

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**EL PERSONAJE DE HELENA DE ESPARTA
EN *LAS TROYANAS* DE MICHAEL CACOYANNIS**

Claudia Merino Urquiaga

Grado en Filología Hispánica

Curso académico 2021-2022

Tutora: Idoia Mamolar Sánchez

Departamento de Estudios Clásicos

FACULTAD DE LETRAS / LETREN FAKULTATEA
VITORIA - GASTEIZ

Resumen

Este trabajo analiza el personaje de Helena en la película *Las Troyanas* de Michael Cacoyannis del año 1971, así como también la forma en la que el director greco-chipriota recrea los elementos que ya caracterizaban a la espartana en la tragedia *Las Troyanas* de Eurípides. Cacoyannis adapta esta tragedia para la gran pantalla sirviéndose de los recursos propios del género cinematográfico para potenciar y acomodar a los gustos y al pensamiento contemporáneos la figura de Helena.

Este TFG pertenece al ámbito de los estudios de la tradición clásica griega, y más concretamente, al campo de la recepción del mundo antiguo en el cine. En un sentido estricto de la palabra el film de Cacoyannis se puede considerar un péplum, puesto que es una película ambientada en la Antigüedad clásica, tal y como se define el término en el *Diccionario de la Lengua Española* (s.v. péplum).

La investigación consta de tres partes. En la primera se hace una introducción de la película y su director, así como del mito de Helena, particularmente de la versión de la historia de Helena que aparece en *Las Troyanas* de Eurípides, y que Cacoyannis recrea para el cine.

La segunda parte del trabajo estudia la preparación de la entrada de Helena en la tragedia y en la película, entendiendo por preparación todos aquellos elementos visuales o verbales que preceden a la aparición del personaje.

En la tercera parte del TFG, son analizadas la aparición de Helena y la escena que esta protagoniza tanto en la tragedia como en su adaptación cinematográfica.

El trabajo se cierra con las conclusiones principales del estudio y con un anexo de imágenes que ilustran momentos significativos de la película analizados en el trabajo.

La traducción de la tragedia de *Las Troyanas* que se ha utilizado, tanto para la lectura del drama, como para las citas recogidas en el TFG, es la de José Luis Calvo Martínez para la editorial Gredos.

Índice

1. A modo de introducción	3
1.1. <i>Las Troyanas</i> de Michael Cacoyannis. El director y su película	3
1.2. El mito de Helena	6
2. Preparación de la entrada de Helena	8
2.1. La preparación de la entrada Helena en <i>Troyanas</i> de Eurípides	8
2.2. Preparación de la “entrada” de Helena en <i>Las Troyanas</i> de Cacoyannis	10
3. Entrada y actuación de Helena	15
3.1. La entrada y la actuación de Helena en la tragedia de Eurípides	15
3.2. La entrada y la actuación de Helena en la película de Cacoyannis	18
Conclusiones	23
Bibliografía	25
Anexo de imágenes	26

1. A modo de introducción

1.1. *Las Troyanas* de Michael Cacoyannis. El director y su película

Las Troyanas es una película del año 1971 del cineasta greco-chipriota Michael Cacoyannis (1922-2011). Junto con los films de *Electra* (1962) e *Ifigenia* (1977), *Las Troyanas* conforma la trilogía de Cacoyannis basada en el teatro del clásico griego Eurípides¹. Michael Cacoyannis estudió Derecho, Arte Dramático y Dirección en Inglaterra, donde en 1947 debutó como actor de teatro, trasladándose finalmente a Atenas con el propósito de continuar su carrera siguiendo el camino de la dirección cinematográfica. Cacoyannis es el director de la célebre película *Zorba el griego* (1964), protagonizada por Anthony Quinn y basada en la novela también muy célebre del escritor cretense Nikos Kazantzakis *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (*Vida y andanzas de Alexis Zorba*), del año 1946. El film *Stella* (1955), con Melina Mercouri en el papel principal, es otro de los títulos más conocidos del cineasta, y a un tiempo una de las películas clásicas del cine griego. Director también de obras de teatro, Michael Cacoyannis ha sido nominado en varias ocasiones a los premios Oscar y ha obtenido numerosos galardones de cine europeos, lo que pone de manifiesto la calidad de sus producciones cinematográficas y su proyección (Valverde 2013).

En *Las Troyanas* Cacoyannis sigue fielmente la tragedia original de Eurípides. Basándose en la traducción de Edith Hamilton de 1937, Cacoyannis decide redactar él mismo el guion en inglés de la película, la cual, tras un riguroso estudio de localizaciones, se rodó finalmente en el pueblo manchego de Atienza, en España, utilizando como escenario las ruinas de una antigua ciudad musulmana. Entre estas ruinas, la película *Troyanas* nos presenta una puesta en escena sobria, con un número pequeño de personajes y donde la palabra cobra una importancia fundamental, como en la tragedia que sirve de inspiración a Cacoyannis. Por otra parte, cabe señalar que, antes de llevarla al cine, el director greco-chipriota ya había llevado al escenario la tragedia del mismo nombre de Eurípides.

El argumento de la película y del drama clásico en que esta se inspira coinciden en líneas generales. El título de una y otro, *Las Troyanas*, hace alusión a las mujeres de Troya, las cuales aguardan juntas noticias acerca del destino que les espera como

¹ Una visión de conjunto de esta trilogía de Cacoyannis es la de López Jimeno (2007).

prisioneras de guerra. La acción se sitúa en el último día de la guerra de Troya, entre los restos humeantes de la ciudad de la que un día Príamo fue rey. Con su llegada, el heraldo Taltibio confirma lo que ellas ya sospechaban: las mujeres troyanas han sido sorteadas y adjudicadas como esclavas a los griegos, vencedores de la guerra.

Este argumento se desarrolla tanto en el film como en la tragedia de Eurípides fundamentalmente como una sucesión de cuatro “escenas” protagonizadas por las principales mujeres de Troya –Hécuba, Casandra y Andrómaca–, quienes lamentan su suerte y la de la ciudad, y por la propia Helena². En gran medida, la película de Cacoyannis mantiene la estructura según la cual Eurípides compuso su tragedia de acuerdo con las convenciones del género. Un cambio destacado es, por ejemplo, la sustitución del “prólogo”³, a cargo de Posidón y Atenea, por una serie de intervenciones que realiza una voz en *off* y por la inclusión de planos tomados desde distintos ángulos, los cuales muestran los restos humeantes de la recién caída ciudad de Troya. Esta voz y estos planos cumplen en cierto sentido la misma función que tenía el prólogo en la tragedia clásica: informar a los espectadores de los antecedentes de la acción y de la situación de la que parte la obra. Otro cambio tiene que ver con el coro, presente a lo largo de la película de Cacoyannis pero sin esa participación lírica tan característica del coro en las antiguas tragedias; participación que se pone de manifiesto especialmente en los llamados *stásima*, esto es, en las canciones que el coro ejecuta a modo de intermedio lírico entre los “episodios”, es decir, entre las partes recitadas a cargo de los actores.

