

## Desenmascarando a Helena

Francisca Gómez Seijo<sup>1</sup>

Recibido: 25 de Noviembre de 2018 / Aceptado: 7 de Febrero de 2019

**Resumen.** Diversas obras de arte de todos los tiempos han intentado representar la belleza absoluta y perfecta de Helena. Podemos imaginar nosotros mismos a una mujer de largos cabellos rubios (ondulados o no), de ojos azules (o verdes, o grises, o castaños), de nariz más o menos larga y estilizada, de labios finos o gruesos, de cara redonda o alargada... Los antiguos griegos también podían, desde luego, imaginar a Helena de todas estas maneras, pero los que asistieron a la puesta en escena original de la tragedia homónima de Eurípides proyectaron su particular noción de la belleza absoluta sobre una austera máscara con peluca que cubría la cabeza de un actor, el cual miraba hacia el público a través de dos huecos en el lugar de los ojos y le hablaba a través de una boca entreabierta inmóvil. En este breve estudio titulado «Desenmascarando a Helena» me propongo demostrar cómo logra Eurípides extraer el máximo potencial de caracterización de Helena a través de una convención (*i.e.*, la máscara) sólidamente arraigada en la dramaturgia griega, pero ajena al moderno teatro naturalista.

**Palabras clave:** máscara, caracterización, *Helena*

### [en] Unmasking Helen

**Abstract.** Various works of art of all times have tried to represent the absolute and perfect beauty of Helen. We can imagine ourselves a woman with long blond hair (wavy or not), with blue eyes (or green, or gray, or chestnut), with a more or less long and stylized nose, thin or thick lips, round face or elongated ... The ancient Greeks could, of course, imagine Helen in all these ways, but those who attended the original staging of the homonymous tragedy of Euripides projected their particular notion of absolute beauty over an austere mask with a wig that covered the head of an actor, which looked towards the audience through two holes in the place of the eyes and spoke to him through an unmoving mouth. In this short study entitled «Unmasking Helen», I set out to demonstrate how Euripides achieves the maximum potential for Helen's characterization through a convention (*i.e.*, the mask) solidly rooted in the Greek dramaturgy, but alien to the modern naturalistic theater.

**Keywords:** mask, characterization, *Helen*

**Sumario.** 1. El uso de la máscara en la tragedia clásica. 2. Desenmascarando a Helena. 3. La máscara trágica: pasado y presente de una antigua tradición. 4. Conclusiones.

**Cómo citar:** Gómez Seijo, F. (2019) Desenmascarando a Helena, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 29, 89-112.

<sup>1</sup> Instituto de Enseñanza Secundaria *Álvaro Cunqueiro*, Vigo, Pontevedra  
[francis@edu.xunta.es](mailto:francis@edu.xunta.es) [f.gomez.seijo@hotmail.com](mailto:f.gomez.seijo@hotmail.com) [fgomsei@gmail.com](mailto:fgomsei@gmail.com)

## 1. El uso de la máscara en la tragedia ática clásica

¿Por qué los actores de la tragedia ática clásica usaban máscaras? Esta es la pregunta que todavía en el siglo XXI nos seguimos planteando nosotros, espectadores de un teatro mayoritariamente sin máscaras, espectadores de cine desde su invención a finales del siglo XIX y, ahora, modernos consumidores de contenidos multimedia. Espero que este breve estudio contribuya a responder a tal pregunta, pero sobre todo deseo que contribuya a comprender por qué motivo nuestra cultura occidental, aunque heredera de la Grecia clásica en múltiples áreas del conocimiento, encuentra, no obstante, tan ajena a su sensibilidad la actuación con máscara.

A causa del tipo de material empleado en su fabricación (generalmente lino estucado), no se ha conservado ninguna de las máscaras utilizadas en las representaciones teatrales originales. Esta carencia se ha subsanado en la medida de lo posible a través de diversos hallazgos arqueológicos en los que figuran imágenes de máscaras trágicas, a saber: pinturas sobre vasos (fuente principal para nuestro conocimiento de las máscaras trágicas en el siglo V), mosaicos, relieves, réplicas en terracota o marfil o elementos ornamentales en arquitectura. La heterogeneidad de tales hallazgos hace necesaria la debida cautela a la hora de extraer conclusiones, y lo mismo se puede decir de las fuentes escritas antiguas, entre las que se incluyen la *Poética* de Aristóteles, algunos escolios, el *Onomasticon* de Pólux<sup>2</sup>, así como Ateneo, Hesiquio y la *Suda*.

No podemos saber, en el estado actual de nuestros conocimientos, cómo fueron las máscaras destinadas a cada obra particular ni cómo desempeñaron los antiguos actores trágicos sus respectivos papeles, pero sí es posible distinguir seis tipos básicos de máscaras: 1) hombre anciano (γέρων), con rostro oscuro, barba blanca, pelo blanco, tal vez calvo; 2) hombre maduro (άνήρ), con rostro oscuro, barba oscura, pelo oscuro; 3) hombre joven (έφηβος), con rostro oscuro, sin barba, con pelo oscuro; 4) anciana (γραύς), con rostro pálido, pelo blanco; 5) mujer madura (γυνή), con rostro pálido, pelo oscuro, estilo de peinado propio de mujer madura; 6) mujer joven (κόρη), con rostro pálido, pelo oscuro, estilo de peinado propio de una mujer joven. Como podemos constatar en esta clasificación, las dos variables esenciales son el sexo y la edad: las máscaras femeninas eran pálidas y las masculinas más oscuras; no existían gradaciones en cuanto a la edad, puesto que los jóvenes eran muy jóvenes, los viejos son muy viejos y lo que no se incluía en estos dos extremos era la edad madura<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Para las tipologías de Pólux, *vid.* Csapo y Slater (1998: 398-402); con respecto a las tipologías establecidas por Pickard-Cambridge (1968: 193-195) y Webster (1978: 13-26), Marshall (1999: 200, n. 33) objeta que responden más bien a la mirada de un taxonomista, no a la de un asistente al teatro.

<sup>3</sup> Webster (1965: 5-13) sugiere que en el siglo V a. C. se hacían máscaras individuales para personajes individuales y que esta gran diversidad solo se hizo convencional en época helenística. Marshall (1999: 191), por el contrario, sostiene que la mente de cualquier miembro del antiguo auditorio de la tragedia aislaba solo dos variables: sexo y edad. Este autor, no obstante, ofrece una hipótesis conciliadora con respecto al punto de vista de Webster: las máscaras se hacían individualmente, pero en conformidad con los seis tipos convencionales ya preestablecidos; es decir, esas máscaras individuales de las que habla Webster fueron creadas de acuerdo con diseños minimalistas. Cada uno de los tipos básicos de máscara era fácilmente identificable desde cualquier distancia porque había solo las dos variables citadas (sexo y edad). Esto no significa que el auditorio no pudiese ver más detalles, ni que cada máscara fuese una réplica perfecta de uno de estos tipos, puesto que podía haber sutiles variaciones. En raras ocasiones dos personajes aparecían en escena con el mismo tipo básico de máscara, pero si esto sucedía, se habrían diferenciado por el vestuario, la voz y el lenguaje corporal, mientras que en mucho menor grado por la existencia de pequeñas variaciones en la apariencia de la máscara.

Las máscaras de época clásica podían variar en cuanto al estilo de peinado de la peluca, la forma de las cejas o de la nariz. Un personaje considerado hermoso o admirable llevaría una peluca de similares características (Fedra e Hipólito, *Hipp.* 220, 1343; Ifigenia y Orestes, *IT* 174, 52; Helena, *Hel.* 1224). Orestes, en la tragedia homónima de Eurípides, tal vez habría llevado una máscara que reflejase el estado miserable al que lo había conducido la persecución de las Erinias (*Or.* 223-226) y parece casi seguro que la belleza femenina de Dioniso en *Bacantes* se manifestaría en su máscara (*Ba.* 455 y ss.). Los personajes en duelo son descritos con la cabeza rapada y se habla de cortar los bucles durante la obra (*E. Or.* 457-458, *Hel.* 1087; *S. Aj.* 1173, *El.* 449). Los testimonios ofrecidos por la arqueología y la literatura sugieren que el poeta y su fabricante de máscaras disfrutaban de gran libertad, y no existen indicios de artificiosidad o exageración.

Ya se han quedado obsoletas las teorías que explicaban el uso de la máscara por motivos prácticos<sup>4</sup> tales como hacer posible la convención de los tres actores, de manera que un mismo actor pudiese desempeñar varios papeles masculinos y/o femeninos –Shakespeare, por citar un ejemplo de época muy posterior a la tragedia ática, daba a sus actores múltiples papeles de ambos sexos, sin necesidad de máscaras. Tampoco resulta plausible la justificación de la máscara como instrumento destinado a hacer más visible a los espectadores el rostro de los personajes, puesto que las máscaras de época clásica, a diferencia de las de época helenística, eran de tamaño natural y sin ὄγκος ni otro tipo de aditamento que agrandase la cabeza del actor enmascarado. Sí es cierto que la máscara amplifica la voz, pero este hecho es un efecto inherente a su uso, no una causa para su utilización.

Mientras que están superadas tales teorías basadas en motivos prácticos, todavía hoy sigue abierto el debate en el seno de otro grupo de teorías que vinculan el origen de la máscara con el ritual. Este vínculo, a su vez, enlaza la tragedia ática con el culto a Dioniso, *der Maskengott*. Petrides (2009: 2) advierte, no obstante, que “dentro de las muchas divergencias cualitativas entre ritual y teatro se deben enfatizar las diferencias cruciales de contexto que distinguen las máscaras teatrales de las rituales o ‘mágicas’: mientras que las máscaras teatrales hacen nítida la escisión entre actor y rol, los participantes en un ritual consideran al portador de la máscara como alguien poseído. La máscara mágica es el receptáculo del dios y el vehículo de su epifanía. La máscara teatral no es tal cosa; se trata de un instrumento convencional con pretensiones dramáticas, un accesorio para la mimesis, una parte del conjunto semiótico de la interpretación”. Los argumentos que esgrimen las teorías anti-dionisiacas son, entre otros, la ausencia de máscaras en el ditirambo (considerado como precursor del drama)<sup>5</sup> y, por el contrario, la presencia de máscaras rituales en cultos distintos

<sup>4</sup> Las máscaras no eran utilizadas en época clásica a causa de la necesidad de ayudar a la actuación, ya que esto solo se constata en época helenística (Pickard-Cambridge 1968: 195-196; Rehm 1992: 154 n.22). Tampoco para “proporcionar un disfraz eficaz, [de manera que] sea necesario solo un pequeño número de actores virtuosos para constituir el elenco de una obra” (Easterling 1997: 153). Disfrazar a los actores no es un propósito creíble desde el momento en que están siendo evaluados por jueces (Pavlovskis 1977: 123-133).

<sup>5</sup> El testimonio de la *Suda*, no obstante, parece refutar este hecho al identificar a Tespis con el introductor de la máscara en la etapa final de un proceso en el que primero pintaría su cara, después cubriría el rostro con verdolaga u hojas de higuera y, por último, utilizaría máscaras propiamente dichas elaboradas con lino. Posteriormente, Frínico introduciría las máscaras femeninas y Esquilo les añadiría colores, a la vez que utilizaría para sus obras máscaras con aspecto aterrador. Aunque la veracidad de semejante proceso evolutivo en los orígenes de la máscara puede ser discutible, hoy por hoy, no obstante, parece indudable que tanto la tragedia como la comedia y el drama satírico comparten desde sus inicios la condición de representaciones dramáticas con máscara.

del de Dioniso –en honor a Ártemis en Esparta y a Deméter en Arcadia. Sin negar el vínculo entre máscara y ritual, estas teorías proponen que tal vínculo no es exclusivo del ritual dionisiaco y consideran que la tragedia es, ante todo, una institución social y política de la ciudad-estado<sup>6</sup>.

