

acta sociológica

Wendolin Ríos Valerio

¡AHORA CON USTEDES: ATENEA! LA DIOSA DE LA CIUDAD EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Acta Sociológica, núm. 57, enero-abril 2012, pp 167-184

Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>



Acta Sociológica

ISSN (Versión impresa) 0186-6028

Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM
Edificio "E" 1er piso, C.U. México D. F.

Teléfonos. 56229414 y 56229415

actasociologica@mail.politicas.unam.mx

Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, y Licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se tituló con la tesis *Reflexiones sobre teatro y sociedad. Un acercamiento a la obra de Jerzy Grotowski (1933-1999)*.

Líneas de investigación: Hermenéutica simbólica del teatro, el arte y la cultura.

Correo electrónico: wendolin_rv@hotmail.com.

Publicaciones del Centro de Estudios Sociológicos - FCPyS

http://www.politicas.unam.mx/carreras/ces/rev_actasociologica.php

www.revistas.unam.mx

Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría General, Torre de Rectoría, piso 7, México D.F. Del. Coyoacán, C.P. 04510.
Todos los derechos reservados 2011.

Esta página puede ser reproducida con fines no lucrativos, siempre y cuando no se mutila, se cite la fuente completa y su dirección electrónica.
De otra forma requiere permiso previo por escrito de la institución.

¡AHORA CON USTEDES: ATENEA! LA DIOSA DE LA CIUDAD
EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

*And now with you: Athenea! The Goddess of the City
in Contemporary Society*

Wendolin Ríos Valerio*

Resumen

El presente artículo toma como punto de partida un montaje de “La Orestíada” para reflexionar en torno al teatro y la sociedad contemporáneos, presentando una breve descripción de los elementos constitutivos del montaje. El análisis se centra en la imagen de Atenea que el montaje nos presenta y la cual es muestra de diversos procesos de transformación, de lo simbólico a lo sígnico, del matriarcalismo al patriarcalismo, de la tragedia griega al teatro contemporáneo y de éste a la televisión; al mismo tiempo que nos ofrece diferentes posibilidades de reflexión sobre la sociedad contemporánea, la televisión, la justicia y la divinidad.

Palabras clave: teatro, tragedia griega, ópera china, Atenea, teatro ambientalista.

Abstract

This article takes as its starting point a production of “The Oresteia” to reflect on the drama and contemporary society, presenting a brief description of the elements of the production. The analysis focuses on the image of Athena that the production presents and which is indicative of different processes of transformation of the symbolic to the rational thing, the matriarchal to patriarchal, Greek tragedy to contemporary theater and from there to TV And at the same time it offers different possibilities for reflection on contemporary society, television, justice and divinity.

Key Words: theater, Greek tragedy, Chinese opera, Athenea, environmental theater.

Recibido: 10 de mayo de 2011.

Aceptado: 15 de septiembre de 2011.

* Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Primera llamada: los convocados a la representación

El teatro hace oír su llamado a la reflexión, en esta ocasión, a través del montaje de “La Orestíada”¹ de Esquilo (c. 525-460 a.C.), dirigida por Richard Schechner (n. 1934)² y realizada por la compañía de ópera china “The Contemporary Legend Theatre”.³ Tragedia griega, ópera china y teatro contemporáneo; una mezcla inusual y provocativa, pero los contrastes no acaban ahí.

“La Orestíada”, trilogía de tragedias griegas compuesta por “Agamenón”, “Las Coéforas” y “Las Euménides”; cierra este montaje con la presencia de Atenea, la diosa de la ciudad, caracterizada como conductora de televisión. Sorpresa, es la primera reacción, y en seguida el cuestionamiento, por qué el vínculo entre Atenea y la televisión en contraste con la imagen suntuosa de la ópera china y la histórica, cultural y geográficamente lejana tragedia griega. Representado en un teatro al aire libre en la capital de Taiwán en octubre de 1995, el montaje propone una reflexión en torno al teatro y su significado en la sociedad contemporánea.

Si bien la mezcla estética, técnica y cultural que el montaje presenta es de por sí suficiente pretexto para profundizar en la compleja propuesta del teatro contemporáneo, los objetivos del presente texto son mucho más modestos. A riesgo de dejar pasar de lado la rica y compleja composición escénica, centraré la presente reflexión en torno a uno sólo de los personajes: Atenea.

Atenea, la diosa de la ciudad, es representada en el montaje como una famosa conductora de televisión de Taiwán, según refiere el

¹ La obra completa puede verse en línea en: <http://hemisphericinstitute.org/artisprofiles/index.php?lang=Eng&Artist=rschechner>

² Richard Schechner (n. 1934), director de teatro newyorkino propone el “teatro ambientalista”, en el que rompe el escenario tradicional del teatro, distribuyendo por todo el espacio las escenas y los espectadores, incluso representando escenas simultáneas; también intenta recuperar elementos rituales y mitológicos en sus puestas. Ha realizado diversos estudios sobre teatro, performance, ritual, juego y etiología como parte de la teatralidad, entendiéndola como una más de las ramas del conocimiento sobre el hombre y no sólo desde la estética. Actualmente es profesor en Tisch, Escuela de Artes Performativas de la Universidad de New York, es editor de una de las revistas más importantes sobre teatro a nivel mundial: *The Drama Review* y es director de la compañía de teatro *Est Coast Artist*.