Como he señalado anteriormente, los parlamentos llenos de lamentaciones que ocupan gran parte del argumento, tanto de la obra teatral como de la cinematográfica, corresponden a las voces de las mujeres más destacadas de Troya, especialmente a la de Hécuba, reina de Troya, mujer de Príamo y madre de Paris y de Héctor. Hécuba, interpretada por Katherine Hepburn en la película de Cacoyannis, permanece siempre en pantalla, así como también permanece siempre sobre el escenario en el drama de

² Sobre las *Troyanas* de Eurípides como drama de catástrofe y sobre las características más destacadas de esta tragedia, puede verse Quijada (2007).

³ En realidad, el prólogo de la tragedia, entendido en su sentido técnico, es decir, como parte de la obra que precede a la entrada del coro, se compone de un parlamento de Posidón (vv. 1-47), un diálogo del dios con Atenea (48-97) y una monodia de Hécuba (98-152), que sirve de transición del prólogo al momento de la entrada del coro. Lo que aquí queremos destacar es la desaparición de las dos escenas iniciales a cargo de ambas divinidades, escenas con una función informativa clara.

Eurípides. Tanto en la película como en la tragedia, la presencia de Hécuba es una suerte de hilo conductor del relato. Las intervenciones habladas de Casandra (Geneviève Bujold), hija de Hécuba y de Príamo, así como las de Andrómaca (Vanessa Redgrave), viuda de Héctor, constituyen, junto con los parlamentos de Hécuba, uno de los puntos centrales de la acción dramática.

La reina Hécuba, devastada por el dolor, se lamenta de haber sido adjudicada a Odiseo, además de lamentar la caída de la ciudad sobre la que reinaba y la muerte de tantos troyanos, entre los que se encuentran sus propios hijos y su marido. La joven Casandra, que había sido consagrada al dios Apolo, ha sido adjudicada como concubina a Agamenón, quien así lo ha solicitado. Por otra parte, su hermana, Políxena, a la que no vemos en ningún momento, ni en la película ni en la obra de teatro, ha sido degollada junto a la tumba de Aquiles. Finalmente, la viuda de Héctor, Andrómaca, ha sido condenada a servir al hijo de Aquiles –Neoptólemo–, es decir, al hijo del asesino de su marido. Con todo, a la nuera de Príamo le aguarda un destino aún más terrible: el asesinato de su propio hijo, el pequeño Astianacte, a quien los griegos arrojan desde los muros de la ciudad de Troya, en un intento de acabar con el linaje real troyano. Vemos entonces que Cacoyannis, al igual que lo hizo en su día Eurípides, proyecta los estragos de la guerra sobre las mujeres que fueron antes las más notables de Troya; y, como Eurípides también, los proyecta asimismo sobre el propio coro, compuesto de mujeres troyanas que comparten la misma suerte que las protagonistas.

Pues bien, frente a los lamentos de las principales mujeres troyanas que hemos visto, tenemos a Helena, quien interviene en último lugar. El discurso de Helena, en contraposición al de las mujeres de Troya, es soberbio y frío; Helena calcula sus palabras y no se siente en absoluto responsable de la guerra. Su discurso y su actitud sirven de contrapunto a los lamentos y el dolor de Andrómaca, Casandra o Hécuba, o a los del propio coro de mujeres troyanas, prisioneras como aquellas.

La Helena de Cacoyannis mantiene la arrogancia y la frialdad de la de Eurípides, características que el director de cine destaca en la pantalla sirviéndose de los recursos propios del lenguaje cinematográfico, como veremos más adelante. La griega Irene Papas da vida a la Helena de Cacoyannis, interpretación que le valió el Premio a Mejor Actriz otorgado por la Asociación de Críticos de Cine de Nueva York de la *National Board of Review* de 1971.

1.2. El mito de Helena

Helena es una de las figuras femeninas más célebres de la mitología griega. Su historia, como sucede habitualmente con los mitos griegos, no es una sola, presenta variaciones, y nos devuelve imágenes, a veces complementarias, a veces contradictorias, de tan hermosa mujer⁴. Precisamente la belleza es uno de los rasgos que comparten todas las Helenas del mito; una belleza seductora capaz de atraer a los hombres y de causar con ello desgracias. Esta es la Helena que abandonó a su marido Menelao, rey de Esparta, y se fue con el príncipe troyano Paris, dando así origen a la legendaria Guerra de Troya, que Homero narra en la *Iliada*. Desde el principio, es decir, desde Homero, el nombre de Helena evoca la belleza, el atractivo sexual y el deseo, pero también a un mismo tiempo la destrucción y la muerte.

El perfil de Helena que nos ocupa en el presente TFG corresponde a la caracterización que de ella hace Eurípides en su tragedia *Las Troyanas* y que modernamente retoma el director greco-chipriota Michael Cacoyannis en su adaptación cinematográfica del drama clásico. Esta “nueva” Helena de Eurípides presenta rasgos que la hacen distinta de la de Homero. Es una mujer astuta que intenta utilizar sus encantos para conseguir lo que quiere, actúa con frialdad y en absoluto se responsabiliza de la guerra y sus consecuencias terribles. En sus poemas Homero ofrece un perfil más suavizado de Helena, y aunque no la exime totalmente de su responsabilidad en la guerra entre griegos y troyanos, la culpa mayor del conflicto la hace recaer en Paris. Paris es el extranjero que ha sido recibido como huésped en el palacio de Menelao y que acaba traicionando la confianza del rey seduciendo a su esposa y huyendo con ella.

La nueva Helena de Eurípides forma parte de la exhaustiva revisión de los mitos que lleva a cabo el teatro trágico del siglo V. Los dramaturgos no se limitan a adaptar las historias tradicionales de dioses y héroes para ser representadas sobre el escenario, sino que “cuestionan” esas historias, contemplándolas desde puntos de vista diversos y nuevos. Ello ayuda a entender también el que se preste sobre el escenario una mayor atención a las responsabilidades personales de Helena respecto a la Guerra de Troya, destacándose el adulterio de la mujer. La Helena de *Las Troyanas* tiene un papel más activo en la historia, y aparece caracterizada como la verdadera responsable del conflicto,

⁴ Un estudio interesante sobre el mito de Helena y sus distintas versiones y facetas del personaje es la monografía de Maurizio Bettini y Carlo Brillante (2008), que hemos utilizado para elaborar este apartado.

aunque ella, entre otras razones, apele a Afrodita para justificar su huida con Paris, un impulso amoroso divino contra el que una mortal como Helena nada podría haber hecho.

Cabe señalar, por otra parte, que la nueva caracterización de Helena ya estaba en el *Agamenón* de Esquilo, donde se nos dice que ella decide libremente abandonar el palacio de Menelao y se nos apunta además su responsabilidad personal en la guerra. Volviendo sobre *Las Troyanas*, la intervención de Helena en la tragedia de Eurípides se centra muy especialmente en el análisis de si ella es o no culpable de la legendaria guerra, análisis que se desarrolla a lo largo del agón entre Helena y Hécuba. Las dos mujeres sostienen puntos de vista diferentes al respecto: Helena es inocente, según la propia interesada; Helena es culpable, según Hécuba. Menelao actúa como juez del agón; siguiendo la sugerencia de Hécuba, el hombre permite que Helena se defienda y demuestre que matarla –como Menelao pretende– sería una injusticia.