La trayectoria de las teorías acerca del origen de la máscara describe, a menudo, un movimiento pendular. Desde posiciones anti-dionisiacas radicales, Halliwell (1993: 199, 201-203) opina que nada seguro se puede afirmar con respecto a los orígenes del uso de máscaras en el teatro ático. Este autor, además, añade: “yo sospecharía, no obstante, que el motivo subyacente para la dedicación de máscaras en los más antiguos comienzos del teatro era uno más serio: dejar junto al dios en su santuario la ‘alteridad’ creada en su honor, y no sacarla en el interior de una sociedad normal”. Halliwell (197-199), por otra parte, desvincula la máscara griega del cualquier *Verfremdungseffekt* brechtiano y también se opone a las teorías acerca de la relación de las máscaras con el dios Dioniso. Un posible argumento en contra de ese supuesto efecto de distanciamiento de la máscara lo constituye la famosa anécdota sobre el impacto que tuvo en el auditorio original de *Euménides* la visión de las Erinias (*Vit. Aesch.* 9; Pollux 4, 110)<sup>7</sup>. Por su parte Rehm (1992: 40) afirma taxativamente: “Enmascararse no constituye un propósito consciente de alienar al auditorio, ni de invocar un pasado mágico o ritual, ni de contrastar el cambio continuo de la realidad con la falsa noción de un personaje estático, como parece desprenderse de los teóricos modernos y de la vanguardia contemporánea”.

Integrando en su propia investigación las observaciones de M. Drewal (1992) y de M. Coldiron (2004) sobre la relación entre la máscara y el espectador en el teatro

<sup>6</sup> En esta dirección parecía encaminarse ya el trabajo de Vernant (2002: 22-23; publicado por primera vez en 1972). Con respecto a Dioniso afirmaba que “los poetas trágicos no se han inspirado en la tradición mítica referente a este dios singular, a su pasión, sus extravíos, sus misterios y su triunfo. Salvo algunas excepciones, como *Bacantes*, de Eurípides, el tema de todas las tragedias es la leyenda heroica que la epopeya había dado a conocer a cada griego y que nada tiene que ver con Dioniso (...) Los documentos que se citan para enraizar la tragedia en los ritos sagrados de antaño son inciertos”. Para Vernant la máscara trágica es una máscara humana y su función “es de orden estético: responde a exigencias concretas del espectáculo, no a imperativos religiosos que pretenden reflejar estados de posesión o aspectos monstruosos mediante la mascarada”. Vernant (2002: 25) concluye que “la *verdad* de la tragedia no reside en un oscuro pasado, más o menos *primitivo* o *místico* (...), sino que se descifra en todo lo que la tragedia ha aportado de nuevo y original en los tres aspectos en los que ha modificado el horizonte de la cultura griega. En primer lugar, en el terreno de las instituciones sociales (...) En segundo lugar, en el terreno de las formas literarias (...) Por último, en el terreno de la experiencia humana”. En la misma línea que Vernant se sitúa Friedrich (1996: 257-283, esp. 268-269).

<sup>7</sup> Frontisi-Ducroux (2005: 37) señala que, en el *Onomasticon*, Pólux (4, 141) habla de la existencia de una máscara trágica que representa a una Erinia y la incluye en la sección de las máscaras especiales, mencionada después del grupo de las máscaras trágicas codificadas (el hombre rubio, el anciano, el esclavo, etc.). A dichas máscaras especiales las denomina *ἔκκενα πρόσωπα*, es decir, accesorias, «fuera de catálogo»: figuran aquí, además de la máscara de la Erinia, la máscara con cuernos de Acteón, la de Fineo ciego, la de la Gorgona, de Dike, Thanatos y Lyssa, entre otras. Frontisi-Ducroux observa, no obstante, que el significado etimológico de *prosopon* (“expuesto a las miradas”) “parecía difícilmente compatible, si no totalmente incompatible, con estas criaturas aterradoras. A las Erinias se las evoca, de hecho, como insoportables de ver. Una definición de la *Suda* (ε 2995) explica la expresión *Ἐρινύων ἀπορώξ*, «descendiente de las Erinias» o «hijo de las Erinias» como *ἐπὶ τῶν ἀπροσώπων καὶ δυσειδῶν*: «se dice de la persona sin rostro y que resulta intolerable a la vista» (...) Las Erinias, criaturas repulsivas, que no tienen aspecto humano, cuya visión es dura, es decir, insoportable, aparecen, por lo tanto, sobre la escena trágica y tienen de tal manera un rostro escénico”. Visibilizar lo invisible: he aquí la innovación que introdujo Esquilo poniéndola al servicio del espectáculo dramático.

africano Yoruba y en el teatro balinés Topeng<sup>8</sup>, Wiles (2007:188) propone que no limitemos el análisis de la máscara griega “a decir *si* el auditorio se pierde en la experiencia *o* debe verla en un estado de alienación brechtiana; *si* el actor desaparece dentro de su papel *o* el auditorio debe estar valorando constantemente su destreza; *si* el actor está poseído *o* debe ser un maestro de la técnica. No es necesario aplicar aquí la lógica dicotómica del monoteísmo. Las dos opciones son posibles a la vez para tender un puente entre realidades humanas y divinas”. Este autor conecta, además, el politeísmo de los antiguos griegos con su visión de la máscara trágica (Wiles 2007: 180 y ss.), sosteniendo que la mayoría de las religiones politeístas utilizan las máscaras como medio para la libre transición entre el estado humano y el divino y les atribuyen, por tanto, una cualidad reveladora. Las máscaras no ocultan ni engañan, sino que hacen posible el acceso a experiencias que nosotros denominaríamos ‘sobrenaturales’. Las religiones monoteístas, por el contrario, son reacias a concebir la máscara como instrumento de revelación divina. En opinión de Wiles (2007: 191), “la visión ortodoxa moderna es considerar el aspecto ritual del teatro griego como un marco inerte que da legitimidad a un discurso esencialmente político o interpersonal, pero es igualmente legítimo interpretar la función global del festival griego como una mediación entre el macrocosmos espiritual y el microcosmos humano, como en el teatro balinés”. Una perspectiva metafísica de la máscara es incompatible con el *corpus* léxico que occidente ha desarrollado para explicar el proceso de la actuación teatral y tal perspectiva, por tanto, está ausente de nuestro modo actual de concebir la máscara de la tragedia ática clásica. La integración del microcosmos, del ‘yo’ individual, en el orden social y en el cosmos se sustituye en el occidente moderno por un sistema ético y filosófico “que encierra al ser humano individual dentro de su microcosmos psicossomático” (Wiles 2007: 194).

Unos cuatrocientos años antes del nacimiento de la tragedia ática, la épica homérica ya había dado forma definitiva a un panteón de dioses antropomórficos que, lejos de distanciarse de los seres humanos, se comunicaban con ellos y participaban activamente en sus destinos. La reinterpretación hecha por los poetas trágicos de las leyendas heroicas tradicionales no excluía la presencia física de los dioses, sino todo lo contrario, puesto que cuando era necesario compartían el espacio escénico con los personajes humanos y, como ellos, llevaban máscara. Lo mismo se puede decir de las divinidades ctónicas como las Erinias, que acosaban a los criminales, o de Lyssa, que enloquecía de manera transitoria la mente humana. Semejante dimensión macro-

<sup>8</sup> La reacción de los espectadores del teatro Yoruba ante la danza del Egungun, divinidad que representa el espíritu colectivo de los antepasados, es explicada por Drewal (1992: 103-104) en los siguientes términos: “A veces los espectadores hablaban de la persona que estaba dentro de la máscara, haciendo comentarios sobre su interpretación. Otras veces, reaccionaban como si la máscara fuese realmente un espíritu”. La autora llega a la conclusión de que “el espectador miraba a través de múltiples niveles de realidad, yendo y viniendo entre ellos a voluntad. No tenía lugar una ruptura de la ilusión; no tenía lugar una ruptura con la realidad. Solo se producía una reorientación de creencias operativas”. Esto es posible porque “el espectáculo reside conceptualmente en la coyuntura de dos planos de existencia –este mundo y el otro”. En cuanto a las representaciones con máscaras del teatro balinés Topeng, se celebran en el marco de festivales religiosos y utilizan la improvisación sobre la base de una tradición épica bien conocida. Las máscaras simbolizan a los ancestros; un solo actor interpreta todos los papeles y debe permitir que el poder mágico de dichos ancestros entre en él para insuflar vida en cada una de las máscaras, las cuales “actualizan a los ancestros deificados, así como el pasado legendario de manera tangible, haciendo discernible el mundo espiritual invisible” y el actor es “el vínculo entre los dos mundos, un ser humano que, a través de la máscara, da forma a los dioses” (Coldiron 2004: 173). El teatro balinés mezcla, además, danza sagrada y palabras, lenguaje coloquial y arcaico, narraciones de la tradición épica y comentarios sobre la política del momento actual.

cósmica de la antigua tragedia griega ha dado paso en la trayectoria de Occidente al microcosmos del sujeto ético individual que busca la verdad oculta del ser humano bajo sus múltiples máscaras.

El estudio de la máscara trágica conduce a Wiles (2007: 202), entre otras, a las siguientes conclusiones: 1) la máscara era un objeto sagrado vinculado al culto de Dioniso; 2) no existía una realidad secreta *detrás de* la máscara. La máscara hacía visible la verdad y el rostro oculto del actor no tenía relevancia; 3) la máscara no estaba al servicio del engaño, sino de la revelación. La máscara producía una metamorfosis de su portador, así como la epifanía de un mundo ancestral; 4) la máscara, a la vez animada e inanimada, constituía un medio de mezclar el mundo humano con el espiritual; 5) como una nueva creación del período proto-democrático, la máscara pertenecía a un sistema religioso fluido que, al mismo tiempo que apreciaba la tradición, también evolucionaba con el cambio. “Podemos insertar la tragedia griega dentro de un marco explicativo heredado que utilizamos para comprender *nuestro* teatro, *nuestro* cosmos, a *nuestros* semejantes; pero también podemos ir en busca del Otro cultural. Si seguimos el primer camino, acabaremos concluyendo que la máscara era un mero accesorio, un elemento secundario de *opsis*, de escaso valor hermenéutico para el historiador y de poco uso práctico para el actor moderno. Si adoptamos la segunda y más difícil estrategia, descubriremos que la máscara nos ofrece un punto de acceso único y valioso” (Wiles 2007: 202-203).

