temas de la misma. Lo que sucede en realidad es que ésta es una obra de argumento doble, razón por la cual se adapta mejor un título como el elegido, que se refiere a cuestiones formales. Pero nos interesa que reparemos en el primero que propone Riaza, *El vacío enmarcado*, que justifica diciendo en el prólogo *aunque esta vez el retrato más importante de la obra en realidad no exista ya que se trata de un marco con nada dentro de sus cuatro recamados bordes y la pieza, en vez de "Calcetines..." podría haberse llamado "El vacío enmarcado"*.

No es nuestra intención hacer un análisis de esta obra, para el que remitimos al epílogo de P. Ruiz Pérez de la edición (1998: 83-96) y al artículo de D. de Paco que ya hemos citado (2003: 71-92), salvo en la medida en que sea imprescindible para que conozcamos la caracterización de su Helena, que es lo que aquí nos interesa, y lo especialmente relevante es que, aunque aparece en escena, no la vemos porque Helena, Hache, es decir, la letra sin sonido, es en realidad un marco vacío. De ella solo sabemos lo que los personajes en escena dicen, una caracterización, pues, indirecta.

Es muy frecuente en la dramaturgia riaciana el juego entre cuatro actores, lo que también sucede aquí, los actores A., B., X. e Y., *el familiar cuarteto de la dramaturgia riacesca*, como señala Ruiz Pérez, a los que en este caso se suma el Factótum. Ruiz Pérez llama la atención sobre la complejidad de relaciones que crea Riaza en esta obra, en la que se produce un enfrentamiento entre bandos, pero también generacional y entre sexos, (1998: 92-94) puesto que los cuatro actores (dos actores y dos actrices) no solo representan el papel de griegos o troyanos alternativamente, diferenciados por el color del atrezzo, sino que dentro del campo troyano representan más de cuatro papeles, de modo que sin solución de continuidad, con la única información de la alocución directa con el nombre, sabemos que el actor ha cambiado de personaje. Por poner un ejemplo, B. en la p. 50 es Héctor y en la siguiente, sin que se produzca cambio de escena, es Paris; X. es Hécuba en esta página y en la siguiente alocución es Andrómana, aunque al menos aquí dice la acotación *Se cambia de lugar*. No siempre, sin embargo, es indiferente que un mismo actor represente un papel diferente, como señala el Factótum en una de sus largas intervenciones en verso que evocan la literatura del Siglo de Oro, al final de la tercera estrofa:

Menelao en Paris muta
si el calcetín se permuta
del que hacía de marido
quedando, así convertido
en chulo de la Bella Puta (p. 27).

Estas transformaciones no pueden más que provocar confusión en los espectadores, confusión que suponemos buscada, con el fin de mostrar la identidad de deseos, pasiones y contradicciones sea uno del bando que sea. Al cambio brusco de personajes cabe añadir la parodia de textos diversos y de motivos ajenos al argumento de la obra, como podemos ver, condensada, en estas palabras de Casandra en la primera escena en la que interviene, en la que, tras recordar unas expresiones antes utilizadas por X-Ifigenia, dice:



El “Titanic” no se hundirá. Los judíos seguirán de banqueros. La bella época será eterna y podrás desayunar sobre la hierba siempre verde. La revolución te hará libre. Todos los pobres del mundo se unirán. Los dioses serán buenos chicos y la guerra de Troya no ocurrirá (p. 43).

En ocasiones, el motivo ajeno cobra un papel relevante, como es el caso del laberinto en la primera parte, cuando B-Paris busca la habitación de Helena y el Factótum, transformado en guía turístico, le guía a través del museo-laberinto en que se ha convertido el palacio, lo que resulta especialmente chocante al público, puesto que el escenario está casi vacío.

B. ¿Estamos en el laberinto de H., en el museo de H., o en el castillo de H.? Factotum. (...) Pues bien, estamos en todos esos sitios y en ninguno de ellos. Depende de la voluntad cocreadora de los visitantes (pp. 30 s.).

