

LA PLENITUD A TRAVÉS DEL AMOR: LA DECONSTRUCCIÓN DE UN MITO MALDITO EN *JUICIO A UNA ZORRA* DE MIGUEL DEL ARCO

FULLNESS THROUGH LOVE: THE DECONSTRUCTION OF
A CURSED MYTH IN MIGUEL DEL ARCO'S *JUICIO A UNA ZORRA*

Josefa ÁLVAREZ

Le Moyne College (Estados Unidos)

alvarej@lemoyne.edu

Resumen: El presente artículo se propone analizar cómo a través de diferentes fuentes antiguas (Homero, Safo, Gorgias y Eurípides entre otras) e incluso alguna contemporánea (*Helen in Egypt* de Hilda Doolittle) Miguel Del Arco deconstruye en su obra *Juicio a una zorra* el mito de Helena de Troya, transmitido fundamentalmente por la tradición patriarcal. Mostraremos de qué modo el dramaturgo hace de su personaje una mujer que, habiendo sido víctima de los hombres, reclama el derecho a contar su propia historia y a reivindicarse a través de su propia palabra y de su amor por Paris.

Palabras clave: Miguel Del Arco, *Juicio a una zorra*, Helena de Troya, patriarcado, palabra propia, amor.

Abstract: The present article intends to analyze how Miguel Del Arco deconstructs in his work *Juicio a una zorra* the myth of Helen of Troy, transmitted mainly by the patriarchal tradition, through different ancient sources (Homer, Sappho, Gorgias and Euripides among others) and even some contemporary (*Helen in Egypt* by Hilda Doolittle). We will show how Del Arco makes his character a woman who, having been a victim of men, claims the right to tell her own story and to vindicate herself through her own words and her love for Paris.

Keywords: Miguel Del Arco, *Juicio a una zorra*, Helen of Troy, Patriarchy, own Word, love.

El monólogo dramático *Juicio a una zorra* de Miguel Del Arco (Madrid, 1965), es una obra que este director y autor teatral realizó por encargo para la LVII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida del año 2011. En ella Del Arco dota de palabra a un personaje que parte de la tradición ha silenciado y convertido unas veces en símbolo de belleza, otras en símbolo de perdición: Helena de Troya. Como se explica en la contraportada del libro, “*Juicio a una zorra* juega a cambiar el punto de vista: Helena de Troya, una de las mujeres más famosas de la historia y, posiblemente, una de las más vilipendiadas, reclama el derecho a elegir las palabras que narren su historia”.

Efectivamente, Del Arco da voz a Helena y lo hace subrayando su condición de víctima de unas circunstancias decididas por los hombres: violaciones, matrimonios pactados, guerras... En el presente trabajo nos proponemos abordar la forma en la que el director y autor teatral ha deconstruido su figura desde las fuentes a través de las que históricamente se ha levantado su imagen para, a la par, contribuir a la deconstrucción del género mismo con la crítica de ciertos estereotipos que aquellas han transmitido a lo largo de los siglos.¹ La tradición escrita que ha consolidado el mito de esta mujer “muda” contrasta en este texto dramático con la capacidad de hablar y de alzar la voz que Del Arco otorga a su protagonista. Así, se logra dotar de pleno sentido existencial a un personaje que una historia literaria patriarcal había convertido en objeto de condena y vilipendio y, al mismo tiempo, reivindicar la subjetividad femenina como elemento de pleno derecho de la condición humana.

A fin de entender o apreciar mejor este proceso deconstructivo, una vez revisada la estructura de la obra, pasaremos revista a estas fuentes que Del Arco somete a revisión y pondremos de relieve el modo en que, desde ellas, perfila su personaje.

La obra

De todos es conocido, con mayor o menor profundidad, el personaje de Helena de Troya. Al igual que ocurre con tantos otros mitos, las fuentes antiguas presentan diferentes variantes de su historia a las que más adelante prestaremos atención. No obstante, en este caso, todas las existentes coinciden en la caracterización de su protagonista por un rasgo: su belleza. Veamos en primer lugar lo que Del Arco nos ofrece en su texto para relacionarlo a continuación con las fuentes pertinentes a este.

Como en cierta medida su propio título anticipa, la obra no es sino un monólogo estructurado a modo de litigio en el que tan sólo oímos una voz: la de su protagonista, la acusada, Helena de Troya.²

¹ Y hablamos de “deconstrucción” en el sentido derridiano que, como Manuel Asensi interpreta, trata de “poner patas arriba el discurso metafísico, logocéntrico o falogocéntrico allí donde se presente: en la filosofía, en el arte, en la política, en el derecho, en la sexualidad.” (16).