## 2. Desenmascarando a Helena

El título de este trabajo es “Desenmascarando a Helena”. Utilizo aquí el verbo ‘desenmascarar’ tanto en sentido real como figurado, con el propósito de examinar sus diferentes implicaciones en el mundo clásico y en la actualidad. En sentido real, ‘desenmascarar’ a Helena implicaría para el auditorio original de la obra la ruptura de una convención que pondría al descubierto el rostro del actor griego elegido para desempeñar el papel, mientras que en tiempos modernos se han hecho múltiples representaciones de tragedias griegas con actores y actrices sin máscara. En sentido figurado, ‘desenmascarar’ a Helena significa hacer una valoración ética del personaje, cuya verdadera identidad se descubre supuestamente a través del propio texto, es decir, a través de las palabras que dice la propia Helena y los demás personajes, y a través de la coherencia o incoherencia entre palabras y actos. Se pretende, así, ‘desenmascarar’ a la ‘verdadera’ Helena, leyendo entre líneas sutilezas psicológicas supuestamente creadas por el propio poeta trágico para que las descubramos en una atenta y minuciosa lectura del texto.

Mucho de lo que se ha escrito sobre caracterización en la tragedia clásica es una indagación en la catadura moral de los personajes, una reflexión sobre el tipo de personas que encarnan. La crítica moderna a menudo se decanta por la interpretación de que en el desarrollo de la obra se produce una constante y creciente confusión entre Helena y el εἶδωλον, hasta el punto de que se hacen indistinguibles. Desde esta perspectiva, las incoherencias del personaje encuentran su explicación en el hecho de que la Helena real lleva dentro de sí las cualidades negativas del εἶδωλον y, de este modo, la obra no resuelve el problema de la verdadera identidad de Helena. El colofón de tal enfoque es el reconocimiento de la ambigüedad del personaje, ambigüedad que ha sido premeditadamente buscada por Eurípides y

que caracteriza a Helena desde los poemas homéricos<sup>9</sup>. Dudo seriamente que los espectadores originales de la tragedia *Helena* contemplasen al personaje con esta mirada inquisitiva. Mi duda es razonable desde el momento en que no es posible concebir a dichos espectadores también como lectores, puesto que esta doble faceta de espectador-lector sería, sin duda, muy minoritaria y Eurípides compuso su tragedia para miles de atenienses que nunca la leerían. Nosotros, en cambio, contamos con una larga tradición de estudios basados en la crítica textual y literaria del texto conservado. Opino, por tanto, que desenmascarar a Helena o a cualquier otro personaje trágico nos aleja de un tipo de arte cuya esencia ya es de por sí evanescente para nosotros.

Desde la antigüedad hasta nuestros días Helena representa la quintaesencia de la belleza femenina, pero el rostro de Helena que contemplaron los espectadores originales de la tragedia homónima consistía en una austera máscara con peluca cubriendo la cabeza de un actor que miraba a través de dos huecos en el lugar de los ojos y que hablaba a través de una boca entreabierta inmóvil. Acostumbrados como estamos a los primeros planos del rostro de los actores en el cine y la televisión, el minimalismo y la inmovilidad de la máscara trágica nos pueden parecer incompatibles con la caracterización del personaje. Ahora bien, Helena es precisamente uno de los personajes más idóneos para demostrar que la máscara, lejos de ser un obstáculo para la caracterización, colaboraba eficazmente con ella. Pongamos sobre el escenario a una actriz sin máscara encarnando el papel de Helena y habremos desatado una polémica interminable, puesto que no se puede mostrar el rostro de la belleza absoluta sin hacer que dicha belleza se vuelva discutible. Así lo entendió ya el propio Homero, cuyo retrato de la belleza de Helena no se basa en su descripción detallada, sino precisamente en la ausencia del detalle y en la expresión de las reacciones que produce su contemplación en los que la miran.

De todos es sabido que Eurípides nos presenta en la tragedia homónima a una Helena que nunca le fue infiel a su marido ni huyó a Troya con Paris. La guerra se libró por un εἶδωλον hecho de éter y dotado de la misma apariencia que Helena. La diosa Hera se vengaba, así, del príncipe troyano, que no la había elegido ni a ella ni a Atenea en el famoso certamen de belleza, sino a Afrodita. A la venganza de Hera se le sumó la voluntad de Zeus de enfrentar a griegos y troyanos en una guerra destinada a aliviar a la tierra de un exceso de población y a colmar de gloria a Aquiles. Hermes, por orden de Zeus, se llevó a la verdadera Helena a Egipto para que viviese en el palacio de Proteo, que era considerado el más virtuoso de los mortales. Gracias a la colaboración del rey egipcio en los designios de Zeus quedaría así salvaguardada la castidad de Helena. Tras diecisiete años de involuntaria reclusión en Egipto, ella cree que Menelao todavía lucha en Troya por recuperarla y que aún está al frente de un

<sup>9</sup> Dentro de esta línea interpretativa se encuentran los trabajos de Schmiel (1972); Wolff (1973: 77); Papi (1987: 34 y 40); Juffras (1993: 56); Fredricksmeyer (1996: 148, 159, 160 n. 31, 164-165, 167); Meltzer (2006: 201); Lush (2008: 169); Jansen (2012: 335-336). Segal (1971: 557), no obstante, ya había advertido que “un acercamiento a *Helena* basado en el realismo psicológico (...), aunque pueda dilucidar escenas individuales, se aleja del significado esencial de la obra porque el realismo psicológico, a pesar de su utilidad para las partes, no es una respuesta apropiada para el todo”. Easterling (1977: 121) señala al respecto que “cuando [los lectores modernos] leen por primera vez una obra griega, se sienten naturalmente inclinados a interpretar lo que los personajes dicen y hacen como si el antiguo dramaturgo compartiese su preocupación por el detalle idiosincrático. Un estudio más atento enseguida pone de manifiesto, no obstante, que se trata de un prejuicio anacrónico que nos puede conducir con demasiada facilidad a conclusiones irrelevantes o absurdas”.

ejército de miles de griegos que la maldicen por ser la causante de una guerra terrible que no se habría producido si ella se mantuviese fiel a su marido. He aquí el mayor de sus sufrimientos, puesto que Helena es completamente inocente, pero todos sus compatriotas la consideran culpable de faltas jamás cometidas por ella. El único motivo por el que sigue viva, a pesar de su desesperación, es que el dios Hermes le ha asegurado que algún día regresará a Esparta en compañía de Menelao, el esposo jamás traicionado. Esta incierta esperanza la impulsa a hacerle frente a Teoclímeno, hijo del ya fallecido rey Proteo, que la quiere obligar a casarse con él.

El acoso de Teoclímeno ha obligado a Helena a refugiarse en la tumba de Proteo, donde la encuentra el soldado griego Teucro y la maldice porque la confunde, sin saberlo, con el falso εἶδωλον por cuya causa luchó en Troya. Teucro la informa de que la ciudad ya fue destruida siete años atrás y que una tormenta dispersó las naves de los griegos, de modo que no se sabe nada de Menelao, al que toda la Hélade da por muerto. Completamente desconsolada, Helena va en compañía del coro a consultar a la profetisa Teónoe, hermana de Teoclímeno, para saber si su marido todavía sigue vivo o, por el contrario, ha perecido en el viaje de regreso a la patria. La escena queda vacía y aparece entonces Menelao, cuyo barco ha naufragado en la costa de Egipto tras siete años de navegar errante. La acción de la obra camina, a partir de aquí, hacia la revelación de una terrible realidad: Menelao se encuentra con la verdadera Helena y descubre que la mujer por la que ha luchado durante diez largos años y que ha navegado con él durante otros siete, la mujer que ahora ha dejado oculta en una cueva mientras averigua en qué país ha naufragado su nave, esa mujer es en realidad un fantasma, un εἶδωλον. Menelao se resiste a aceptar una verdad tan devastadora, pero la oportuna aparición de un mensajero que anuncia las últimas palabras del εἶδωλον antes de desaparecer en el éter del que procede, disipa todas las dudas de Menelao. Los esposos recién encontrados se funden en un largo abrazo.

Helena le cuenta a su marido el acoso que sufre por parte de Teoclímeno, que la quiere obligar a casarse con él y, temeroso del posible regreso de Menelao, mata a todo griego que arriba a las costas de Egipto. Es preciso huir y salvar la vida. Tras conseguir la colaboración de la profetisa Teónoe, que no revelará a su hermano la llegada de Menelao, ambos se preparan para poner en práctica un plan de huida ideado por la propia Helena: Menelao fingirá ser el único aqueo que sobrevivió al naufragio del barco del rey espartano y Helena fingirá ser una viuda desconsolada, vestida de negro, con su hermosa cabellera rubia cortada y con las mejillas arañadas y cubiertas de lágrimas. El plan sale bien y cuando Teoclímeno se dispone a matar a Teónoe por haberlo traicionado, aparecen en lo alto los Dioscuros, detienen al encolerizado rey y anuncian la voluntad de Zeus: Teónoe no debe morir porque ha obrado de acuerdo con las leyes divinas; Helena debe regresar a Esparta para pasar allí el resto de su vida en compañía de su marido y, cuando muera, será llamada diosa. Menelao obtendrá de los dioses el privilegio de habitar la Isla de los Bienaventurados. Teoclímeno, obediente ante los designios de la divinidad, depone su cólera y proclama que Helena es la mejor y la más casta de las mujeres y que su nobleza de corazón es difícil de encontrar entre las de su sexo.

Este es, a grandes rasgos, el argumento de la tragedia *Helena*. Subordinando el sustrato filosófico de la obra a la consecución del πάθος trágico Eurípides ha conseguido ubicar el sufrimiento de Helena en un registro distinto al de otras tragedias. Tal sufrimiento no se puede concretar en algo objetivable como la traición



de Jasón a Medea, la pasión de Fedra por Hipólito o la sed de venganza de Electra. El sufrimiento de Helena no tiene su origen en un dolor infligido por otro personaje a través del crimen o la traición; tampoco se debe a la muerte de un ser querido a manos de algún enemigo, ni a una acción criminal o vergonzosa cometida por ella misma. El sufrimiento de Helena nace del hecho de que precisamente varios de esos actos los ha cometido un εἶδωλον que la ha suplantado, pero tanto griegos como troyanos se los atribuyen a ella, ignorando que el blanco de sus odios no es una mujer real, sino un fantasma creado por la diosa Hera. Eurípides quiso poner en escena las respuestas emocionales de los personajes ante una realidad que escapa a su control y lo hizo ‘dando otra vuelta de tuerca’ a la leyenda tradicional sobre el origen de la guerra de Troya: ¿qué pasaría si Helena, que nunca estuvo en Troya, se reencontrase con Menelao tras diecisiete años de cautiverio en Egipto?, ¿cómo reaccionarían ambos personajes ante su reencuentro?, ¿qué se dirían el uno al otro?, ¿cómo se comportaría y qué pensamientos expresaría una Helena casta y fiel a su marido, pero consciente de ser considerada por todo el mundo como adúltera, traidora y culpable de la guerra de Troya?, ¿cómo afectaría a esta Helena cautiva en Egipto el hecho de cargar con las culpas y la mala fama de su εἶδωλον?, ¿cómo afectaría a los demás personajes de la obra el descubrimiento de la Helena real? La respuesta a tales preguntas constituye la acción de esta tragedia, cuyos espectadores eran invitados a vibrar con las emociones desbordadas de la protagonista y con las de los demás personajes que la rodean.

