

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



***La Orestíada* a través de Peter Stein: la importancia de la memoria cultural en la puesta en escena de una tragedia griega en Alemania de 1980.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO**

AUTORA

MICAELA MERCADO HEUDEBERT

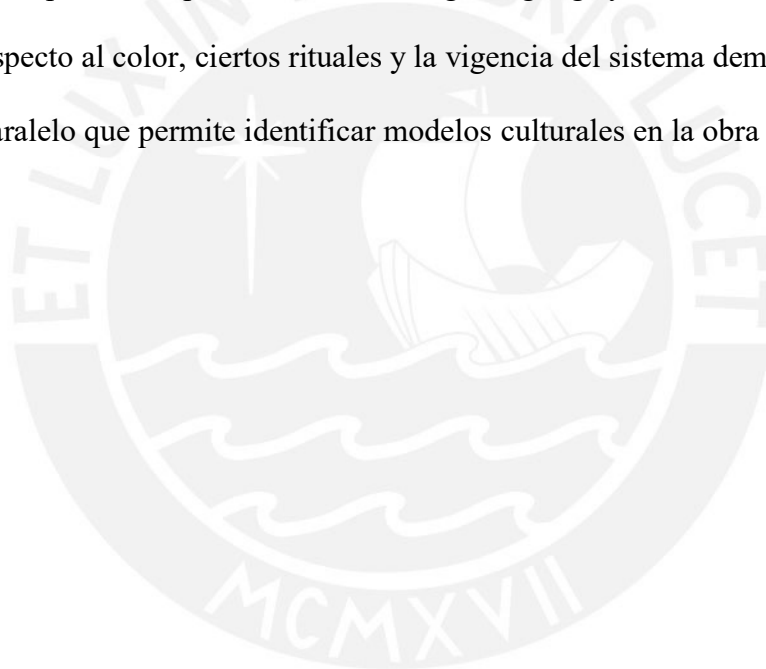
ASESOR

JORGE WILFREDO GUERRA CASTRO

2020

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo el estudio de la relevancia de la memoria cultural en la puesta en escena de La Orestíada, dirigida por Peter Stein. En ella se evoca, a través de diversos signos teatrales, una memoria perteneciente a la cultura griega, pero que permite ver las grandes similitudes que esta aún guarda con el mundo contemporáneo. A partir de una negociación entre los signos referentes a dos épocas y culturas distintas, la memoria cultural presente en la puesta en escena permite que Stein realice sutiles, pero profundos paralelos entre la tragedia griega y la Alemania de los ochenta. Percepciones respecto al color, ciertos rituales y la vigencia del sistema democrático, acreditan este paralelo que permite identificar modelos culturales en la obra de Stein.



*A todos los que me acompañaron
incondicionalmente en este camino.*



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a la Pontificia Universidad Católica, especialmente a la Facultad de Artes Escénicas y a todos mis profesores por compartir conmigo su pasión por el teatro a través de la enseñanza. A mi asesor, Jorge, por acompañarme en este camino lleno de dudas y también de hermosos descubrimientos, pero sobre todo por su dedicación incondicional. Gracias a mi familia, por apoyarme desde el principio en la elección de esta carrera, pero especialmente a mi madre, quien se sentó más de una vez junto a mí para revisar la tesis en mis momentos de frustración. A Carlos, por saber impulsarme cuando más dudé en mi misma, pero sobre todo por distraerme y alegrarme cuando este camino se volvió complicado. A Lisa y Andrea, por sus palabras de aliento incondicional. Por último, pero no menos importante, a Ilda, mi compañera durante los seis años de carrera y mi mayor animadora, gracias por tu complicidad y compañerismo.

ÍNDICE

Resumen.....	II
Introducción.....	1
Capítulo 1: Estado del Arte.....	6
Capítulo 2: Marco Teórico.....	9
II.1. De la Memoria Colectiva a la Memoria Cultural	9
II.2. Signos en el teatro.....	12
II.3. La influencia de Bertolt Brecht en la dirección teatral de Peter Stein.....	15
II.4. Alemania después de la Segunda Guerra Mundial.....	18
Capítulo 3: La memoria cultural en <i>La Orestíada</i> dirigida por Peter Stein.....	23
III.1. El color en el vestuario de Clitemnestra.....	25
III.2. Los ritos funerarios.....	31
III.3. El mito democrático.....	40
Conclusiones.....	47
Referencias Bibliográficas.....	49

INTRODUCCIÓN

Peter Stein es considerado a nivel mundial como uno de los mejores directores contemporáneos. Mi interés por su trabajo surge a partir del curso de dirección en el que nos pidieron investigar a un director y yo elegí a Peter Stein sin conocerlo. Conforme más leía sobre su trabajo, más fascinante se volvía, sobre todo por sus grandes producciones de los clásicos y la manera de acercarse a ellos. Parte de lo fascinante del trabajo de Peter Stein es que no se limita a una sola técnica, estética, teoría, etc y busca siempre nuevas formas de hacer teatro.

En 1970, es nombrado el nuevo director en el teatro Schaubühne y junto a él, invitó a un grupo de jóvenes actores para formar parte del elenco del teatro. Como afirma Petterson (2014) el objetivo era encontrar una variable a la movida teatral de las ciudades, por lo que Stein decidió emplear una forma de trabajo colaborativo. Esto quería decir que todos los participantes en el proceso artístico tenían un voto al momento de escoger la obra y políticas del repertorio.

Él dice del Schaubühne:

“Este teatro puede ser por ejemplo, un lugar de continua investigación y mostrar lo que es posible en términos de actividades y acciones teatrales. Nosotros podríamos hacer una función definitiva en comunicar formas extremas - y tal vez - elitistas del pensamiento y sentimiento teatral con un cierto “sentido común” eso es, en una manera no elitista. Esto es algo que siempre he intentado y que uno puede reforzar” (Stein, citado en Patterson, 2010, p. 157).

En este sentido, se preocupó por crear un ambiente en el cual todos tenían igualdad de opinión tanto al elegir la obra, como en el proceso creativo y esa era su manera de luchar contra el teatro elitista común en la época.

Es difícil generalizar sobre la trayectoria de Peter Stein como director, tanto en las obras que ha producido como las técnicas que ha utilizado para llevarlas a cabo, pero a cada una le ha impreso una cuota de originalidad, inteligencia y contemporaneidad. La búsqueda de Stein por la claridad no lo ha llevado a crear un teatro frío y analítico, por el contrario, lo ha llevado a crear un teatro lleno de belleza.

Por otro lado, como dice Patterson (2014): viviendo en una época donde todo el conflicto del individuo está siendo cuestionado, Peter Stein utiliza obras que retratan a un individuo central, pero demostrando en cada oportunidad que el concepto representado de individualidad es ilusorio. Para él el valor político no está en comunicar hechos o proponer soluciones; su cualidad especial es que posee la capacidad de examinar las cualidades humanas que la política o las leyes no logra, las maneras sutiles de expresión, como el funcionamiento de la memoria o los mitos de la mente humana. En este sentido, no busca destruir o reemplazar este último, sino conservarlo. La contradicción en particular que Stein ha explorado en mayor extensión es la relación entre el individuo y la sociedad.

El trabajo de Stein con *La Orestíada* de Esquilo, ha mantenido la función del Schaubühne como un lugar de investigación continua y una vez más ha demostrado cómo un texto, conocido solo por una élite, es relevante a la experiencia y problemas de su generación. Puede que este no sea un teatro para el pueblo, pero es en definitiva un teatro que ha demostrado preocupación por la dirección a la cual se dirige la humanidad. Todas las situaciones humanas perennes son analizadas por Stein con intención de liberar a la audiencia (y los actores) de su falsa concepción heredada.

Dentro de todas sus producciones, la primera motivación para elegir *La Orestíada*, surge a partir de la iniciativa de Peter Stein de montar esta obra en una búsqueda por regresar y acercarse a los orígenes del teatro. Así mismo, se encontró que cuando un director trabaja

con un clásico, puede que decida modificar el texto para volverlo más amigable al público contemporáneo o puede que opte por respetar el texto original.

Si se escoge esta última, al ser un texto tan antiguo como las tragedias griegas, es inevitable que se produzca un extrañamiento en el público, ya que no es natural para ellos. Del mismo modo, se encuentra el nivel de interpretación del lenguaje cultural de la obra. Stein es un gran ejemplo de un director que utiliza ambos elementos y los equilibra para formular un discurso político. Es en *La Orestíada* que él alcanza el mejor equilibrio de ambos elementos y se convierte en su trabajo más aclamado. Es por todo esto que se ha escogido a este director y esa puesta en escena en particular.

Sin embargo, no son abundantes los estudios que realmente profundicen en la puesta en escena de *La Orestíada* de Stein, siendo este considerado como uno de los directores de teatro más importantes en la época contemporánea. Lamentablemente, los textos que uno puede encontrar referentes al trabajo realizado por el director, están principalmente en alemán o en inglés, por lo que esta tesis podría ser uno de los primeros estudios - si no el primero - en el Perú e incluso en Latinoamérica que profundice sobre el trabajo de Peter Stein.

Por otro lado, esta investigación se centra en la importancia de la memoria cultural en *La Orestíada* de Peter Stein y por qué es importante. Para ello, se pretende demostrar la manifestación de la memoria cultural dentro de la escena, mostrar el vínculo de los signos griegos con los contemporáneos y establecer una relación entre la memoria cultural griega con el contexto alemán de los ochentas. En este sentido, es importante la memoria cultural dentro del montaje, porque aporta a la construcción de una identidad colectiva al reconocer, recordar y conservar referentes de una cultura milenaria como parte de la identidad de su país. Es también importante porque a partir de ella, Stein puede explicar situaciones actuales en su contexto.

Esta investigación pertenece al campo de las artes escénicas y es de carácter cualitativo. Sin embargo, ha tenido una gran influencia de estudios pertenecientes al campo de las artes, historia y sociología. Así mismo, para la realización de este estudio se ha utilizado el video de la puesta escena de *La Orestíada* de Peter Stein en el teatro Schaubühne am Lehniner Platz, el cual está disponible en la videoteca de la Facultad de Comunicaciones de la PUCP y también la traducción de la obra, realizada por Peter Stein, del texto original de Esquilo (griego antiguo) al alemán.

La primera parte de esta tesis, está constituida por los diferentes estudios que discuten de manera global el trabajo de Peter Stein como director. Así mismo, se exponen los las diferentes investigaciones y opiniones específicamente de *La Orestíada* dirigida por él. Debido a que la expresión de la memoria cultural tiene lugar a través de los signos teatrales, la segunda parte de la investigación empezará con la definición de la memoria cultural y con una breve explicación de la historia de la semiótica y por ende, del signo teatral. También se considera de gran importancia permitir que el director se familiarice con el estilo de dirección de Stein, así como con el contexto histórico en el que se montó la obra, es decir, de Alemania en los ochentas. Como consecuencia, se llevará a cabo una explicación de la influencia brechtiana en el director, así como del contexto de Alemania después de la Segunda Guerra Mundial.

La tercera parte de esta tesis, consiste en el análisis de la memoria cultural en *La Orestíada* dirigida por Stein y para ello, se dividirá en: el color en el vestuario de Clitemnestra, los ritos funerarios griegos y el mito democrático. En primer lugar se ha llevado a cabo un estudio, basado en la psicología del color, del vestuario de Clitemnestra. En ese sentido, se busca cómo el significado de cada color, refuerza la acción del personaje en la obra y cómo puede influir en la percepción del público. En segundo lugar se han analizado los ritos funerarios griegos dentro de la puesta y se realizará un paralelo con la situación en la

que Alemania se encuentra en aquella época. Por último, se ha analizado el mito que se ha creado alrededor de la democracia y cómo a pesar de que pueda ser el mejor sistema, no necesariamente significa que pueda considerarse como perfecto.