Pero después de tan complicado tránsito por supuestos pasillos, como va leyendo entre otras indicaciones B.,

Aquí dice que rebasados los tres atrios de columnas corintias se llega al tercer rellano desde el cual se desparraman los tres pasillos centrales. (...) A través del arco tercero del tercer patio interior, incrustado en el tercer patio exterior, se accede a la tercera planta noble. (...) Se dejan a la derecha las habitaciones pares y a la izquierda las habitaciones impares y, si no han sido olvidadas todas las indicaciones de esta guía se llegará a las habitaciones de H. ... (pp. 29 ss.).

La puerta de H. está siempre abierta y obtener a H. es extremadamente fácil, basta con cogerla, de lo que también se enteran de inmediato los personajes del bando griego, que reclaman guerra como vía para volver a poseer a Helena, lo mismo que desean también los personajes del bando troyano; y con los gritos de guerra termina la primera parte de la obra.

Como el propio autor decía en el pasaje del *prologueo prolijo* que hemos citado, la obra es un doble retrato, de Helena y de Ifigenia²³, y esta última podría bien llamarse Ifisandra, porque comparte rasgos con Casandra, como una cierta capacidad de adivinación, como podemos ver, por ejemplo, cuando los otros tres personajes se indignan del supuesto secuestro de Helena, Y-Ifigenia se plantea dudas sobre lo que se dice y reflexiona sobre las causas últimas, a lo que A-Agamenón pregunta *¿Qué dice la niña?* y X-Clitemnestra responde *¡Bah...! Bobadinas tuyas* y *¡Bah...! Tontadinas tuyas* (p. 47), hasta que al final de la escena, cuando A., B. y X. gritan a la vez *¡¡¡Helena o sangre!!!*, ella afirma, evocando las palabras pronunciadas antes por Y-Casandra y

²³ Se la llama también Ifi y Genita, dos hipocorísticos, como el Clito de Clitemnestra, y Andrita de Casandra, con la finalidad de desdramatizar el personaje, de familiarizarlo.



mostrándonos la verdadera naturaleza de Helena: *El "Titanic" se hundirá. La guerra por Helena tendrá lugar...* ¡Aunque de la tal Helena nadie conozca ni la hace! (p. 49).

Aunque Ifigenia aparece también en la primera parte, es la protagonista de la segunda, al contrario que Helena, que es la protagonista de la primera, pero el trasfondo de la segunda. Ifigenia, como en Eurípides, acepta su sacrificio y, evocando *Ifigenia entre los tauros*, se alude a su transformación de víctima en victimario; por su aceptación del sacrificio, la víctima se incorpora al ritual de sangre que perpetúa la violencia como instrumento para lograr y mantenerse en el poder. Tras su fingida muerte es en cierto modo equiparada a Helena: ni ella ni Helena interesan realmente, sino lo que representan. Porque, y esto es lo esencial de esta obra, esta Helena es solo un bello marco vacío.

Los personajes del bando griego se refieren a ella como la mujer más bella; así Y-Ifigenia dice al comienzo: *Mucho me agradaría conocer a la mujer más bella del mundo, según todos dicen*. (p. 21). Y B-Paris exclama cuando sabe que está a las puertas de su habitación: *¡La trastornadora del mundo! ¡El modelo universal del deseo! ¡La belleza suprema de los espacios infinitos!* (p. 32). Queda muy claro en la escena del baile en el palacio espartano, previa a la entrada furtiva de Paris. En este baile, salvo Y-Ifigenia, que permanece aparte, reflexionando para sí misma, los restantes personajes se imagina que bailan con ella, los tres han manifestado sus deseos de poseerla, incluyendo su hermana X-Clitemnestra, deseos que son expresados bajo un explícito carácter sexual, lo que es habitual en las obras de Riaza, en las que el elemento sexual, incluyendo las relaciones homosexuales, tiene una gran presencia y con frecuencia dureza²⁴. Dice Y-Ifigenia mientras ellos bailan:

Bailar como esos macacos de ahí, cada uno con su nadie, que ni siquiera es su nadie particular, pues el nadie de cada uno es, en verdad, el nadie de todos. Bailar al dictado del dios de la carne madura y de los deseos de los otros creyendo que los encontrarán en los brazos de sus inexistentes parejas (p. 25).