A pesar de que la presencia de la protagonista se extiende hasta el verso 1428 y la obra consta de 1692 versos, las referencias explícitas al aspecto físico de Helena son, no obstante, escasas y tardías, y únicamente las hacen dos personajes: la propia Helena (2 veces: 1053-1054, 1087-1089) y el egipcio Teoclímeneo (3 veces: 1186-1190, 1224, 1419). El primer ejemplo señalado corresponde al momento en que Helena le empieza a explicar a Menelao qué plan se le ha ocurrido para engañar a Teoclímeneo, y aquí es donde por primera vez menciona su propósito de raparse la cabeza:

Ελ. καὶ μὴν γυναικεῖοις <σ’> ἄν οἰκτισαίμεθα  
**κουραῖσι** καὶ θρήνοισι πρὸς τὸν ἀνόσιον<sup>10</sup>. (1053-1054)

La primera reacción de Menelao es de incredulidad y Helena, en los versos que siguen a continuación, le detalla cómo se va a desarrollar el plan de huida, que incluye pedir una nave al rey egipcio y celebrar unas falsas exequias, no en tierra firme, sino en el mar. La explicación pormenorizada del plan finaliza como empezó: Helena expresa su voluntad de cortar los bucles de su cabello con un enfático ἐγὼ al principio del verso 1087, pero ahora añade, además, que va a cambiar su vestimenta blanca por otra negra y que va a arañar sus mejillas:

<sup>10</sup> A propósito de estos versos, Allan (2008: 260) contrasta la situación de Helena con la del personaje de Electra en Sófocles (*El.* 1126-1170): Helena es plenamente consciente de que la muerte de su φίλος más cercano es falsa, puesto que ella misma ha urdido el engaño y, por lo tanto, su pena será fingida. La ficción de la muerte de Orestes, por el contrario, genera una simpatía enorme por Electra, precisamente porque ella no ha tramado esa ficción e ignora, a diferencia del auditorio, que Orestes es el hombre que está a su lado mientras ella se lamenta. Las fingidas manifestaciones de dolor de Helena por la falsa muerte de Menelao están al servicio del éxito del plan de huida: los lamentos fúnebres y la cabeza rapada en señal de duelo harán que Teoclímeneo caiga en la trampa y le proporcione una nave a la pareja espartana.

**Ελ.** ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βᾶσα βοστρύχους τεμῶ  
πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι  
παρηϊδί τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ χροός<sup>11</sup>. (1087-1089)

Noventa y siete versos después, tiene lugar el encuentro entre Helena y Teoclímeno, el cual, completamente perplejo, confirma con sus palabras el enorme impacto visual de la nueva apariencia de Helena, que ha cambiado su aspecto tal y como ella misma ya lo había anunciado previamente en los versos anteriormente citados:

**Θε.** αὔτη, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χροός  
λευκῶν ἀμείψασ' ἔκ τε κρατὸς εὐγενοῦς  
κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισας  
χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι σὴν παρηίδα  
κλαίουσα; (...) <sup>12</sup> (1186-1190)

Helena le cuenta entonces a Teoclímeno la falsa historia de la muerte de Menelao tras el naufragio que supuestamente tuvo lugar durante el viaje de regreso a la Hela-de, después de haber conquistado Troya. Su cadáver yace insepulto en el mar. Ahora ya entiende el rey egipcio el motivo del cambio físico de Helena, pero su comprensión de los hechos todavía no está exenta del asombro experimentado por él ante la nueva apariencia de la mujer a la que anhela convertir en su esposa:

**Θε.** τῶνδ' οὐνεκ' ἔτεμες βοστρύχους ξανθῆς κόμης; <sup>13</sup> (1224)

Resulta significativo que Teoclímeno solo le mencione aquí el corte de su rubia cabellera y que en los siguientes versos no haga ninguna alusión a la ropa negra y las mejillas arañadas de Helena. Más adelante demostraré la especial relevancia dramática que tiene la cabeza rapada para la caracterización de Helena, pero la reiteración de Teoclímeno en el hecho de que se haya cortado el pelo, así como la omisión de los otros cambios, no dejan lugar a dudas de que los rubios cabellos de Helena constituyen aquí el principal atributo de su belleza.

<sup>11</sup> Con respecto a βοστρύχους τεμῶ (1087), Allan (2008: 263) comenta que “a diferencia de la Helena de *Orestes* (128-129), aquí no duda en estropear su aspecto”. Kannicht (1969, II: 272) traduce el verso 1089 de esta manera: “und ich werde mir die Nägel in die Wangen graben, daß sie die Haut blutig rot färben”. El autor considera que el genitivo χροός depende de φόνιον y, por lo tanto, es el objeto de la acción φοινίσσειν (= φόνιον / φοίνιον τιθέναι = αἵματοῦν), que aquí aparece nominalizada en el adjetivo φόνιον. Cf. Allan (2008: 263), que hace una traducción similar a la de Kannicht y, en lo referente al acto de arañarse las mejillas, añade: “prohibido en Atenas en los funerales desde el siglo V, este gesto femenino de dolor subraya en la tragedia un sufrimiento extremado. Las mejillas, junto con el pelo y la piel, son puntos de referencia tradicionales de la belleza femenina (cf. el epíteto homérico καλλιπάρης, aplicado a Helena en *Od.* 15.123)”.

<sup>12</sup> El pronombre demostrativo αὔτη, que encabeza enfáticamente el verso 1186, “cuando se utiliza como un vocativo, generalmente tiene un tono de impaciencia, sorpresa o desaprobación”; Teoclímeno, en este momento, “se ve sorprendido por la apariencia de Helena y le plantea una sucesión de preguntas apremiantes para averiguar qué ha sucedido” (Allan 2008: 283-284). El aoristo ἀπέθρισας (< ἀποθερίζω) del verso 1188, también lo utiliza Eurípides para poner en boca de Electra su acerba crítica contra Helena (*Or.* 128-129: ἴδετε γὰρ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, / σώϊζουσα κάλλος· ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή).

<sup>13</sup> A propósito del sintagma ξανθῆς κόμης, Allan (2008: 287) observa que “Menelao también era famoso por su cabello rubio (cf. ξανθὸς Μενέλαος: *Il.* 3.284, etc.) y es probable que hubiese usado una máscara apropiada, hecho que añadiría un vínculo (visual) entre el esposo y la esposa”. Al verso épico señalado por Allan a modo de ejemplo se le podrían añadir los siguientes: *Il.* 4.183, 210; 10.240; 17.6, 18, 113, 578, 673, 684; 23.438.

La última mención sobre la apariencia de Helena no solo informa al auditorio acerca del llanto de Helena. La ironía que encierra este verso consiste en que Teoclímeno malinterpreta las lágrimas de Helena. El rey egipcio cree que ella llora de dolor por su marido muerto, pero el auditorio es consciente de que son lágrimas de alegría: Helena ha conseguido que Teoclímeno le proporcione una nave y que le conceda a Menelao el cargo de comandante de la misma:

Θε. μή νυν ἄγαν σὸν δάκρυσιν ἐκτῆξις χροά. (1419)

Mientras que en este verso el rey egipcio menciona el llanto de Helena, a lo largo de la obra es, no obstante, la propia Helena la que habla con frecuencia de las lágrimas que le hace derramar su penosa situación, tras diecisiete años retenida en tierra extranjera y consciente de que toda la Hélade la considera culpable de la guerra de Troya. Estas reiteradas manifestaciones de dolor van acompañadas de la mención explícita de las lágrimas, cuya recurrencia es interpretada por McDonald (2002: 188) como un rasgo de caracterización de la *psique* del personaje. Esta autora compara a Helena con una plañidera profesional que “solamente *habla* de llorar”, hecho que la autora señala como uno de los ‘ardides retóricos’ que utiliza Helena para ganarse la simpatía de su interlocutor en cada momento (el coro, Menelao, Teónoe) o para engañarlo (Teoclímeno). La única vez que Helena no habla de llorar, sino que llora de verdad se produce, según McDonald, en el reencuentro con Menelao (633; 654-655, donde ella misma afirma que sus lágrimas nacen de la alegría antes que de la tristeza). McDonald concluye que el llanto de Helena solo es real cuando ve a su marido “y para engañar a alguien que se interpone en el camino de su felicidad; esta Helena no gasta muchas lágrimas en los sufrimientos de los demás”.

Yo, por mi parte, opino que la mención recurrente de las lágrimas está intrínsecamente vinculada al uso de la máscara y al logro del efecto patético antes que a la caracterización ética del personaje. Si las lágrimas fueran, como afirma McDonald, un ‘ardid retórico’, la propia Helena lo habría dicho explícitamente, tal y como hace Medea en la tragedia homónima, cuando le asegura a Creonte que no siente preocupación por sí misma, sino que llora por sus hijos y por el destino que les aguarda (κείνους δὲ κλαίω συμφορᾷ κεχημένους, 347), pero cuando el rey de Corinto abandona la escena le dice explícitamente al coro que su actitud suplicante ante Creonte ha sido fingida para conseguir llevar a cabo su venganza. Aquí sí podemos considerar las falsas lágrimas de Medea como un rasgo de caracterización del personaje, mientras que el llanto fingido de Helena ante Teoclímeno está orientado al éxito de un plan de huida y no encierra las terribles consecuencias que sí tiene el fingimiento de Medea. McDonald, no obstante, subordina el efecto patético a la supuesta consecución por parte del poeta de la caracterización psicológica del personaje, el cual revelaría así rasgos negativos atribuibles a la Helena tradicional. Semejante confusión e identificación entre ἦθος y πάθος no contempla el ensamblaje de las lágrimas de Helena dentro de un contexto más amplio constituido por la pieza dramática en su conjunto.

Casi la mitad de los versos señalados por McDonald como ejemplo del fingido llanto de Helena (164-166, 191-195, 336-337, 364-365) corresponden a la primera entrada del coro en escena, entrada que tiene lugar después de un prólogo formado por un monólogo inicial de la protagonista en el que informa a los espectadores de su pasado y de su situación actual; al monólogo le sucede el diálogo con Teucro, que

le comunica una sucesión de desgracias: la total destrucción de Troya después de diez años de guerra, la supuesta muerte de Menelao, el suicidio de Leda, el incierto destino de los Dioscuros... “Tras esas dos escenas informativas, en las que primero Helena da información y después la recibe, la heroína empieza una monodia trenódica que se convierte en la estrofa, a la que responden las mujeres del coro, lo que da lugar a una *párodos* anómala: dos estrofas y la larga monodia final cantadas por Helena y las dos antístrofas por el coro, que podría entrar en escena mientras Helena canta la primera estrofa. Con ella presenta Eurípides en forma lírica la reacción ante la información que antes se ha ido dando en recitado, lo que permite una más intensa plasmación del dolor, en especial después de una escena de sentimientos contenidos por parte de la heroína, que ha tenido que fingir no ser quien es y acallar el dolor que le han provocado las dolorosas nuevas transmitidas por Teucro” (Bañuls Oller y Morenilla Talens 2008: 94). La idoneidad de esta perspectiva es que establece una conexión entre la situación dramática y la actitud de Helena, cuyas lágrimas están justificadas ante la carga onerosa de antiguos y nuevos motivos de sufrimiento que debe soportar y que constatamos en la lectura del prólogo (1-163). Helena le ha ocultado su verdadera identidad a Teucro para proteger su propia vida y porque durante diecisiete largos años ha estado esperando la llegada de Menelao –no la de cualquier griego– a Egipto.