³ Ver: <http://clients.mingisland.com/CLT/index.php>.

propio director,⁴ que incluso transforma la relación entre escenario y sala al introducir elementos propios de un programa de televisión en vivo. El resto de los personajes son representados con la técnica propia de la ópera china, altamente estilizada, suntuosa y codificada; mientras Atenea fuera de contexto es el único personaje en la escena que logra establecer un diálogo con el público, no así con los otros personajes, como Orestes o las Furias, frente a los cuales resulta ser un reflejo vaciado de toda expresividad corporal.

Ante esta nueva representación de la diosa de la ciudad es evidente una transformación en su imagen y por lo tanto en su significado, pero, ¿Cuál ha sido el sentido de las transformaciones de significado de la diosa Atenea, hasta encontrarnos con Atenea como conductora de televisión? Y por lo tanto, ¿Qué nuevos significados se le pueden atribuir a la diosa a la luz de esta nueva interpretación? Además, ¿Qué nos dice esta nueva Atenea a los ciudadanos de las “polis” contemporáneas? O mejor aún ¿Qué dice de nosotros mismos la diosa de la ciudad, de la ciudad del siglo XXI?

Frente a la multiplicidad de cuestionamientos que la imagen de Atenea nos provoca en el contexto del montaje, lo primero que salta a la vista es la multiplicidad de tiempos que se manifiestan en el escenario a la vez, como clara muestra del proceso de desacralización de la diosa, que lleva hasta la espectacularización de la misma. Pero no sólo de ella, sino de toda la propuesta teatral incluyendo a los espectadores y no sólo de lo que es representado sobre el escenario.

El argumento nos muestra el claro establecimiento del padre por encima de la madre, es decir del derecho patriarcal y cívico por encima del antiguo derecho matricial. Además, los espectadores pasan de ser creyentes de la religión de la antigua Grecia a ciudadanos de la polis, Atenas, y, posteriormente, espectadores de televisión. Y en términos técnicos, pasamos de la ancestral ópera china con sus propias formas de representación a la técnica representacional de los “mass media”, pasando por las técnicas representacionales naturalistas, propias del teatro europeo.

Así Atenea como juez en el Areópago nos cuestiona sobre el lugar que la televisión ocupa en la sociedad contemporánea y la función social de los conductores, que embestidos con el poder del micrófono juzgan sobre las diversas problemáticas que la sociedad enfrenta y confronta en la pantalla de televisión.

⁴ Ríos Valerio, W., *Entrevista a Richard Schechner*, 2010.

Atenea pierde su cualidad divina al convertirse en una estrella de televisión y nos confirma su negativa a la maternidad, como eje organizador de la religión, reafirmando el poderío patriarcal tanto religioso como civil en la antigua Atenas, donde los ciudadanos se enorgullecían de la virginidad de su diosa, de su maternidad suspendida y su manifiesta virilidad. Sin embargo, Atenea es reducida a signo de sí misma en el contexto de la sociedad contemporánea.

Para poder cumplir con los objetivos del presente texto, y lograr avanzar en la configuración de los significados que el personaje de Atenea nos presenta, haremos una revisión histórica en lo que respecta al símbolo de la diosa, mediante una revisión de su mitología y su recuperación dentro de la tragedia griega, tomando en cuenta las características tanto sociales como teatrales del fenómeno dramático griego.

Asimismo pondremos de manifiesto las transformaciones que los elementos teatrales sufren en el montaje ante la aparición del personaje de Atenea para dilucidar los vínculos que hay entre la escena teatral y la representación televisiva. Para, finalmente, reflexionar en torno al teatro como un elemento de auto-representación y auto-reflexión social,⁵ y en tanto tal, poner de manifiesto el proceso desacralizador que sufre la figura de Atenea, y por lo tanto, el evento teatral en la sociedad contemporánea.

Segunda llamada: el montaje

Para tener un conocimiento más claro de lo que rodea a Atenea en el escenario haremos un breve recorrido por los elementos constitutivos del montaje, que le dan su peculiar imagen: el libreto, la ópera china, el teatro contemporáneo y las diferentes técnicas de representación utilizadas por los actores para cada uno de los personajes.

Comencemos con el componente literario. “La Orestíada” fue escrita por Esquilo (c. 525-460 a.C.) y representada por primera vez en el año 458 a.C., es la única trilogía de tragedias griegas que se conserva completa. “Agamenón”, la primera de las tragedias, trata de la muerte de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra, a su regreso de la guerra de Troya, por venganza de la muerte de su

⁵ Duvignaud, Jean (1980), *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México.

hija Ifigenia, sacrificada por su propio padre para tener vientos propicios en su partida rumbo a Troya.

“Las Coéforas” muestra el retorno de Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, a Argos, tras su exilio, y la muerte de Clitemnestra a manos de su propio hijo por mandato del oráculo de Apolo.