Helena es *nadie*, pero no un *nadie particular*, sino un nadie compartido, es lo que todos desean y no poseen. Tampoco B-Paris ve lo quiere ver:

Se diría que la vitrina está vacía. (...) A no ser que la belleza sea tan transparente como los cristales que la guardan.

Factotum: Todos perciben su existencia. (...)

B. Si todos lo perciben... (...)

²⁴ Sirvan de ejemplo las palabras de un personaje caracterizado por su actitud digna en la tradición clásica, la sufriente Hécuba, que en su primera aparición aquí dice al esposo: X-Hécuba: *Estaba soñando que tú eras ese toro guardador del laberinto y a ti se te ocurre despertarme con uno de tus terrores nocturnos*. (...) A-Príamo: *Está bien. Sé feliz con la verga de esa mala bestia...* (p. 40).



Factotum: Se desea locamente
una intentada ficción,
sea cual sea,
porque el vecino de enfrente
asegura con pasión
que la desea (pp. 33 s.).

Rodeada de colores que dice Factótum que todos ven, y por eso también
los ve Paris, de sonidos y perfumes que todos ven y huelen, y por eso también Paris,
exclama Factótum ante el marco vacío:

¿Esa hache hecha pintura
es la Gran Femeidad
Eternizada
(*gesto con la mano marcando las mayúsculas*)
o un vacío, una hendidura,
una nada, una oquedad
toda enmarcada? (p. 37).

Cada uno de los personajes desea lo que los demás desean. Queda claro en
el bando troyano, cada uno de ellos lo dice explícitamente y explica las causas: Príamo
porque la desean los griegos, Héctor porque la desea su padre, Paris por Héctor, las
mujeres por sus hombres; todos, salvo Y-Cassandra, que señala: *En cuanto a él (Paris)
todo menos quedarse sin Helena. Todo menos confesar que dormía en compañía de un
hueco enmarcado* (p. 51)²⁵. Helena es lo que todos desean porque los demás lo dese-
an, 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.

Pero ese poder que se ansía y que se ejerce con violencia consiste en la pose-
sión de una nada, de un personaje que no existe, la gran H, la letra sin sonido, el
bello marco vacío. Helena no es aquí la belleza superficial de la tradición homérica,
transformada en la belleza perversa por la tradición clásica, sino que la obra supone
esa tradición, supone el conocimiento por parte de todos, personajes y espectadores,
de la tradición que la hace la mujer más bella del mundo. Sin el conocimiento de esa
tradición, la obra no puede funcionar, porque toda ella es un juego de intertextuali-
dad y porque ha convertido a Helena en la proyección de los deseos de los demás, que
desean porque los otros desean, por puro deseo de emulación y superación en la pose-
sión de lo que los otros poseen. Sacrificada Ifigenia, cambiados los vientos, cuentan
los personajes que las naves llegan a la costa troyana, se arengan y el Factótum recita:

²⁵ Palabras que recuerdan el relato del Sastre y el Rey.

Y cada personaje y cada personaje
ya rotas las amarras, ya roto el cordaje
que tenían varadas las naves asesinas
da suelta con furor a sus inquinas
olvidando cada imbécil, negro o colorado,
que el origen de todo ese tinglado
todo sólo fue una nada recamada
y por todo el mundo deseada (p. 78).