CAPÍTULO I: Estado del Arte

Si bien existen varios autores que hablan de Stein, hasta ahora los estudios en castellano que profundizan sobre su trabajo son casi inexistentes, si no nulos, ya que la mayoría están en inglés y por supuesto, en alemán. Sin embargo, gran parte de la información que se encuentra sobre su trabajo consiste primordialmente en críticas en diversos periódicos sobre una puesta en escena, mas son pocos los que realizan un análisis que intente pasar lo descriptivo o biográfico.

En el año 1981 Michael Patterson es el primero en escribir un libro dedicado enteramente al trabajo realizado por Peter Stein hasta ese momento, el cual tiene como título “Peter Stein: Germany’s Leading Theatre Director”. En él Patterson afirma lo complejidad de encontrar estudios de Peter Stein en su idioma (inglés) y comenta que si bien es difícil preservar un registro adecuado del trabajo de un director, debido a lo efímero del teatro, su libro busca retener algo del trabajo del “mejor director vivo de Alemania”.

Hellmut Flashar en su libro “Inszenierung der Antike” (2009) plasma la historia de cuatrocientos años de los dramas griegos. En este, Flashar cuestiona si la práctica ininterrumpida y vívida de las piezas antiguas demuestra la atemporalidad de sus contenidos. El hecho de que aún se realicen confirma la universalidad de la humanidad incluso en círculos culturales extranjeros.

Dentro de sus estudios, Flashar afirma que la puesta en escena de *La Orestíada* dirigida por Peter Stein, marcó un momento crucial en la historia teatral alemana. Esto debido a que la gran concentración en el texto no sigue la línea de directores anteriores, sino que ha procesado las formas más modernas del teatro alemán, de un director moderno, pero ha conservado el mensaje de un texto sin reinterpretaciones y sin elementos textuales extraños.

Por otro lado, Fischer Lichte en su libro *Tragedy's Endurance* (2008) tiene un acercamiento historiográfico al teatro y presenta diferentes puestas en escena de las tragedias griegas en Alemania desde 1800. En su capítulo "On the Origins of Theatre and its Link to the Past" Fischer-Lichte afirma que el éxito de la puesta en escena de Peter Stein consiste en dos aspectos: el primero es la narración coherente y clara, emparejada con las ambigüedades que permiten una gran variedad de posibilidades interpretativas, como el juego en la dualidad de ciertas palabras en alemán que más adelante se revisará; el segundo fue la exploración de la relación entre la historicidad y la actualidad.

A diferencia de Fischer-Lichte, que la obra presente diferentes posibilidades interpretativas para otros no es más que una carencia de decisión por parte del director. En 1981 Henning Rischbieter escribe en *Theater Heute* lo siguiente sobre el final de la puesta en escena de Stein:

¿Qué significa? Una arrogante manera de suprimir el aplauso, el cual de todos modos no sería suficiente para honrar el esfuerzo de un año del Schaubühne.
¿Una indicación de la rutina diaria e incolora que también enfrenta la democracia? ¿o su denuncia como una máquina de votación que deshecha ideas e ideales? El apretón de manos de Orestes por un lado, por el otro la rotación monótona de los ciudadanos que votan - ninguno tiene el poder de una paradoja aguda, punzante que también habría hecho un buen final, pero simplemente presenta la opacidad de las prevaricaciones en direcciones opuestas.

La empresa carece de decisión...

(Rischbieter, citado en Fischer-Lichte, 2008, p. 305)

Hay algunos autores que al hablar de los clásicos adaptados en la modernidad tocan a Peter Stein tangencialmente dentro de sus estudios. En *Reception of Greek Drama*, Betine Van Zyl Smit (2016) estudia y plasma la visión general de la recepción de las tragedias y comedias griegas en el día presente. Así mismo, Edith Hall y Stephe Harrop hacen una compilación de artículos en su libro “*Theorising Performance*” (2010), en el cual discuten sobre los primeros análisis de las puestas modernas de las obras griegas desde una perspectiva teórica. En ambos casos se utiliza como referencias el trabajo de Stein, por su declaración crítica sobre el papel social en la práctica del teatro.

Siendo Stein un director que se enfoca esencialmente en el texto y su comprensión, decidió hacer su propia traducción de este. Si bien humildemente menciona que él escribe una traducción de *La Orestíada* de Esquilo para un grupo de actores en específico, Bernd Seidensticker decide rescatala, ya que la considera como la mejor traducción que existe, hasta ese entonces, en el idioma alemán. Es por esto que la recoge y la plasma en el libro *Die Orestie des Aeschylus: Übersetz von Peter Stein* (1997).

CAPÍTULO 2: Marco Teórico

2. 1. De la Memoria Colectiva a la Memoria Cultural

Como menciona Elizabeth Jelin en su libro “Trabajos sobre la Memoria” (2002) se deben “entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales”. Por ello, es imposible encontrar una sola memoria, una sola interpretación de los hechos pasados de manera unitaria en una sociedad. Pueden haber momentos en los que una memoria sea más aceptada por una mayoría, pero siempre habrán otras “memorias”, otras interpretaciones en el ámbito privado.

El tiempo como lo concebimos, está constituido de una manera lineal, cronológica. Sin embargo, cuando hablamos de memoria, entra en juego la subjetividad humana y sumado a los procesos históricos, la percepción temporal cambia: las experiencias del ser humano están asimiladas y pueden ser recordadas, por lo que se convierten en un pasado presente; a su vez, este pasado presente inevitablemente casará una expectativa en el porvenir, por lo que se crea un “futuro hecho presente” (Kosellek, citado en Jelin, 2002, pag. 13) En este sentido, el presente contiene a la vez las experiencias pasadas y las expectativas del futuro.

No obstante, esas experiencias que están incorporadas, son dinámicas, porque pueden modificarse posteriormente. Si bien están integradas por vivencias individuales, también se conforman por las transmitidas por otros, a través del diálogo. El intercambio con otros abre paso a que se compartan las experiencias y expectativas, causando que pasen por un proceso de significación y resignificación subjetivo, que puedan ampliarse o sintetizarse.

“Algunos hechos vividos en el pasado tienen efectos en tiempos posteriores” (Jelin, 2002, pag. 14) y se revela tanto en el plano social como en el personal, desde haber perdido una guerra y estar bajo dominio extranjero (como Alemania después de la Segunda Guerra Mundial) a procesos ligados a un trauma producido por un acontecimiento estresante. Sin

embargo, para que existan agentes activos, políticos y éticos, es necesario tomar una distancia crítica del pasado y distinguirlo del presente y el futuro.

En el siglo XX, surgen estudios que proponen una mirada social y cultural de la memoria, ya que si bien son los seres humanos que recuerdan, ellos pertenecen a un contexto específico, que están vinculados a ciertos valores, instituciones y culturas. Maurice Halbwachs fue el primero en atribuir la memoria a una colectividad (Ricoeur, 2004) y afirma que las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente (Jelin, 2002). Estos marcos son portadores de los valores y necesidades, entre otros, de un grupo o sociedad. Gracias al intercambio que se da de las experiencias a través del diálogo, uno recuerda junto a otros y se establecen códigos culturales en común, forjando de esta manera una narrativa colectiva que se puede expresar a través de rituales, fiestas, conmemoraciones, entre otros.

Como Jelin afirma, la “memoria colectiva” no puede entenderse como una entidad separada al individuo, porque “lo colectivo de la memoria es el entretreído de tradiciones y memorias individuales” (2002, p. 22) que surge a partir del diálogo dinámico y constante, con cierta organización social y códigos culturales compartidos. Halbwachs enfatiza en la importancia de la memoria en un colectivo, ya que esta permite la construcción de la identidad y la continuidad entre el pasado y el presente. Halbwachs utiliza el término de memoria colectiva para referirse a colectividades, valga la redundancia, que sean más grandes que los grupos familiares, amicales, etc (Seydel, 2014). Desde el momento en que un colectivo se reúne para recordar los relatos o narraciones orales del pasado, está construyendo su identidad como tal y además se crea un espacio que permite la continuidad.

Es importante aclarar que la memoria tiene dos procesos: uno pasivo y otro activo. Pueden haber millones de registros del pasado, elementos almacenados en la mente de las personas, documentos, etc, que el humano puede “reconocer” y asociar a un pasado. Sin embargo, cuando el proceso es activo, va un paso más allá, porque el individuo es capaz de

realizar un análisis o evaluación de lo reconocido. En este sentido, en el plano social, los documentos, archivos, instituciones del pasado no son suficientes por sí solas para “evocar”. La memoria se activa cuando a partir de interacciones sociales el sujeto interpreta el pasado, busca darle un sentido y lo puede ubicar en su contexto.

La memoria colectiva existe mientras se comparten e intercambian las experiencias individuales subjetivas, que construyen una narrativa social del pasado. Se produce en tanto hayan agentes que se encargan de activarlo, de compartir una cultura y tratar de materializar el sentido del pasado a través de vehículos de memoria como los museos, instituciones, documentos, libros, etc. También puede ser expresado a través de actuaciones y expresiones que lo incorporan de manera performativa, en vez de solo representar el pasado sin darle un sentido en el presente.

Esta memoria es denominada por Halbwachs como “memoria fundacional”, la cual funciona a partir de las objetivaciones lingüísticas como no lingüísticas a través de un sistema de signos, los cuales soportan la memoria e identidad (Assmann, 2008). Por otro lado, en su libro “Cultural Memory and Early Civilization” (2008) Assmann afirma que el concepto del pasado que más rescata de Halbwachs es el “socio-constructivista”, es decir, de la “memoria fundacional”. Él considera que el pasado no es parte de un crecimiento natural, sino una creación cultural y social, “cuya naturaleza surge de las necesidades y marcos de referencia de cada presente particular” (p. 33).

A partir del término de “memoria fundacional” de Halbwachs, Assmann acuña el término de “Memoria Cultural” para enfocarse específicamente en la adhesión de la memoria en formas simbólicas como rituales, fiestas, museos, instituciones, pinturas, etc, y aunque no necesariamente es capaz de preservar el pasado tal cual era, sirve para explicar situaciones actuales. Para Assmann, lo que importa en la memoria cultural no es una historia objetiva sino recordada (p. 37).

2. 2. Signos en el teatro

El estudio de los signos es parte de la semiótica, la cual surge en el siglo XX y cuyos pioneros fueron Ferdinand de Saussure y Charles Sanders. Si bien tuvo un gran y rápido desarrollo en el ámbito lingüístico, los estudios semióticos teatrales tuvieron menos atención. Como menciona Anne Ubersfeld en su libro de Semiótica Teatral (1989), el signo según Saussure es “un elemento significativo compuesto por dos partes indisociables aunque, en derecho y metodológicamente, puedan ser separadas. [...] Las dos partes del signo saussureano son el significante Se y el significado So.” (pag. 21)

En 1931, se publicaron en Checoslovaquia, por primera vez, dos artículos que cambiaron la perspectiva del análisis teatral: *Estética del Arte Dramático* de Otakar Zich y *An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor* de Jan Mukarovsky. Para Elam, ambos trabajos sientan las bases de la teoría dramática y teatral en la historia moderna. En “Estética del Arte Dramático” (1931), Zich afirma que la obra teatral no debería reducirse a un solo elemento, ya que lo rico se encuentra en la interacción de los signos para darle un sentido a la obra, es decir, la interacción debe ser dinámica mas no jerarquizada. Por otro lado, el estudio de Marakovsky representa el primer paso a una semiótica enfocada en el trabajo del actor, ya que se clasifica el repertorio de signos gestuales de Charles Chaplin y sus funciones.