El personaje de Helena se asienta, pues, sobre unas bases sobre las que resulta complicado construir un modelo positivo. La imagen de mujer fría y calculadora que Eurípides lleva a escena en su tragedia es la que mucho más tarde Cacoyannis nos muestra en su película. Esta Helena de *Las Troyanas*, la de la tragedia y la del film moderno, no es la mujer que sucumbe a sus propias pasiones, sino una Helena experta en sacar provecho intencionadamente de ese poder y atractivo que sabe que ejerce sobre los hombres, y que de manera astuta y racional pretende quedar impune.

Por mencionar otra versión de la historia de Helena, en su tragedia del mismo nombre Eurípides nos presenta a la Helena que no fue a Troya. Una variante del mito que contaba ya con antecedentes. En fin, la mujer que huyó con Paris era en realidad una imagen de Helena; la verdadera Helena fue llevada por Hermes a Egipto, y puesta bajo la protección del rey Proteo, para que no sufriera deshonra alguna. Finalizada la guerra, Helena y Menelao se vuelven a reunir felizmente⁵.

⁵ Esta versión de la historia de Helena es analizada en el capítulo VI (“La imagen”, pp. 117-140) de la monografía ya mencionada de Bettini y Brillante (2008).

2. Preparación de la entrada de Helena

2.1. La preparación de la entrada de Helena en *Las Troyanas* de Eurípides

En la tragedia de Eurípides, Helena no aparece en escena hasta el último tercio de la obra, concretamente lo hace en el verso 895. Es entonces cuando Helena y su esposo Menelao, cuya entrada se ha producido poco antes (v. 860), se reencuentran tras los diez años que ha durado la guerra de Troya. Este es también el momento de la tragedia en el que Helena, con Menelao como juez, protagoniza el debate formal del agón⁶ junto a Hécuba (vv. 915 ss.), sobre el que luego volveremos.

Pues bien, aunque Helena no aparece en escena hasta el verso 895, como se ha señalado, los comentarios de otros personajes, realizados previamente, ya nos han introducido en cierta manera la figura de Helena; y, además de ello, estos comentarios han generado cierta expectación alrededor de la aparición escénica de Helena y también por el personaje en sí mismo.

La primera mención explícita a Helena la hace Posidón en el prólogo de la tragedia: «Las troyanas que no han sido sorteadas se cobijan aquí, bajo estas tiendas, elegidas por los jefes del ejército. Con ellas está la laconia Helena, hija de Tindáreo, a quien, con justicia, tratan como cautiva» (vv. 32-35). En esta primera mención, Posidón describe la circunstancia en la que se encuentra actualmente Helena: recluida en unas tiendas junto a las mujeres troyanas, que esperan noticias acerca de a quién de los jefes aqueos han sido asignadas. Posidón no reconoce a Helena como troyana, a pesar de haber estado unida en matrimonio a Paris, sino que se refiere a ella como Helena de Esparta, estableciendo así una diferencia frente al resto de las prisioneras. Además, ya en esta primera referencia a la mujer de Menelao, se nos dice que el trato que está recibiendo Helena como prisionera es un trato justo. Con sus palabras, Posidón está caracterizando a Helena de manera negativa, al igual que van a hacer todos los demás personajes que hablan de ella antes de que se muestre en escena. Todos apuntan a Helena como responsable de la Guerra de Troya y de sus consecuencias terribles.

⁶ La palabra *agón* la utilizo aquí en sentido técnico para designar el característico debate argumentado entre dos personajes principales que sostienen posturas contrapuestas en torno a un tema central de la obra. Típico del agón es el parlamento donde cada uno de los personajes expresa su punto de vista.

La siguiente referencia a Helena la hace Hécuba, madre de los difuntos Héctor y Paris, en el canto que entona después de abandonar la escena Posidón y Atenea al cierre del prólogo propiamente dicho (v. 97). Este canto lleno de lamentos, que sirve de puente entre el inicio de la obra y la entrada del coro, constituye la primera intervención de Hécuba y se extiende desde el verso 98 hasta el 152. Hécuba, postrada sobre el escenario en silencio desde el comienzo de la tragedia como lo señala Posidón (36 ss.), califica de odiosa a Helena y la responsabiliza de la muerte de Príamo y de la situación desdichada de la propia reina: «la odiosa (στουγνά, v. 132) mujer de Menelao, [...], la que ha degollado a Príamo, sembrador de cincuenta hijos, y a mí, la desdichada, me ha arrastrado a esta ruina» (vv. 131-136).

También Casandra, durante la escena que protagoniza en la tragedia (vv. 308-461) se refiere a Helena culpándola de la muerte de tantos griegos y señalando que la espartana se trasladó con Paris a Troya de forma voluntaria: «Estos [los griegos] por causa de una sola mujer, de un solo amor –por conquistar a Helena– ya han perdido millares de vidas. [...] una mujer, que incluso vino de buena gana y no raptada por la fuerza» (vv. 368-373).

El momento que Andrómaca protagoniza en la tragedia tiene lugar después del de Casandra (vv. 568-779). La viuda de Héctor, que ha sido adjudicada como esclava al hijo de Aquiles, recibe la noticia de que su hijo ha de morir arrojado por las murallas de la ciudad de Troya. La nuera de Hécuba y de Príamo pronuncia entonces un discurso lleno de lamentos en el que, entre otras cosas, alude explícitamente a un rasgo físico como clave del poder de Helena: sus ojos; maldice a Helena por las desgracias que ha causado y le desea la muerte. Así pues, de nuevo un personaje caracteriza negativamente a Helena y la señala como culpable (vv. 766-774):

Oh brote de Tindáreo, nunca has sido hija de Zeus. Afirmo que has nacido de numerosos padres: de Alástor primero, después de Envidia, de Asesinato, de Muerte y de cuantos males produce la tierra. A voces afirmo que Zeus nunca te engendró, ruina de muchos bárbaros y griegos. ¡Así te mueras! Con tus hermosos ojos has perdido vergonzosamente las ilustres llanuras de los frigios.

A ese mismo rasgo –los ojos de Helena– hará referencia Hécuba de nuevo justo antes de que la prisionera espartana entre en escena.

En efecto, la reina de Troya vuelve a resaltar la importancia del poder de la mirada de Helena poco antes de que la mujer de Menelao salga a escena como una forma de

advertencia: «Más rehúye su mirada, no vaya a ser que te venza el deseo. Ella arrebatada las miradas de los hombres, destruye las ciudades, pone fuego a las casas. Tal es su poder seductor. Yo la conozco, y tú, y cuantos han sufrido» (vv. 891-894).

Finalmente, cabe destacar que el propio Menelao habla en términos negativos de su esposa al entrar él en escena, revelando incluso su intención de llevarla a Grecia para matarla (vv. 869-880):

He venido para llevarme a esa desdichada –pues no me place dar el nombre de la esposa a la que un día lo fue mía–. [...] He decidido [...] llevármela en una nave a tierras de Grecia para entregarla allí a la muerte. Será una recompensa para quienes perdieron en Ilión a los suyos.