“Las Euménides”, el cierre de la trilogía, trata del juicio que Atenea preside para determinar la culpabilidad o inocencia de Orestes por la muerte de su madre; y la transformación de Las Furias, diosas que atormentan a quien comete crímenes de sangre, en Euménides, diosas benévolas que aceptan asentarse en un templo que Atenea les ofrece en la ciudad, tras determinar por el voto de Atenea que Orestes es inocente.

El texto dramático sufrió varias transformaciones a lo largo del proceso creativo. Richard Schechner, el director y doctor en letras inglesas,⁶ adaptó el texto con el objetivo de eliminar todas las referencias a la religiosidad griega que no fueran indispensables en la trama, debido a la distancia cultural entre Taiwán y la Grecia antigua; dando como resultado un libreto en inglés más sintetizado que el texto original. Con este primer libreto, Mingder, el escritor y adaptador de la obra, trabajó para traducirla a tres lenguajes diferentes: la forma natural de comunicación verbal de los habitantes del Taiwán contemporáneo; el chino mandarín, un lenguaje arcaico y refinado que resulta ajeno para los habitantes de la isla; y el “jingju”, la forma lírica de la tradicional ópera de Beijín.

A lo largo de los ensayos del montaje el libreto sufrió cambios sugeridos por el devenir de las acciones escénicas y por los cánones propios de la ópera china. Además de los añadidos que uno de los personajes realiza en cada función al interactuar con el público, más adelante hablaremos con mayor precisión al respecto, por el momento baste decir que el libreto final sufre pequeños cambios cada función debido a la improvisación de uno de los actores, sirva este ejemplo para mostrar la complejidad y riqueza lingüística que el libreto posee de por sí.

Hablando propiamente de la composición escénica, uno de los elementos constitutivos del montaje es la ópera china, puesta en escena por la compañía

“The Contemporary Legend Theatre”, que busca renovar el género adaptando los textos dramáticos clásicos europeos, como

⁶ Para una biografía completa de Richard Schechner: <http://diglib.princeton.edu/ead/getEad?eadid=TC071&kw=schechner>, (9 de marzo de 2010).

Shakespeare o Beckett, a las técnicas propias de la tradición china.

La técnica de la ópera china es ancestral, los registros más viejos de los que se tiene noticia datan del siglo XI, su origen se atribuye, como en todas las artes escénicas, al ritual acompañado de danza y narración, y a las artes marciales. En la ópera china están presentes la actuación, el canto, la danza y la acrobacia; altamente formalizados y suntuosos; por lo que la preparación formal de los actores comienza a temprana edad y dura 10 años.

Existen muchas variantes de ópera en china con sus peculiaridades locales. El estilo más famoso y de mayor penetración es el de Beijín o “jingju”; su periodo de mayor esplendor ocurrió durante la dinastía mongola Yuan (s. XII-XIV). En esa época fueron creadas las obras conocidas hoy como clásicas de este arte escénico.

Debido a la codificación, los personajes de la ópera china están tipificados y a cada uno corresponde un maquillaje, un timbre de voz, un ritmo, una forma de movimiento y un rol dentro de la historia. Así mismo, cada gesto tiene un significado particular. Por ejemplo, el personaje de Clitemnestra está ubicado como “Ching”, son personajes que se expresa más con el canto que con el cuerpo, canta en tonos agudos, desplegando un alto grado de perfección; sin embargo, el carácter del personaje chino no se corresponde con el planteado por el libreto, ya que en la tradición china las mujeres “Ching” son honestas, sencillas, virtuosas y gentiles. Agamenón es un personaje “Lao-sheng”: son hombres mayores y respetables, generalmente barbados, un emperador o un general, caminan lento con pasos largos, levantando mucho la pierna, con una mano descansando en la espalda y el cuerpo ligeramente inclinado hacia atrás. Orestes se corresponde con el personaje “Siao-sheng”, hombre joven.

La ópera china está acompañada de una pequeña orquesta, conformada por címbalos, tambores, gongs, flautas y el violín que acompaña la voz de los actores, mientras que un tambor de madera marca el ritmo de los diálogos y el canto. La música de la ópera china también está codificada, existen pasajes musicales para escenas de combate, de amor, de luto, etc., que se adaptan a cada obra del repertorio.

El tercero de los componentes del montaje que nos hemos propuesto revisar aquí es el teatro contemporáneo, más en específico, el “teatro ambientalista”. Richard Schechner, director del montaje, desarrolló durante los años sesenta del siglo pasado su propuesta teatral, que nombró “teatro ambientalista”. Entre otros, una de las características más importantes de su propuesta es el uso del

espacio, que integra la zona tradicionalmente reservada para la representación con el espacio dedicado a la contemplación, él mismo lo explica: “El teatro ambientalista fomenta un dar-y-recibir a través de un espacio organizado globalmente, en el cual las áreas ocupadas por el público son como un mar por el que nadan los intérpretes; y las áreas de representación son una especie de islas o continentes que están entre el público.”⁷ Reconozco la complejidad y amplitud de la propuesta teatral de Schechner, sin embargo, debido al proceso creativo y las características del montaje, el uso del espacio, su distribución y diseño escenográfico, son los elementos del montaje donde se aprecia con mayor claridad su propuesta.