Hasta aquí he hecho un repaso de los versos que hacen referencia explícita al aspecto físico de Helena. La escasez y parquedad de tales referencias se explica, en parte, porque se trata de rasgos físicos estereotipados, pero también por el hecho de que esta tragedia –como todas las tragedias griegas de época clásica– fue concebida, ante todo, para ser vista y oída, no para ser leída. Mis reflexiones sobre la máscara tienen el denominador común de señalar la dicotomía inevitable entre los roles de espectador y lector. Nosotros somos ante todo *lectores* de tragedias, no espectadores, pero los roles se invierten al hablar de la Grecia clásica, donde las tragedias eran vistas por una mayoría de espectadores que nunca las leyeron ni las leerían. Opino que es necesario que los estudios de caracterización se orienten hacia la disolución de esa dicotomía contemplando el texto dramático como la expresión escrita de un fenómeno que trasciende la propia escritura y, a la vez, la integra en un espectáculo en el que las palabras cobran vida propia a través del movimiento, la voz, la música y la danza. Aquí es donde el papel de la máscara debe ser reubicado en el lugar que le corresponde, puesto que la propia evolución del pensamiento en la Europa post-clásica ha marcado nuestra concepción de la máscara como mero objeto para ocultar el rostro o, ya en sentido figurado, como imagen fingida y engañosa tras la que se esconde la verdadera identidad o las verdaderas intenciones de una persona.

Bien entrada ya la segunda mitad de la obra, descubrimos *como lectores* que Helena tiene una cabellera rubia formando bucles que ella misma tiene intención de cortar, que desfigurará su bello rostro juvenil, arañándolo con sus uñas y que cambiará su actual vestimenta blanca por otra negra para engañar a Teoclímeno con la falsa noticia de la muerte de Menelao. Ahora bien, los espectadores originales de la obra ya vieron desde el primer verso los bucles de su pelo rubio, el color blanco de su vestimenta y el aspecto juvenil de su rostro, mientras que nosotros recibimos esta información *textual* a partir del verso 1053, es decir, solo seiscientos cuarenta versos antes de que finalice la obra. La recibimos, además, cuando Helena se dispone precisamente a modificar su apariencia como parte de un plan ideado por ella misma para huir de Egipto con su marido. ¿Qué sabíamos los lectores sobre el aspecto de

Helena antes del verso 1053? Nada, salvo la recurrente mención de su belleza (Helena la concibe como una desgracia para sí misma y para los demás: 27, 236-237, 260-263, 304-305, 364-365, 383-385; Teucro, cuando la ve por primera vez, la llama εἰκὼ φόνιον en el verso 73; las mujeres del coro la comparan con una ninfa o una náyade en los versos 187-188)<sup>14</sup>. ¿Qué repercusiones tiene en nuestra concepción del personaje este tardío descubrimiento estrictamente textual de la apariencia externa de Helena y del propósito de cambiar radicalmente dicha apariencia?

La mayoría de los estudios sobre la caracterización de Helena en la tragedia homónima, centrados sobre todo en la valoración ética del personaje y en las implicaciones filosóficas de la existencia del εἶδωλον, utilizan el cambio físico radical de Helena como prueba de que al final de la obra ella se identifica con ese εἶδωλον del que intentó diferenciarse. Esa ‘nueva’ Helena inocente comparte, en realidad, las malas artes de la ‘vieja’ Helena encarnada por el εἶδωλον, puesto que cambia su aspecto para engañar a Teoclímeno con la falsa apariencia de una viuda desconsolada. Opino que no se llegaría a semejante conclusión, si viéramos, *no como lectores*, sino *como espectadores*, el aspecto de Helena desde el primer verso de la obra. El impacto producido por el cambio físico radical del personaje pondría entonces en primer plano la importancia del plan de huida para el desenlace de los acontecimientos y contribuiría a implicar intensamente al auditorio en esa intriga final. Un efecto emocional tan impactante se diluye en la mera lectura del texto, que solo nos revela el aspecto físico inicial de Helena en el preciso momento en que se dispone a cambiarlo.

De los tres datos de los que nos informa tardíamente el texto resulta especialmente llamativo el de la belleza juvenil del rostro de Helena tras diecisiete años de involuntaria reclusión en Egipto. La identificación de Helena con una παρθένος hace que nos preguntemos si el vestuario, la máscara y la peluca del actor que encarnaba al personaje estaban en consonancia con semejante caracterización. La reducción a unos pocos tipos básicos refuerza ciertos conflictos temáticos. Puesto que el texto que se nos ha conservado apenas nos ofrece indicaciones sobre cuál sería el aspecto de Helena, quedan abiertas varias posibilidades (Marshall 2014: 294-295): una máscara femenina estándar sobre la que el espectador proyectaría su propia imagen ideal de la belleza de Helena; la máscara de una mujer madura, pero todavía sexualmente deseable, a la manera de Clitemnestra en la *Oresteia*, *Electra* o *Ifigenia en Áulide*; la máscara de una mujer joven con el cabello peinado como el de una mujer madura, combinación que permitiría preservar la belleza perenne de Helena y, al mismo tiempo, añadir la connotación de que ya no se trata de una joven como Políxena en *Hécuba* o Hermione en *Andrómaca*. El hecho de que Helena sea la hija de Zeus haría plausible esta última posibilidad y su belleza de origen divino, no menoscabada por el paso del tiempo, contribuiría a dotar a Helena del aspecto propio de una παρθένος.

La posibilidad de que Helena llevase la máscara propia de una mujer joven también contribuiría a reforzar los temas que recorren la obra, a saber: el contraste entre

<sup>14</sup> Tampoco descubrimos hasta el verso 983 que Menelao lleva consigo una espada, puesto que él mismo la menciona explícitamente, pero los espectadores originales de la obra sí lo saben desde la primera aparición de este personaje en el verso 386. La constatación de tal hecho añade un matiz inesperado a la escena entre Menelao y la anciana portera del palacio de Teoclímeno (437-482): Menelao no ha hecho uso de la espada como forma de intimidación ante la abierta hostilidad de la anciana. Por otra parte, una vez que leemos el verso 983 podemos releer los versos 837, 840-842 y 971 y entender mejor las referencias a una espada cuya existencia solo se hace explícita posteriormente (Marshall 2014: 195).

apariencia y realidad y la incapacidad de los seres humanos para distinguir entre ambas. Si el actor que encarnaba el personaje de Helena llevase la máscara de una mujer madura, ni Teucro ni Menelao la confundirían con el εἶδωλον, cuya naturaleza etérea se debe a que es una creación de la diosa Hera. Semejante naturaleza preserva al εἶδωλον del envejecimiento del mismo modo que la paternidad de Zeus preserva a su hija Helena de sufrir el paso del tiempo como las demás mujeres mortales. Por otra parte, la máscara de una mujer joven también refuerza el contraste entre la Helena de la tradición épica, encarnada por el εἶδωλον, y esta nueva Helena de la tragedia eurípidea: la primera es bella, pero infiel a su marido; la segunda también es bella, pero casta y fiel a Menelao. La misma belleza que condujo a la guerra de Troya es ahora doblemente problemática, puesto que caracteriza por igual a dos entidades femeninas cuya conducta es opuesta.

La reaparición de Helena al final de la obra con la cabeza rapada podría incluso incrementar su belleza ante los espectadores. La sustitución del peinado de una mujer madura por la cabeza rapada no haría otra cosa que rejuvenecer a Helena al convertir la máscara de una mujer joven en el único rasgo indicador de la edad del personaje<sup>15</sup>. La identidad del coro de *Helena* abundaría favorablemente en esta posibilidad: se trata de quince jóvenes griegas raptadas por los egipcios. Su condición de esclavas exige que lleven la cabeza rapada. Desde el principio de la obra Helena se identifica con su sufrimiento (ὃ θήραμα βαρβάρου πλάτας, / Ἑλλανίδες κόραι, 191-192), puesto que ella también es presa del rey Teoclímeno. Al raparse la cabeza, la identificación entre Helena y las jóvenes del coro también se produciría en el aspecto físico. El efecto contrario se consigue precisamente con la peluca de todas las mujeres cautivas en *Troyanas* (verso 279); frente a estas últimas, la aparición en escena de Helena con una larga melena sería suficiente para distinguir su belleza sin paralelo, así como para señalar visualmente su posición privilegiada tras el saqueo de Troya. Constatamos, así, cómo se crea un significado especial por medio de la manipulación de símbolos ya establecidos en las máscaras, sin necesidad de crear algo innovador ni de caracterizar dichas máscaras por medio de rasgos idiosincráticos que individualicen a los personajes. Diferentes combinaciones de máscara y peluca pueden ser suficientes para crear dentro de cada contexto dramático un determinado efecto que sea perceptible por un auditorio al que el poeta trágico desea emocionar y conmover<sup>16</sup>.

Por otra parte, el acto de raparse la cabeza lo conecta Blondell (2013: 214) con las costumbres espartanas relativas al matrimonio. El día de su boda se vestía a las jóvenes espartanas como si fuesen muchachos y se les rasuraba la cabeza para que

<sup>15</sup> Resulta significativo el hecho de que solo en el verso 1288 Menelao llama a Helena ‘joven doncella’ (ὃ νεᾶνι), precisamente después de que ella se haya cortado el pelo (Marshall 2014: 297, n. 74).

<sup>16</sup> Incluso el color de la máscara, por ejemplo, se podría haber utilizado para señalar un rasgo distinto al sexo del personaje (Marshall 1999: 193): Orestes, en la tragedia homónima de Eurípides, parece estar cerca ya de la muerte. Si su máscara no era oscura (como es normal en los personajes masculinos), sino pálida o incluso blanca, se haría manifiesta para el auditorio la enfermedad ocasionada por las Erinias (invisibles para todos menos para el propio Orestes). Esto no requiere ninguna innovación, ni una explicación detallada: Eurípides manipula símbolos ya establecidos para crear un nuevo significado. En *Hécuba* quedaría claro que Polidoro es un fantasma si su máscara también fuese pálida, artificio que podía igualmente haber sido utilizado para caracterizar al rey Darío en *Persas*. Tales variaciones, en opinión de Marshall, no eran significativas teatralmente. Solían responder solo a la necesidad de distinguir a dos personajes que llevasen el mismo tipo de máscara en una determinada obra, efecto que, además, se complementaba con el vestuario y el lenguaje corporal de cada personaje. Solo la edad y el sexo eran importantes.

quedasen despojadas de toda señal externa indicadora de sus encantos femeninos. La aportación de Blondell se corresponde con la situación dramática de Helena, reconvertida simbólicamente al final de la obra en una novia que, tras el éxito del plan de huida, regresará a su antiguo estatus de esposa de Menelao. Su cambio radical sigue la dirección opuesta al cambio, también radical, de este último: mientras que Helena desfigura su bella apariencia, es ella misma la que baña y viste con ropas nuevas a Menelao. Existe la posibilidad de que él reapareciese en escena con una máscara sensiblemente distinta y con un estilo de peinado cuidado que ‘borrase’ su anterior imagen de náufrago harapiento.

Aunque no hay constancia de que existiesen máscaras especiales para los personajes divinos<sup>17</sup>, Marshall (2014: 295-297) sugiere la posibilidad de que la máscara de Helena estuviese dotada de algún marcador especial que delatase su condición de hija de Zeus y la situase en un plano distinto al de los seres humanos. Frente a la convencional palidez de las máscaras femeninas, la de Helena podría haber sido de color dorado. El futuro catasterismo de Helena anunciado por Cástor en calidad de *deus ex machina* (1666-1667), armonizaría bien con semejante máscara. El acoso de Teoclímeno parecería, además, todavía más ultrajante a los espectadores de la obra, al ser cometido hacia un personaje cuyo parentesco con Zeus sería visible en su rostro desde el principio al final de la obra. Cuando Helena se vistiese de negro y se cortase los cabellos para fingir el falso duelo por Menelao, sin duda ejercería un enorme impacto visual el contraste entre los signos externos de dolor y una radiante máscara dorada.