Riaza muestra cómo el Poder crea unos deseos que un marco recamado que no enmarca nada, es deseado por todos, hombres y mujeres, por la simple razón de que es deseado por otros, crea el deseo de posesión en estado puro, por la posesión en sí misma, sin importar en realidad el objeto que se posee.

v. Como hemos señalado, no deja de ser sorprendente que otras figuras, cuya caracterización clásica no era acorde ni a la moral de la antigüedad, ni a la judeo-cristiana, hayan gozado también en las literaturas hispanas de recreaciones en las que se realiza una especie de justificación de su comportamiento, en particular por la literatura feminista, como es el caso de Clitemnestra o de Medea, de lo que es un buen ejemplo *Polifonía* de Diana de Paco (2001), obra dramática muy reconocida de una gran conocedora del mundo clásico, en la que no aparece Helena, o bien *Los bosques de Nyx*, la primera obra dramática de un prestigioso autor aragonés, Javier Tomeo²⁶, obra de encargo que se escribe sobre una idea de Francisco Suárez y de Miguel Bosé para la inauguración del Festival de Teatro Clásico de Mérida de 1994 y en la que Helena aparece caracterizada de un modo que exagera los rasgos tradicionales, como una bella y superficial mujer que se convierte en amante del bello y alocado Paris, que además en esta obra en su defensa de los duros reproches de las restantes mujeres, añade a los rasgos tradicionales negativos el orgullo de la mujer que se sabe la más hermosa y que se vanagloria de haber merecido por ello un bello y joven amante.

Esta escasa presencia y casi nula adaptación de la figura de Helena es también la causa de que no se la incluya entre las figuras que estudia M.^a J. Ragué en su estudio de los personajes femeninos en el teatro del siglo XX (1990). Hasta época muy reciente en las literaturas hispanas, y en especial en los casos que en otro lugar hemos estudiado, no ha sido utilizada ni siquiera por la literatura de género que podría haber echado mano de ella para reivindicar la libertad de elección de pareja de la mujer. Tampoco se acudió al argumento alternativo de la tragedia *Helena* de Eurípides que elimina la posibilidad del adulterio y por ello también la exculpa de la responsabilidad en el origen de la guerra.

²⁶ Ha sido editada por Xordica, colección Carrachinas, Zaragoza, 1995.



Creemos que 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 *Iliada* en la tradición clásica en sentido amplio, en la cual Helena tiene un escaso papel: incluso en la *Iliada* en reiteradas ocasiones los propios troyanos la descargan de responsabilidad en la declaración de la guerra, que es atribuida a los dioses que la han dotado de una belleza irresistible y la han hecho objeto de deseo por parte de Paris²⁷. Es decir, en la *Iliada* se produce una especie de cosificación que priva a Helena de libertad real de acción, que la convierte por lo tanto en un objeto en manos de dioses y hombres. Desarrollo muy claro de esta caracterización llevada al extremo, convertida Helena en un objeto que ni siquiera es un objeto, sino el marco en el que debería estar ese objeto, es el tratamiento que le da Riaza en la obra que aquí hemos presentado, una obra que presenta a Helena como un bello marco sin cuadro que todos desean, un marco vacío en el que el Poder proyecta lo que serán los deseos de los demás y por lo que todos se lanzan a una vorágine de violencia, en la que más que influencia de la tragedia Helena de Eurípides, probablemente debamos ver un eco del poema *Helena* de Yorgos Seferis, del que pronto hubo buenas traducciones al castellano. En todo caso se trata de una Helena que tampoco fue a Troya, la de Eurípides porque permaneció en Egipto mientras que a Troya viajó una nube vestida con su túnica, la de Riaza porque no es una persona, es simplemente el deseo por lo que los demás desean plasmado en un marco que no enmarca nada.

