

La reescritura de Helena de Troya en *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco y su aceptación tanto en España como en Argentina



Raúl Meoz

(Universidad de Burgos, España)

rameozibi@gmail.com

Fecha de recepción: 11/04/2023.

Fecha de aceptación: 03/05/2023

Resumen

En *Juicio a una zorra* (2011) de Miguel del Arco, Helena de Troya se independiza de su leyenda original para adquirir una identidad propia, por lo que el que había sido tradicionalmente un personaje auxiliar se convierte en la protagonista de esta fábula y expone su versión de la historia. El artículo analiza la construcción del personaje de Helena en esta obra teatral, tanto en términos de forma como de contenido, considerando también otros aspectos temáticos de la obra y cuestiones ligadas a su recepción en España y Argentina, países en donde se ha representado, abordando algunas de las críticas que recibió y atendiendo en particular a las reconfiguraciones del personaje ligadas a su adecuación a un nuevo tiempo.

■ Palabras clave: Miguel del Arco; Carmen Machi; Juicio a una zorra; Helena de Troya; Reescritura.

The Rewriting of Helen of Troy in *Juicio a una zorra* and its Reception in Spain and Argentina

Abstract

In *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco, Helen of Troy becomes independent of her original legend and acquires her own identity. Thus, this traditionally auxiliary character becomes the protagonist of this fable and presents her version of the story. The article analyzes the construction of Helen's character in this dramatic play, both in form and content, as well as other thematic aspects and questions regarding the play's reception in Spain and Argentina, countries where it has been performed, reflecting on some of the criticisms it received and particularly considering the reconfigurations of the character related to its adaptation to a new time.

■ Keywords: Miguel de Arco; Carmen Machi; Juicio a una zorra; Helen of Troy; Rewriting



Introducción

Los mitos clásicos han sido desde su origen en la Antigüedad una fuente inagotable de inspiración para numerosas propuestas artísticas, desde las plásticas, como la pintura o la escultura, hasta las literarias, como la literatura o, en especial, el teatro. Algunos de ellos han sido representados en diferentes épocas, pero en ningún momento vieron alterado su mensaje o historia, como es el caso de Medea, que comparte trama y temática en sus versiones griega, latina y en la ópera francesa del siglo XIX. Otros mitos, en cambio, sí que se fueron adaptando a cada tiempo, puesto su fábula era fácilmente extrapolable, aunque su eje temático central se mantenía intacto, como es, por ejemplo, Antígona o Fedra. Aunque a lo largo de la historia, los mitos grecolatinos han sido, en gran medida, la base de las producciones artísticas occidentales no sería hasta el siglo XX y, sobre todo, en el XXI que dichas escrituras no contarían con una identidad propia. Por supuesto, que en el siglo XVIII los románticos tomaron estas historias para confeccionar nuevos textos, pero en aquel entonces había un halo de inmovilidad de los relatos tradicionales que impedían, de forma general, la experimentación. Anteriormente, en la Edad Media, estas reescrituras solo servían de pretexto para promulgar mensajes de carácter religioso, de modo que resultasen de mayor facilidad para su comprensión por parte de una población analfabeta y, por ende, el sincretismo entre las figuras mitológicas y las católicas era habitual, como ocurre con Jesucristo y Orfeo, lo que no implica que las historias originales cambien, sino que adquieren un nuevo significado. Sin embargo, los autores posmodernos apuestan directamente por crear una pieza literario-dramática nueva, cimentada en sus antepasados antiguos, pero con una idiosincrasia diferente, que puede incluso resultar en un cambio de la fábula, del personaje o del significado, si no es que se innova en estos tres aspectos al mismo tiempo. Además, como en el siglo XXI estas nuevas versiones han estado en auge, es imperioso analizar cuáles son los procedimientos de escritura de estos textos y con qué recepción han contado, pues esta es la única forma de averiguar si se han adecuado a su tiempo o si se han errado en esta iniciativa.