² Es interesante que el autor adopte esta forma de exposición que nos retrotrae a la Grecia clásica en la que no sólo nacen la historiografía y la tragedia, sino también el discurso jurídico bajo la influencia de la sofística. No parece casualidad en este sentido que, como veremos más adelante en estas páginas, uno de los textos que influye de manera decisiva en la elaboración de esta obra sea el *Elogio a Helena* del sofista Gorgias.

Se trata en concreto de una Helena ya ajada, de belleza marchita: “No es una mujer hermosa. Está consumida por el tiempo, el alcohol y el dolor” (21), acota el autor. Ella misma se refiere a su propia persona como “la zorra” (22). La selección de este apelativo nos predispone a los jueces (público espectador o lector) a posicionarnos inicialmente de forma negativa ante aquella, y resulta obvia la intencionalidad del autor porque, según la protagonista destaca, en el pasado ella ya había sido condenada de antemano (22). No obstante, esta envejecida Helena desea ser nuevamente juzgada en virtud de su propio relato, no de aquel otro, contado mayoritariamente por terceros (y aquí el masculino no engloba al sexo opuesto).

Pero, ¿de qué se tiene que defender Helena? En un principio de la acusación de ser autora o desencadenante de una famosa guerra, la “más famosa de la historia”, nos dice ella (22), la que en tiempos remotos tuvo lugar entre griegos y troyanos y segó la vida de tantos hombres. Y es ante dicha acusación ante la que presenta un “recurso de casación”, esto es, la petición de una anulación de su pasada sentencia: culpable. En voz bien alta exclama, con referencia a Zeus: “¡Me revuelvo contra ti, padre celestial, y reclamo justicia! ¡Comienza el juicio de Helena! ¡El juicio a la gran zorra! Ellos serán el jurado popular.³ Y si, tras escuchar mi historia me encuentran inocente, ¡reclamo el olvido!” (25).

La obra continúa estructurada en una serie de partes que se corresponden con las de un juicio o situaciones vinculadas a lo penal (eximente, antecedentes, dolo, nuda propiedad, cuerpo del delito, instrucción, defensa, acusación) y concluye con unas “últimas palabras” a modo de justificación de las acciones de la protagonista-acusada. De esta manera Del Arco vincula su monólogo a una destacada predilección teatral del s. V a.C. en Atenas por la escenificación de los juicios, como vemos en tragedias como las *Euménides* de Esquilo o en comedias como las *Avispas* de Aristófanes.⁴

Las fuentes

En un principio Helena nos pone en antecedentes (siguiendo la genealogía de época homérica) sobre su origen semidivino resultado de la unión de Zeus metamorfoseado en cisne con la mortal Leda, e igualmente nos refiere sus vínculos con su padre mortal, Tindáreo, marido de Leda. Para ello parece remontarse el autor a la *Odisea* homérica (XI 298). La protagonista pasa a explicarnos a continuación, en una parte significativamente titulada “Dolo” (término que legalmente hace alusión a la intención de producir daño por acción u omisión) cómo desde muy joven fue explotada su belleza. Y es aquí donde Del Arco abandona a Homero para referirse a una variante del mito transmitida entre otros por Apolodoro y Aulo Gelio, en la que se presenta a una Helena de nueve años raptada por el héroe Teseo.⁵ El autor se toma la licencia de convertir este rapto en ocasión para una constante violación de Helena por parte de su raptor del que fue liberada un año más tarde por sus hermanos Cástor y Pólux: “Casi

³ Una acotación nos hace saber que este “ellos” se refiere al público.

⁴ En este sentido J. P. Vernant considera que “el material de la tragedia griega... es el pensamiento social propio de la ciudad del s. V, con las tensiones y contradicciones que nacen en ella cuando surge el derecho y las instituciones de la vida política cuestionan, en el plano religioso y moral, los antiguos valores tradicionales.” (82)

⁵ Véase al respecto Grimal en la p. 506 la nota a pie de página que alude a la amistad entre Teseo y Pirítoo y las fuentes que la refieren, así como las pp. 509-10 sobre la historia en sí.