La obra se presentó en un anfiteatro al aire libre, sobre el cual se diseñó un escenario circular, con una ligera inclinación hacia enfrente, decorado con una espiral al centro y cubierto por una suave capa de tierra (Ver imagen 1). El fondo del escenario estaba cubierto por mamparas, colocadas sobre una pasarela con la altura de dos escalones que corre a lo largo del fondo del escenario; las mamparas centrales se mueven para hacer las veces de puertas del palacio. Frente al anfiteatro se levanta una colina sobre la cual se encuentran las gradas destinadas al público. Todo el diseño escenográfico recuerda claramente la estructura arquitectónica de los antiguos teatros griegos, trayendo, como la literatura dramática, los orígenes del teatro occidental a esta representación taiwanesa.

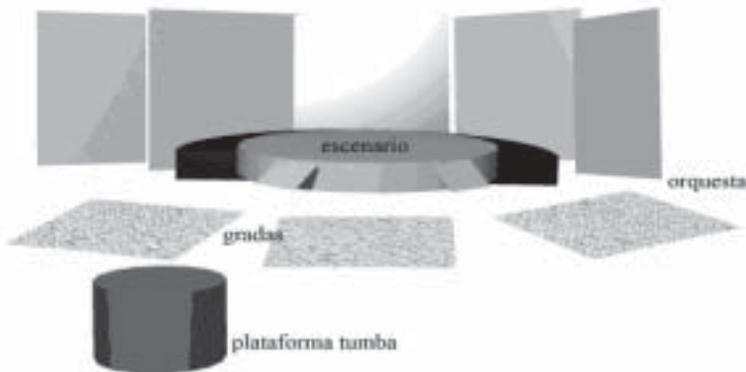


Imagen 1: Esquema general del diseño escenográfico de “La Orestíada” en el Anfiteatro Ta-an del parque forestal de Taipéi en Taiwán.

⁷ Schechner, R., *El teatro ambientalista*, p. 73.

Además del escenario, se construyó una plataforma frente al escenario, que hace las veces de puesto de vigilancia del atalaya, de tumba de Agamenón y de templo de Apolo en Delfos. Esta plataforma también es utilizada como un espacio de representación, además del escenario, lo que multiplica las “islas” de los actores.

Otro espacio de representación que aparece con la llegada de Agamenón es su carro. El carro de Agamenón arriba al lugar por entre el público sentado en la colina, tirado por sirvientes, se coloca frente al escenario, dejando las gradas como el único espacio que separa a Agamenón de su palacio y de su esposa Clitemnestra, tras su victoria en la guerra de Troya.

Tras su llegada, Agamenón caminará sobre la alfombra púrpura que Clitemnestra manda tender desde el carro de Agamenón en la colina hasta el escenario, por el pasillo del lado derecho que separa las gradas; la mayor parte de la escena se desarrolla en estos dos extremos, el carro y el escenario, desde la llegada de Agamenón hasta su entrada en el palacio; incluso Casandra, que permanece en el carro, realizará parte de su escena sobre él.

De esta manera, a pesar de la clara definición de espacios, para la representación y para los espectadores, que el anfiteatro presenta; el montaje integra ambas partes al distribuir las escenas por todo el espacio llegando a involucrar de una manera más activa al público ahí presente, ya que, en la tercera parte, las Furias, que persiguen a Orestes pasan por entre los espectadores e interactúan con ellos en su tránsito desde Delfos (plataforma) hasta Atenas (escenario).

Una vez delimitado el terreno de juego podemos pasar al desarrollo de éste. Los actores junto con los personajes que representan pueden dividirse en dos grupos, aquellos que hacen gala de la extraordinaria técnica actoral china y los que recurriendo a técnicas más cercanas a la cultura occidental representan de un modo realista o naturalista sus personajes.

Agamenón, Clitemnestra y Orestes son los mejores ejemplos de representación con la técnica de la ópera china, de los cuales en líneas anteriores hemos mencionado con qué personaje de la tradición se corresponden. Clitemnestra, con manos hábiles, fuertes, pero ligeras, acompaña su voz, que con un tono extraordinariamente agudo, nos deja ver el hipócrita recibimiento que le ofrece a Agamenón. Mantiene sus manos alerta sobre la línea de su cintura, como a la expectativa del acoso de cualquier palabra expresada por el suspicaz coro o por el dubitativo Agamenón, el lento y preciso movimiento desvía cualquier intento por doblegarla. Su andar es suave, con pasos pequeños y de distancias cortas, pero su intensión

transita desde el escenario por la alfombra púrpura hasta Agamenón con tal eficacia que a éste no le queda más que dejarse llevar por la corriente del engaño.