Y lo mismo sucede con el coro de cautivas troyanas, cuyos comentarios sobre Helena la califican también negativamente. Así, por ejemplo: «Paciente Troya, ¡a cuántos has perdido por una sola mujer y su odioso lecho» (vv. 780-781).

En resumen, en *Las Troyanas* de Eurípides, los comentarios de los personajes que sirven para preparar la entrada de Helena coinciden todos ellos a la hora de caracterizarla de manera desfavorable. Helena aparece como responsable de la guerra de Troya y de los sufrimientos consiguientes de ambos bandos; su belleza, un rasgo favorable en principio, se señala, incluso, como fuente de destrucción. Como espectadores, o lectores, nos queda pendiente saber hasta qué punto la entrada de Helena confirmará o no todas estas alusiones hechas sobre su persona.

2.2. La preparación de la “entrada” de Helena en *Las Troyanas* de Cacoyannis

El director Michael Cacoyannis en su adaptación cinematográfica sigue con bastante fidelidad el argumento y los diálogos de la tragedia de Eurípides, utilizando los recursos propios del cine para producir efectos dramáticos de distinta clase, así como también para caracterizar las situaciones y a los personajes. Entre estos recursos se encuentran, por ejemplo, el uso de diferentes tipos de plano o la incorporación de una banda sonora inquietante compuesta por el célebre compositor Mikis Theodorakis, con el que Cacoyannis ya había trabajado en la producción de *Zorba el griego*.

En este apartado se analiza cómo el director greco-chipriota prepara la aparición de Helena en su película, aparición que se produce en el minuto 73, es decir, hacia la mitad del largometraje. Es en ese momento cuando vemos propiamente por vez primera a la mujer. En las escenas previas hemos visto partes de su cuerpo y la hemos oído hablar muy brevemente, mientras está encerrada en una especie de cabaña de piedra custodiada por un soldado que guarda la entrada y otro que vigila uno de los lados. Un fugaz plano de la cautiva espartana al inicio de la película (04:58), junto con comentarios sobre ella puestos en boca de otros personajes, completan la preparación de la “entrada” de Helena en el film. Nuestro análisis se va a centrar principalmente en aquellos elementos de la preparación que Cacoyannis introduce en su película y que no están en la obra de teatro original.

La manera gradual en la que Cacoyannis va introduciendo al personaje en las escenas inmediatamente previas a su aparición es un añadido del cineasta. En el minuto 66 se muestra en pantalla un primer plano de la mirada de una mujer, que, como luego sabremos, corresponde a Helena. Son unos ojos oscuros y grandes muy abiertos que miran fuera de campo a través de los intersticios de unos listones de madera, los cuales, a modo de marco, sirven para resaltar aún más los ojos del personaje. A este primer plano le siguen otros cinco de la mirada de Helena mientras la cámara va mostrando el lugar y la situación en que se produce esa mirada penetrante de la mujer.

Desde esa perspectiva más amplia contemplamos, por fin, al completo el lugar donde se encuentra prisionera Helena. Una cabaña de piedra cuya entrada está tapada con tablas de madera, a través de las cuales vemos parcialmente la figura de aquella. Cacoyannis, a diferencia de Eurípides, nos presenta a una Helena cautiva aislada del resto de las mujeres. De esta manera, el director greco-chipriota pone distancia física entre Helena y las troyanas, de forma que llama la atención sobre la singularidad de la espartana y refuerza el contraste entre una y otras.

La secuencia en su totalidad es una sucesión de distintas imágenes en la que se van alternando planos de la mirada de Helena con planos de aquello que está fuera de la cabaña y que ella observa fijamente, ayudando así al espectador a comprender mejor el contexto. Así pues, al primero de los planos de los ojos de la mujer, le sigue la imagen de un soldado apartándose el casco para retirarse el sudor de la frente y volviéndoselo a poner, mientras dirige su mirada a un resplandeciente sol, señalándonos el calor abrasador que hace en Troya en ese momento. A continuación, un nuevo plano de los ojos de la

prisionera, algo más alejado, en el que también llegamos a ver la puerta de la cabaña y al soldado sin casco que la guarda, soldado al que la mujer sigue con su mirada hasta que la desvía hacia lo que se nos muestra en la siguiente imagen: otro soldado transportando agua en un par de cubos que lleva a duras penas sobre sus hombros; el soldado da de beber a sus compañeros, pero no a las mujeres troyanas que están en los alrededores de la cabaña y a las que vemos abalanzarse desesperadamente sobre el joven en busca de agua sin ningún éxito ya que son interceptadas por hombres armados.

El joven soldado sigue su camino con el agua a cuestas y aparece en pantalla un nuevo plano de los ojos de Helena, los cuales pasan de un hueco de la puerta a otro, desplazándose como si se intentara acercar a lo que veremos en la siguiente imagen, y es que el muchacho que transportaba los cubos ha llegado a la cabaña para ofrecerle agua al soldado que custodia la entrada del lugar donde está presa Helena. Finalmente, un plano de uno solo de sus ojos, que mira tan intensamente como dos, observa cómo el muchacho descarga el líquido en una especie de palangana y luego se va, y observa también a las sedientas troyanas que están fuera. Cuando el guardián empieza a beber, se ve interrumpido por el sonido de los nudillos de la mujer en la puerta; el guardián se da la vuelta, mira hacia el interior y se escucha por vez primera la voz de Helena: «Water!» (01:07:56).

El hecho de que este soldado que custodia a Helena no lleve puesto el casco nos permite ver su rostro y sus expresiones faciales, y advertir de manera muy clara la gran influencia que la mujer ejerce sobre todas las personas que la rodean. Cuando Helena pide agua, el rostro del hombre parece decirnos que ha caído en las redes de la prisionera, y va a obedecer, como así sucede. Sin duda es paradójico, y una muestra a la vez del poder de seducción de Helena, que el soldado acceda a satisfacer los deseos de la prisionera y le pase el cuenco con agua, que desliza por debajo de la puerta de la cabaña (01:08:20). La prisionera se impone a su guardián, quien obedece sumiso. Fuera, las mujeres troyanas gritan también “¡Agua!”, pero el soldado las mira de manera desafiante y obedece a Helena. En este momento de la película, podemos observar a un guardián que es incapaz de sostener la mirada a su prisionera y de negarse a cumplir lo que ella le ha ordenado, lo que pone de manifiesto la parálisis que siente cualquier hombre ante Helena y ante el poder arrebatador de su mirada. Un poder que Helena mantiene a pesar de estar encerrada y que nos recuerda que ella también nos está observando a nosotros –los espectadores–, al mismo tiempo que nosotros la observamos a ella; la mirada de Helena consigue

incomodarnos y causarnos un cierto desasosiego, a nosotros, quienes creíamos estar fuera del alcance del poder de su mirada al estar ocultos al otro lado de la pantalla.