un año tardaron en dar conmigo”, nos dice la Helena de Del Arco, y prosigue “un año en el que Teseo, que ya había cumplido los cincuenta, me convirtió en su juguete sexual” (32). A partir de aquí, si bien la fuente fundamental es la *Ilíada*, no se dejan de lado otras como el famoso *Elogio a Helena* de Gorgias, al que se alude a través de una cita indirecta tachando a su autor de “charlatán” (23). De este modo, en cuanto a la inigualable belleza que se destaca como aspecto fundamental de la protagonista y que queda palpable a través de tantos epítetos homéricos (*Helena la de niveos brazos, la de bellas trenzas, la más divina entre las mujeres...*) leemos en el texto del sofista: “gozó de una belleza igual a la de una diosa.” Así mismo puede ser esta la fuente para hablar del concurso de pretendientes que Del Arco menciona (“A los catorce años mi padre putativo pensó que ya estaba preparada para casarme y comenzó la farsa de los pretendientes. Llegaron hombres de todas partes a conocer a la ‘mujer más bella del mundo’” (35)) y que Gorgias presenta así: “Inflamó de muchísimas pasiones de amor a muchísimos hombres y con un solo cuerpo consiguió muchos pretendientes”. No obstante, de cómo Tindáreo decide, llegado el momento, entregar a su hija en matrimonio y da comienzo la corte de los principales príncipes griegos, se hallan referencias igualmente en Eurípides, Aristóteles e Higino, como Ruiz de Elvira (119) señala en su completo artículo sobre el mito de Helena.

Otro rasgo de la protagonista que se destaca en la obra es su carácter de adúltera y, como tal, desencadenante de la guerra de Troya. Al principio del monólogo, en la parte titulada “Habeas corpus” (un escrito mediante el cual un acusado puede plantear ante el juez si su acusación o detención fue o no procedente y garantizar su derecho básico a ser escuchado), Helena explica que fue considerada “la ruina de Ilion y de la casa de los Atridas, la culpable de desencadenar la guerra más famosa de la historia” y afirma con ironía: “se me podría considerar un arma de destrucción masiva” (22). En el Canto III de la *Ilíada*, Homero nos presenta a Helena en el palacio troyano “tejiendo un gran lienzo” que, prosigue, “iba cubriendo con las pruebas de los troyanos domadores de caballos y los aqueos que llevan melena en su cabeza, *las pruebas que por su causa habían sufrido bajo las manos de Ares*” (III 125-130). Homero parece atribuir así la responsabilidad a Helena en el conflicto bélico entre griegos y troyanos.

Un último pero importante aspecto que nos gustaría destacar de la caracterización del personaje que Del Arco lleva a cabo es su sentimiento amoroso hacia Paris, el príncipe troyano. El autor no usa la palabra “rpto” en el caso de la llegada de Helena a Troya, sino que nos presenta a una mujer enamorada que ejerce un acto de voluntad por el que se entrega a un hombre: “cuando me dijo ‘ven’, le seguí” y más adelante insiste “Yo decidí subirme en ese barco y emprender viaje. Eso sí lo decidí yo. Agarré la felicidad al vuelo y sus alas me elevaron hasta la aurora de la eternidad” (40). La voluntariedad de Helena en su viaje a Troya abandonando a su marido Menelao (e incluso a su hija, elemento de la historia que también destaca Del Arco para acentuar este acto de amor voluntario) se da por entendida en Homero cuando se ponen en boca de Helena estas palabras dirigidas a Príamo, padre de Paris: “¡Así hubiera sido dulce para mí una muerte cruel el día en que hasta aquí *seguí a tu hijo*, dejando el lecho nupcial y a mis parientes, a mi hija, mimada criatura, y a mis amables compañeras!” (III 173-76). Sin embargo, en la *Ilíada* Helena en más de una ocasión se muestra

arrepentida y expresa su deseo, como en este fragmento, de haber muerto para evitar la tragedia del enfrentamiento bélico. Así pues, partiendo de la insinuación del texto homérico de su huida voluntaria, dejando de lado la culpabilidad que en él muestra el personaje, Del Arco puede tomarse la libertad de convertir el amor sentido por la princesa espartana en su argumento exculpatorio. No obstante, hay otra fuente que nos parece mucho más significativa al respecto, el fragmento 8 de Safo, que en una magnífica traducción de Aurora Luque reza así:

Dicen unos que una tropa de jinetes, otros la infantería
y otros que una escuadra de navíos, sobre la tierra
oscura es lo más bello: más yo digo
que es lo que uno ama.

Y es muy fácil hacerlo comprensible
a todos: pues aquella que tanto destacaba
en belleza entre todos los humanos, Helena,
a su muy noble esposo

dejándolo tras sí marchó a Troya embarcada
y en nada de su hija o de sus padres
amados se acordó, sino que la sedujo
—aunque ella no quisiera—
Cipris, la diosa que indómita en su mente,
cumple muy fácilmente lo que piensa (19).