Agamenón considerado el más importante de los combatientes griegos acompaña su canto y sus palabras con la postura erguida y firme de su cuerpo, se presenta inamovible, como una columna capaz de soportar el más fuerte de los embates. La alfombra que su esposa manda tender para que sus pies no toquen el suelo le sorprende, se niega a recibir tan suntuosa bienvenida, discute con ella la pertinencia del exquisito despliegue, pero sus pies lo traicionan, una de sus piernas se eleva por encima de su cintura, se mantiene ahí como a la escucha de la negativa que Agamenón expresa, lentamente y ante su sorpresa su pierna desciende hasta tocar la alfombra. Este gesto sella su destino, todo está hecho, Clitemnestra lo matará.

Toda esta escena tiende una línea de tensión entre Clitemnestra y Agamenón, involucrando al público a la mitad de la acción, quienes incluso tuvieron que moverse ante el paso del carro de Agamenón para evitar ser arrollados. De pronto la acción se desarrolla con dos focos con el público en el medio del campo de batalla, recibiendo el fuego cruzado de la seducción de Clitemnestra y la falsa modestia de Agamenón.

Cabe mencionar que Orestes es interpretado por el mismo actor que interpreta Agamenón, la transformación en su conducta corporal es radical, del hombre hierático pasa el joven dudoso e inexperto, pero sin abandonar la precisión técnica que caracteriza a la ópera china.

Junto a este despliegue exquisito de representación escénica, aparecen los personajes llevados a un contexto contemporáneo: Joven del coro, Pílates y Atenea, todos ellos hablando como lo hace cualquier habitante del Taiwán de hoy, a diferencia de los tres a los que hemos hecho referencia antes, cuyos diálogos están regidos por el tradicional "jingju".

El joven del coro resulta un personaje muy interesante porque está vestido como cualquier joven contemporáneo de cualquier ciudad del mundo, tenis, pantalones cortos, sudadera y gorra. Su labor durante la representación es explicar a los espectadores con sus intervenciones lo que está sucediendo en la escena, ya que incluso para los aficionados, la forma del "jingju" es incomprensible. En algunos momentos se acerca a algún espectador, le comparte de su lata de refresco e intercambian algunas palabras. Estos breves momentos de clara interacción entre actor y espectador, le dan oportunidad al primero de improvisar sus palabras, sobre la base

del argumento general, lo que, como dijimos en líneas anteriores complejiza aún más la composición lingüística del montaje.

Este es, descrito de manera muy general, el ambiente escénico del cual emerge Atenea como conductora de televisión, es un universo lleno de contrastes y atravesado por diversos tiempos y geografías que leídos desde el mundo contemporáneo nos hablan de las tensiones, la convivencia o la confrontación entre la tradición y el presente, del cual Atenea es la representante más clara y de mayor impacto, por su poder de decisión dentro del argumento y por su popularidad dentro de la sociedad taiwanesa y de cualquier ciudad actual, si consideramos la penetración de la televisión en el mundo contemporáneo.

Tercera llamada: ¡ahora con ustedes: Atenea!

Zeus toma para sí a la titánide Metis, diosa de la sabiduría, dejándola encinta pero un oráculo de la madre tierra le dice que el próximo hijo que tenga con ella será quien lo derroque y gobierne sobre dioses y hombres. Ante tal amenaza Zeus decide devorar a Metis, dando a luz, más tarde, a Atenea, quien salió de la cabeza de Zeus armada con casco, escudo y lanza a orillas del río Tritón.

De esta primera aproximación mitológica a Atenea cabe destacar la deglución de su madre, y por lo tanto, su nacimiento del padre; así como las armas con las que nace, lo cual le otorga una inclinación natural a las artes bélicas. También cabe mencionar que fue la única hija que Zeus parió de sí, haciéndola la consentida de su padre y otorgándole un lugar en la corte olímpica.

Durante su infancia, se narra en el mito, que fue criada junto a Palas, y que en un juego bélico Palas estuvo a punto de matar a Atenea con su lanza, Zeus intervino rápidamente con la égida para salvar a su hija, mientras que la lanza de Atenea logró matar a su compañera de juegos. Es de resaltar la doble muerte femenina que marca la vida de Atenea y su consecuente salvación, primero la de su madre, que no es impedimento para su nacimiento y luego la de su compañera de la infancia, donde nuevamente la intervención de su padre le favorece.

Este último pasaje de la vida de Atenea también completa su atavío: casco, lanza, escudo y la égida, que en algunas versiones del mito está decorada con la cabeza de la Gorgona que Perseo mató con su ayuda. Una imagen guerrera y la protección de su padre es lo que caracteriza las representaciones de la diosa.

Las investigaciones sobre historia de las religiones coinciden en afirmar que la organización social religiosa y política de la antigua Europa, incluyendo Grecia, estaba precedida y organizada por la maternidad. La diosa estaba asociada con las tres faces de la luna y las estaciones de acuerdo a cada una de las etapas de su vida:

Cuadro 1
Asociaciones de la diosa en la antigua Europa

Luna nueva	Primavera	Doncella
Luna llena	Verano	Ninfa
Luna menguante	Invierno	Vieja fea

Basado en: Graves, Robert. *Los mitos griegos I*, Alianza, España, 2001.