La semiótica teatral en Praga y Polonia, se vio fuertemente influenciada por el estructuralismo y formalismo ruso, así como de los escritos lingüísticos de Saussure. De este último, heredaron no solo la capacidad de analizar los signos y el comportamiento comunicativo del hombre, sino de ver el signo como aquel que conecta a un medio material, el significante, con un concepto mental, el significado. El tercer elemento del signo, es el referente, es decir, “el elemento al que reenvía el signo en el proceso de comunicación”. En este sentido, el signo es arbitrario, debido a la falta de parecido entre significante y referente,

es decir, siguiendo el ejemplo de la silla que Ubersfeld propone: la palabra “silla” no se parece a una silla. Por otro lado, el signo lingüístico también se caracteriza por la linearidad, ya que se decodifica en un determinado orden cronológico.

Marakovsky postula que se debe identificar a la obra de arte como el signo, por lo que el conjunto de elementos materiales, es decir, el trabajo en sí mismo, es el significante, y que el significado vendría a ser el objeto escénico que queda en el inconsciente del espectador. Como consecuencia, el texto se convierte en un macro signo, pero queda claro que el macro signo debe segmentarse en pequeñas unidades para el análisis. Gracias a ello se empieza a ver la obra de teatro no como un único signo, sino como una red de unidades semióticas que interactúan.

Elam afirma que es indispensable que todo signo, verbal y no verbal, represente exitosamente el significado intencionado. Sin embargo, en cuanto a los no verbales, Luis Prieto propone que hay signos no intencionales, a los que llama “indicios”, y signos intencionales, a los que se refiere como “señales”. En principio, los signos son “señales” en toda representación, porque en teoría son intencionados. No obstante, también puede que se presenten “indicios”, que no han sido tomados en cuenta voluntariamente por el director o los actores.

Elam pone el ejemplo de Groucho Marx, cuando este último ilustró su asombro en los arañazos en las piernas de Julie Harries en su actuación en “I am Camera” y dijo lo siguiente: “Al principio pensamos que esto tenía algo que ver con el trama y esperamos a que estos arañazos cobren vida. Pero... nunca fue mencionado en la obra y finalmente llegamos a la conclusión de que, o ella se había estado afeitando muy cerca, o que había sido pateada por su pareja en el camerino” (Elam, 2002, p. 8). Esto confirma la idea de que todo en escena se vuelve un signo y que además, el público ve la obra bajo esa misma condición.

Pierce clasifica el signo en tres: indicio, ícono y símbolo: indicio en relación al objeto que remite, ícono en relación al parecido con el objeto que denota y símbolo en referencia a la existencia de una relación socio-cultural entre el ícono y el objeto (Ubersfeld, 1989). Advierte que todo signo es a la vez ícono-indicio (a veces símbolo también). Ícono, porque el teatro se caracteriza por una producción-reproducción de las acciones humanas, indicio, porque hasta el gesto más fortuito en una representación es percibida por el espectador como indicio de algo que sucederá, independientemente de que se cumplan o no sus expectativas.

Por otro lado, los signos verbales se expresan a través de la voz, configurando signos lingüísticos y los paralingüísticos, como el timbre, tono, entre otros. Debido a que la representación teatral está compuesta por una multitud de signos verbales y no verbales, el mensaje teatral aún puede ser decodificado por aquel que no maneja todos los códigos dentro de la representación. Gracias a esta variedad de signos, una persona que no entiende el idioma o ciertos códigos culturales, es capaz de entender el mensaje, porque aún quedan el resto de los códigos que deberían facilitar suficientemente el entendimiento de los signos.

Teniendo esto último en cuenta, los signos teatrales adquieren frente a la audiencia un segundo significado, el cual se verá afectado por los valores que se rigen tanto en la comunidad como en el espectador. En toda obra de teatro, el primer y el segundo significado de un signo están dialogando constantemente. En ese sentido, el primer significado, el denotativo, representa el significado universal en el idioma, mientras que el segundo significado de un objeto, el connotativo, sería más subjetivo. Por ejemplo, si veo el signo de una daga en escena, el significado denotativo, es decir, el objetivo y universal, sería el de la misma daga, pero su significado connotativo podría ser “muerte” o “poder”.

Bajo esta perspectiva, la determinación de los significados connotativos dependerá de la propuesta del director. En este sentido, es muy raro que en el teatro realista el signo

adquiera otro significado más que el denotativo, sin embargo, no hay una regla que determine esto. Por otro lado, es más común que en las obras simbolistas o surrealistas se encuentren diversos signos con diferentes connotaciones, como por ejemplo, en las obras de García Lorca. No obstante, el signo puede ser muy versátil tanto en el ámbito connotativo como en el denotativo. Por ejemplo un objeto puede ser una espada en el inicio de una escena, pero al terminar se ha modificado su ángulo y posición, por lo que puede terminar significando una cruz.

Por último, se considera importante resaltar el funcionamiento del objeto en la representación. El papel de un objeto en escena es doble: es una presencia concreta, pero también cumple una función retórica, es decir, es ícono y referencial a la vez. Más allá de un papel funcional, los objetos también funcionan como metáfora y cuando esta se encuentra con una relación culturalmente codificada (Ubersfeld, 1989). La mayoría de los símbolos en una representación yacen sobre el objeto.

2. 3. La influencia de Bertolt Brecht en la dirección de Peter Stein

Desde que Peter Stein empieza a experimentar con clásicos como *Torquato Tasso* de Goethe e *Intriga y Amor* de Schiller, la influencia brechtiana en el director se vuelve evidente. Para entender la dirección actuaral que Stein propone en sus obras, es necesario entender la teoría brechtiana del *Verfremdungseffekt* y del *gestus*, ya que tiene una clara influencia en el trabajo del director y a partir de ambas técnicas, desarrolla un estilo personal de dirección actuaral que se consolida en *La Orestíada*.

Él trabajó con precisión sobre el texto y generó imágenes a partir del texto en vez de realizarlo desde un punto de vista privado de la obra. Sobre esto, Bruno Ganz, uno de los actores que forma parte del elenco del Schaubühne (teatro que estaba bajo la dirección de Peter Stein) dijo lo siguiente: “En vez de intentar crear la impresión de que está

improvisando, el actor debe mostrar la verdad- que está citando” (Ganz, citado en Patterson, 1981, p. 26). Esta última es una idea ciertamente Brechtiana.

Para Brecht, el teatro debe ocasionar que el público quede atónito y aprenda a mirar con ojos ajenos(Brecht, 2004). Esto quiere decir que el espectador debe empezar a dudar de todas aquellas cosas que toma como sobrentendidas. Es por esto, que Brecht recurre a lo que se denomina como *Verfremdungseffekt* o “efecto de extrañamiento”.

Esta técnica se basa en “una representación que permite reconocer el objeto representado, pero que al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño” (Brecht, 2004, p. 123). Esto quiere decir, que se “extraña” lo que se muestra para que el público descubra lo común dentro de lo extraño y lo extraño dentro de lo habitual. Esto permite el espectador posea una visión más objetiva y no se limite a ponerse en el lugar del personaje.

Para lograr un efecto de “extrañamiento”, el actor debe deshacerse de todos los trucos a los que recurría para causar que el público se identifique con su personaje. Brecht encuentra importante que el actor no se limite a vivir el personaje, sino que lo muestre, es decir, que actúe como si sucediese en el pasado o como si narrara en tercera persona. En ningún instante deberá realizar una completa metamorfosis, es decir, si representa a un loco, no debe dar la impresión de que él mismo lo está dentro de esa realidad alternativa.

El objetivo del actor es mostrar cómo él percibe al personaje, mas no debe mezclar sus sentimientos y opiniones con él, como sucedería en una completa metamorfosis. Esto quiere decir que el actor, el que muestra, no debe desaparecer detrás del personaje, el mostrado. Por lo tanto, debe convertir la acción de “mostrar” en un acto artístico y eso derivará en el *gestus*, el cual le conferirá autonomía a la acción de mostrar. Es gracias al *gestus* que el actor podrá narrar la historia con imágenes vivas y junto al “efecto de extrañamiento” se logrará la actitud relajada y crítica que Brecht busca provocar en el espectador.

Brecht designa al *gestus* como “el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí” (Brecht, 2004, p. 132). Para él, todas las actitudes físicas, entonaciones y expresiones de las personas son parte de un *gestus* social, es decir, que estas se adoptan a través de la interacción con otras personas. Así mismo, cada ser humano tiene un ciertas actitudes en el ámbito social y otras que se desarrollan en el ámbito privado. Esto debe suceder también con los personajes.

Del mismo modo, el actor solo podrá dominar la anécdota de la obra y, por ende, su personaje, si es que pone en claro las diferentes manifestaciones del *gestus*. Para ello, como afirma Brecht, no basta que el actor se pregunte ¿qué haría yo?, sino que debe recolectar diversos datos para la composición del personaje, a través de la observación del comportamiento de distintas personas. Es así que debe ver todas las posibilidades del personaje, es decir, crear una contra experiencia para cada experiencia. Es por esto que para Brecht la unidad del personaje se dará a partir de las contradicciones, las cuales se expresarán a través del *gestus*.

En el caso de *La Orestíada*, la influencia brechtiana está presente a lo largo de la obra. Por ejemplo, podemos apreciar que muchos de los actores que forman parte del coro, no son ancianos. Sin embargo, uno entiende a través de un *gestus* social incorporado en sus movimientos, que se trata de personajes que tienen una edad avanzada. Por otro lado, la técnica de “citado” que Stein desarrolla, se aprecia más desde el personaje de Clitemnestra, interpretado por Edith Clever, ya que se ve que la actriz se ha desprendido de todos los manierismos con los que podría empatizar el público. Así mismo, adopta un *gestus* verbal y deja de lado la cadencia más “natural”, sin perder la frescura ni volverse un gesto mecánico o sin vida.

2. 4. Alemania después de la Segunda Guerra Mundial

Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo se vio dividido en dos bandos: el de los Estados Unidos y el de la URSS. Ya entre 1943 y 1945 Europa se había dividido a través de un acuerdo firmado por Churchill, Stalin y Roosevelt, el cual tuvo como consecuencia la partición de Alemania. Si bien al terminar la guerra, en 1945, la URSS toma Berlín y Stalin busca quedarse con esta como trofeo de guerra, tiene que compartirlo con los aliados occidentales. Por lo tanto, Berlín acaba siendo controlado en el Oeste por Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia, y en el Este, por la URSS.

Sin embargo, eran muchos los que migraban de la zona oriental a la occidental, por lo que se estaba perdiendo capital humano y eso afectaba directamente la economía del lado soviético. Es por eso que en 1961 se decide, como solución, construir una barrera que terminó siendo lo que hoy se conoce como “el Muro de Berlín”. Es así que Alemania se divide violentamente por el muro en la República Federal en el lado Oeste y la República Democrática Alemana en la zona Este. Sin embargo, esta barrera física no solo dividió Alemania entre 1961-1989, sino que partió a todo el continente en dos bandos y se convirtió en un símbolo de la Guerra Fría.