En este caso, Helena se presenta igualmente abandonando a su marido e hija por amor a Paris, por obra, en última instancia, de Cipris, uno de los epítetos que recibe la diosa del amor, Afrodita, cuyo nacimiento se vincula, de esta manera, a la isla de Chipre. Por otra parte, en el citado fragmento se contraponen amor y ardor bélico, lo que hace más plausible, como veremos, la influencia del poema en la obra de Del Arco. Tampoco debemos olvidar la referencia directa a sus versos más conocidos en el propio texto del dramaturgo, en un significativo fragmento donde Helena a la deriva, ajena al control de su propia existencia, en manos de las decisiones e impulsos de los hombres, reclama una vez más la voluntariedad de sus actos:

Si lo bello, como dijo Safo, es lo que uno ama, nunca fui bella porque nunca fui amada. Fui deseada, codiciada, gozada, raptada, forzada, violada [...] sacudida por Eros como viento que se abate sobre los robles de la sierra y así doblegada y sometida a sus empeños. Y me enamoré. Y seguí al hombre que creí que me amaba y era bello a mis ojos (30).

Así mismo hay otras fuentes griegas en las que Del Arco ha podido inquirir que insisten en el amor de Helena por Paris, como este poema de Alceo de Mitilene:

Y perturbó en su pecho el ánimo
de la argiva Helena, y, enloquecida
por el troyano traidor a su huésped, marchó en su nave...
pues persuadió su corazón al amor... (Fr. 10, *Antología de la poesía lírica griega*)

O, ya en época clásica, la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, donde su autor se inclina por la reciprocidad de sentimientos entre la espartana y el troyano: “Pero cuando desde Frigia llegó a

Lacedemonia el que había juzgado entre las diosas... primoroso con la pompa de vestidos y deslumbrante oro, con su lujo bárbaro, *se enamoró de ella y ella de él*" (vv. 66-76).

Al margen de las fuentes clásicas, no quisiéramos dejar de hacernos eco de otra más próxima a Del Arco que podría servir de refuerzo a esta visión que el dramaturgo elige seguir para la defensa de su personaje. Se trata de *Helena en Egipto* de la poeta estadounidense Hilda Doolittle que a su vez parte de un fragmento del poeta griego Estesícoro en el que se cuenta que la verdadera Helena no fue la que estuvo en Troya, sino su fantasma: "No es verdad esa historia: / no embarcaste en las naves de espaciosas cubiertas / ni llegaste a acercarte a la ciudad de Troya" (192 Page = Luque 114). Siguiendo los estudios de Susan Friedman, Alicia Ostriker analiza la figura de Helena en la obra de Doolittle como una heroína revisitada que en absoluto se presenta como una mujer-objeto, sino como "la quintaesencia de la mujer como sujeto" envuelta en una búsqueda de conocimiento de carácter místico e "involucrada en la recuperación de su fragmentado ser" desde el punto de vista psicológico (Ostriker, 1982: 79-80). Como hemos ido viendo hasta aquí, la Helena de Del Arco procura, igualmente, recomponer su propia persona tratando de desmentir la versión de la tradición patriarcal.

Responsabilidad de Helena

Desde el primer momento la Helena de Del Arco se presenta como víctima de las acciones y decisiones de los hombres. Víctima, siendo niña de la violación de un Teseo cincuentón; víctima de un padre que la entrega al mejor postor entre sus muchos pretendientes (así como volverá a ser entregada en matrimonio a otro de los hijos de Príamo, Deífobo, tras la muerte de Paris) y víctima, sobre todo, de la consideración generalizada de que ella fue la causa originaria de una sangrienta guerra.

Esta Helena se opone a que la tradición le adjudique un papel decisivo en la elección de Menelao como marido y así lo expresa ante quien quiera juzgarla:

¿De verdad alguien en su sano juicio puede pensar que yo tomé esa decisión? ¿Una mujer en ese tiempo? ¿Herederas del trono de Esparta tras la desaparición de mis hermanos? No... La decisión ya estaba tomada mucho antes de que el circo comenzara. Agamenón, el orgulloso caudillo de Micenas, se encargó de todo. Quería controlar Esparta colocando en el trono a su hermano pequeño, Menelao. Y esa fue mi elección. Tras la boda, Tindáreo abdicó a favor de mi esposo. De la noche a la mañana me vi casada con un perfecto desconocido que me doblaba la edad y convertida en reina de Esparta" (36).