El hecho de que Helena haya modificado voluntariamente su aspecto físico, no solo llevando ropa negra y la cabeza rapada, sino también arañando las mejillas demuestra, en opinión de Marshall (2014: 297) que “Helena carece de la vanidad y de la volubilidad sexual asociadas a la belleza y a la Helena de la tradición. Aunque su belleza no sufra un deterioro a largo plazo, ella la borra simbólicamente a través de un gesto transitorio orientado a lograr un resultado favorable y la huida, neutralizando el peligro que plantea su belleza”. Wiles (2007: 282 y n. 78) considera que no hay razón para descartar que Helena mostrase al auditorio las mejillas ensangrentadas por los arañazos; cuando Teoclímeno la ve desfigurada, “hace mención de las lágrimas que hay en sus mejillas, no en sus ojos, y las lágrimas derramadas serían más visibles en una máscara por medio de la sangre”. La propia Helena expresó ya en el prólogo el deseo de ‘borrar’ su problemática belleza como si de una pintura se tratase: εἶθ' ἔξαλειφθεῖς' ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν / αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ, / καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἃς νῦν ἔχω / Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς / ἔσωίζον ὥσπερ τὰς κακὰς σώιζουσί μου. (*Hel.* 262-266). Ahora cumple ese deseo, aunque se trate de un recurso temporal orientado a engañar a Teoclímeno y a escapar de Egipto.

Esta Helena se nos muestra bien distinta de la Helena de *Orestes*, tragedia representada cuatro años después (408 a. C.) y en la que Electra critica severamente la conducta de la reina espartana (*Or.* 126-139), afirmando que no ha cambiado, que sigue siendo ἡ πάλαι γυνή (129) a raíz de haberla visto cortar sólo por las puntas (ἄκρας... τρίχας, 128) el mechón de cabello que le entrega a Hermíone para que lo

<sup>17</sup> Tal es la conclusión de Dearden (1976: 125) a partir de los datos disponibles: “Ninguno de los dioses... aparece en las listas de máscaras especiales, y el testimonio de los vasos y las terracotas confirma que cuando los dioses aparecían en escena, llevaban máscaras comunes y eran indistinguibles de los mortales de la obra”.

lleve como ofrenda a la tumba de Clitemnestra. También es distinta de la Helena de *Troyanas* (415 a. C.), cuya radiante belleza le hace exclamar a Hécuba con ira contenida que debería aparecer vestida de harapos y con la cabeza rapada (*Tro.* 1022-1028). Precisamente así es, más o menos, como se muestra ante el rey egipcio Teoclímeneo para hacer convincente su fingido dolor de viuda desconsolada por la falsa muerte de Menelao.

La reacción de Teoclímeneo ante el nuevo aspecto físico de Helena contrasta significativamente con las reacciones de Teucro y de Menelao. El cambio de ropa, peluca y máscara no le plantea al rey egipcio ninguna dificultad en reconocer a Helena, mientras que su aspecto inicial con la misma apariencia que el εἶδωλον genera rechazo e incredulidad en Teucro y Menelao. Es decir, la identidad de Helena solo es problemática cuando no cambia su apariencia. Semejante contradicción podría explicarse como consecuencia de la limitación normativa a un elenco de tres actores; los espectadores antiguos ya sabían que un mismo actor tenía que representar varios papeles y, de hecho, en esta tragedia, uno de esos tres actores representaba cinco: Teucro, la anciana portera, un sirviente, Teónoe y Teoclímeneo. Lo que podía confundir al multitudinario auditorio original de la obra es que el mismo personaje apareciese casi al final con un aspecto radicalmente distinto, tal y como sucede en el caso de Helena. Semejante cambio radical viene anticipado por ella misma, cuando explica que va a cambiar la ropa blanca por otra negra, que va a raparse la cabeza y a desfigurar su rostro. Teoclímeneo repite verbalmente estos cambios (*Hel.* 1186-1190, 1224, 1419) expresando la sorpresa y el desagrado que le producen y, de este modo, a los espectadores no les quedaría la menor duda de que tenían ante sus ojos al mismo personaje de Helena, pero con un nuevo aspecto.

Ahora bien, no basta con cambiar de ropa, de máscara y de peluca. El actor elegido para representar a Helena debería de haber cambiado también el movimiento corporal, el gesto y la modulación de la voz en consonancia con la nueva apariencia física del personaje. Solo de este modo podemos comprender el potencial de la máscara trágica, –austera y minimalista– para la expresión de los distintos estados emocionales que atraviesa Helena en el transcurso de la obra. Semejante potencial no fue reconocido por Pickard-Cambridge, quien señaló la imposibilidad que se le planteaba al actor de expresar emociones a causa de la inmovilidad de la máscara, que no le permitía besar a otro personaje, llorar, sonreír o fruncir el ceño, gestos todos ellos presentes en los textos dramáticos. Entre los ejemplos que señala Pickard-Cambridge (1968: 172-173) figuran los siguientes: cuando Clitemnestra anuncia al coro la caída de Troya (*Ag.* 270-271), “la imposibilidad de cambiar la expresión casi se disculpa en el texto”. En la tercera obra de la trilogía “las Euménides se convertían en amistosas, pero no podían manifestarlo en sus rostros, y Atenea debe garantizar a los atenienses ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων / μέγα κέρδος ὁρῶ τοῖσδε πολίταις”. Por otra parte, “Electra en la obra de Sófocles explica que no puede mostrar en su rostro la alegría que siente, a causa de su prolongado contacto con la tristeza y el odio (...) y, en el *Orestes* de Eurípides, ella conserva su expresión sombría para engañar a Hermíone” (*S. El.* 1296 y ss., 1309 y ss.; *E. Or.* 1317 y ss.). La inmovilidad de la máscara debió de crear, en opinión de este autor, una sensación de ‘incongruencia’ en la mente del espectador, incongruencia que el actor habría tenido que disipar ocultando su rostro enmascarado de diferentes modos: inclinando la ca-



beza o cubriéndola con un velo, volviendo el rostro, o abrazando a otro personaje<sup>18</sup> (Pickard-Cambridge 1968: 149).

Si verdaderamente se produjese tal sensación de incongruencia, yo opino que entonces el público original de la tragedia *Helena* debería de haber encontrado intolerable el papel de la protagonista, puesto que en numerosos pasajes ella se describe a sí misma llorando o hace mención del llanto (164-166, 191-195, 336-337, 364-365, 673-674, 936-937, 1186-1192, 1226, 1419). Ahora bien, en el hipotético caso de prescindir de la máscara, ¿le agradaría a un espectador ateniense de época clásica contemplar el rostro desnudo, desencajado y cubierto de lágrimas de un actor? ¿le parecería esto conmovedor o, más bien, incompatible con su idea de la actuación teatral? Ni le agradaría ni le conmovría, puesto que para este antiguo espectador el rostro sin atributos de la máscara adquiriría todo su potencial expresivo dentro del espectáculo global constituido por la obra dramática. Los matices de expresión facial, esenciales y significativos para nosotros, desempeñaban un escaso papel en la tragedia ática, así como en las artes plásticas y en los diferentes géneros literarios de los griegos. Stanford (1983: 82-83) observa que en la escultura y la pintura el cuerpo entero habla por sí mismo a través de la postura o la actitud, no solo a través del rostro, que, a menudo, carece precisamente de expresión incluso en momentos de intenso dolor; en la literatura griega las descripciones faciales son mínimas y, en el caso concreto de la tragedia, cuando se describe la cara de un personaje, solo se mencionan uno o dos rasgos significativos (*Ba.* 455-459; *Alc.* 261; *HF* 884). “Las referencias a ceños fruncidos, a labios temblorosos o a aleteos nasales son escasas en la literatura griega hasta la época helenística”. Si un poeta trágico quería que el auditorio reaccionase ante determinados cambios en la expresión facial, hacía que los propios personajes le comunicasen esos cambios al auditorio, que vería con su imaginación cómo se erizaban los cabellos, cómo palidecía o se ruborizaba el rostro o cómo se derramaban lágrimas.

### 3. La máscara trágica: pasado y presente de una antigua tradición

La actuación con máscara exige un determinado tipo de actor que utiliza el cuerpo entero –no solo la cabeza– para expresar sentimientos y emociones. El acto de interpretación en época clásica combina la voz, la postura y el movimiento con una máscara inanimada. Cuando semejante combinación es adecuada, una máscara parecerá convertirse en un rostro animado, capaz de representar múltiples expresiones y esto solo es posible cuando la máscara la lleva un actor experto (Johnstone 1981: 185). Lejos de ser un obstáculo, por tanto, la “máscara trágica griega fue creada de manera cuidadosa e imaginativa para su integración en la expresión física, vocal y emocional del actor” (Johnson 1992: 32). La importancia de la expresión corporal, intrínsecamente unida a la actuación con máscara, debe ser revalorizada como ingrediente

<sup>18</sup> Walcot (1976: 45) va más allá que Pickard-Cambridge cuando afirma que, a causa de la incapacidad del actor para expresar emoción, en vez de hacerlo por sí mismo, solo podía comunicar su estado emocional a través de las descripciones verbales ofrecidas por otros personajes. Justifica tal afirmación no solo por el uso de la máscara, sino también por las grandes dimensiones del teatro y la consiguiente distancia de los asientos más alejados del área escénica, así como por su forma semicircular, que, debido su ángulo de visión relativamente pobre restringía a los espectadores la posibilidad de ver con precisión.

esencial de la tragedia griega<sup>19</sup>. El teatro japonés Noh ofrece, tal vez, la analogía más atrayente con respecto a la tragedia griega por su temática, sus textos poéticos, la existencia de un coro y de un limitado elenco de actores varones, la danza, el canto y la música. Las obras Noh están situadas en el pasado, donde sus principales personajes son espíritus que ansían algo no cumplido en vida. Las primeras máscaras del Noh fueron de divinidades, luego se le añadieron máscaras de hombres ancianos y, solo más tarde, guerreros heroicos y mujeres.

En la época de Zeami (1363-1442), cuando fueron escritos los textos clásicos y tomó forma el sistema canónico de máscaras, el auditorio solía colocarse en círculo, el repertorio era más fluido y las obras se representaban con mucha mayor rapidez. La máscara de ningún modo se consideraba como mero objeto, sino como medio de acceso a otro mundo, al que también debía entrar el auditorio. En los textos de Zeami destaca la ausencia de comentario alguno por parte del autor acerca de la técnica en el uso de la máscara. Su único consejo recurrente remite, de hecho, al problema que plantea la actuación sin máscara: al interpretar a un personaje humilde sin máscara, el actor debería mantener sus músculos faciales en completa inmovilidad, y esto era especialmente difícil a la hora de hacer el papel de una mujer enloquecida, puesto que el rostro tenía que ser descriptivo, pero con demasiada facilidad podría convertirse en un rostro feo. Como en la Grecia clásica, Zeami también hacía sus puestas en escena en el contexto de una competición. A pesar de que los criterios para obtener un premio se relacionaban con el éxito en desempeñar distintos tipos de personajes, no encontramos sin embargo ningún concepto de caracterización en Zeami, ni tampoco idea alguna de que él tuviese que imprimir en sus representaciones un sello personal único. El Noh era un tipo de teatro que celebraba la versatilidad y Zeami elogia a su propio padre por su capacidad para representar diversos papeles (divinidades, hombres ancianos, mujeres jóvenes) y para moverse entre auditorios populares y aristocráticos (Wiles 2007: 201). El silencio de las fuentes literarias griegas acerca de la máscara se hace más comprensible cuando constatamos la omisión de Zeami a la hora de considerar la actuación con máscara como un tema que necesitase análisis.