RECIBIDO: agosto 2011; ACEPTADO: julio 2012.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES TORRANO, J. A. (2010): «O jogo de aparências e de opiniões na tragédia *Helena* de Eurípides», *Epos. Revista de Filología. Facultad de Filología de la UNED* 26: 13-32.
- ANDRESEN, K., BAÑULS, J. VTE. & MARTINO, F. DE (eds.) (1999): *El teatro, una política*, Bari.
- ASSAEL, J. (1987): «Les transformations du mythe dans Hélène d'Euripide», *Pallas* 33: 41-54.
- (2001): *Euripide, philosophe et poète tragique*, Leuven - Namur - Paris - Virginia (Société des études classiques, Collection d'études classiques 16).
- BAÑULS, J. VTE. & ALII (eds.) (2007): *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra.
- BAÑULS, J. VTE. & CRESPO, P. (2008): *Antígonas(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari.
- (2009): «Los no rechazables dones de la áurea Afrodita en Sófocles», *Escrituras del amor y del erotismo. Homenaje a la Profesora Dolores Jiménez*, Valencia, pp. 39-51.
- BAÑULS, J. VTE., MARTINO, F. DE & MORENILLA, C. (eds.) (2007): *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental 2*, Bari.

²⁷ En este sentido cf. J.Vte. Bañuls & P. Crespo, 2009.

- BAÑULS, J. VTE. & MORENILLA, C. (2011): «La puesta hispana de Leda», en F. SILVA (ed.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol 2, Coimbra [en prensa].
- BENEDETTO, V. DI & MEDDA, E. (1997): *La tragedia sulla scena. la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- BETTINI, M. & BRILLANTE, C. (2002): *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- BRILLANTE, C. (2007): «L'Elena euripidea: le ambiguità di un racconto», *Dioniso* n.s. 6: 140-155.
- BONNEFOY, Y. (dir.) (1996): *Diccionario de las mitologías*, vol. II, *Grecia*, Barcelona (ed. y trad. del original francés de 1981).
- CALAME, C. (1996): «Helena. Su culto y la iniciación ritual femenina en Grecia», en Y. BONNEFOY, *Diccionario de las mitologías*, vol. II, *Grecia*, Barcelona (ed. y trad. del original francés de 1981), pp. 379-389.
- CALDERÓN DORDA, E. (2010): «Due creazioni mitico-letterarie femminili in Euripide», *I Quaderni del Ramo d'Oro on-line* 3: 75-87.
- CANO, J. L. (2009): «Aspectos de la tradición de mitos clásicos en el teatro contemporáneo: notas sobre Domingo Miras y Luis Riaza», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, pp. 313-322.
- CERRI, G. (1993): «La Palinodia di Stesicoro e la città di Crotona: ragione di un' innovazione mitica», en R. PETRAGOSTINI (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all' Età Ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. 1, Roma, 1993, pp. 329-345.
- CLAVO, M. T. & RIU, X. (eds.) (2007): *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida.
- DAVISON, J. A. (1966): «De Helena Stesichori», *QUCC* 1, 2: 80-89.
- DÍAZ-REGAÑÓN, J. M.^a (1955-56): *Los trágicos griegos en España*, Anales de la Universidad de Valencia.
- FLASHAR, H. (1991): *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. 1585-1990*, München.
- FORKEL, S. (2009): *Antigone im Wandel. Der Mythos in Texten von Anouilh, Bemba, Gambaro und Riaza*, Norderstedt.
- GILBERT, P. (1949): «Souvenirs de l'Égypte dans l' *Hélène* d'Euripide», *Antiquité Classique* 18: 79-84.
- GONZÁLEZ, M. (2007): «Epílogo» en H. D. (*Hilda Doolittle*). *Helena en Egipto*, Tarragona, pp. 359-365.
- HAMBURGER, K. (1962): *Vom Sophokles zu Sartre (Griechische Dramenfiguren antik und modern)*, Stuttgart.
- HARTIGAN, K. V. (1981): «Myth and the Helen», *Erano* 79: 23-31.
- LESKY, A. (1976): *Historia de la literatura griega*, Madrid (trad. Bern, 1963, 2ª ed.).
- LÓPEZ, A. (2007): «Helena en la poesía épica romana», en BAÑULS, J. VTE. & ALII (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra, pp. 255-271.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2009): *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid.
- MARCOS, E. (2007): «*Electra* i l' *Hèlena egípcia*: tragedia i òpera segons Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss», en M. T. CLAVO & X. RIU (eds.), *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida, pp. 269-292.
- MARTINO, F. DE & VOX, O. (1996): *Lirica Greca*, vol 1, *Prontuari e lirica dorica*, Bari [«El dossier *Palinodia*», pp. 248-260].
- MORENILLA, C. (2007a): «La *Helena* de Eurípides», en BAÑULS, J. VTE. & ALII (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra, pp. 179-203.
- (2007b): «La lealtad en un mundo convulso: *Heléna* y *Andrómeda* de Eurípides», en BAÑULS, J. VTE. & MARTINO, F. DE & MORENILLA, C. (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental* 2, Bari, pp. 213-254.
- PACO, D. DE (2001): *Polifonía*, en *Primer Acto* 291: 103-123.