En este sentido estudios como los de Sarah B. Pomeroy sobre las mujeres en el mundo antiguo confirman que "el deseo de la novia era raramente consultado en los matrimonios por captura o por competición previa" (35). Por otra parte, con ironía apunta nuestra Helena contestataria en relación a la guerra: "más de mil barcos partieron rumbo a Troya bajo la absurda excusa de recuperar a la adúltera reina de Esparta a la que erigieron en símbolo de su honor" (43), y continúa en su defensa: "¿Quién podía creerse que todo aquel despliegue era realmente por mí? ¿El asedio de una ciudad? [...] ¿De verdad era yo la razón para arrasar todas las ciudades aliadas de Troya?" (45). Y a esta retórica pregunta es a la que también la misma Sarah B. Pomeroy ofrece una respuesta cuando dice lo siguiente:

Podemos estar bien seguros –conociendo los intereses políticos en un matrimonio matrilineal⁶– de que la guerra de Troya fue provocada por algo más que por los celos personales de Menelao. Puesto que Menelao era rey en virtud de su situación de marido de Helena, podía perder su trono si la perdía. Por lo tanto, rehusó aceptar aquel cambio de maridos y determinó recobrarla, como requisito esencial para su pretensión al trono de Esparta (35-36).

Del Arco destaca a su vez, en boca de su protagonista, un motivo claramente económico: “Ellos obligaron a sus pueblos a sacrificarse, buscando la gloria, el oro, la plata, hierro... y demás preciadas mercancías que se movían a través del Helesponto. Lo llamaban honor y era codicia” (46). Sigue el autor así la idea que en sus textos defiende Tucídides, quien se negaba a admitir que la pérdida de Helena hubiera sido la causa de la guerra y “tomaba la posición de que los griegos lucharon contra los troyanos para extender su dominación política y económica en el Mediterráneo oriental” (Pomeroy, 33). Y, amparado en esas razones que el dramaturgo pone en boca de la rubia pero ya ajada espartana, poco antes del final de su intervención en “la acusación”, Del Arco lleva a su personaje a concluir envolviendo a sus oyentes de hoy: “Así es como decidís las cosas los poderosos. Inventáis las guerras y sus razones sin preocuparos de que sean otros quienes paguen sus consecuencias” (52). Helena tan sólo admite una culpa: la de su decisión de amar a Paris: “Yo sólo tomé una decisión. Posiblemente la única que tomé en mi vida. La decisión de amar a un hombre por encima de todas las cosas. Los hechos que le siguieron fueron decisiones de hombres poderosos obsesionados con la posteridad y la riqueza” (46). Una vez más rastreamos aquí, en este contraste entre la mujer que ama y el hombre que se entrega a la guerra, la posible influencia de Doolittle, en cuyo ya mencionado *Helena en Egipto* se apropia de la figura de esta patriarcal antiheroína y la libra del “pecado de haber provocado una guerra a causa de su belleza y sexualidad” haciendo de ella una mujer “baqueteada por el amor que siente la necesidad de recomponer su identidad fragmentada o de nacer de nuevo” (García Rayego, 31). Doolittle presenta, además, a Helena como contraposición a un personaje masculino cuya vida es la lucha: el héroe Aquiles al que, en una más extraña variante del mito, se hace sucumbir al amor de Helena por una flecha que recibiera de la diosa Tetis, su madre, en el talón.⁷ Este Aquiles será, como explica Ostriker, “el paradigmático macho patriarcal” al que califica como “heroico, centrado en su masculinidad, buscador de inmortalidad” (80). Lo representa la poeta, en contraposición con su Helena, continúa Ostriker, “en una masculina defensa contra el sentimiento, como si poseyera una firme armadura que debería ser disuelta por el propio bien del hombre” (80).

Algo similar ocurre en el texto de Del Arco cuando su protagonista insiste constantemente en una serie de preguntas retóricas como esta: “¿De verdad era yo la razón para arrasar todas las ciudades aliadas de Troya?” (45). Su Helena parece así responsabilizarlos a ellos, los guerreros, y en concreto a su orgullo (“Buscaron razones donde sólo había orgullo” (46)) de la fatídica guerra. Así, frente a lo que ella considera una injusticia ejercida contra sí misma por los hombres a lo largo de su existencia prolongada por siglos de recuerdo, se alza en diferentes momentos de su exposición con otra pregunta

⁶ Es el nombre que recibe aquel matrimonio en el que el marido era atraído por la expectativa de heredar el reino del padre de su esposa (Pomeroy, 35).