Aunque Eric Hobsbawm afirma que “[...] objetivamente, hablando, no había ningún peligro inminente de guerra mundial.” (2012, pp. 230), había una tensión palpable. Por un lado la URSS dominaba la parte habitada por el ejército rojo y los países bajo la influencia comunista, pero no tuvo ningún indicio de querer expandirse más allá. Por otro lado, Estados Unidos dominaba el mundo capitalista al otro lado del globo y no intervenían en el lado soviético. No obstante, debido a que el mundo se encontraba dividido en dos bandos, por cuarenta años se vivió de manera cotidiana la amenaza de que se genere un conflicto nuclear y se desatara una tercera guerra mundial.

Berlín se convirtió en una especie de barómetro de la tensión entre ambas Alemanias, y el muro, el punto clave en la interminable competencia entre ambos lados por legitimarse políticamente. En ambas partes, el muro se convirtió en un instrumento político para atacar y deslegitimar al enemigo, pero también para crear una identidad colectiva. En los primeros años luego de la construcción del muro, este se convirtió en la zona de disputa y fue utilizado por ambos bandos para quebrantar al rival. Tanto el lado Este como el Oeste, iniciaron discursos agresivos sobre el Muro de Berlín y sus víctimas para perjudicar al rival.

El discurso de Berlín del Oeste consistía primordialmente en que su ideología era la más cercana a ser la sucesora del Reich alemán, gracias a su sistema democrático, en contraste al régimen totalitario comunista de Berlín del Este. Así mismo, realizaban analogías nazistas para empoderar su discurso. Por ejemplo, el alcalde de Berlín Oeste, Willy Brandt afirmó que Berlín del Este era “el campo de concentración más grande de todos los tiempos” (Ahonen, 2011, p. 42).

Si bien las analogías con el nazismo fueron un punto fuerte para sus discursos, su mayor ofensiva fue el costo humano ocasionado por la construcción del muro, porque habían sido familias, amigos y enamorados los que habían sido separados de pronto. Se aprovechaba cada situación que demostrara el descontento con la República Democrática Alemana, principalmente exponiendo casos de las víctimas del muro.

El más conocido y que más conmovió a las personas, fue el de Peter Fechter, de dieciocho años, quien solo un año después de la construcción del muro intentó correr por la franja fronteriza, cerca a Check Point Charlie, para llegar a la República Federal Alemana (Ahonen, 2011). Sin embargo, justo antes de llegar a la última barrera que lo separaba de la pared de Berlín Oeste, recibió un balazo de los militares que cuidaban la frontera y perforó su cuerpo. Cayó cerca a la pared y desde el piso empezó a gritar por ayuda, pero para cuando las

autoridades del lado Oeste lograron alcanzar su cuerpo, Fechter ya había fallecido. Este es solo uno de tantos ejemplos de la manipulación de la tragedia humana para fines políticos.

Por otro lado, la narrativa del lado Este insistía en que sus medidas eran normales y necesarias dada la ofensiva del Oeste. Según ellos, la construcción del muro fue la medida de última instancia ante la constante agresividad de Oeste. Los acusaban de espionaje, sabotaje, pero sobre todo, de tráfico de humanos. Uno de sus discursos consistía en que antes de la construcción del muro, la masiva migración de ciudadanos del lado Este se debía a una manipulación de agentes fascistas del Oeste, que bajo falsas pretensiones los habían manipulado para luego secuestrarlos y utilizarlos para el tráfico de humanos. Es por esto que se habían visto “obligados” a edificar un muro que los separe.

No obstante, desde finales de los años sesenta en adelante, la confrontación de Oeste con el muro, cambió de manera significativa. Esto sucede especialmente por los dos tratados de 1970, el *Ostpolitik* y el *Deutschlandspolitik*, los cuales habilitaron el tránsito de los ciudadanos del lado de la República Federal a la RDA. En ese sentido, la distensión de oeste frente al muro y la RDA fue más notoria, mientras que en la RDA, las cosas seguían como a inicios de la guerra fría. Estos desarrollos poco equitativos, generaron grandes diferencias entre las dos Alemanias a nivel estructural, lo que traería consecuencias a largo plazo.

No fue hasta 1975 que las autoridades de la RDA y la República Federal de Alemania hicieran un pacto en el que se permite atender inmediatamente a las víctimas de la división. Esto fue la consecuencia de la muerte de un chico que estaba jugando al costado de un lago, cuyas aguas le pertenecían al lado soviético. El niño cayó, pero mientras que las autoridades del lado oeste pedían en vano el permiso de la RDA para rescatar al niño, él ya se había ahogado.

Si bien el trato era un avance entre ambos bandos, mucha gente lo contempló como “absurdo” ya que la RDA ponía muchas condiciones y su increíble rigidez frente al protocolo

fue muy criticada por la prensa del lado oeste, ya que se estaba tratando de llegar a un acuerdo para que en el futuro se puedan salvar las vidas de los ciudadanos. Es así que la imagen de la RDA se veía cada vez más comprometida por casos como estos y mientras que daban la apariencia de que todo estaba en orden, la URSS estaba en declive y en 1989 el frente soviético ya no pudo resguardar las fronteras en el Muro de Berlín y este cayó.

Por otro lado, había un claro descontento con la forma que se estaba empleando la democracia en el lado de Alemania Occidental y en contra del sistema político que se estaba desarrollando en Alemania, surge en los setentas la Facción del Ejército Rojo (RAF), conocido también como el grupo “Baader-Meinhof”.

Este fue un movimiento de izquierda liderado por Ulrike Meinhof y Andreas Baader responsable de bombardeos, secuestros, asesinatos, robos, entre otros. Fueron culpados de más de 30 asesinatos selectivos durante su actividad (Calandria, 1983) , pero en 1977, con el encarcelamiento de los líderes, sus compañeros de la facción roja realizaron diversos atentados para negociar la salida de sus líderes.

Los acontecimientos de ese año consistieron en el intento de secuestro y asesinato de dos civiles, además del secuestro del avión de Lufthansa. Sin embargo, los líderes de la facción expresaron su desacuerdo con los ataques a civiles que se estaban llevando a cabo y al día siguiente del secuestro del avión, los encontraron muertos en su celda. Poco tiempo después, hacia 1979 (un año antes de que se estrene *La Orestíada*), los ataques cesaron.

No obstante, surgieron también nuevas expresiones artísticas como el “neo-expresionismo” u otros movimientos como el “Green Movement”, compuesto por ambientalistas que se oponían a la guerra y, a las plantas y bombas nucleares, pero que además ha tenido una participación activa en la política alemana. Como afirman Hofferbert y Klingermann (2001), que el pueblo esté descontento y desconectado de la manera en la que se estaba implementando la política en el país, no significa que su compromiso con la

democracia esté perdido. Este es justamente el sentimiento que embargaba a muchos de los artistas, como Peter Stein y movimientos de aquella época, que cumplieron con un rol social y cultural importante.



CAPÍTULO 3: Análisis de la memoria cultural en *La Orestíada* de Peter Stein

Este capítulo se enfoca en el análisis de tres ejemplos de memoria cultural dentro de la puesta en escena de Peter Stein. El primero consiste en el estudio del color específicamente en el vestuario de Clitemnestra en la primera obra de la trilogía: “Agamenón”. La segunda parte de este capítulo, está constituido por el análisis de los ritos funerarios presentados desde el término de *Agamenón* hasta inicio de *Las Coéforas*. Por último, como parte de *Las Euménides* (última obra de la trilogía de Esquilo) se ha considerado conveniente profundizar sobre el tema de la instauración de la democracia.

En primer lugar se ha escogido el color en el vestuario, porque como afirma Eva Heller (2004) ningún color y sentimiento están combinados de manera accidental, pues su asociación está conformada por experiencias que desde la infancia se han construido a partir del lenguaje y pensamiento. En ese sentido, cada color tiene un trasfondo psicológico e histórico que puede ser explicado. En segundo lugar, se escogieron los ritos funerarios, ya que son un medio de expresión por los cuales se pueden entender las costumbres de cada sociedad y porque son un vehículo importante de la memoria. Por último, se ha escogido el tema de la democracia, puesto que *La Orestíada* de Esquilo, especialmente la obra de *Las Euménides*, ha funcionado como un texto clave para el entendimiento del mito de la instauración de la democracia en Atenas y las características que la componen. Además, la obra en sí misma memoria cultural porque es el mito fundacional de este sistema en occidente.

A continuación se presentará un resumen sobre el texto de la trilogía escrita por Esquilo: *La Orestíada*. Esta historia se divide en tres obras: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. La primera obra de esta trilogía inicia con el regreso del rey de Argos, Agamenón, de la Guerra de Troya. En su hogar se encuentra Clitemnestra, su esposa, quien ha planeado la muerte del rey como venganza por haber sacrificado a su hija Ifigenia para

que los dioses soplen los vientos que le permita a él y sus hombres regresar a la ciudad de Argos. Además, Clitemnestra mantiene una relación adúltera en secreto con Egisto, primo de Agamenón, el cual es descendiente de una rama de la familia que ha sido rechazada y planea recuperar el trono.

Agamenón llega a la ciudad junto a Cassandra, su amante, quien desde un inicio advierte la desgracia de su destino. A la llegada de ambos, Clitemnestra recibe a su esposo con una alfombra púrpura sobre la cual lo hace caminar. Posteriormente, mientras que Agamenón está tomando un baño, Clitemnestra lo envuelve entre telas para luego apuñalarlo y concretar su venganza.

La Coéforas es la segunda obra de la trilogía. En esta se presenta el retorno de Orestes, hijo de Agamenón y exiliado por Clitemnestra durante la ausencia de su esposo, y su reencuentro con su hermana Electra. Ella reconoce a su hermano durante los funerales de su padre por el mechón de pelo que el chico había ofrecido a la tumba de su padre. Guiado por Apolo, Orestes ha regresado a la ciudad para vengar la muerte de su padre. Sin embargo, duda si debe o no asesinar a su madre por el acto cometido contra Agamenón, pero Apolo y su amigo Pílates, hijo del rey de Fócida, lo convencen de que es lo correcto. Es así como Orestes y Pílates fingen ser dos viajeros normales que anuncian la muerte de Orestes a Clitemnestra para luego, aprovechándose de la hospitalidad del palacio y de la cercanía con Clitemnestra y Egisto, vengar a Agamenón. Orestes mata primero a Egisto por usurpar el lugar de su padre y luego a su madre. Clitemnestra en su lecho de muerte convoca a las Erinias, o Furias, como vengadoras de la madre para que persigan a Orestes y torturarlo por su matricidio.

Finalmente, en la tercera obra de la trilogía, *Las Euménides*, se muestra como Orestes acude a Delfos para escapar de la furia de las Erinias. En Delfos se encuentra con Apolo, sin embargo, este es incapaz de liberarlo y le recomienda acudir a Atenas en busca de Atenea.

Una vez que ha llegado a la ciudad, Atenea opta por constituir un tribunal, cuyos jueces son ciudadanos estimados de Atenas y que votarán por el destino de Orestes.

Apolo actúa como abogado de Orestes y las Furias como abogadas del fantasma de Clitemnestra frente a Atenea y los jueces. Las Furias en defensa de Clitemnestra argumentan que si se deja libre a Orestes, cualquiera en la ciudad creerá que puede cometer asesinato solo por venganza propia. Por lo cual, para salvar a Orestes, Apolo argumenta que en un matrimonio el esposo es más importante que la mujer y lo comprueba al evidenciar que Atenea solo nació de Zeus, sin intervención de una madre. Luego de haber escuchado la defensa de las dos partes, se procede a la votación, que se resuelve a favor de Orestes.