- (2003): «Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calcutines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza», *ECLás* 124: 71-92.
- PETRAGOSTINI, R. (ed.) (1993): *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all' Età Ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. 1, Roma.
- PIPPIN, A. (1960): «Euripides' *Helen*: a comedy of ideas?», *CPh* 55: 151-163.
- PODOL, P. (1982): «Ritual and Ceremony in Luis Riaza's Theater of the Grotesque», *Estreno* 8.1: 7-17.
- POLENZ, M. (1930): *Die griechische Tragödie*, Leipzig - Berlin.
- RAGUÉ, M.ª J. (1990): *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre del segle XX*, Sabadell.
- (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona.
- RAMOS, A. (1982): «Luis Riaza: El dramaturgo y su obra. Entrevista con Luis Riaza», *Estreno* 8.1: 18-21.
- REAL, E. (1999): «Jean Giraudoux y la mitología griega: el ejemplo de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*», en ANDRESEN, K. & BAÑULS, J. VTE. & MARTINO, F. DE (eds.), *El teatro, una política*, Bari, pp. 287-304.
- REDONDO, E. (2010): «La *Helena* de Eurípides y los roles de género», en MARTINO, F. DE & MORENILLA, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari, pp. 285-308.
- RIAZA, L. (1998): *Calcutines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)*, AAT (Asociación de Autores de Teatro), Madrid.
- RUIZ PÉREZ, P. (1985): «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge* 3: 157-168.
- (1986-87): «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante) 5: 479-494.
- (1998): «Epílogo» a *Calcutines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)* de Luis Riaza, AAT, Madrid, pp. 83-96.
- (2006): «Introducción» a *Teatro escogido* de Luis Riaza, AAT, Madrid, pp. 15-46.
- SEIDENSTICKER, B. (1982): «Die Zerstörung des tragischen Helden bei Euripides», *SB und Mitt. der Braunschweig. Wissenschaftliche Gesellschaft*, pp. 51-69.
- SOARES, C. (2007): «Rapto e resgate de Helena nas *Histórias* de Heródoto», en BAÑULS, J. VTE. & ALII (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra, pp. 81-88.
- SOLOMON, J. (2002.): *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2007): «Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo. Estesícoro)», en BAÑULS, J. VTE. & ALII (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra, pp. 55-79.
- SUÁREZ GARCÍA, J. L. (1993): «Sobre el teatro de Luis Riaza. Recuerdos clásicos en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*», *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante) 9: 141-154.
- SUTTON, D. F. (1971): «The Relation between Tragedies and Fourth Place Plays in three Instances», *Arethusa* 4: 55-72.
- (1980): *The Greek Satyr-Play*, Göttingen.
- WINKLER, M. M. (2009): *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge.
- WRIGHT, M. (2005): *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press.