Como nos han dado a entender los diferentes planos de lo que sucede en el exterior de la cabaña alternándose con los primerísimos planos de la mirada de Helena desde dentro, nos encontramos en un día donde la ciudad de Troya está siendo azotada por unas temperaturas muy altas y un sol abrasador, responsables de una sed desmedida que afecta a todos los que se encuentran entre las ruinas de la ciudad. Pues bien, esta situación extrema, así como la sucesión de escenas que la recrean en la gran pantalla, es una innovación del cineasta. El calor, el agua, el aislamiento de Helena, la introducción gradual del personaje, no estaban en la tragedia de Eurípides; su uso en la película contribuye a la caracterización de la singularidad del personaje de Helena, así como a incrementar nuestro interés por su aparición y a reforzar la imagen de mujer perversa que nos han descrito los demás personajes antes de que Helena se muestre por primera vez.

Siguiendo con esa preparación gradual tan elaborada que añade Cacoyannis, en el minuto 01:08:35 vemos a través de los intersticios de la puerta de la cabaña cómo Helena, tras haber cogido el cuenco de agua por debajo de la puerta, se incorpora y se desprende de la prenda que le cubría el cuerpo, dejándonos ver parcialmente su cuerpo desnudo. Aunque Helena nunca está completamente desnuda a lo largo del film, la forma en que la cámara nos muestra su cuerpo despierta curiosidad al espectador y convierte a Helena en cierta manera en un objeto de deseo.

Pues bien, lejos de saciar la sed que cualquier preso sentiría en unas condiciones de calor tan extremas como las que nos presenta Cacoyannis en este momento de la película, Helena, tras desnudarse, introduce sus pies en el plato de agua y se refresca de modo desafiante el cuerpo ante la atenta mirada de las sedientas mujeres troyanas, a quienes, además, Helena está provocando al reducir el agua, que para aquellas es una necesidad, a un capricho de ella. Con lo cual, el director greco-chipriota no sólo está reforzando la imagen negativa que se ha dado de la espartana hasta ahora en la película, sino que está acentuando la diferencia entre ella y las mujeres troyanas, quienes, ante la provocación de Helena, estallan arrojando piedras contra la cabaña, lo que hace que la espartana se aleje de la entrada despavorida.

Durante esta escena del agua, tan llena de erotismo, la de Esparta mantiene sus aires de altanería aun estando encerrada y desnuda, y hace gala de una enorme soberbia y de una gran falta de empatía y sororidad para con el resto de prisioneras, lo que no hace más

que reforzar, como se ha dicho, la imagen desfavorable ya conocida de Helena. En el breve pasaje que sigue (01:09:30-01:10:03), también cosecha del director, unos soldados a caballo acuden a proteger a Helena al ser apedreada por las mujeres manifestando su opinión así mismo desfavorable sobre la cautiva. La protegen porque es su deber garantizar que Helena regrese viva a Grecia: «Helen would get back home alive» (01:09:50).

Lo que sigue recrea de manera más directa lo que sucede en la tragedia: la aparición de Menelao y el diálogo que este mantiene con Hécuba justo antes de que Helena aparezca (01:13:03).

Pues bien, cabe destacar que antes de esta cuidada escena en la que vemos a Helena encerrada en una cabaña apartada de las demás mujeres, el personaje, como ya se ha dicho, hace una fugaz aparición al comienzo de la película. En esa suerte de introducción en la que una voz en *off* nos va informando de los sucesos que constituyen el argumento de la película, mientras se proyectan distintas imágenes de la ciudad ardiendo y de mujeres que salen de Troya y gritan conducidas por soldados, aparece en pantalla (05:23) el plano de una mujer subida a un carro cubierta de pies a cabeza por unas vestiduras blancas que no nos permiten ver su rostro, ni, por lo tanto, saber quién es esa persona. Aun así, intuimos que esa figura misteriosa que se alza entre las demás pertenece a Helena debido a un comentario de la voz en *off* inmediatamente previo a la aparición de la mujer en la pantalla, comentario que se refiere a la espartana: «with them [las troyanas], like them a captive of despair, a spartan woman: Helen» (04:58). Por otra parte, podemos ver cómo la mera aparición de esa figura altera el ánimo de las mujeres troyanas, quienes intentan abalanzarse desesperadamente sobre “esa desconocida” al grito de: «¡Helena!»⁷ (05:09). En esta brevísima aparición de Helena que dura apenas unos segundos, Cacoyannis nos muestra visualmente de manera muy marcada a Helena como causante de provocación y caos en todo momento, como se ve también en la escena del agua analizada.

⁷ El nombre de Helena se oye claramente en la versión española de la película, como si se quisiera aclarar la identidad del personaje; en la versión original, sin embargo, lo que se oye son gritos confusos de las mujeres troyanas.

3. Entrada y actuación de Helena

3.1. La entrada y la actuación de Helena en la tragedia de Eurípides

Hasta ahora hemos analizado cómo se prepara la entrada en escena de Helena tanto en la película como en la tragedia de Eurípides que le sirve de base; en este apartado vamos a analizar la entrada propiamente de Helena, es decir, el momento en que aparece, así como también la escena que protagoniza en la tragedia. En *Las Troyanas* de Eurípides, Helena hace su entrada en el verso 895 y permanece en escena hasta el verso 1059. Después de su salida, Helena no reaparece; este es, pues, el único momento en que interviene en la obra. Los personajes que participan con ella en este pasaje son, por una parte, Menelao, el rey de Esparta que un día estuvo unido en matrimonio a Helena, con la que se reencuentra en esta escena por primera vez después de que ella lo abandonara para huir con Paris; y por otra, Hécuba, la reina troyana que permanece sobre el escenario a lo largo de toda la obra. Por lo que se refiere a Menelao, su entrada se ha producido al inicio del episodio⁸ (v. 860), el tercero, dentro del cual se inserta el pasaje que nos ocupa. Formalmente, las intervenciones de todos ellos constituyen un debate argumentado, o agón, sobre las nociones de inocencia y culpa, aplicadas a Helena, y en el que Menelao actúa como juez. Helena y Hécuba son los dos personajes que se enfrentan en el agón sosteniendo posturas contrapuestas.

En fin, Helena sale a escena conducida a la fuerza por los soldados del que un día fue su marido, quien ha dado la orden previa de que la espartana sea sacada fuera (vv. 880 ss.). Estos soldados acompañaban a Menelao en su propia entrada (v. 880). En cuanto aparece, Helena se dirige a Menelao y le reprocha el trato recibido; es su primera intervención y se extiende, el reproche, desde el v. 895 al 897: «Menelao, este comienzo es sin duda para asustarme, pues en manos de tus siervos he sido sacada por la fuerza delante de estas puertas». Cabe destacar que estas palabras son, a su vez, las primeras que le dedica al hombre con el que un día estuvo casada y al que no ha visto desde su salida de Esparta con el príncipe troyano Paris diez años atrás. Helena le reprocha a Menelao un trato que considera impropio para ella, ya que su persona –parece querer decirnos– se

⁸ Formalmente, los episodios son la partes de la tragedia fundamentalmente recitadas, a cargo de los personajes y durante las cuales la acción avanza, y que se alternan con los comentarios líricos del coro o estásimos.

encuentra por encima del resto, y así se lo hace saber tanto a Menelao como a nosotros, el público.