3. 1. El color en el vestuario de Clitemnestra

Las primeras fuentes griegas que existen respecto al color son los escritos de Alemeón de Crotona en el siglo V a.c., en los cuales se discute sobre el contraste entre el blanco y el negro o luz y oscuridad. Esto sirvió como fundamento a estudios posteriores realizados por Empédocles y Demócrito (Gage, 2001). El primero hace una analogía entre la mezcla que realiza un pintor con los pigmentos y los cuatro elementos: aire, tierra, agua y fuego. Por otro lado, como confirma Víctor Laignelet en su artículo *Teoría del Color: El mensaje cromático* (2003), Demócrito también consideraba a cuatro como los colores básicos: el blanco, asociado con la suavidad; el negro, con la aspereza; el rojo, con el calor y por último, el *chthon*, al verde pálido, que hoy en día es lo que se considera como amarillo.

Posteriormente Platón y Aristóteles recogen ambas teorías, las desarrollan y se volvieron el punto de partida para los posteriores estudios del color, especialmente la teoría de Aristóteles, quien toma consciencia del contraste de los colores al estar yuxtapuestos en los textiles (Laignelet, 2003). Sin embargo, Newton fue el primero en proponer que los tres colores primarios son el rojo, amarillo y azul. Lamentablemente en lugar de que sus

estudios acerquen la ciencia al arte, se estableció una brecha entre ambas, puesto que las ideas de Newton sobre el color se prestaban a diversas interpretaciones, porque no se conocía a la perfección la naturaleza de los pigmentos en la pintura, por lo que los resultados en la práctica no eran tan exactos.

En 1810, Goethe publica *La Teoría de los Colores* y se convierte en un referente en los estudios de los fenómenos cromáticos físicos y psicológicos a lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX. La gran popularidad de su teoría se debe, en primer lugar, a su reputación internacional como poeta y pensador. En segundo lugar, se debe a la polémica que mantuvo con Newton, ya que en todo el segundo capítulo en la teoría de Goethe, este refuta fervientemente “La Óptica” de Newton.

A diferencia de Newton, Goethe confiaba en la vista humana como herramienta suficiente para estudiar el color y utilizó ejemplos de fenómenos cotidianos que incitaban a los lectores a experimentar por sí mismos. Para los propósitos de este subcapítulo, el estudio se centrará en los fenómenos cromáticos “morales” que Goethe propone.

Goethe tuvo una gran influencia en las diferentes manifestaciones artísticas del siglo XIX e inicios del siglo XX (Gage, 2001). Él le dedica un capítulo en su “Teoría de los Colores” a la moralidad del color y afirma que este tiene un efecto directo en las personas, tanto en la mente como en los sentimientos. Por ejemplo, Van Gogh escribe lo siguiente a su hermano Theo:

He intentado expresar las terribles pasiones de la humanidad mediante el rojo y el verde. La habitación es de color rojo sangre y amarillo apagado, y en el centro hay una mesa de billar verde; hay también cuatro lámparas de color amarillo limón que desprenden un resplandor naranja verde. Por todas partes hay enfrentamiento y contraste entre los rojos y verdes más extremos, en las figuras de los holgazanes dormidos, en una habitación vacía y triste, en violeta

y azul. El rojo sangre y el verde amarillento de la mesa de billar, por ejemplo, contrastan con el suave verde Louise [sic] XV del mostrador, sobre el que hay un ramo de flores color rosa. El traje blanco del dueño del local, vigilante en una esquina de ese horno, se vuelve amarillo limón o luminoso verde pálido...

(Van Gogh citado en Gage, 2001, p. 205)

El significado que se le atribuye a cada color va variando con el tiempo y es particular según cada sociedad. Por ello, cabe resaltar que los significados encontrados en esta tesis, surgen a partir de estudios realizados a la población alemana respecto al color. En *La Orestíada* de Stein, los colores que priman tanto en la escenografía como en el vestuario, son el blanco y negro. Sin embargo, hay un personaje al que el director le da color: Clitemnestra. Dentro de la obra los colores del vestuario acompañan el proceso de Clitemnestra y refuerzan su acción.

La primera vez que Clitemnestra habla con el coro, su vestuario está compuesto por una blusa blanca simple, una falda de tubo gris, pero el detalle está en el saco amarillo con el cual hace su primera aparición. El saco que ella utiliza dentro de la obra, la cual tiene una estética que se inclina más hacia los colores negro y blanco, resalta y le da una presencia en el escenario. Tomando en cuenta la parte romántica de la teoría de Goethe, es decir, del sentido moral y sensible del color, el color del saco tiene un efecto poderoso en cuanto a la percepción de Clitemnestra por parte del público.

Goethe afirma en “Teoría de los Colores” (2015), que el amarillo en su estado más puro, evoca luminosidad, serenidad y una leve emoción. No obstante, el saco que lleva puesto el personaje, es de un color amarillo más opaco y sin vida. Como lo afirma Goethe en su teoría, el amarillo es el color que más fácil puede contaminarse, por lo que puede producir un efecto desagradable cuando está manchado. Junto al color gris de la falda de Clitemnestra y

la escenografía oscura en la obra, del honor y la alegría, el color pasa a ser vinculado con la desgracia y la aversión.

Debido a que es el color primario más fácil de contaminarse, es también el más contradictorio, ya que puede representar tanto luz, iluminación y entendimiento, como la mentira, la envidia y la traición. El amarillo siempre tiene un carácter negativo cuando se trata de materia política, porque simboliza la traición y así ha sido representado así a lo largo de la historia (Heller, 2004). Por ejemplo, Judas Iscariote está representado en pinturas usualmente con una toga de color amarillo. Por lo tanto, siendo Clitemnestra la líder política de Argos durante la ausencia de Agamenón, el color amarillo para representarla es símbolo de su traición, pero también de la putrefacción que se esconde tanto en el palacio como en el *oikos* (casa) de Agamenón.

El amarillo refuerza la manipulación de Clitemnestra hacia el pueblo de Argos y su esposo, lo cual a su vez puede ser una alegoría del sistema podrido del Nacional Socialismo en el que sus miembros se manipulaban y perjudicaban entre ellos con el único fin de pertenecer al círculo cercano Hitler. Entonces, si bien las palabras de Clitemnestra son las de una mujer que está alegre por el pronto regreso de su esposo al dar por finalizada la guerra, el *gestus* del personaje refleja todo lo contrario.

Ella le dice al coro lo siguiente:

“KLYTAIMNESTRA: ...

Was ist süsser für eine Frau,

Als den Tag zu erleben,

An dem sie dem Mann das Tor öffnen darf,

Dem Mann, den ein Gott

Aus dem Krieg heil nach Hause führt.

...

Im Haus wird er die treue Frau
So wiederfinden, wie er sie einst verliess, ...”

(Seidensticker, 1997, p. 43)

[CLITEMNESTRA: ...

Qué es más dulce para una mujer,
que presenciar el día
en el que su hombre abra la puerta,
el hombre que un dios
ha guiado hacia su casa sano y salvo.
...
En la casa encontrará a la mujer
Tal como la dejó una vez,...]

El saco del personaje lleva unas hombreras que le dan un aspecto masculino, pero también hacen referencia a un estilo casi militar, firme, que refleja poder. A través de signos tonales, la actriz transmite frialdad y distancia, mientras que su cuerpo adquiere una postura que refleja seguridad. Bajo la influencia brechtiana en la dirección actoral de Peter Stein, Edith Clever consigue desarrollar el *gestus* de un tirano, o también podría decirse la de un dictador. Podría decirse que esto es una alegoría a Hitler como el líder: se autoproclamó como el Führer y se convirtió en el dictador de Alemania. A partir del diálogo constante entre los signos de vestuario, de voz y cuerpo, se va construyendo y profundizando la imagen de Clitemnestra a lo largo de la obra.

Las palabras del personaje, no son más que una manipulación para ganarse la confianza del pueblo de Argos, ya que desde ese momento ella ya está decidida a asesinar a Agamenón, incitada por su amante Egisto. En este sentido, no solo los está engañando al

confirmar que el rey encontrará a su mujer como la dejó una vez, sino que cometerá traición al asesinar a su esposo y rey de Argos.

Posteriormente, cuando llega Agamenón a la ciudad, Clitemnestra lo recibe con un saco rojo sangre. Como menciona Heller en su libro *Psicología del Color* (2004) el rojo está frecuentemente relacionado al amor, no obstante, también lo está con la justicia, porque durante muchos siglos las sentencias dictaban que la sangre debía pagarse con sangre, como es el caso de la obra de Esquilo. También se relaciona a los jueces que anteriormente solían firmar las sentencias de muerte con tinta roja y los verdugos vestían de rojo.

En este sentido, el saco rojo que ella lleva puesto para recibir a Agamenón, simboliza la justicia que ella busca por la muerte de su hija Ifigenia, la cual fue sacrificada a los dioses por su padre en la guerra contra Troya. La venganza de Clitemnestra, consiste en el “ojo por ojo”, es decir, pagar la sangre de su hija con la de su esposo y también tomará el papel de verdugo, por lo que no hay mejor color que el rojo para representar en ese momento al personaje.

Para llevar a cabo su sentencia, Clitemnestra juega el papel de la esposa perfecta frente al coro y a su esposo para lograr su cometido. Por un lado manipula al coro, ya que este al estar compuesto por los ancianos de Argos, fieles al rey, tratarían de impedir que ella cumpla con su venganza y por otro lado a Agamenón, para así ganar su confianza y luego apuñalarlo por la espalda.

Apenas Agamenón llega a Argos, Clitemnestra lo recibe con una alfombra púrpura, quien en un primer momento se rehúsa a pisarla, ya que solo los dioses tenían ese privilegio y sería una ofensa si él lo hiciera. Dentro de la puesta en escena de Peter Stein, la alfombra está compuesta por un conjunto de sacos de Clitemnestra de color púrpura que son desperdigados por el suelo. El conjunto de sacos púrpura cumple como indicio, porque anuncia la desgracia

que caerá sobre la casa de Agamenón; como ícono, ya que es una metonimia de Clitemnestra; y también es símbolo, porque simboliza, valga la redundancia, traición.

2. 2. Los ritos funerarios

La puesta en escena de Peter Stein transita del desorden al orden, de la oscuridad a la luz. Parte de la memoria cultural presente en esta tragedia, son los diversos ritos que se llevaban a cabo de la antigua Grecia y es en parte que gracias a los escritos griegos entendemos su importancia. En el caso de *La Orestíada* dirigida por Peter Stein, como afirma Fischer-Lichte en su libro “Tragedy’s Endurance” (2017) los rituales representados en la obra se realizaron con la mayor precisión posible acorde a los últimos estudios encontrados sobre los rituales griegos.

Sin embargo, como ya se ha mencionado, cuando entra en juego la memoria, no es suficiente con tener todos los archivos, estudios o documentos que hablen sobre los rituales griegos. El objetivo es materializar estos elementos, convertirlos en vehículos de memoria y más que representar el pasado, incorporarlo performativamente. Tanto el director como los actores están compartiendo una cultura con el público, que está activando y materializando un pasado. En este caso, los rituales de la obra se convierten en un vehículo de memoria, que el público podrá no solo reconocer, también podrá tomar una distancia crítica sobre este y ubicarlo en el presente.