La nueva Helena

A pesar de que el mito de Helena de Troya no ha sido el más fructífero en cuanto a producción literario-artística, especialmente si se compara con otros como el de Antígona o Medea, estableció un precedente en el ideal de belleza femenino, pues Helena, ya desde la Grecia clásica y con mucho más ímpetu en la Roma imperial, será el prototipo de mujer hermosa, tal y como recogen numerosos mitógrafos, tanto clásicos como contemporáneos (Ruiz de Elvira, 1975). Bien es cierto que hace apariciones en obras de gran importancia cultural como la *Iliada* o la *Odisea*, aunque siempre restringida a roles menores o de importancia solo para la fábula, como es en el caso de la primera; es decir, Helena era un personaje auxiliar y posee una verdadera autonomía. Esto se debe a que siempre ha estado subyugada a la figura de Paris, su *enamorado*, como se puede apreciar en la única obra clásica que le ha dado cierta relevancia a este personaje, *Las heroidas* de Ovidio.

Esta recopilación de epístolas se centra sobre todo en personajes femeninos, cuyos escritos tratan de otorgarle un final a sus historias. Resulta curioso que la carta de Helena sea una de las tres únicas que cuenta con una respuesta, de modo que, en esta antología, aparece tanto la epístola de Paris a Helena, como la de Helena a Paris. A pesar de que el autor latino intenta profundizar en la psiquis de sus personajes femeninos, el amor que Paris siente por Helena no deja de ser meramente superficial y por una cuestión de estatus, ya que poseer su belleza le dota de gran prestigio (Ochoa Sierra y Yaosca, 2021). En este sentido, Helena no deja de ser un objeto de deseo en vez de un actante en su propia narrativa; ni siquiera sus sentimientos

son tenidos en cuenta, pues las epístolas solo obedecen al deseo del príncipe troyano. Sin embargo, Helena en su propia carta sí que se muestra reticente, sobre todo en el comienzo, a sucumbir a los encantos y presentes de Paris, pues reivindica su alta alcurnia, incluso superior a la estirpe troyana (Saquero Suarez-Somonte, 2014). Es necesario señalar que en ambos textos está presente la culpa y la fama que ha de experimentar Helena. De cierta forma, esta es una de las escasas ocasiones en las que Helena se muestra con autonomía en la literatura antigua, aunque no por ello deja de estar relegada a la sombra de otros personajes.

El punto de partida de Miguel del Arco, dramaturgo español, para la confección de su monólogo teatral *Juicio a una zorra* (2011) es precisamente la independización de Helena. Esta nueva escritura no es posible sin sus antecedentes grecolatinos y por eso es necesario entender a ambos, amén del proceso que permite la transmutación de un personaje clásico a la actualidad. En gran medida es factible porque las fuentes clásicas tratan conflictos universales que transcurren en todas las épocas (Noguera, 2019). Para la construcción de su texto teatral, del Arco tuvo que hacer una *lectura crítica* de los escritos originales, pues es necesario dominarlas para la elaboración de una obra artística nueva (Rimoldi, 2012). En el caso de del Arco, es notorio puesto que durante todo el texto hace referencias a numerosos personajes mitológicos y leyendas tanto griegas como romanas. No obstante, no implica un acercamiento superficial a la historia de Helena, sino que utiliza los referentes helénicos para reflexionar sobre la problemática del siglo XXI, en este caso el feminismo (Noguera, 2019). De ahí proviene el título de la pieza teatral, *Juicio a una zorra*, pues todo el monólogo es una autodefensa contra la mala fama que ha tenido desde los orígenes del mito, a la que Paris hace referencia en su epístola ovidiana: «esta noche voy a someterme voluntariamente a vuestro juicio a pesar de haber sido condenada de antemano. Pero esta noche las palabras que den forma a los hechos serán las mías» (del Arco, 2013, pág. 22). Este *juicio* es la forma que tiene el autor de poner el foco en Helena y que sea ella misma quien cuente su historia, lejos de cualquier otro personaje masculino que la doblegue. Además, la utilización de la palabra *zorra* ya indica la intención del autor de ahondar en la mala fama que Helena sufrió en su propia historia y narrativa, pues ese término es utilizado en España como sinónimo de prostituta (Real Academia Española, s.f.).