A través de palabras como estas y de los argumentos que esgrimirá más tarde en el agón, Helena se caracteriza a sí misma, verbalmente, tal y como la habían dibujado los comentarios previos a su entrada hechos por otros personajes. Así pues, las palabras de Helena no hacen más que confirmar que lo que se había dicho de ella en las escenas previas a su aparición, en las que se da una imagen negativa de la reina espartana, era cierto. La Helena que entra en escena en el verso 895 representa el contrapunto de las mujeres troyanas, que sufren y lamentan su suerte así como la de su ciudad; desgracias de las que responsabilizan a Helena y de las que en esta tragedia ella proclama su inocencia; Helena está convencida de que ella es inocente y de que los culpables son todos los demás.

Las palabras de Menelao al entrar él en escena revelan que su intención es llevar a Helena a Esparta y matarla como compensación por las muertes de tantos griegos que ella ha provocado (vv. 869 ss.). Cuando aparece Helena, es ella la que pregunta a Menelao qué han decidido los griegos y él sobre su vida (vv. 899-900). Entonces descubre que la van a matar y pide a Menelao poder defenderse de una muerte que considera injusta: «¿Puedo, entonces, contestar a eso razonando que, si muero, moriré injustamente?» (vv. 903-904).

Pues bien, convencido por Hécuba, Menelao accede a escuchar lo que Helena tiene que decir en defensa propia y, de esta manera, en el verso 915 comienza la intervención de la espartana, quien habla en primer lugar. En su discurso, Helena esgrime una serie de argumentos que podríamos caracterizar como falaces y con los que quiere probar que fueron circunstancias y personas ajenas a ella las que la llevaron a abandonar a Menelao y a huir con Paris, poniendo el broche final a su discurso con unas palabras que insisten en su inocencia y lo injusto de su situación como prisionera pendiente de una condena de muerte: «¿Cómo pues, esposo mío, va a ser justo que muera a tus manos yo, a quien uno desposó a la fuerza» (vv. 961-962).

Los argumentos aducidos por Helena van desde la responsabilidad de la diosa Afrodita, cuya fuerza es irresistible, a la responsabilidad de la propia reina Yocasta, a quien culpa del origen de todos los males ocurridos por haber sido ella quien engendró a Paris. Otro de los argumentos aducidos apunta a Menelao, a quien acusa de haberse marchado de Esparta durante la visita de Paris, dejándola a merced de este príncipe

troyano: «Y tú [Menelao], el peor de los hombres, lo dejaste [a Paris] en tu propia casa, zarpando de Esparta en tu nave hacia Creta» (vv. 943-944).

Por otra parte, a pesar de la discrepancia que existe entre la elevada estima en que Helena se tiene a sí misma y la opinión que de ella tienen los demás personajes, aquella y estos coinciden en la enorme belleza de la espartana y en su poder de seducción, algo a lo que Helena se refiere en su discurso: «mi belleza» (v. 936a).

Cuando Helena termina su discurso, como a veces ocurre en el agón tras los parlamentos de los contendientes, el corifeo expresa su punto de vista sobre las razones de Helena e insta a Hécuba a defenderse (vv. 966-968). El corifeo toma partido por Hécuba y califica a Helena de un modo negativo: «[Helena], con ser malvada, habla razonablemente. Y esto es terrible» (vv. 967b-968). Toma entonces la palabra Hécuba y en su discurso (vv. 969-1032), la viuda del difunto Príamo va desmontando uno a uno los artificiosos argumentos en los que la espartana se había apoyado para defender su inocencia.

Por otra parte, en su discurso Hécuba señala elementos de carácter más visual que nos ayudan a recrear en nuestra cabeza la impecable imagen con la que Helena irrumpiría en los escenarios de la antigua Grecia. Una imagen que no casa bien con la postura inocente y sufridora que Helena muestra de sí misma. Frente al aspecto desastroso con el que aparece Hécuba –postrada en el suelo llorando–, como señala Posidón en el prólogo (vv. 36-38), Helena aparece en escena «con el cuerpo lleno de adornos» (v. 1023) cuando debería aparecer –prosigue Hécuba–: «pobre, con la túnica hecha jirones, temblando de miedo, con la cabeza rapada [...] y con más humildad que desvergüenza por tus culpas pasadas» (vv. 1025-1028). Con estas palabras la reina troyana termina su acusación a Helena y pasa a dirigirse a Menelao pidiéndole que mate a la cautiva espartana (vv. 1029-1032).

Las palabras de Helena no han convencido a Menelao, quien se mantiene firme en su decisión de matarla. Helena abandona la lógica y la frialdad de su discurso y recurre a los afectos para intentar evitar su muerte. Así, de rodillas implora el perdón de Menelao invocando de nuevo a la divinidad para justificar sus actos (vv. 1042-1043). La escena termina con la salida de Menelao y Helena acompañados por los soldados encargados de llevarla a la nave que la conducirá a Grecia (v. 1059). Para evitar que Helena seduzca a Menelao, volverán en naves distintas, tal y como Hécuba ha aconsejado: «No permitas que suba al mismo barco que tú» (v. 1049).

3.2. La entrada y actuación de Helena en la película de Cacoyannis

En esta sección del trabajo se estudia la escena que protagoniza Helena en la película *Las Troyanas* y que se extiende desde el minuto 73 hasta el 87. En la película de Cacoyannis, como sucede en la obra de teatro, la aparición de Helena viene motivada por una orden de Menelao dirigida a sus soldados. En la pantalla vemos aparecer a la prisionera espartana en lo alto de un montículo –en el que, lo descubrimos ahora, se encontraba el lugar donde estaba presa– ataviada con un vestido blanco impecable y con el pelo oscuro perfectamente recogido en un moño alto; va escoltada por un par de soldados de los que se desembaraza en apenas unos segundos, dejándolos atrás y avanzando ella sola por delante. Helena se aproxima con paso firme, decidida, con la cabeza alta y la vista al frente, sin dirigir la mirada a las mujeres troyanas allí presentes, quienes piden su muerte a gritos repitiendo una y otra vez: «Kill her» (01:14.04); mujeres a las que los soldados tienen que reprimir para que no se abalancen sobre Helena. La prisionera espartana avanza soberbia y altanera hasta encontrarse con el que un día fue su marido, reforzándose así esos rasgos de su carácter que ya se habían mostrado en escenas previas como la del agua, protagonizada por Helena mientras está presa en la cabaña.

Como hemos mencionado, en este momento la cámara muestra a la perfección cómo el lugar donde Helena se encontraba presa estaba situado en un punto más elevado que aquel donde la esperan los demás personajes. Esta elevación contribuye a destacar a Helena sobre el resto de las figuras, singularizándola.