⁷ Sobre la relación entre Helena y Aquiles debida a las artimañas de Tetis y Afrodita, véase Grimal, 232.

para la que encuentra una respuesta obvia: “¿Quién escribe la historia?” (32, 36). Del Arco contribuye aquí a través de su personaje a una serie de reflexiones de corte feminista. Por un lado, parece acercarse al análisis del feminismo de la diferencia tal y como lo plantea Irigaray para la que la naturaleza patriarcal de nuestra cultura es una creación de hombres preocupados por “desarrollar máquinas de guerra con el propósito de asegurar la paz” (Ives, 2013: 108). Por otro, al que plantea la clasicista Mary Beard en su texto *La voz pública de las mujeres* donde destaca “cuán profundamente intrincados están en la cultura occidental los mecanismos que silencian a las mujeres” y señala significativamente que “es uno de los muchos aspectos en que el mundo de los griegos y los romanos pueden contribuir a arrojar luz sobre nosotros mismos” pues “en lo relativo a silenciar a las mujeres, la cultura occidental lleva miles de años de práctica”.

Beard nos hace ver cómo ya “en las primeras evidencias escritas de la cultura occidental las voces de las mujeres son acalladas en la esfera pública” y pone de relieve que en Homero “el desarrollo de un hombre hasta su plenitud consiste en aprender a controlar el discurso público y a silenciar a las hembras de su especie.” Como ejemplo destaca un pasaje a comienzos de la *Odisea* donde por vez primera encontramos a un hombre diciéndole a una mujer que se calle. Se trata del momento en el que Penélope intenta que un aedo que canta ante sus múltiples pretendientes las vicisitudes de los héroes griegos en su regreso a casa tras la guerra de Troya, cambie el tema de su elección por otro “más alegre” y su jovencísimo hijo Telémaco le pide que se retire y que deje el relato “al cuidado de los hombres”. Para ello, Beard indica que el término empleado por Homero en boca de Telémaco es *mythos* que en esta época, destaca la estudiosa inglesa, se refería al discurso público acreditado. Helena es, pues, un ejemplo más de una tradición patriarcal en la que la voz de las mujeres careció, desde un principio, de cualquier tipo de validez y donde la propia historia fue construida desde la óptica masculina. Es interesante, por otra parte, el hecho, igualmente observado por Beard, de que una de las situaciones excepcionales en las que las mujeres pueden alzar su voz en el mundo clásico es en condición de víctimas o mártires en el preámbulo a su muerte. La Helena de Del Arco nos dice: “Si tras escuchar mi historia me encuentran inocente, ¡reclamo el olvido!” y prosigue “yo sólo quiero desvanecerme en el aire” (25-26). Esta Helena se sitúa en la antesala de lo que espera sea su muerte, la muerte de una imagen de mujer levantada por voces de hombres. Es entonces cuando todos nosotros, lectores y lectoras o público, podemos oír su voz. Por otra parte, Del Arco acentúa la victimización de su personaje al presentarlo como una alcohólica, bebiendo ininterrumpidamente vino mezclado con la pócima que le “enseñó a fabricar” su “amiga Polidamna, la egipcia” nos dice la espartana, anclándose así nuevamente en Homero (en este caso en la *Odisea*, IV 220-230). Y a continuación explica: “Bebo a todas horas. Esta es la verdadera ambrosía de los poderosos. Adoro esta letárgica insensibilidad. El signo de vuestro tiempo. Aunque ya no es suficiente. Quiero descansar. Quiero el silencio. Quiero dejar de ser” (27).

¿Una Helena postmoderna?

La Helena de Del Arco se acoge a esa insensibilidad que Luis Unceta Gómez destaca como rasgo posmoderno. Este nos habla a su vez de la crítica que hace la espartana al poder establecido y a la religión (324), recurriendo a la ironía y a la parodia en diversas ocasiones (327). Helena, sirviéndose de dichos recursos, pone en la palestra la falta de valores a los que anclarse de la que adolece el mundo de hoy. Sirva como ejemplo el momento en el que narra la historia de su nacimiento:

Nací de un huevo... ¿Os parece increíble? Pues no es más inverosímil que dios todopoderoso descendiera sobre una virgen en forma de paloma, tras ser anunciado por un querubín alado, y la preñara sin mancillar su virginidad. Distinto nombre pero el mismo dios, la misma fijación por las mujeres de otros y la misma perversión aviar. (29)