Siguiendo con la exposición de Graves, la diosa fue nombrada y tipificada de acuerdo a la mitología griega de la siguiente manera:

Cuadro 2
Asociaciones de la diosa en la antigua Grecia

Luna nueva	Primavera	Doncella	La doncella del aire superior	Selene
Luna llena	Verano	Ninfa	La ninfa de la tierra o del mar	Afrodita
Luna menguante	Invierno	Vieja fea	La vieja del mundo subterráneo	Hécate

Basado en: Graves, Robert. *Los mitos griegos I*, Alianza, España, 2001.

Las investigaciones y esta breve esquematización deja de manifiesto que en la antigüedad toda la vida estaba organizada en torno a la diosa y su misterio más importante, la maternidad. Posteriormente se relaciona el coito con la fertilidad dando al hombre mayor importancia. Así para Graves:

La mitología griega primitiva se ocupa principalmente de las cambiantes relaciones entre la reina y sus amantes, relaciones que empiezan con los sacrificios anuales o bianuales de éstos y terminan en la época en que se compuso la *Ilíada* y los reyes se jactaban de «ser mejores que sus padres», siendo aquella eclipsada por una monarquía masculina ilimitada.⁸

⁸ Graves, R., *Los mitos griegos I*, p. 19.

Como parte de este complejo y largo proceso de transformación cultural, en el que lo matriarcal pierde terreno frente a lo patriarcal, encontramos que el mito de Atenea integra elementos de ambas manifestaciones simbólicas. Siguiendo a Graves: Atenea se asume como el miembro más joven de la triada de la diosa encabezada por Metis; al mismo tiempo que el culto a Metis es suprimido y sus atributos pasan a formar parte de las características de Zeus; sin embargo, Atenea como hija de Zeus conserva un lugar importante en la religión de la antigua Grecia, aunque bajo la soberanía suprema de su padre.⁹

Así pues, siguiendo con la sencilla pero clarificadora esquematización, podemos integrar a Atenea en la configuración de la triple diosa como doncella y a Metis como la vieja, quedando la fase de la ninfa sin una identidad clara. Sin embargo, en las diferentes versiones del mito de la infancia de Atenea “La historia es siempre la misma y presenta dos aspectos de la diosa única bajo nombres diferentes.”¹⁰ Es decir, Palas es la propia Atenea, uno de sus aspectos que muere por su propia mano, con intervención del padre. Considerando que Atenea se ufana de su virginidad y nunca es madre, Palas puede ser considerada la ninfa dentro de la triada femenina de la divinidad, que tras su muerte suprime el misterio de la maternidad en esta representación de la triada divina.

Cuadro 3 Asociaciones de la diosa Atenea en la antigua Grecia

Luna nueva	Primavera	Doncella	Atenea
Luna llena	Verano	Ninfa	Palas
Luna menguante	Invierno	Vieja fea	Metis

Así, el mito de Atenea se caracteriza, entre otros aspectos, por una doble muerte de la propia diosa, en primera instancia, la de Metis que da paso a la supremacía Zeus y la atribución de la sabiduría como característica propia; en segundo lugar, la muerte de Palas, que trunca la regeneración cíclica de la diosa a través del mayor de sus misterios, la maternidad. Quedando Atenea como una diosa de feminidad suspendida, armada como un guerrero, virgen y sólo con

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ Kerenyi, K., *Los dioses de los griegos*, p. 121.

su padre. Incluso el mito del nacimiento de Erictonio, criado por Atenea, niega que ella lo haya concebido, eliminando del mito la maternidad de la diosa.

Después de esta brevísima revisión resulta evidente que el mito de la diosa, personificada como Atenea, se presenta con transformaciones considerables respecto de las versiones y personificaciones anteriores, dando cuenta de un proceso de transformación simbólica, y por lo tanto cultural, que privilegia lo solar sobre lo lunar, y que va a prevalecer hasta nuestros días.

A finales del siglo XX, Atenea anuncia su irrupción en el escenario con música gravada de "rock and roll", es el tema "Rock around the clock" de "Bill Haley and his Comets". En el escenario, Orestes es atormentado por las Furias mientras la diosa aparece en el fondo acompañada de un despliegue lumínico que la presenta como una súper estrella del espectáculo. Esta es la primera imagen de Atenea que el montaje de Richard Schechner y "The Contemporary Legend Theatre" nos presentan. Se trata de la escena del juicio de Orestes en la obra "Las Euménides" que cierra la trilogía de "La Orestíada". En contraste con los suntuosos vestuarios de la ópera china, Atenea porta un sencillo vestido negro, acompañado con guantes, estola y zapatos del mismo color, siempre con micrófono en mano.

Al paso de Atenea el escenario se divide en dos, del lado derecho las Furias, a las que más tarde se sumará la sombra de Clitemnestra; mientras que del lado izquierdo está Orestes, que será acompañado por Apolo y la Pitonisa. Cuando Atenea irrumpe la forma de interacción entre los personajes se transforma, ya no dialogan entre ellos, sólo a través de las preguntas de Atenea y la ayuda de su micrófono es que Orestes y las Furias exponen la problemática que los ha llevado hasta el templo de la diosa en Atenas.