Donde primero encontramos comentarios acerca de la técnica relativa al uso de la máscara es en Komparu Zempo (1454-1532), quien da consejos sobre el ángulo en el que se deberían colocar las máscaras en la mano al mostrárselas a otros: cuando la máscara se inclina hacia abajo ‘se oscurece’, es decir, parece triste, mientras que cuando se alza, la máscara se muestra ‘radiante’, jubilosa. No existe una información semejante en nuestras fuentes antiguas. La máscara es sentida por el actor del Noh como el rostro del otro (es decir, del personaje), no como un objeto externo que esté ahí para ser manipulado. El actor japonés evita de manera estratégica el contacto con su propia imagen en el espejo y sencillamente adquiere una noción de su presencia física global, a la vez que se adapta a la visión limitada y a la respiración impuestas por la máscara. La misma asimilación o integración dentro de la máscara debía de

<sup>19</sup> Se sabe que Esquilo y Frínico dirigían sus propios coros y que fueron famosos por sus coreografías. Tespis, Práquinas y Sófocles actuaron en sus propias obras y se les reconocieron sus óptimas cualidades para la danza. Cuando solo contaba dieciséis años, Sófocles fue elegido para participar en el baile que celebraba la victoria tras la batalla de Salamina. Tespis y Práquinas, por su parte, fueron también reconocidos instructores de baile. El actor Telestes, que trabajaba con Esquilo, fue famoso por su capacidad para comunicar claramente todo el argumento de *Siete contra Tebas* únicamente por medio de la danza y el gesto, sin las palabras. El término “danza” se utilizaba en la Grecia clásica para denotar “movimientos rítmicos de muchos tipos –de los pies, de las manos, de la cabeza, de los ojos, así como del cuerpo en su conjunto” (Lawler 1964: 11).

producirse en la Atenas clásica. El principio teatral “más obvio y fundamental [del teatro Noh] es la expresión formal evocadora en lugar de la representación realista” y los detalles se reducen al mínimo indispensable para dar forma a un teatro basado “en la alusión y no en la ilusión, en la esencia pura antes que en la imitación detallada” (Johnson 1992: 22). En consonancia con tales características generales, el Noh utiliza unas máscaras confeccionadas con un sutil énfasis en la forma, la simplicidad, el minimalismo y la expresión evocadora del rostro humano a través de la eliminación del detalle idiosincrático<sup>20</sup>.

Aunque no se nos han conservado las máscaras griegas del siglo V a. C., las pinturas sobre vasos nos demuestran su similitud con las del teatro Noh japonés. En tales pinturas es posible ver desde fecha temprana máscaras que solo cubren el rostro, pero también otras que cubren la cabeza entera. La máscara solo es visible cuando no está colocada sobre el rostro del actor; en caso contrario, los rostros de los personajes aparecen representados del mismo modo que los rostros humanos y esta convención de la pintura vascular sería, en opinión de Johnson (1992: 30), “una prueba más de la plena aceptación de la máscara (...) como la imagen viva de una cara por parte del auditorio y del pintor de vasos, así como por parte del actor”. Aquí precisamente reside el potencial expresivo de tales máscaras y cualquier actor del Noh parte del principio básico de que el virtuosismo de su arte consiste en integrar adecuadamente las máscaras dentro de una actuación que incluye movimiento, danza, gesto, canto y palabras. El actor, además, debe mostrar su versatilidad para desempeñar en la misma obra varios papeles, tanto masculinos como femeninos, tanto humanos como divinos, y ha de adaptar movimiento y voz a las exigencias de cada personaje. Actuar con máscara involucra al cuerpo entero del actor, no solo a la cabeza. Los movimientos “van desde gestos tan pequeños como un ligero movimiento de la máscara, a grandes movimientos expansivos, vigorosos movimientos de danza que rozan la acrobacia. Todos se basan en la simplicidad y la pureza de la forma (...). El formalismo del movimiento no impide la expresión de la emoción en el Noh, sino que se convierte en una ayuda para su manifestación controlada. Las obras Noh ofrecen situaciones de una profunda carga emocional interpretada físicamente por el actor de manera contenida y atenuada, pero con una intensidad subyacente” (Johnson 1992: 24).

La máscara Noh, por tanto, es un elemento orgánico que colabora con otros elementos para dar vida al personaje dramático. La expresión ‘ponerse la máscara’, aparentemente banal en nuestros tiempos, posee en el Noh connotaciones de extraordinaria relevancia, no solo para nuestra mejor comprensión de este tipo de teatro, sino también para una revisión de los estudios acerca de los personajes de la tragedia ática. Ghiron-Bistagne (1989: 86) afirma: “Era la máscara, no el actor, la que creaba al personaje”<sup>21</sup>. Cuando se le preguntó su opinión sobre el punto de vista de que la máscara entorpece la expresión de las emociones, el actor Akira Matsui respondió que esto solo podría suceder si el actor era un mal intérprete, puesto que si la actuación es óptima la emoción debe pasar a través de la máscara. No es el actor el que se

<sup>20</sup> Scott McCloud (*Understanding Comics: the Invisible Art*, 1993: 36) señala lo que él llama efectos ‘icónicos’ de un rostro simplificado: “cuando miras una foto o un retrato realista de un rostro, lo ves como el rostro de otra persona. Pero cuando entras en el mundo de la [máscara], te ves a ti mismo”. El auditorio se identificará con los personajes enmascarados cuando la máscara es simple y sin rasgos individualizadores; esto, a su vez, reduce la importancia de los detalles faciales y concentra la atención del espectador en la voz y las palabras del personaje.

<sup>21</sup> Cf. Easterling 2002: 328.

transforma para dar vida a la máscara, sino al revés: la máscara transforma al actor. Nakamura (1971: 214) cita las palabras de un anónimo actor Noh: “La máscara no es puesta sobre la cara, sino que debemos pensar que es la cara la que se introduce en la máscara y se aferra a ella”. La máscara oculta el rostro del actor para revelar el rostro de un ser humano estilizado, *i.e.*, el personaje. La revelación se hace posible gracias a la integración de la máscara dentro de un proceso interpretativo global desempeñado por actores virtuosos en su arte. Cuando un actor experto se pone una máscara Noh “el espectador pierde toda noción de que la máscara sea un objeto inanimado” y “la expresión facial de la máscara parece cambiar” (Johnson 1992: 25).

En este tipo de interpretación tan distinta de la concebida por Stanislavsky la imaginación del espectador juega un papel importante que no se suele tener en cuenta porque se lo identifica con el espectador del teatro y del cine de hoy. Allí donde nosotros *vemos* las emociones reflejadas en el rostro expresivo de los actores, los antiguos espectadores de tragedias las *imaginaban*. Frente a nuestra moderna concentración en el rostro idiosincrático del actor, la máscara trágica hacía posible que la atención del espectador se desviase precisamente del personaje y que se concentrase en la acción. En cuanto el actor se ponía la máscara no habría lugar para plantearse la posibilidad de que los espectadores disociasen las dos entidades, puesto que en este caso quedaría destruida la convención de la máscara. Tal era la teoría defendida por Jones (1962: 45): “el actor es la máscara y la máscara es un artefacto con apariencia de rostro sin nada que ofrecer aparte de ella misma (...). Pensar en la máscara como un apéndice del actor humano es destruir la base de la antigua convención de enmascaramiento invitando a la audiencia a mirar detrás de la máscara y exigiendo al actor que deje de apoyar simplemente la acción y que comience, en su lugar, a explotar la acción al servicio de la interioridad”.

La máscara es, en opinión de Jones, el complemento material del argumento central de la *Poética* de Aristóteles, a saber, que la Tragedia no es imitación de seres humanos, sino de acción y vida. El antiguo poeta trágico no crea personajes que imitan a seres humanos, sino que imita acciones ricas en interés humano a través de las cuales se revela el ἦθος de los personajes. Del mismo modo, el antiguo actor trágico no encarna al personaje de Edipo ni ‘se mete en la piel’ de dicho personaje adoptando los rasgos de personalidad que lo definen, sino que cubriendo su rostro con una máscara dotada de los rasgos externos básicos que identifican el estatus del héroe se apropia de su participación en la acción de la obra. Y es precisamente aquí, en la acción, donde el actor-máscara revela el ἦθος de Edipo. La teoría de Jones sobre la máscara ofreció en su momento un eficaz antídoto contra los excesos del estudio de la tragedia griega en clave psicológica, pero su análisis evolutivo del género a través de los tres poetas representativos le llevó a ver en la caracterización de los personajes del drama eurípideo una indagación tal en su interioridad que amenazaba con destruir la convención de la máscara (Jones 1962: 260)<sup>22</sup>.

El problema que plantea la máscara es un problema *nuestro*. Nosotros no solo somos espectadores de teatro sin máscaras, sino que por encima de todo somos es-

<sup>22</sup> Cf. Calame (1986 *passim*) opina que no podemos reducir el papel de la máscara a las funciones de identificación y representación, según las cuales el portador de la máscara encarna para otro/s la identidad que dicha máscara le confiere. La máscara presenta al “enunciador” como otro y el mismo a un tiempo: oculta su rostro real y le convierte en un actor cuyo carácter se revela en la acción y, a la vez, deja percibir la mirada de la persona que lleva la máscara por debajo de los agujeros de los ojos. Se produce así, en definitiva, un efecto de distanciamiento necesario para la contemplación de las pasiones que pone en escena el espectáculo trágico.

pectadores de obras cinematográficas. Estamos habituados a que la cámara concentre nuestra atención en las múltiples expresiones faciales de los actores, cuya calidad interpretativa se valora especialmente por la expresividad de su rostro. Es ahí, en el rostro, donde nosotros *vemos* las emociones del personaje e, incluso, detectamos sutiles señales que nos permiten descubrir su verdadera naturaleza o sus intenciones. La capacidad del actor o actriz para ‘meterse en la piel del personaje’ y la labor del director de la película son claves en el logro de una buena caracterización. Ahora bien, en la antigua tragedia ática no opera el Método Stanislavsky, puesto que cuanto mayor es la interiorización, tanto más ajena e inorgánica se hace la máscara. Resulta significativo a este respecto el testimonio de Rudlin (1994: 40): “El primer segundo es fácil de llevar; parece como si la máscara cambiase ella misma. La dificultad reside en permitir que [la máscara] mantenga su expresión. En los primeros estadios del aprendizaje la mirada pronto se perderá, la máscara se revelará como inanimada por causa del deseo de su portador de hacerla expresar algo que procede de su [del actor o actriz] propia experiencia antes que de las características de la máscara”. Un actor con máscara, por tanto, se pone una cara y no debe existir ningún personaje por debajo de esa cara<sup>23</sup>.