Volviendo a la insensibilidad buscada por su protagonista, es interesante que Del Arco mencione, en sus notas sobre la obra, uno de los medicamentos más emblemáticos de la postmodernidad: el *prozac*. “¿Con qué dolor convive Helena para necesitar tener a mano esta suerte de *prozac* clásico?” se pregunta. La droga que fue considerada panacea de los antidepresivos aparece aquí bajo el disfraz de esa mezcla de ambrosía y vino que compensa el dolor emocional y la indiferencia. Helena interpela al público y se refiere a dicha mezcla como “el signo de vuestro tiempo”. Y es que el caso de depresión de Helena bien puede ajustarse a lo que dibuja Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía*, aquella depresión que “brinda una lucidez suprema, metafísica” (18). Para Kristeva nombrar el sufrimiento, exaltarlo, diseccionarlo en sus mínimos componentes es “... un medio de reabsorber el duelo, de complacerse en él a veces pero también de sobrepasarlo, de pasar a otro duelo menos tórrido, más y más indiferente” (113). Pero, insiste la pensadora, existen “otros procedimientos que eluden la complacencia” cuando nos encontramos en el área de la depresión y la melancolía que suelen ir de la mano (113). En el momento de su defensa, ya casi al final de la obra, esta Helena depresivo-melancólica pasa de estar (según se nos describe en el texto de las acotaciones) “pletórica de energía” a “repentinamente exhausta”, “abatida”, “agotada” y a “acumular cansancio, dolor y alcohol” (45-47).

No obstante, lo que más directamente vincula a esta Helena a la Postmodernidad es la reivindicación en la línea del “feminismo de la diferencia” de que el ámbito del cuerpo y la subjetividad es el propio y característico de la mujer, y desde éste se debe encontrar sentido a la vida. En una línea que nos lleva directamente a voces como la de Luce Irigaray, la Helena de Del Arco reivindica, ya lo hemos visto, el acto de la enunciación y producción de discurso. Como recalca Kelly Ives, “Irigaray stresses the interiority of the speaking subject, the traces of subjectivity found in acts of communication. The continual denial of a sexualized discourse threatens the possibility of an emergent non patriarchal society” (38). En el análisis que hemos presentado de la obra en relación con las fuentes clásicas (de autoría mayoritariamente masculina), hemos podido apreciar cómo se llevó a cabo la represión de la esencia de lo femenino al perfilar la figura de la espartana. Del Arco, sin embargo, desde esas mismas fuentes deconstruye el personaje perfilándolo como el de una mujer que reclama, desde su propia voz, una subjetividad basada, por encima de todo, en su capacidad de amar,

La felicidad de la infelicidad

Y es que borracha y mordida por el dolor (48) en sus “últimas palabras” (última parte del texto dramático) la Helena de Del Arco vuelve a insistir, a modo de recapitulación, en aquello de lo que ella se considera responsable, su amor por Paris: “Amé a Paris. Ese fue mi error. ¿Es un error? ¿Amar?” (55). Recordemos, una vez más, los versos de Safo, tan significativos al respecto: lo más bello es “lo que una ama”.

Con todo, y, en medio de su dolor, Helena es capaz de esgrimir una sonrisa mientras escucha una música que empieza a inundar el ambiente y suena una canción que, como Luis Unceta Gómez constata en su estudio, es una adaptación del aria “Amours divins! Ardentes flammes!” de la ópera bufa de Offenbach *La bella Helena*. Se entusiasma nuestra protagonista al identificarla como “su canción” y canta:

¡Divino amor! ¡Ardiente llama!
No extingas tu luz en mi interior.
A tientas sin ti camina el alma
y el corazón pierde el calor.
Inúndanos de amor, hermosa Afrodita,
Contárganos tu don, para poder vivir.
Gira el mundo sin ti, pero gira sin rumbo
de qué sirve vivir, sin buscar el amor (56).

Cuando la música deja de oírse, Helena exclama: “Me da igual vuestro juicio.” Y prosigue más adelante “Y cantaré eternamente la dicha de haber amado a Paris. Mi única culpa. Mi gloria. Mi eternidad” (56). Con estas palabras y las de su canto, Helena parece salvarse de su dolor y tristeza a través no sólo del sentimiento amoroso sino también de su propio discurso, pese a caer derrotada ante un público que no la acompaña en su canción. El mundo, nosotros, giramos sin rumbo, seguimos “siglos y siglos aniquilándonos unos a otros” como poco antes ella misma exclama. La falta de amor genera la guerra y la tortura. Helena lo ve con claridad al final de su alegato, y en este brote de depresión (o quizá debiéramos decir de melancolía) que ha generado todo su discurso, encuentra el sentido a su vida. Como Wilhelm Schmid explica en su libro *La felicidad. Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*, un permanente bienestar no es lo más importante en la existencia sino dotar a esta de sentido, conseguir “la plenitud” que consiste en “respirar entre los polos de lo positivo y lo negativo” (26). De ese modo se “transmite la impresión de vivir realmente y de sentir la vida plena y completa.”