Es tal el afán del dramaturgo por romper con la tradición anterior que juega con las expectativas hacia su personaje, pues la actriz que encarna a Helena debe seguir las siguientes indicaciones: «[Helena] se gira al público. No es una mujer hermosa. Está consumida por el tiempo, el alcohol y el dolor» (pág. 21). En realidad, la intérprete que encarnó a la reina espartana, Carmen Machi, era conocida por ser una actriz de renombre, pero poco agraciada y proveniente de un ámbito estrictamente cómico. Lo que sí que se puede afirmar es que el propio parlamento de Helena hace hincapié en su belleza de antaño, que es la que el público asocia a su persona:

Helena de Esparta, Helena de Troya, Helena la argiva, Helena la aquea, la mujer más hermosa del mundo, la divina entre las mujeres, la hija de Zeus, la de níveos brazos, la de cabellos de oro... la bella Helena (pág. 21).

La pasada belleza de Helena no es la única convención sobre la princesa troyana de la que del Arco decide alejarse. Las relaciones personales de Helena para con otros personajes son tratadas en profundidad, aunque dentro de ellas destacan su punto de vista sobre su pasado con Menelao y Paris. A pesar de que en la obra también aborda otras personas, como Zeus, las hijas de Helena o su madre, las dos mencionadas anteriormente resultan las más interesantes porque cuentan con más tradición literaria, como en el caso de *Las heroídas* de Ovidio. Ya desde el inicio, la princesa manifiesta que su matrimonio con Menelao obedece a fines políticos, una mera transacción entre reyes, por lo que ella misma se ve reducida a un objeto: «Tindáreo, mi padre putativo,

enseguida se dio cuenta de que en el futuro podría comerciar con mi belleza y hacer un gran negocio con mi casamiento» (pág. 31). El hecho de que ella no sea la dueña de su vida y que se haya visto atrapada en un matrimonio concertado hace que no se sienta amada, sino solo utilizada (págs. 35-36). En esta obra teatral es la primera vez que Helena manifiesta su condición de objeto, la cual lleva acarreado desde sus orígenes grecolatinos. De este modo, toda su vida matrimonial con Menelao se ve reducida a una violación constante y a un cautiverio en su propio reino:

Yo era una preciosa niña de catorce años a la que un cabestro se le subía encima para aclararle a punta de verga quién era su dueño. Me poseía con codicia. Haciendo que cada uno de sus dolorosos embistes me marcara como suya. Intentando avanzar con su ariete para derribar el mundo que nos separaba (pág. 37).

La cosificación de Helena es un claro ejemplo de resignificación, es decir, extraer el significado original de un elemento teatral, en este caso la figura de la reina espartana, para dotarle de uno nuevo (Rimoldi, 2012). Del Arco realmente no despoja a Helena totalmente de su imaginería clásica, la sigue asociando con la belleza, aunque esta haya cesado, sino que añade un nuevo matiz a su persona; ahora Helena es símbolo de la violación y de las mujeres a las que no se les ha permitido tener voz propia. Ambos conceptos están ligados, ya que su extrema belleza es la que hace que sea percibida como un ente superficial o carente de algún tipo de trascendencia.

Por su parte, el abordaje de la relación de Paris con Helena no supone una innovación, pero sí que lo hace en cuanto a perspectiva. Aunque es cierto que Ovidio ya plantea el furor que Paris siente como pasional y altamente utilitaria, ya que es una forma de legitimar su ascendencia real tras haber sido reconocido como príncipe troyano (Ochoa Sierra y Yaosca, 2021), en esta cosmovisión de la figura de Helena se introduce el amor que ella siente hacia Paris, por lo menos en un principio: «Me volvía líquida. Era un río tempestuoso empujado por la propia fuerza de sus aguas hacia el mar. Paris era mi mar y yo no podía hacer otra cosa que correr hacia él para que me tragara» (del Arco, 2013, pág. 39). La cosificación de Helena en este caso no viene por el apartado sexual, sino por ser utilizada como pretexto para la Guerra de Troya:

¿Quién podría creerse que todo aquel despliegue era realmente por mí? ¿El asedio de una ciudad? ¿La movilización de miles de hombres a quienes obligaron a abandonar sus familias y responsabilidades? ¿De verdad era yo la razón para arrasarse todas las ciudades aliadas de Troya? ¿Para que ardieran Lesbos, Focea, Colofón, Esmirna, Clazomene, Cima, Egialo, Tenos, Adramitio, ¿Dide y muchas más mientras se estrangulaba a Troya? ¿Para que se asesinara a sus habitantes que ni siquiera habían oído hablar de mí? ¿Para que se extendiera a lo largo de aquellos diez interminables años la muerte y la destrucción en uno y otro bando? (del Arco, 2013, pág. 45).

Este hecho supone que Helena sienta cierto grado de culpa, pues le achacan a ella toda la destrucción causada por la guerra en Asia. No obstante, también hace que sea reducida a un mero objeto ya que usan palabras como «rapto», de modo que los troyanos o griegos dan a entender que ella fue secuestrada y que no se fue con Paris por voluntad propia, hecho que no entraba dentro de la mentalidad helénica. Cuando Helena relata sus vivencias en Troya admite que nunca se integró en esa ciudad, ya que causaba recelo entre los cortesanos de Príamo: «No encontré ni una mirada amable en la corte troyana» (pág. 42). Este factor dota a Helena de una tridimensionalidad que era escasa, o directamente inexistente, en los textos precedentes a este. Del Arco ha convertido a Helena en la protagonista de su propia narrativa, con sus inseguridades, pero también con su propia seguridad.

La recepción de la nueva Helena

A pesar de que los conceptos de intertextualidad y resignificación se basan en los procedimientos que ocurren en el texto y en su previa elaboración (Rimoldi, 2012), de manera que un texto clásico se extrapola a un siglo posterior, como en este caso es el siglo XXI, es imperioso analizar la recepción que ha recibido *Juicio a una zorra* para comprobar, si esta nueva versión efectivamente se ha ajustado al tiempo en que se estrenó o si, por el contrario, ha sido completamente desacertada.

La obra se estrenó en 2011 en España y la función fue el foco de atención de varios medios de comunicación, pues suponía la primera vez que la actriz principal, Carmen Machi, encarnaba un personaje dramático en escena, tras alcanzar la fama en series cómicas (del Arco, 2013). Las reseñas del primer pase fueron favorables y *El País* describió la propuesta como «mordaz, irónica, graciosa por momentos y encolerizada en otros, retadora... y borracha» (Castillo, 2012). El mismo periódico alabó que el dramaturgo diera voz a «una historia contada por hombres» (*ibid.*) y relacionó el texto con problemáticas sociales de la década del 2010. Sin embargo, la obra no estuvo exenta de polémicas, ya que fue cancelada por el Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón (Madrid), tal y como señala *El Mundo* en su crítica, a causa de su título y la utilización del vocablo «zorra» (Gil & Romo, 2015), que es crucial para el completo entendimiento de la pieza teatral y que, no obstante, fue objetivo de reticencias por parte de varios espacios contratantes (*ibid.*). Es de relevancia señalar que dicha controversia se produjo por el título de la obra y no por el texto en sí, lo que indica que estas dificultades no son más que otra muestra de la necesidad de este tipo de obras, pues ponen en primera plana situaciones incómodas para las sociedades de su periodo temporal.