En el caso de la antigua Grecia, los ritos eran los medidores del estado en el que se encontraban las relaciones familiares (Hame, 2004). Dentro de la obra de *La Orestíada*, esto es de gran importancia, ya que se pervierte y altera el orden dentro del *oikos* [casa] de Agamenón. Se puede percibir cómo Clitemnestra los pervierte para disolver el *oikos* de su esposo, pero que luego es restituido por Orestes y Electra, sus hijos.

Clitemnestra no sigue las tradiciones de los rituales, dejando entrever las relaciones insanas dentro de la casa. Esto último se debe a que el principal responsable de los ritos funerarios es el heredero de la familia; si este no puede realizarlos, la siguiente opción es otro familiar varón o, si no, un amigo cercano del fallecido. Por último, si no hay otra opción, lo podía realizar una mujer, bajo la condición de estar dirigida por un hombre.

No obstante, Clitemnestra decide actuar por su propia cuenta y al tomar la responsabilidad de los ritos, los roles dentro del *oikos* se invierten cuando ella asume el rol masculino y toma el poder. Dentro de *La Orestíada* dirigida por Stein, esa masculinidad está construída a partir de signos verbales y no verbales, evidenciados principalmente en el vestuario, el cuerpo y la voz, como ya se ha observado en el subcapítulo anterior.

Por otro lado, cabe resaltar la importancia de la *dyke* [justicia] dentro de los ritos del *oikos* en la visión del director, sobre todo porque es el principal motor del coro y es un reflejo del pensamiento griego expresado a través de los ritos.. Así mismo, cada ritual tiene ciertos elementos o procesos que deben respetarse para considerarse “justo”. Es por esto, que el coro de ancianos al ver el cuerpo de Agamenón luego de que Clitemnestra lo ha asesinado, dice lo siguiente:

CHOR: “...Oh Erde, Erde,
warum nahmst du mich nicht auf,
bevor ich ihn liegen sah
in der silberbeschlagenen Wanne,
auf niedrigem Bett niedergestreckt,...

(Seidensticker, 1997, p. 89)

[CORO: Oh tierra, tierra,
¿por qué no me recogiste

antes de verlo acostado
en la bañera revestida de plata,
postrado en una cama baja,...]

El fragmento anterior es parte del monólogo del coro cuando Clitemnestra anuncia que Agamenón ha muerto y decide exponer su cuerpo ensangrentado junto al de Cassandra. En esta escena se ve la primera violación que ella realiza sobre las tradiciones dentro de los rituales griegos. Una de las características de los ritos es la *prothesis*, es decir, la exposición del cuerpo del fallecido, antes de los funerales, en un lecho y cubierto por una manta (Burkert, 2013).

Si bien Clitemnestra expone el cuerpo del fallecido, la *prothesis* tradicional se pervierte al demostrar el cuerpo de Agamenón ensangrentado y mutilado. Dentro de la tradición antigua griega, los cuerpos deberían haber sido limpiados y tratados previamente a su exposición. Stein, en la puesta en escena, expone los cuerpos de Agamenón y Cassandra sobre una plataforma, y utiliza un sistema de mangueras por las que sigue chorreando sangre de los cuerpos mientras se va formando una laguna roja en el piso.

Ambos cuerpos son presentados por Peter Stein de manera grotesca, ya que el público puede ver la sangre derramándose de la plataforma y es testigo de cómo los cuerpos se van desangrando lentamente. Si bien es cierto que parte del texto se pierde en el paso a la representación, comúnmente porque algunos elementos del texto son difíciles de representar en escena, se debe considerar que en compensación, los signos pueden adquirir más sistemas autónomos, que le proporcionarán más información al público (Ubersfeld, 1989).

A partir de los signos encontrados en el texto, Stein crea en la representación una imagen cargada de violencia, disgregación y crudeza, pero es también una representación de la atmósfera alemana luego de la Segunda Guerra Mundial, especialmente cuando aún seguían frescos en la memoria social los ataques terroristas perpetrados por la RAF. En este

caso, los ritos funerarios son los portadores de la memoria que está siendo transmitida al espectador, y ¿qué es lo que ve? venganza. Si bien el contexto griego y el alemán son distintos, el sentimiento de venganza es universal. Clitemnestra vengó la muerte de su hija asesinando y mutilando a Agamenón; la RAF se vengó de las autoridades por encarcelar a sus líderes asesinando y secuestrando a inocentes.

Por otro lado, siguiendo el sentido de “justicia”, *dike*, del coro, este le cuestiona a Clitemnestra si es que se atreverá a ir contra la ley y lamentar ella a su marido. Cabe resaltar que en aquel entonces estaba prohibido que el asesino asista al funeral del fallecido y mucho menos que lo lamente, por lo que el coro dice lo siguiente:

Wagst du es, wieder das Recht,
seiner Seele die grossen Ruhmestaten
mit danklosem Dank zu belohnen?
Wer wird am Grabeshügel
um den grossen König,
um den gottleichen Mann,
Tränen vergiessen
und ihm aus ehrlichem Herzen
das Preislied singen?”

(Seidensticker, 1997, p. 89)

[¿Te atreves, contra la ley,
su alma gloriosa
con gratitud recompensar?
¿Quién, en la tumba de la colina,
alrededor del gran rey,

del hombre glorioso,
vertirá lágrimas
y de corazón sincero
le cantará la canción de alabanza?]

Del mismo modo, en la última parte de este fragmento, se manifiesta el juego de palabras en alemán que Peter Stein realiza, en las que un significante puede tener dos significados y en parte, es por eso que la puesta se caracteriza por una apertura de interpretaciones. Por ejemplo, cuando el coro dice “Wer wird [...] ihm aus ehrlichem Herzen das Preislied singen?” (Seidensticker, 20 , p. 89-90), la palabra *ehrlichem* puede significar en alemán “justo” o “sincero”. En este sentido, la dualidad del significado de esta palabra, nos permite ver que el coro se preocupa tanto por un entierro justo como por la sinceridad de los lamentos del entierro.

Por un lado, si se entiende *ehrlich* como “sincero”, el coro se pregunta si Clitemnestra se atreverá a llorarlo, cuando es ella quien ha asesinado a Agamenón y ha roto la relación matrimonial tradicional. Por otro lado, si se entiende *ehrlich* como “justo” la preocupación del coro adquiere otra dimensión. En primer lugar, porque el esperado a realizar los ritos funerarios de Agamenón es Orestes, su heredero legítimo. En segundo lugar, porque Clitemnestra está violando la ley al tomar la responsabilidad, debido a que está asumiendo el rol masculino del *oikos* y no le corresponde.

Posteriormente, en *Las Coéforas*, han pasado ocho años desde que Clitemnestra entra al palacio junto a Egisto, su amante. La escena empieza con el regreso de Orestes, quien en señal de luto, ofrece ante la tumba de su padre, Agamenón, un mechón de pelo. Así mismo, llega Electra con las libaciones, enviada por Clitemnestra. Sin embargo, debido a las corrupciones de los ritos funerarios previamente realizados por Clitemnestra y la ruptrua del

oikos de Agamenón, las ofrendas de ambos hijos no vienen de una misma casa, sino que realizan actos separados y desconectados.

Desde un punto de vista tradicional, las ofrendas posteriores al funeral indican que el individuo está buscando identificarse con el *oikos* del fallecido, en este caso, con el de Agamenón. Especialmente en las prácticas atenienses, como afirma Hame (2004), las responsabilidades del *oikos* respecto a los ritos no concluían en el funeral, puesto que los miembros de este también realizaban visitas a la tumba en días fijados luego del entierro.

Por ejemplo, Orestes, al ofrecer el mechón de pelo, está estableciendo su lugar como el heredero legal del *oikos*, aunque no haya podido hacerse cargo de los ritos funerarios. Sin embargo, el mechón de cabello simboliza un vínculo religioso entre el heredero y su ancestro, por lo que la relación entre Orestes y Agamenón vuelve a reforzarse. En este sentido, esta es la primera vez que Orestes tiene la oportunidad de actuar como un hijo obediente y cumplir con las responsabilidades que le corresponden.

Así mismo, Agamenón era considerado hasta ese momento un padre sin hijos y sin nombre, ya que no había recibido los rituales que le correspondían y lo reconocieran como tal. Es por ello que la ofrenda que le hace Orestes tiene un lugar muy importante, porque él es el heredero legal y lo primero que realiza a penas llega a la tumba de su padre, es lamentar no haber estado presente para detener todas las perversiones perpetradas por Clitemnestra:

“...
Denn dein Sohn war nicht hier, Vater,
um dich laut zu beweinen,
und er hielt nicht die Hand
über deinen Leichnam,
als man ihn hinaustrug.”

(Seidensticker, 1997, p. 101)

[...

Pues tu hijo no estuvo aquí, padre,

para llorarte fuertemente,

y no aguantó la mano

sobre tu cadáver,

Mientras que lo embustían.]

Por otro lado, al inicio de las Coéforas, Clitemnestra envía libaciones a Agamenón a través de Electra, que, en el contexto de la antigua Grecia, son ofrendas postentierro tradicionales. Sin embargo, uno se pregunta ¿por qué Clitemnestra ahora pretende cumplir con las ofrendas de la manera tradicional? Porque tiene un sueño en el que ella sostiene una serpiente que chupa sangre y leche de sus senos. (Seidensticker, 2014) Debido al sueño, la confianza en el *oikos* que ha establecido se debilita e impulsada por su inseguridad, decide buscar la ayuda de esposo fallecido, ofreciéndole las libaciones. Como afirma Hame, estas acciones expresan su necesidad por reconectarse con el *oikos* de Agamenón, usando su antiguo estatus de esposa.

El vínculo de las libaciones con el sueño de Clitemnestra es reforzado por Stein cuando se hace la representación del ritual griego, en el cual Electra está sosteniendo dos jarras llenas de líquido: una de ellas contiene lo que parece ser vino y la otra leche. El vino representa la sangre y la leche el pecho de Clitemnestra. En este caso, el primero puede ser símbolo de la muerte, mientras que el segundo puede ser un símbolo de vida, ya que con ella alimentó a Orestes de bebé y además se vincula la leche materna al embarazo, por ende, al nacimiento de una nueva vida.

No obstante, una vez en la tumba, Electra no puede vertir inmediatamente las libaciones de parte de Clitemnestra, dado que en su mente son ofrendas corruptas de una esposa que asesinó a su marido. Electra se encuentra en dos posiciones: por un lado, como miembro del *oikos* de su madre y por otro lado, como la hija del *oikos* de Agamenón, con el cual se identifica. Sus acciones en esta escena son decisivas, ya que si actúa en favor de Clitemnestra, se alinearía con el *oikos* impuesto por ella, pero al igual que su hermano Orestes, Electra desea también probarle lealtad a su padre y su *oikos*.

Es por ello, que a partir del consejo de las cóeforas, Electra decide reclamar las libaciones enviadas por Clitemnestra como suyas, por lo que las vierte en la tumba como hija de Agamenón en un ritual postentierro. De este modo, confirma los lazos con su padre y lo reconoce como la cabeza de la familia. En consecuencia, Electra al realizar los ritos funerarios respectivos, se desprende automáticamente del *oikos* de su madre.