Hay, deducimos entonces, un tipo de felicidad que incluye la infelicidad, cuya más extendida forma es la melancolía, que suele traducirse en “un alma que sufre y se inquieta ininterrumpidamente” y que “conserva en sí una idea de la fragilidad de todo lo que crea el ser humano” (33). Esta Helena, de espíritu melancólico y sufriente, es bien consciente no sólo de la fragilidad sino también de lo absurdo de la existencia, y frente a ello, sólo encuentra sentido en el sentimiento amoroso, en la exaltación de lo que es más propio de la subjetividad femenina: la capacidad de amar. Pese a llegar borracha y derrotada, sin esperanza ante un público que no la acompaña al entonar su canción, al final

de su alegato, es inevitable que todos sintamos que Del Arco ha liberado a Helena del yugo de una tradición que la ha convertido, las más de las veces, en un ser egoísta e insensible. Hemos descubierto desde sus ojos a una mujer no sólo enamorada de Paris sino también enamorada del amor y que nos exhorta a todos, público, lectores y lectoras, al género humano en definitiva, a salvar la vida, a vivir desde y por el amor. Este *Juicio a una zorra* de Del Arco se presenta como un alegato feminista, en el que la palabra de la mujer adquiere un lugar preponderante, a la par que vitalista: amor y vida han de ir de la mano en nuestras sociedades.⁸ Como destaca Martha Nussbaum en su *Emociones políticas*:

El tipo de engranaje que precisa la sociedad... es el que se nutre del amor. El amor es importante para la justicia, especialmente cuando esa justicia es todavía incompleta y aspiracional (como ocurre con todas las naciones reales), pero incluso lo sería también en una sociedad que hubiera cumplido sus aspiraciones, si es que llegara a existir alguna, pues esa no dejaría de ser una sociedad de seres humanos (459).

Así pues, la importancia crucial del amor es lo que, en definitiva, pretende transmitirnos la Helena de Del Arco, yendo incluso más allá de sus propias emociones personales y coincidiendo definitivamente con el pensamiento del poema sáfico. El mito, siguiendo la terminología de Luis Gil, ha ampliado en esta obra su “carga mitopoética... contrayendo nuevos valores simbólicos” (21). Helena ha sido despojada, esta vez como nunca, “del sistema de valores vigentes de la poesía heroica” (Saquero, 124), así como de los valores patriarcales atribuidos a su mito, para servir de acicate a nuestra sensibilidad no sólo como individuos sino también como ciudadanos y ciudadanas del mundo. La esencia de la subjetividad femenina es reivindicada, en definitiva, como parte crucial de lo más humano de nuestro ser.

Bibliografía

- ASENSI PÉREZ, Manuel (2004). *Teoría*. Extraído el 30 de octubre de 2019 de https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10546/VISIONS3%2011%20teoria%20manuel_asensi2.pdf
- BEARD, Mary (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Silvia Furió (Trad.). Barcelona: Crítica. (Edición Kindle)
- DEL ARCO, Miguel (2013). *Juicio a una zorra*. Madrid: Ediciones Antígona.
- DOOLITTLE, Hilda (1961). *Helen in Egypt*. New York: Grove Press.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (1975). *Trasmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
- GÓNZALEZ DELGADO, Ramiro (2006). Penélope/Helena en el teatro español de postguerra, *Stichomythia* 4. Extraído el 6 de julio de 2018 de <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/sticho4/ARTICULOS/Penelope.pdf>
- IVES, Kelly (2013). *Cixous, Irigaray, Kristeva. The Jouissance of French Feminism*. (5ª ed.) Kent: Crescent Moon Publishing.

⁸ Recordemos la importancia que para la crítica feminista tiene la preocupación por el lenguaje cuya modificación ha de llevarse a cabo para la reestructuración de la sociedad (Ives, 105).

- KRISTEVA, Julia (2017). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Mariela Sánchez (Trad.). Girona: Wunder Kammer.
- LUQUE, Aurora (2015). *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega. Antología*. Barcelona: Acantilado.
- (2019). *Safo. Poemas y testimonios*. Nueva edición ampliada. Barcelona: Acantilado.
- MOI, Toril (2006). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- NUSSBAUM, Martha (2014): *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona, Paidós.
- OSTRIKER, Alicia (1982): The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking, *Signs*, 8 (1), 68-90.
- POMEROY, Sarah B. (1987). *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Ricardo Lezcano (Trad.). Madrid: Akal.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1974): Helena, mito y etopeya, *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 95-133.
- SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, Pilar (2014): Helena de Troya: una heroína controvertida, *Asparkía* 25, 113-126.
- SCHMID, Wilhelm (2010): *La felicidad. Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*. Valencia, Pre-Textos.
- UNCETA GÓMEZ, Luis (2015): Una Helena posmoderna. *Juicio a una zorra* de Miguel Del Arco, *Ágora. Estudios clásicos en debate* 17 (1), 309-333.