En su película el director greco-chipriota recrea elementos visuales que ya aparecían aludidos verbalmente en la tragedia de Eurípides, como esos adornos con los que Helena –dice Hécuba (v. 1023)– entra en escena en el drama clásico, y a los que ya nos hemos referido. Cacoyannis recrea, y amplifica, esos adornos en forma de un distinguido vestido blanco vaporoso de mangas abullonadas, que se deja mover por el viento y que contrasta con las vestimentas oscuras y desastradas de las mujeres troyanas; otra manera, esta, en la que el director greco-chipriota insiste de nuevo en la diferencia que existe entre ellas y la espartana. En el minuto 01:16:05, vemos el pronunciado escote en forma de V de la parte trasera del vestido, que deja al descubierto la espalda de la espartana; un trozo de su cuerpo desnudo que mantiene viva esa curiosidad casi sexual que Helena ya despertaba antes de aparecer propiamente en pantalla. El director greco-chipriota insiste en este detalle mostrándonos numerosos planos de la espalda de Helena a lo largo de esta escena.

El vestido incluye, además, unos detalles dorados en toda la parte superior como si de un collar se tratase. Esta especie de collar tan vistoso, junto con los pendientes que también lleva Helena y el propio vestido, pueden estar reflejando el lujo y las riquezas de Troya, que Hécuba menciona en la tragedia (vv. 991 ss.), acusando a Helena de ambiciosa. La caracterización de Irene Papas como Helena viene rematada por un recogido alto y un delineado de ojos negros, que rasgan su mirada dotándola de una intensidad que ayuda a llamar la atención del espectador sobre los ojos de la espartana. Ese elemento fundamental en el que, en consonancia con la tragedia, se sustenta el poder de Helena. Estos detalles externos con los que Cacoyannis caracteriza al personaje de Helena representan un lujo y una sofisticación que contrastan con la apariencia de las mujeres troyanas, enfrentando de nuevo a estas con aquella.

No sólo su apariencia física, también su comportamiento contribuye a reforzar la imagen negativa de la espartana. La actitud altiva y soberbia que muestra al aparecer en pantalla se prolonga a lo largo de toda la secuencia, durante la cual observamos cómo el personaje de Helena se mueve libremente por el decorado y entre el resto de los personajes. Cabe destacar que en su “entrada”, Helena se acerca especialmente a Menelao, hacia el que avanza hasta eliminar cualquier distancia que pudiera separarlo de ella (01:14:14). No sólo se aproxima al rey, sino que también, durante ese primer momento, vemos a Irene Papas (Helena) ir rodeando a Patrick Magee (Menelao), al que vemos respirar con dificultad y agachar la cabeza ante la presencia de su mujer. Pues bien, frente a este contacto, Menelao se siente intimidado y se aleja bruscamente de Helena (01:14:31); un comportamiento, el del rey espartano, que se repite una y otra vez a lo largo de la escena, como, por ejemplo, en el minuto 01:15:23, en el que se aparta de nuevo después de que Helena haya vuelto a eliminar la distancia que había entre ellos. Vemos entonces cómo, a diferencia de Helena, quien a menudo mira fijamente a Menelao, él evita mirada de la mujer, consciente del poder que sus ojos ejercen, tal y como Hécuba le ha advertido momentos antes de aparecer la espartana.

También resulta muy esclarecedora la forma de hablar de la propia Helena, y lo que dice, para su caracterización. Puesto que las palabras de Helena siguen muy de cerca las de su correlato trágico, nos vamos a referir únicamente al modo en el que Irene Papas da vida a esas palabras. Desde su primera intervención en la película (01:14:16), observamos cómo Helena habla con calma, despacio, introduciendo pausas en sus parlamentos, pero

también con contundencia, y mostrando, en general, un gran control de sí misma y de lo que dice.

Pues bien, la escena se va desarrollando siguiendo con bastante fidelidad la tragedia. Helena hace su aparición, se dirige a Menelao preguntándole qué han decidido sobre su persona y poco después comienza el debate formal entre ella y Hécuba. Durante su alegato, Helena, quien interviene en primer lugar (01:15:53), se sigue desplazando libremente por el escenario, e incluso avanza hasta un punto algo más alto (01:19:29), desde el que un plano contrapicado de Papas la muestra subida a unas rocas, pareciendo alzarse sobre el resto de personajes. Con este enfoque y desde esta posición el director Michael Cacoyannis continúa destacando la singularidad del personaje de Helena. Hacia el final de su parlamento, durante el debate, Helena vuelve a acercarse a Menelao y esta vez lo abraza (01:20:54), eliminando así definitivamente cualquier distancia que pudiese separarlo de ella. La cámara nos muestra otra vez la espalda desnuda de Helena, a la que vemos dejarse caer sobre su marido apoyando esa espalda en el pecho de Menelao. Helena se muestra ahora emotiva y llorosa en un intento de conmover al rey para que este no lleve a cabo sus intenciones de matarla. Un momento de dramatismo que Cacoyannis introduce en su película, y que no está en el original de Eurípides.

Tras el final del discurso de la espartana, el ánimo de las troyanas se ve alterado, mas se calma cuando Hécuba comienza su parlamento (01:21:17). Durante su intervención vemos a la reina de Troya aproximarse a Helena sin mostrar miedo alguno y siendo capaz de sostenerle la mirada a su adversaria, la cual, sintiéndose acorralada, se aleja de Hécuba para volver al lugar donde se siente poderosa (01:22:36), junto a Menelao. Cabe destacar que durante el parlamento de Hécuba tenemos, no uno, sino varios planos consecutivos en los que podemos apreciar nuevamente la espalda de Helena (01:22:40), recordando sus atractivos y, al mismo tiempo, los peligros que acarrearán, así como también, quizá, subrayando el poder moral de Hécuba frente a la espartana. Como en la tragedia, Hécuba va desmontando uno a uno en su discurso los argumentos que antes había expuesto Helena en su defensa

Cuando, una vez finalizado el discurso de Hécuba, Menelao le dice a Helena que en efecto va a morir –parece estar de acuerdo, por tanto, con los argumentos que la reina de Troya ha esgrimido–, la espartana se acerca al hombre una vez más para arrodillarse ante él y lamentarse en su regazo (01:24:30); sin embargo, Menelao la aparta y retrocede, lo que hace que Helena caiga al suelo y que el moño en que llevaba recogido el cabello hasta

ahora se deshaga. Entonces Helena, tras comprobar que su súplica no ha surtido aparentemente ningún efecto, arrebatada una daga (01:24:51) a uno de los soldados que se encuentra próximo a ella y a Menelao, con el fin de quitarse la vida. Menelao reacciona rápidamente y le quita el cuchillo. A esta acción le siguen una sonrisa de satisfacción de la espartana y un plano del rostro de Katherine Hepburn, derrotado, y mediante el cual podemos intuir que la reina de Troya es consciente de que Helena ha ganado.