La diosa, vaciada de todo simbolismo, repite los gestos y movimientos que las Furias y Orestes realizan en correspondencia con la técnica de la ópera china, sin embargo, la copia que Atenea realiza está hueca, sin fuerza, risible. Pero, a pesar del contraste entre el personaje de Atenea y el resto de los que aparecen en la escena, ella es la única que se dirige a los espectadores e interactúa con ellos, ante la frase que la diosa dirige al público junto con su micrófono, el público responde a coro; esto se explica porque Atenea está caracterizada como una famosa conductora de televisión de Taiwán, de acuerdo a las palabras del propio director de la obra.¹¹

¹¹ Ríos Valerio, W., *op. cit.*

Pero podemos ir un paso más allá y, a partir de la irrupción de los elementos de teatralidad¹² propios de un programa de televisión en vivo en una obra teatral, identificar, más específicamente, la escena con un programa de *talk show* y a Atenea como su conductora. El *talk show* es un género televisivo que privilegia el diálogo o la entrevista, ya sea a personalidades del mundo del espectáculo o personas desconocidas que acuden a exponer su problemática; en este último caso, el *talk show* se presenta más como un debate cuyo objetivo es la resolución del conflicto.

Hacia el final de “Las Euménides”, los jueces han votado en igual número a favor que en contra de Orestes, sin embargo, Atenea otorga el voto decisivo a Orestes, quien es llevado al fondo del escenario con los brazos en alto por la misma diosa, presentándolo como “el campeón”. Atenea argumenta su decisión diciendo:

*No mother gave birth to me, my father
only I call parent. Furthermore, I
always choose the male over the female.
Therefore, I cast the deciding ballot
for Orestes.*¹³

Sus palabras no pueden ser más claras, se establece la justicia cívica patriarcal sobre la antigua ley matrilineal. Las Furias son derrotadas, aunque no eliminadas de la Ciudad, Atenea les ofrece un lugar en el templo, fieles para su culto, ofrendas y libaciones a cambio de que transformen su venenosa venganza en bendiciones para el pueblo de Atenas. De esta manera, la fuerza destructora primigenia de la tierra es puesta en suspenso para privilegiar la potencia nutricia y protectora de las diosas; que a pesar del claro establecimiento de la ley cívica patriarcal permanecen presentes dentro de la ciudad. Atenea pone de manifiesto, en la tragedia, la suspensión del misterio de la maternidad que se opera en ella, al mismo tiempo que impone la ley cívica patriarcal sobre las potencias destructoras de la antigua religión ctónica. “El mundo de los dioses

¹² Entendemos por teatralidad a: “todo proceso individual o colectivo de realización y observación de actos que operan sobre la realidad concreta o imaginaria” en Adame, D., *Elogio del oxímoron*, p. 30.

¹³ Schechner, R. *Aeschylus' Oresteia*, p. 55. “Ninguna madre me parió, sólo mi padre es mi progenitor. Además, siempre elijo lo masculino sobre lo femenino. Por lo tanto, doy el voto decisivo a Orestes.”

antiguos no se ha olvidado con el correr del tiempo y mantiene todavía su poder y su santidad. La religión olímpica lo desplazó del primer lugar, pero lo dejó permanecer en el fondo, [...]”¹⁴

Además, a partir de la aparición de Atenea en el escenario, la representación teatral se transforma en un programa de televisión en vivo con formato de *talk show*, que desacraliza su imagen. Los espectadores teatrales se transforman en público de un programa en vivo y así quedan integrados, una vez más, en la representación, se auto-representan al asumir su nuevo rol dentro de la representación contestando a coro ante los cuestionamientos de Atenea. Y la tradicional ópera se ve atravesada por formas de representación naturalistas y por elementos de teatralidad propios de los *mass media*, que lleva a el montaje a transitar de la tradición al teatro contemporáneo.

Atenea como conductora de televisión pasa de ser símbolo¹⁵ a signo de sí misma. Pierde toda potencia sagrada para representar de manera inmediata y obvia a cualquier figura de la conducción televisiva. Pasa de ser el jurado máximo en el Areópago de la polis a jurado de los *mass media*. Richard Schechner plantea la problemática con la siguiente pregunta: ¿Quiénes son nuestros dioses actualmente? A lo que responde: “el comercio, el capitalismo, el entretenimiento popular”¹⁶. En otros términos: ¿Quién es la diosa de la ciudad en la actualidad, quién es Atenea hoy? La respuesta que nos da el montaje es escalofriante: Atenea hoy es conductora de un programa de televisión con formato de *talk show*.

Lo que nos lleva a preguntarnos sobre la emergencia, así como en “La Orestíada” se manifiesta, de una nueva forma de instauración de la justicia, que pone por encima del ser humano a la masa espectacularizada al servicio de los intereses de los productores de televisión. O sobre el papel que los “mass media”, en especial la televisión, tienen en la vida contemporánea; junto con la función que los conductores de televisión realizan a través del burdo juego de la espectacularización de problemáticas comunes, la poca o nula profundización profesional en los temas planteados y la ausencia de una solución integral a los problemas.