Luego de que Electra haya realizado las libaciones, Orestes reaparece en escena, tras reconocer a su hermana dentro del coro de las cóeforas. Eventualmente ella lo termina reconociendo por el mechón de cabello que él previamente había colocado sobre la tumba de Agamenón. Esta reunión es fundamental para el propósito de los rituales, porque si bien cada uno llevó a cabo una ofrenda de manera individual, estas se complementan, como afirma Hame (2004), para prevalecer como una pareja tradicional de ofrendas: una material y una líquida. En el reencuentro, las ofrendas se resignifican y simbolizan el restablecimiento de los lazos de ambos hijos con su padre. El *oikos* de Agamenón se ha reagrupado a través de los ritos funerarios apropiados. Por lo tanto, mientras que la casa de Agamenón se fortalece, la de Clitemnestra se debilita.

Luego de la escena de reconocimiento y reunión, al inicio de *Las Cóeforas*, se realiza el *kommos* de *La Orestíada*. El *kommos* en una tragedia griega es una canción de lamentación en un rito funerario (Rehm, 1992). Esto ocurre cuando la tensión de la obra llega a un clímax

de duelo, horror o alegría (Hame, 2004). En el caso de la obra, es realizado por Orestes, Electra y el coro. Más allá de demostrar el estatus, afirma el claro mensaje de que el clan sobrevive a pesar de la muerte de su padre y los ritos corruptos de su madre. Ahora el *oikos* de Agamenón puede amenazar al de Clitemnestra y es hacia esta acción que Orestes se dirige.

El *kommos* en la obra de Peter Stein está trabajado principalmente a partir de los ejercicios que realizaron en el *Antikenprojekt I*¹. Siendo el *kommos* el momento climático de los lamentos, vemos a Orestes y a Electra totalmente eufóricos, emitiendo sonidos desgarradores mientras que el cuerpo acompaña en sintonía con gestos casi animales encima de la tumba de Agamenón. Esta euforia también se debe a que los tres han vuelto a ser parte de un mismo *oikos* y se han restituido los lazos familiares.

Así mismo, tanto la exposición de los cuerpos como la realización del *kommos* son momentos en los que se percibe la violencia, euforia y crudeza de la situación. Peter Stein utiliza estos elementos para retratar una Alemania dividida, en la que no solo se palpaba la violencia y el miedo causados por los atentados de la RAF y la situación global. El Muro de Berlín era un constante recordatorio de que una guerra podía estallar en cualquier momento, de que, como Orestes y Electra, muchas familias fueron separadas, que no podían verse y que en muchos casos no pudieron llorar ni enterrar a sus seres queridos. mayor. Si esto se traslada al contexto alemán, fueron muchas las familias que de un día para el otro se vieron separadas cuando se construyó el muro y que no pudieron llorar ni enterrar a sus seres queridos.

¹ *Antikenprojekt I* es proyecto previo al de *La Orestíada*, en el que los actores exploraron los límites del cuerpo y la voz a partir de las tragedias griegas. Este proyecto consistió en dos presentaciones: *Ejercicios para Actores*, dirigido por Peter Stein, y *Las Bacantes*, dirigida por Michael Grüber.

3. 3. El mito democrático

Las Euménides es la tercera y última obra que conforma *La Orestíada*. Esta empieza con Orestes huyendo de las “Furias” o “Erinias”, diosas arcaicas encargadas de vengar la muerte de aquellos que han fallecido en manos de un familiar, por lo que persiguen a Orestes por haber asesinado a su madre. Sin embargo, luego de que Atenea calme su furia y las convenza de ser las guardianas de Atenas, se convierten en las “Euménides”.

Para liberarse de la furia de las “Erinias”, el dios Apolo recomienda a Orestes dirigirse a Atenas para buscar la ayuda de la diosa Atenea. Ella decide que lo más justo es que sean los propios ciudadanos de la ciudad los que juzguen a Orestes, por lo que se crea el mito del primer juicio democrático y finaliza el sistema de justicia basado en las represalias individuales. Aunque en aquel entonces habían castigos por homicidio, por ejemplo, el exilio, el texto de Esquilo no sugiere un sistema previo a la elección de un jurado para votar (Fletcher 2014) y Stein decide respetar esta decisión dentro de su puesta.

Por otro lado, el planteamiento de la “justicia” está presente en todas las obras de Esquilo; incluso, podría decirse que es el fundamento de las mismas (Herrerías, 2010). Esta es la principal característica que Stein resalta dentro del montaje, especialmente a través del coro, quienes ruegan a los dioses por que triunfe la justicia. Es por esto que es necesario entenderla como base para el entendimiento democrático de *La Orestíada*.

El propósito de la justicia en esta obra es restaurar el orden, ya que este otorgará un equilibrio entre los hombres y su destino. No se presenta a ningún personaje como “bueno” o “malo”, simplemente se demuestra que toda victoria, y por ende, toda derrota, tiene un doble rostro (Herrerías, 2010). Por ejemplo, Agamenón y Clitemnestra consiguen la victoria, que por un lado es gloriosa, pero por el otro también está manchada por el exceso.

Las leyes en Atenas nacen a partir de la intervención tanto de los humanos como de los dioses (Fletcher, 2014), es por ello que Atenea se pronuncia a favor de Orestes, vota a su favor y dice lo siguiente:

ATHENE: Jetzt ist es an mir,
als letzte, Recht zu sprechen
und den Prozess zu entscheiden.
Hier, diesen Stimmstein gebe ich Orestes.
Denn keine Mutter hat mich geboren,
ich liebe das Männliche in allen Dingen,
nur zur Ehe bin ich nicht bereit.
Mein ganzes Wesen,
alles in mir ist dem Vater zugehörig.
So kann für mich das Los der Frau
nicht schwerer wiegen,
die ihren Mann erschlug,
den Bewahrer des Hauses.
Orestes hat gewonnen,
obwohl sich gleiche Stimmenzahl ergab.
(Im zweifel für den Angeklagten.)
Dieser Mann ist von der Anklage des Mordes
Freigesprochen.

(Seidensticker, 1997, p. 199)

[ATENEA: ahora está en mí,
Como último, el derecho a hablar

Y decidir el proceso.
Aquí, esta piedra se la doy a Orestes.
Ya que ninguna madre me dio a luz,
Yo amo lo masculino por sobre todo,
Solo para el matrimonio no estoy preparada.
Todo mi ser,
Todo en mí le pertenece a mi padre.
Entonces la pérdida de una madre,
Que a su hombre mató a golpes,
El guardián de la casa,
no me pesa.
Orestes ha ganado,
aunque se produzca el mismo número de votos.
(si se duda del acusado).
Ese hombre está libre de la acusación por asesinato.]

El sistema legal de la democracia ateniense que se ha impuesto, es el opuesto al sistema monárquico de la ciudad de Argos, representado en *Agamenón*, donde la familia real comete homicidio. En la primera parte de la trilogía, la ciudad de Argos está bajo control de los mismos homicidas, por lo que para liberarla de ese sistema, Orestes debe cometer matricidio. No obstante, a pesar de haber actuado bajo la influencia de Apolo, sus acciones están fundadas en el antiguo sistema de justicia por represalia, mismo sistema bajo el cual las “furias” actúan, por lo que debe dirigirse a Atenas para apelar a una resolución. En *Las Euménides*, se celebra el traspaso de la tiranía en Argos, impuesta por Clitemnestra, a la democracia instaurada en Atenas.

Como ya se ha mencionado antes, desde la perspectiva de la antigua Grecia, el elemento divino de la ley funciona junto al elemento humano. En el juicio a Orestes, todos los jurados han escuchado la misma defensa por ambas partes, sin embargo, no se llega a una decisión unánime. Esto ejemplifica las múltiples opiniones que se pueden manejar dentro de la democracia y que incluso esta las alienta. La pluralidad de opiniones es una parte importante de la deliberación democrática.

Por otro lado, Stein decide poner como jurado a los mismos actores que formaban parte del coro en *Agamenón*, por lo que inevitablemente se hace referencia al pueblo de Argos. El coro de la primera obra, ya reflexiona sobre la democracia divina, porque afirman que los dioses votaron por la caída de Troya, por lo que se genera una transformación de lo abstracto, en pensamiento, a lo concreto en una votación. Así mismo, como afirma Judith Fletcher en su artículo *Polyphony to Silence: The Jurors of the Oresteia* (2014), el coro de *Agamenón* es vocalmente múltiple, más que cualquier otro en las tragedias griegas, por lo que se genera una diversidad de voces que representan a la ciudad.

Estos acontecimientos en la obra funcionan como alegorías de la realidad social e histórica de Alemania. Luego de la construcción del muro, el país se encontró dividido en dos. Mientras que el lado federal sí mantenía un sistema democrático, la RDA no. Fueron muchos los que estuvieron reprimidos por un Estado que no permitía un discurso que no esté alineado al de ellos. A pesar de llamarse “República Democrática”, en realidad no aceptaban diferencias ideológicas y a causa de esto, muchos tuvieron que huir del país al ser perseguidos por sus creencias y valores. Lo mismo sucedió durante el gobierno de Hitler, que persiguió y asesinó no solo al pueblo judío, sino también a los homosexuales y todos aquellos que estaban en contra de lo que impartía el Nacional Socialismo. Es por esto, que Stein resalta la importancia de una diversidad de voces a través de los jueces, el coro, el pueblo, como la base para una democracia.

Al traducir el texto del griego al alemán, Peter Stein refuerza esta característica del coro al introducir diferentes traducciones de una palabra en griego en varias ocasiones. Esto se debe a que para él el significado de algunas palabras en griego perdían su intención original al elegir solo una traducción de esta al alemán. En el contexto de Argos, dice Fletcher (2014) las opiniones estaban individualizadas hasta cierto punto, por lo que se generaba confusión y significaba una desintegración política frente a la tiranía. Con ello, Stein fortalece la idea de que el concepto representado de individualidad es ilusorio.

El jurado representa a los ciudadanos atenienses y sus decisiones ocurren en un contexto democrático, en el cual el pueblo tiene una voz. Es una democracia que alienta el debate y utiliza un proceso, donde lo más probable es que no se llegue a un resultado unánime para alcanzar el veredicto más justo. Que se exponga ante el público que el veredicto del jurado ateniense es empate da a entender que, tanto la defensa de Apolo como la de las “Euménides”, son válidas.

Podría decirse que *Las Euménides* es indicio, ícono y símbolo del mito fundacional de la democracia en occidente, es decir, como dice Fletcher (2014): de un sistema que ha sufrido a lo largo de los años, pero cuya esencia debe mantenerse. Como ya se ha mencionado antes, si bien existían otros métodos para castigar a los homicidas en la antigua Grecia, en *La Orestíada* no se hace referencia a ellos y se presenta a la democracia como el establecimiento del primer sistema justo. Es la representación de la instauración de un nuevo sistema, que ahora se rige por las leyes y no por la venganza individual. Esto significa que el hombre debe renunciar a su naturaleza impulsiva y obedecer a las leyes que se rigen en la ciudad.

Stein expresa esta idea a través del cuerpo de los actores que conforman el jurado, ya que desde el inicio cada uno de ellos adopta un *gestus* determinado que, podría decirse, revela su postura frente al juicio. Por ejemplo, cuando la votación termina, en la puesta en escena se observa que dos jueces empiezan a golpearse y deben ser separados por sus colegas. Esto

revela que es la primera vez que se lleva a cabo este proceso democrático y que aún actúan bajo sus impulsos naturales, pero poco a poco se ve cómo progresivamente se están ajustando y adaptando al nuevo sistema. Este lenguaje no verbal lleva al público a entender que es la primera vez que se está llevando a cabo este proceso.