En nuestro teatro moderno, como señala Del Corno (2005: 118), “el texto establece una relación directa entre el emisor y el receptor, como dos realidades a las que pertenece exclusivamente la situación, mientras que en el drama antiguo la máscara distancia el texto de estas dos realidades, configurándolo como una ‘tercera forma’ de realidad alternativa”. Este autor reflexiona sobre la puesta en escena de *Bacantes* (año 2002) a cargo del célebre director británico Peter Hall, que ya en 1983 había dirigido también la *Oresteia* con actores enmascarados. Del Corno (2005: 118) afirma que Hall “confía el significado del drama a la eficacia pura de la palabra y de la acción. Al proyectarse a través de la inmóvil objetividad de la máscara, el texto se desvincula de la realidad individual y contingente del intérprete, cuyo gesto debe verse como una consecuencia y un corolario de las palabras; en la práctica interpretativa moderna, por el contrario, la palabra y el gesto se fusionan inmediata e inextricablemente con la personalidad del personaje-actor. La máscara reafirma la autonomía y el carácter absoluto tanto del texto como de la acción (...), que es evocada, representada, impuesta por el texto”. La ruptura de Hall con el naturalismo interpretativo, expresada a través del uso de la máscara y del consiguiente énfasis en la autonomía del texto, “corre el riesgo de parecer anacrónico y paradójico, porque en el sistema teatral actual domina la fusión naturalista entre el texto y la actuación” (Del Corno 2005: 119).

#### 4. Conclusiones

Los datos constatados hasta aquí con respecto a la máscara trágica y su potencial para la caracterización de Helena en la tragedia homónima de Eurípides, me llevan a la conclusión de que es necesario que reinterpretemos dicha caracterización y, por

---

<sup>23</sup> Como señala Wiles (1997: 169), “cuando el personaje existe, el actor cambia su máscara y el personaje deja de existir”. Es decir, “el auditorio revisaba y reconstruía la fisonomía de una máscara cuando las circunstancias, las actitudes y las emociones de un personaje cambiaban” (Rehm 1992: 41), puesto que las máscaras trágicas “vivían en el ojo del espectador, no en el del actor” (Rudlin 1994: 42).

extensión, la de cualquier otro personaje trágico, desde una perspectiva en la que el texto dramático no se convierta en un pretexto para trazar un perfil ético y psicológico de los personajes a partir de postulados ajenos a la cultura griega de época clásica. En este breve estudio he querido hacer algunas observaciones sobre la información que nos ofrece de manera explícita el texto de *Helena* con respecto a la máscara de la protagonista, pero también sobre la información ofrecida de manera implícita y que era evidente para el antiguo espectador de la obra (el aspecto de Helena desde el primer verso, así como el enorme impacto visual de su tardío cambio radical y las implicaciones que dicho cambio tiene para la construcción de un personaje diferente al de la tradición mítica).

Los estudios sobre la actuación con máscara en otras tradiciones teatrales como el Noh japonés nos pueden ayudar a formarnos una idea de cómo pudo ser, salvando las distancias, la actuación en un tipo de tragedia cuyos espectadores eran invitados por el dramaturgo a implicarse en una experiencia emocional de gran intensidad. La trayectoria histórica del pensamiento europeo ha sobrecargado esta experiencia con un corpus léxico relativo a la psique humana que le es incompatible. Así lo debió de entender Jacques Lecoq al reflexionar de este modo sobre la actuación con máscara neutra: “Con ella, no hay medios de engaño. La máscara neutra, que podría considerarse un medio de ocultamiento, nos desnuda. Nuestra máscara de la vida se cae, el papel que jugó no tiene significado ... Los gestos se vuelven más grandes, se vuelven más lentos. Al principio, te asfixia, pero ahora tu aliento se ha expandido. Los temas son simples en su significado, difíciles en su profundidad ... No puedes imaginarte una máscara neutra llamada Albert, que se despierta en la cama. La máscara neutra es una especie de denominador común ... Nos hace descubrir el espacio, el ritmo y el peso de las cosas. La dinámica del miedo, de los celos, de la ira, del orgullo, pertenece a todos” (Lecoq 1987: 115). A las palabras del gran maestro francés solo puedo añadir que a los amantes de la tragedia griega nos queda por delante la tarea de devolverles a los personajes trágicos las máscaras de las que los hemos despojado.

## Bibliografía

- Allan, William (2008), *Euripides. Helen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bañuls, José Vicente & Morenilla Talens, Carmen (2008), «*Andrómeda* en el conjunto de las tragedias de Eurípides», *CFC (G)* 18: 89-110.
- Blondell, Ruby (2013), *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford: Oxford University Press.
- Burian, Peter (1997), «Myth into Mythos: the Shaping of Tragic Plot», en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press: 178-208.
- Buxton, Richard (1996), «What Can You Rely on in *Oedipus Rex*? Response to Calame», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Oxford University Press: 38-48.
- Calame, Claude (1986), «Facing Otherness: the Tragic Mask of Ancient Greece». *History of Religions* 26: 125-142.
- Calame, Claude (1996), «Vision, Blindness, and Mask: the Radicalization of Emotions in Sophocles' *Oedipus Rex*», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Oxford University Press: 17-37.

- Coldiron, Margaret (2004), *Trance and Transformation of the Actor in Japanese Noh and Balinese Masked Dance-drama*, Lewiston: Edwin Mellen.
- Csapo, Eric & Slater, William. J. (1998), *The Context of Ancient Drama*, Michigan: University of Michigan Press.
- Dearden, C. W. (1976), *The Stage of Aristophanes*, London: Athlone Press.
- Del Corno, Dario (2005), «Baccanti in maschera. Tecniche ed effetti della recitazione nel teatro antico e moderno», en R. Grisolia & Gioia M. Rispoli (eds.), *Il personaggio e la maschera. Atti del Convegno Internazionale di Studi tenuto a Napoli - Sta. Maria Capua Vetere – Ercolano, 19-21 Giugno 2003*, Pozzuoli: Naus Editore: 115-120.
- Dodds, Eric Robertson (1960), *Euripides: Bacchae*, Oxford: Oxford University Press.
- Drewal, Margaret (1992), *Yoruba Ritual: performers, play, agency*, Bloomington: Indiana University Press.
- Easterling, Patricia Elizabeth (1977), «Character in Sophocles», *G&R* 24: 121-129.
- Easterling, Patricia Elizabeth (1997), «Form and performance», en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press: 151-177.
- Easterling, Patricia Elizabeth & Hall, Edith (2002), «Actor as Icon», *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press: 327-341.
- Fredricksmeyer, Erhard Christian (1996), *The Many Faces of Helen in Archaic and Classical Greek Poetry*, Austin: University of Texas at Austin (tesis doctoral).
- Friedrich, Rainer (1996), «Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Oxford University Press.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (2005), «L'impossibile *prosopon* delle Erinni», en R. Grisolia & Gioia M. Rispoli (eds.), *Il personaggio e la maschera. Atti del Convegno Internazionale di Studi tenuto a Napoli - Sta. Maria Capua Vetere – Ercolano, 19-21 Giugno 2003*: Pozzuoli: Naus Editore: 37-43.
- Ghiron-Bistagne, Paulette (1989), «Le masque, le personnage, l'acteur et la personne dans le théâtre des anciens grecs», en *II International Meeting of Ancient Greek Drama, Delphi 15-20 June 1986*. Athens: European Cultural Centre of Delphi: 83-88.
- Grisolia, Raffaele & Rispoli, Gioia M. (eds.) (2005), *Il personaggio e la maschera. Atti del Convegno Internazionale di Studi tenuto a Napoli - Sta. Maria Capua Vetere – Ercolano, 19-21 Giugno 2003*, Pozzuoli: Naus Editore.
- Halliwell, Stephen (1993), «The Function and Aesthetics of the Greek Tragic Mask», en N. W. Slater y B. Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart: M & P Verlag: 195-211.
- Jansen, Michelle C. (2012), «Exchange and the *Eidolon*: Analyzing Forgiveness in Euripides's *Helen*», *CompLit* 49.3: 327-347.
- Johnson, Martha (1992), «Reflections of Inner Life: Masks and Masked Acting in Ancient Greek Tragedy and Japanese Noh Drama», *Modern Drama* 35: 20-34.
- Johnstone, Keith (1981), *Impro: Improvisation and the Theatre*, London: Methuen.
- Juffras, Diane M. (1993), «Helen and Other Victims in Euripides' *Helen*», *Hermes* 121: 45-57.
- Kannicht, Richard (1969), *Euripides. Helena*, 2 vols. Heidelberg: C. Winter.
- Lawler, Lillian B. (1964), *The Dance in Ancient Greece*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Lecoq, Jacques, ed. (1987), *Le Théâtre du geste*, Paris: Bordas.

- Lush, Brian V. (2008), «Recognition and the Limits to Knowledge in Euripides». Wisconsin-Madison (tesis doctoral).
- Maguire, Laurie (2006), «Helen of Troy: Representing Absolute Beauty in Language», *Sederi* 16: 31-51.
- Maguire, Laurie (2009), *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Marshall, C. W. (1995), «Idol Speculation: the Protean Stage of Euripides' *Helen*», *Text&Presentation* 16: 74-79.
- Marshall, C. W. (1999), «Some Fifth-Century Masking Conventions». *G&R* 46: 188-202.
- Marshall, C. W. (2014), *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McDonald, Marianne (2002), «Euripides' Dramatic Tears: Weeping as Characterization of Women and Men», *Kleos* 7: 181-192.
- Meltzer, Gary S. (2006), *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nakamura, Yasuo (1971), *Noh: The Classical Theatre*, Tokyo and New York: Weatherhill.
- Papi, Donatella G. (1987), «Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*», *AJPh* 108: 27-40.
- Pavlovskis, Zoja (1977), «The Voice of the Actor in Greek Tragedy», *CW* 71: 123-133.
- Petrides, Antonis (2009), «Masks in Greek Theatre», en *The Literary Encyclopedia* [<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=7211>, accessed 11 September 2012.]
- Pickard-Cambridge, Arthur W. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, Segunda edición revisada por J. Gould y D. M. Lewis. Oxford: Clarendon Press.
- Rehm, Rush (1992), *Greek Tragic Theatre*, London-New York: Routledge.
- Rudlin, John (1994), *Commedia dell'Arte: an Actor's Handbook*, London-New York.
- Schmiel, Robert (1972), «The Recognition Duo in Euripides' *Helena*», *Hermes* 100: 274-294.
- Segal, Charles P. (1971), «The Two Worlds of Euripides' *Helen*», *TAPhA* 102: 553-614.
- Silk, Michael S. (ed.) (1996), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Oxford University Press.
- Stanford, William B. (1983), *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London, Boston, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Taplin, Oliver (2006), *Greek Tragedy in Action*, London-New York: Routledge. (publicado por primera vez en 1978, London: Methuen & Co. Ltd.).
- Vernant, Jean-Pierre (2002), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós. (publicado por primera vez en 1972, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Librairie François Maspero).
- Walcot, Peter (1976), *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, Cardiff: University of Wales Press.
- Webster, Thomas B. L. (1965), «The Poet and the Mask», *Classical Drama and its Influences*, New York: 5-13
- Webster, Thomas B. L. (1978), *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, 3ª ed. revisada y aumentada por J. R. Green, London: Institute of Classical Studies.
- Wiles, David (1997), *Tragedy in Athens: Performance and Theatrical Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiles, David (2007), *Mask and Performance in Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolff, Christian (1973), «On Euripides' *Helen*», *HSPh* 77: 61-84.