Por otra parte, la obra también fue producida en Buenos Aires en 2018, con diferente dirección y reparto. *La Nación* ante su estreno la catalogó como una consecuencia de los movimientos feministas de mediados de la década del 2010 y de cómo estas han apostado por «reescribir la historia» (Carbonell, 2018). Toda la crítica está atravesada por una mirada de género hacia el texto que, aunque en la versión española estaba presente, tras el revuelo que causó el movimiento *Me Too* cobró mucha más fuerza. La autora de la reseña hace un especial énfasis en cómo Helena cuenta la «historia que no fue contada», es decir, que fue ocultada premeditadamente en favor de personajes mitológicos solo por ser hombres, como es el caso de Teseo y el olvido al momento en que violó a Helena (*ibid.*). Sin embargo, otros medios, como es el caso de *LOÏE*, hicieron énfasis en el hecho de que del Arco presenta a una nueva Helena (Casanova, 2019). Es cierto que no se puede apartar la nueva narrativa del Feminismo, pero también lo es que *Juicio a una zorra* ofrece una mirada mucho más completa al pasado. Helena quiere completar los huecos que quedaron en las versiones otrora oficiales y que no daban voz a ciertos personajes, por eso Helena no solo se reivindica a sí misma, sino que revela todas las aristas de figuras mitológicas más consolidadas, como el mencionado *ad supra* Teseo, Aquiles o Ulises, para ofrecer una visión completa de los hechos (*ibid.*): «Ulises, el gran farsante, se fingió loco. A Aquiles hubo que ir a buscarlo a un harem en el que se escondía disfrazado de mujer. Nunca se sabrá a ciencia cierta si le molestó más tener que ir a la guerra o quitarse la falsa» (del Arco, 2013, pág. 43). En este pasaje, Helena demuestra que ella no es la única con defectos o una cara oculta, pero sí que ella es la única que no puede deshacerse de esa carga.

Conclusiones

Juicio a una zorra es un claro ejemplo de reescrituras de mitos del siglo XXI, pues toman una fuente grecolatina para crear una propuesta con un enfoque completamente diferente al original. En este caso, Miguel del Arco decide contar la historia

de Helena de Troya desde la perspectiva del mencionado personaje, de modo que le sirve para reivindicar su propio mito, para hacer ofrecer una revisión feminista de una historia que tradicionalmente ha ignorado a sus protagonistas femeninas y también para completar a otros personajes prototípicos unidimensionales. Además, esta nueva creación fue alabada por la crítica, ya que ponía de manifiesto problemas sociales que interesaban en aquel momento, la década del 2010, como la cosificación de las mujeres o los abusos que estas sufren. Las únicas reticencias que sufrió la obra fueron a causa de su título, pero no del texto en sí, de modo que se puede afirmar que del Arco consiguió extrapolar exitosamente una leyenda helénica al siglo XXI.

Bibliografía:

- » Carbonell, J. (22 de Septiembre de 2018). Juicio a una zorra: Helena se defiende y pregunta cuándo comenzó el patriarcado. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/juicio-zorra-helena-se-defiende-pregunta-cuando-nid2174378/>
- » Casanova, M. (19 de Febrero de 2019). Sentencia a una zorra empoderada. *LOÏE* <https://loie.com.ar/en/articulos/criticas/sentencia-a-una-zorra-empoderada/>
- » Castillo, M. (23 de Agosto de 2012). La otra cara de la historia de Troya. *El País* https://elpais.com/cultura/2012/08/23/actualidad/1345719077_857484.html
- » del Arco, M. (2013). Juicio a una zorra. Ediciones Antígona.
- » Gil, P., & Romo, J. L. (20 de Agosto de 2015). Los problemas de llamarse 'Juicio a una zorra'. *El Mundo* <https://www.elmundo.es/madrid/2015/08/20/55d5bac5ca4741013b8b458c.html>
- » Noguera, L. S. (2019). Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso de Antígona. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7(13), 54-74.
- » Ochoa Sierra, L. y Yaosca, B. (2021). Legitimación lingüística y de género en la Cara XVI de las Heroidas. *Revista de Estudios Clásicos*(50), 77-104.
- » Real Academia Española. (s.f.). Diccionario de la lengua española.
- » Rimoldi, L. (2012). El concepto de resignificación como aporta a la teoría de la adaptació teatral. *Escena*, 70(1-2), 161-172.
- » Ruiz de Elvira, A. (1975). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- » Saquero Suarez-Somonte, P. (2014). Helena de Troya: una heroína controvertida. *Asparkía*(25), 113-126.