Cabe señalar que también en la tragedia Helena se arrodilla y suplica a Menelao que le perdone la vida (vv. 1042-1043), un momento, sin embargo, que cobra mayor presencia en la película. En fin, después de esta patética escena en la que vemos a la espartana arrodillada ante Menelao, el rey anuncia que Helena no ha de morir en Troya, sino en Esparta, y con un gesto indica que es hora de irse. Entonces, Helena se levanta, esta vez con la melena suelta, y con una mirada triunfante, de suficiencia, soberbia, se pasea entre las mujeres troyanas, incluso levanta una mano a modo de orden dirigida a los soldados que han de llevarla a la nave (01:25:39). En esa especie de paseo triunfante que vemos realizar a Helena, un guardia la agarra por el brazo para llevársela (01:25:47), pero ella se libra de él de manera altiva avanzando al frente. Por último, antes de partir, dirige una amplia y victoriosa sonrisa a la vencida reina Hécuba. Las troyanas intentan cerrarle el paso, pero una simple mirada de Helena al guardia que la escolta es suficiente para que los soldados le abran camino entre ellas; a continuación, vemos a Helena alejándose colina abajo (01:26:23), caminando firmemente de espaldas a la cámara seguida por su guardia.

Como sabremos poco después (01:26:36), cuando volvemos a ver a Helena, esta vez subida a una nave, la espartana ha zarpado rumbo a Grecia, y lo ha hecho en la misma nave que Menelao, quien está junto a ella. Este hecho contrasta con la tragedia clásica, donde Menelao, haciendo caso a Hécuba (v. 1049), accede a viajar en otro barco distinto del de Helena: «Será como deseas –le dice a la reina–. No ascenderá a la misma nave que yo» (vv. 1053-1054). En cambio, en la película de Cacoyannis, como hemos apuntado, Helena y Menelao navegan en una misma nave y protagonizan una brevísima escena de apenas unos segundos (01:26:34 - 01:26:43); una escena en la que marido y mujer están inmóviles, fijos en el mismo lugar del barco, sin hablar y mirándose el uno al otro. Sobre la pantalla vemos a Helena mirar a Menelao –tenso– desde un lugar más elevado del navío, lo que la coloca en una posición vencedora y contribuye a esa individualización del personaje que se ha ido potenciando tanto a lo largo de la película. Finalmente, en el

minuto 01:26:39 la cámara muestra un último primer plano de Irene Papas en el que la espartana sonríe con suficiencia, otro gesto soberbio en la línea de esa imagen desfavorable que ya había ofrecido Eurípides en su tragedia, y que el director greco-chipriota recrea verbal y visualmente con tanto énfasis a lo largo de la película hasta la misma aparición final de Helena.

Conclusiones

El análisis comparado de la Helena de Eurípides en *Las Troyanas* y de la Helena de Cacoyannis en su película (*The Trojan Women*, 1971) ha puesto en evidencia que el director greco-chipriota sigue con bastante fidelidad el original clásico en su adaptación cinematográfica. Cacoyannis reproduce, sin introducir apenas cambios, los diálogos de los personajes principales de la tragedia, así como también la organización de esta en “escenas”, protagonizadas cada una de ellas por las mujeres troyanas más señaladas –Hécuba, Casandra, Andrómaca– y por la propia Helena. De esta manera las intervenciones de todas ellas se producen en el mismo orden en la obra de teatro y en la película.

Con todo, si bien son muchos los elementos comunes que encontramos en una y otra, en su película, Cacoyannis se toma la libertad de introducir ciertos añadidos, algunos de los cuales afectan a la figura de Helena. Estos cambios de una naturaleza plástica muy marcada, como corresponde al cine, contribuyen a centrar la atención en Helena y a destacar su perfil seductor y, a la vez, destructivo. La fugaz aparición de Helena al principio de la película subida a un carro mientras la voz en *off* nos pone en contexto a los espectadores o la elaborada escena del agua, que protagoniza Helena mientras se halla recluida en la cabaña, son un ejemplo claro de los elementos nuevos que añade el cineasta.

Estos dos elementos mencionados, que no estaban presentes en el original griego, forman parte de la presentación gradual del personaje de Helena que Cacoyannis hace en la película. La brevísima aparición de ella al inicio del film, así como la escena del agua, generan expectación alrededor de la figura de Helena, dando la impresión de que el director pretende también provocar cierto deseo en los propios espectadores por la seductora espartana. Un deseo que, tal y como el cineasta plasma en sus imágenes, puede ser también destructivo.

El estudio ha puesto de manifiesto igualmente que la aparición de Helena en la película cobra un protagonismo que no estaba en la tragedia de Eurípides. Cacoyannis dota a su Helena de una apariencia física y una gestualidad que potencian la caracterización de ella como una mujer arrogante y altiva. El elegante vestido de Helena, su peinado cuidado, los adornos de la ropa, la espalda al descubierto, sus andares firmes, la describen de ese modo.

Se ha visto también cómo el director y guionista juega con los diferentes tipos de plano para caracterizar a Helena. Es este el caso de ese plano contrapicado de Helena defendiéndose durante el debate entre ella y Hécuba, plano con el que Cacoyannis “eleva” su figura y subraya así su poder. Y, sobre todo, es el caso de esos primeros planos de los ojos y del rostro de Helena que se repiten durante su actuación y que cumplen asimismo una función caracterizadora, mostrándonos el lado turbador de su belleza. Estos planos resaltan precisamente un elemento clave del personaje de Helena que ya estaba en Eurípides: los ojos, que, como se ha señalado en el estudio, son una fuente importante del poder de la espartana.

Bibliografía

- Cacoyannis, M. (1971). *The Trojan Women* [película]. Estados Unidos: Manga Films.
- Eurípides (1985). *Tragedias II. Suplicantes; Heracles; Ion; Las Troyanas; Electra; Ifigenia entre los Tauros* (trad. J. L. Calvo Martínez). Gredos: Madrid.
- Bettini, M. y Brillante, C. (2008). *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Ediciones AKAL: Madrid.
- López Jimeno, A. (2007). “La trilogía eurípidea de M. Cacoyannis”. En: Alonso Aldama, Javier; García Román, Cirilo y Mamolar Sánchez, Idoia (eds.). *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ: Homenaje a la Profesora Olga Omatos*. UPV/EHU, Servicio Editorial: Bilbao, pp. 511-530.
- Quijada, M. (2007). “Tradición e Innovación en Troyanas de Eurípides”. En: Alonso Aldama, Javier; García Román, Cirilo y Mamolar Sánchez, Idoia (eds.). *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ: Homenaje a la Profesora Olga Omatos*. UPV/EHU, Servicio Editorial: Bilbao, pp. 681-690.
- Valverde, A. G. (2013). “Actualización bibliográfica sobre la filmografía de Michael Cacoyannis”. *Estudios Neogriegos. Revista Científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos* 15, pp. 191-206.
- Vivante, B. (2013). “Gazing at Helen: Helen as Polysemous Icon in Robert Wise’s *Helen of Troy* and Michael Cacoyannis’ *The Trojan Women*”. En: Nikoloutsos, K.P. (ed.). *Ancient Greek Women in Film*. OUP: Oxford, pp. 19-50.

Anexo de imágenes⁹



Figura 1: Primer plano de la mirada de Helena observando fijamente lo que ocurre fuera de la cabaña.



Figura 2: Contraste entre la cuidada y sensual apariencia de Helena y el aspecto desastrado de Hécuba.

⁹ Los fotogramas de este anexo han sido extraídos de la película *Las Troyanas* de Michael Cacoyannis.



Figura 3: Última imagen de Helena en la película sonriendo triunfante en el barco de vuelta a Grecia.