Por otro lado, debido a que las “Erinias”, pierden el juicio contra Orestes, amenazan con desatar su furia en Atenas, pero Atenea las convence de quedarse como guardianas de la ciudad. Dentro del juego de acciones con más de un significado, se encuentra “einbinden”: “atar” o “vendar”, pero también “incluir”. Atenea utiliza el verbo “einbinden” con la intención de “incluir” a las furias en la ciudad de Atenas, sin embargo, en la representación la verdadera intención de Atena se devela cuando las “venda” a unas sillas. Si bien las furias han sido “incluidas” en la comunidad y polis ateniense, al estar vendadas ya no podrán ejercer ningún tipo de venganza.

Este es el momento en el que el público se da cuenta de que Atenea las ha engañado para asegurar el beneficio de la polis. El verbo “einbinden” gana potencial semántico, ya que Stein utiliza el verbo para implicar la incapacidad de las mismas, gracias a que su furia y resentimiento las cegó.

Como ya se ha mencionado antes, esta obra en sí misma, es memoria cultural. Peter Stein promueve un diálogo, una interacción con el público para activar la memoria y que el espectador entienda el sentido del pasado, y reflexione sobre su importancia en el presente. Por ejemplo, al final de la obra y como propuesta de la puesta en escena, Orestes agradece personalmente a cada uno de los espectadores su presencia en la sala, los vuelve parte del proceso democrático que se ha representado en el escenario porque como ciudadanos, tienen un compromiso con este.

El director dejar entrever en la obra que si bien la democracia es el sistema más justo que podría haberse implementado, demuestra que también tiene fallas, como lo sugiere en la

manipulación de Atenea para ganarse la gracia de las furias. Se establece también una crítica a la implementación de este sistema en Alemania. No se debe olvidar que Hitler llegó al poder siendo elegido democráticamente, pero fue absorbiendo poco a poco los poderes del estado y se convirtió en un dictador.

En el caso de esta última parte de la trilogía, se quiere reflexionar sobre la fundación de este sistema en Occidente, de un proceso que a partir de ese momento se repetirá a lo largo de la historia. Al final del montaje, el grupo de jueces se queda repitiendo el proceso de votación, introduciendo las piedras uno por uno en los jarrones. Esta acción indica la continuación en la historia del proceso democrático y su funcionamiento hasta el día de hoy.



CONCLUSIONES

En primer lugar se concluye que Stein “extraña” (Brecht) al público desde el primer momento de la obra cuando el coro entra a escena empezando el texto en griego para luego pasar al alemán. Así mismo, se produce el *V-Effekt*, porque se está utilizando un texto clásico y el director está confrontando al espectador con la cultura y memoria griega, pero es importante que sea desde un inicio, porque al “extrañarla” él, se vuelve un factor común dentro de la puesta. Al ser una obra escrita hace milenios, es difícil que uno pueda identificarse con las acciones de los personajes o sentirse familiarizados con el lenguaje. Sin embargo, el “efecto de extrañamiento”, permitirá al espectador tener una visión más crítica y objetiva de la obra, lo ayudará a ver con ojos ajenos la obra, por lo que tendrá una mayor capacidad para rescatar los elementos universales y conectarlos al presente.

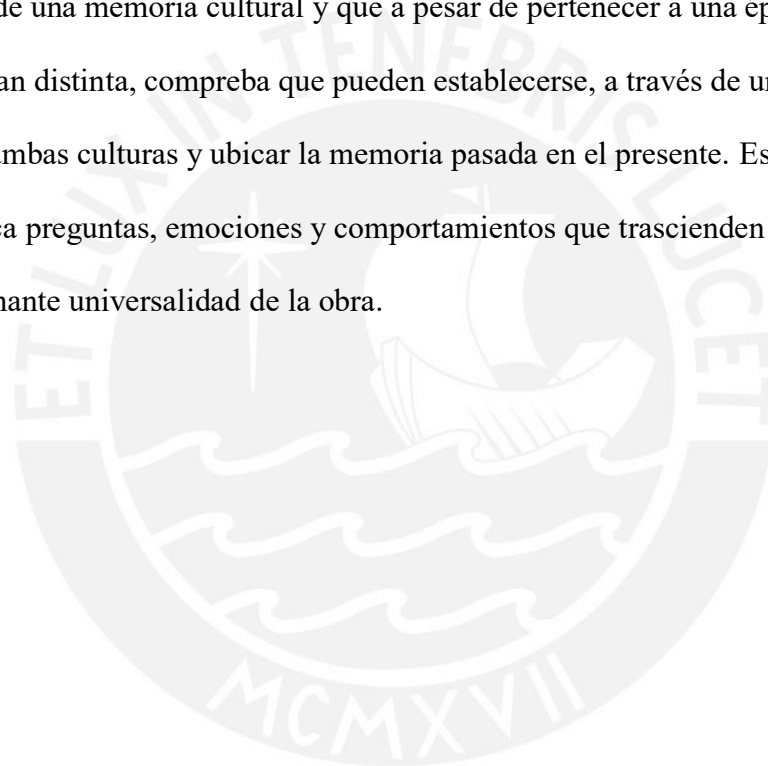
Por otro lado, se concluye también que Stein logra realizar símiles con el contexto alemán de la época gracias a la equilibrada relación entre los signos textuales y los de la representación. Él no compone una versión arqueológica de la obra, ni tampoco una versión moderna que podría considerarse una versión libre del texto. Si se ubicara la cultura griega en un extremo de una cuerda y la contemporánea en el otro extremo, Stein sería el ente encargado de que esa cuerda se mantenga en constante tensión.

Es gracias a esta tensión que se consigue un equilibrio basado en vincular el pasado con el presente, en lograr que ambas culturas existan en armonía dentro de la obra. A partir de la composición y relación de los signos referentes a una memoria cultural que se puede reconocer, se abre un diálogo activo y dinámico entre una cultura milenaria y el presente.

Así mismo, estos acontecimientos pasados están interactuando constantemente con las experiencias individuales del espectador, pero no es un proceso pasivo en el que solo se recepcione la memoria, sino que los actores funcionan como agentes sociales que se encargan de activarla, de compartir una cultura y tratar de materializar el sentido del pasado a través

de los vehículos de memoria presentados en la obra y situarla en el presente. Peter Stein logra que el público se interese por los paralelos entre ambas épocas y no se sienta desvinculado de lo antiguo, sino que, por el contrario, entienda la gran influencia que ha tenido esta cultura milenaria en el pensamiento contemporáneo alemán.

Por último se concluye que gracias al equilibrio conseguido entre el texto y representación, Stein activa la memoria que está presente en los espectadores, a pesar de que en algunos suceda de manera más consciente que en otros. Él escoge una obra que en sí misma es parte de una memoria cultural y que a pesar de pertenecer a una época tan lejana y aparentemente tan distinta, comprueba que pueden establecerse, a través de un extrañamiento, paralelos entre ambas culturas y ubicar la memoria pasada en el presente. Es así que el público identifica preguntas, emociones y comportamientos que trascienden toda época y resaltan la fascinante universalidad de la obra.



Referencias Bibliográficas

- Ahonen, P. (2011). The Berlin Wall and the Battle for Legitimacy in Divided Germany. *German Politics and Society*, 29(2), pp. 40-56.
Recuperado de <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/gps/29/2/gps290204.xml>
- Alsina, J. (1971). *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Albers, J. (2018). *Interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles (1985) *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos.
- Assman, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books.
- Bisornik, H. (2011) Ergón y Areté en la filosofía política de Aristóteles. *Problemata*, 02(01), pp 99-114.
Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3834238.pdf>
- Boves Naves, M.C. (1997). *Semioología de la Obra Dramática*. Madrid: Arco/ Libros.
- Brecht, B. (2004) *Escritos Sobre Teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brecht, B., & Sáenz, M. (Ed.). (2012). *Teatro Completo de Brecht*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burkert, W., & Raffan, J. (2013). *Greek Religion: Archaic and Classical*. Hoboken: Wiley.
- Calandria, D. (1983). *New German Dramatists*. Nueva York: Grove Press, Inc.
- Connerton, P. (1996). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Routledge.
- Esquilo, ., Calduch, E., Eurípides, ., & Sófocles, . (1972). *Tragedia griega: Esquilo, Sófocles, Eurípides*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Fischer-Lichte, E., Cornago, O., González, M. D., & Martínez, P. D. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada

- Fischer-Lichte, E. (2008). *Tragedy's Endurance*. Oxford: Oxford University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2009). *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Tübingen: A. Francke.
- Flashar, H. (2009). *Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne*. München: C.H.Beck.
- Fletcher, J. (2014). Polyphony to Silence: The Jurors of the "Oresteia". *College Literature*, 41(2), pp. 56-75.
Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/24544318>
- Gage, J., Gómez, C. A., & Jackson, M. R. (2001). *Color y cultura: La práctica del significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela Ediciones.
- Graves, R., & Echávarri, L. (2015). *Los Mitos Griegos II*. Buenos Aires: Losada.
- Goethe, J. (2015). *Teoría de los colores*. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- Hall, E., & Harrop, S. (2010). *Theorising Performance: Greek drama, cultural history and critical practice*. Londres: Duckworth.
- Hame, K. (2004). All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aischylos' Oresteia. *The American Journal of Philology*, 125 (4), pp. 513-538.
Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1562222>
- Heller, E. (2004). *La Psicología del Color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Herreras, E. (2010). *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hobsbawm, E. J. (2011). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Hofferbert, R., & Klingemann, H. (2001). Democracy and Its Discontents in Post- Wall Germany. *International Political Science Review*, 22(4), pp. 363-378.
Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0192512101022004005>

- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Oxfordshire: Routledge.
- Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores
- Kadaré, I., & Sánchez, L. R., Roces, M. (2006). *Esquilo*. Madrid: Siruela Ediciones.
- Kapushevskaja – Drakulevska, L. (2014). Theatre as a Figure and Place of Cultural Memory. *Умпыра/Culture*, s.v.(4), pp. 31-40.
Recuperado de <https://journals.cultcenter.net/index.php/culture/article/view/73>
- Lesky, A., & Godó, C. J. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado.
- Marx, K., & Roces, S. W. (1985). *Grundrisse*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F., & Sánchez, P. A. (1980). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F., & Serrano, V. (2004). *El pensamiento trágico de los griegos: Escritos póstumos 1870-1871*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nussbaum, M. C., & Ballesteros, J. A. (2015). *La fragilidad del bien: Fortuna y tragedia en la tragedia y la filosofía griega*. Boadilla del Monte, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Rehm, R. (1992). *Greek Tragic Theatre*. Londres: Routledge.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago Press.
- Sánchez Vázquez, A. (1970). *Estética y Marxismo: Tomo I*. México D.F: Ediciones Era.
- Sánchez Vázquez, A. (1970) *Estética y Marxismo: Tomo II*. México D.F: Ediciones Era.
- Seidensticker, B. (1997). *Die Orestie des Aischylos. Übersetzt von Peter Stein*. München: Beck.
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35(2), pp. 187-214.
Recuperado de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0185308214724253>
- Steiner, G. (2001). *La Muerte de la Tragedia*. España: Azul Editorial.
- Taplin, O. (2007). *Pots & plays: Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Taplin, G. (2014). *Greek Tragedy in Action*. Oxfordshire: Routledge.

Ubersfeld, A., Ramos, S., Hormigón, J. A., & Cañizares, N. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Van Zyl Smit, B. (2016) *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Oxford: Jon Wiley & Sons.