¿Se está convirtiendo la televisión en un nuevo espacio para dirimir los conflictos y a su conductor en el juez? ¿Es la televisión un medio

¹⁴ Otto, W. F., *Los dioses de Grecia*, p. 11.

¹⁵ Durand, G., *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1968.

¹⁶ Ríos Valerio, W., *Entrevista...*, op. cit.

de implementación de “justicia espectacular”? ¿Acaso estamos viviendo un tránsito cultural que va de la antigua justicia de la religión matriarcal, a la justicia cívica patriarcal de la antigua Grecia, hasta la “justicia espectacular” o el “espectáculo de la justicia”?

Desde sus inicios, el teatro ha abrevado del pasado para cuestionar el presente, e incluso para imaginar un futuro. Recordemos que las representaciones trágicas de la antigua Grecia, retomaban motivos mitológicos y los problematizaban, en un intento por comprender el sentido del hombre, ponían en tensión el pasado divino y heroico junto con el presente civil de la polis, espacio de configuración del hombre y la conciencia trágicos.¹⁷

Así el teatro nos impone una imagen del presente, en tensión, problematizado. En este caso, pone a dialogar a la tragedia griega, la ópera china, el teatro contemporáneo y la televisión, donde la figura de Atenea pone de manifiesto las tensiones y problematizaciones que transitan el escenario, al mismo tiempo que nos plantea una serie de preguntas sobre lo que somos hoy, tarea que siempre estamos intentando resolver.

Bibliografía

Adame, Domingo (2005), *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, Universidad Veracruzana, México.

Biography of Richard Schechner, <http://diglib.princeton.edu/ead/getEad?eadid=TC071&kw=Schechner>, (marzo 2010).

Casey Bernardette, Casey Neil, *et. al.* (2008), “Talk shows”, en *Television studies. The key concepts*, Routledge, Londres y New York, pp. 278- 281.

Chen, Jack (1949), *The chinese theatre*, Roy Publishers, Great Britain.

Chuaqui, Carmen (2001), *Ensayos sobre el teatro griego*, UNAM-IIF, México.

Dallal, Alberto (2007), *Los elementos de la danza*, UNAM, México.

Durand. G. (1968), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.

Duvignaud, Jean (1980), *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, 2^a. ed., Fondo de Cultura Económica, México.

¹⁷ Vernant, J. y Vidal-Naquet P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I, Paidós, España, 2002.

- Esquilo (2001), *Tragedias completas*, 12º ed., Edaf, España.
- Graves, Robert (2001), *Los mitos griegos I*, Alianza, España.
- Graves, Robert (1989), *Los mitos griegos II*, Alianza, México.
- Imbert, Gerard (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Gedisa, Barcelona.
- Innes, Christopher (1992), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Kerenyi, Karl (1997), *Los dioses de los griegos*, Monte Ávila, Venezuela.
- Kerenyi, Karl (2009), *Los héroes griegos*, Atlanta, Barcelona.
- Lavaniegos, Manuel (1995), *Configuraciones trágicas. Teatro y Filosofía*, Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación, México.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy Jean (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona.
- Nietzsche, Friedrich (2002), *El nacimiento de la tragedia*, Edaf, España.
- Otto, Walter F. (1973), *Los dioses de Grecia. Las imágenes de lo divino a la luz del espíritu griego*, Editorial universitaria de Buenos Ares, Argentina.
- Ríos Valerio, Wendolin (2011), *Atenea en la escena contemporánea. Análisis de la puesta en escena "La Orestíada"*, La autora, México.
- Ríos Valerio, Wendolin (11 y 12 de junio de 2010), *Entrevista a Richard Schechner*, New York.
- Ríos Valerio, Wendolin (2007), "El actor santo o performer como símbolo", en *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, México, núm. 56, octubre-diciembre, pp. 44-50.
- Savarese, Nicola (1992), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*, Grupo editorial gaceta, México.
- Schechner, Richard (1995), *Aeschylus' Oresteia*, Princeton University Library: Richard Schechner papers and The Drama Review Collection 1943-2007, Miscellaneous files 1989-2007, Box 315.
- Schechner, Richard (1995), *China Diary*, Princeton University Library: Richard Schechner papers and The Drama Review Collection 1943-2007, Miscellaneous files 1957-1996, Box 154, Folder 8.
- Schechner, Richard (1988), *El teatro ambientalista*, Editorial árbol-UNAM, México.
- Siao, Eva y Alley, Rewi (1957), *Ópera de Pekín*, Editorial Nuevo Mundo, Pekín.
- Sis Vanis, Kalvodova, *Chinese Theatre*, Spring Books, Czechoslovakia, s/f.

The Contemporary Legend Theatre (Marzo 2010), <http://clients.mingisland.com/CLT/index.php>

The Oresteia (Julio 2010), <http://hemisphericinstitute.org/artisprofiles/index.php?lang=Eng&Artist=rschechner&Menu=About&Category=Bio>,

Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet Pierre (2002), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. vol. I, Paidós, España.

Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet Pierre (1989), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Taurus, España.