

El teatro neogriego

Teresa Chalavazi

Grekeria modernoko lektorea / Lectora de griego moderno

Laburpena

Testu honetan antzerki neogrekoaren historiaren aurkezpen laburra egiten da, literatura-genero gisa nahiz adierazpide gisa, XVI. mendean sortu zenetik gerra ondoko urteetara arte. Grezian, 1821eko iraultza izan baino lehen –hau da, Greziako independentzia-gerraren aurretik– diasporako grekoen komunitateetan antzerkia garatzen lagundu zuten antzezlan eta pertsonaia garrantzitsuenak aipatzen dira. Orobat, jorratu ditugu Greziako estatu modernoa sortu ondoren lehen antzezle profesionalek egindako ahaleginak eta antzerki-azpiegiturak sortzeko saiakerak. Azkenean, haurrentzako antzerkia taularatzen da, baina ez eskolan bakarrik, baita antzezlan profesionaletan eta haurrentzako antzerki-lantegietan ere.

Gako-hitzak: Kretako antzerkia; Eptaneso; Egeo; printzerri danubiarrak eta fanariotak; 1821eko iraultzaren ondoren; antzerki-konpainiak eta genero berriak; “Ideien antzerkia” eta eszenaratzea; Antzerki Nazionalaren Fundazioa; gerra ondoko urteak; haur-antzerkia.

Resumen

En este texto se hace una presentación breve de la historia del teatro neogriego, bien como género literario bien como representación, desde sus comienzos el siglo XVI hasta los años de posguerra. Se mencionan obras teatrales y los personajes más relevantes que contribuyeron al desarrollo del teatro en el territorio griego y en las regiones donde florecieron las comunidades de los griegos de la diáspora antes de la revolución de 1821, que era la guerra de la independencia de Grecia. Tras la creación del Estado griego moderno seguimos los esfuerzos de los primeros actores profesionales y los intentos para la fundación de organizaciones teatrales. Al final se hace una presentación del teatro infantil no solo en la escuela sino también en representaciones profesionales y talleres teatrales para niños.

Palabras clave: El teatro cretense, Eptáneso, Egeo, principados danubianos y fanariotas, después de la revolución de 1821, compañías teatrales y nuevos géneros, “Teatro de ideas” y puesta en escena, fundación del Teatro Nacional, años de posguerra, teatro infantil.

Abstract

This text offers a brief outline of the history of neo-Greek theatre, both as a literary genre and as performance, from its beginnings during the 16th century, right up to the post-war years. Mention is made of key plays and figures who contributed to the development of theatre both in Greece itself and in those regions in which the Greek communities of the diaspora flourished before the revolution of 1821 and the beginning of the Greek War of Independence. After the creation of the modern Greek state, the text charts the efforts of the first professional actors and the attempts made to set up theatre associations. Finally, the text turns its attention to children’s theatre, not only in schools but also in professional performances and theatre workshops for children.

Key words: Aegean, Heptanese, Cretan theatre, Danubian and Phanariot principalities, after the 1821 revolution, theatre companies and new genres, “Theatre of ideas” and production, National Theatre Foundation, post-war years, children’s theatre.

Los comienzos del teatro neogriego como obra dramática y como puesta en escena se sitúan a finales del siglo xvi, dado que, según muchos estudiosos, en la época bizantina no se continuó la tradición del teatro griego antiguo. Los espectáculos bizantinos más parecidos a este género eran los del “mimos”, improvisaciones populares que se presentaban en el hipódromo entre las carreras de caballos o en el palacio imperial y los diálogos religiosos¹, ambos muy alejados del sentido del teatro griego, que cesó de existir a finales de la antigüedad. El teatro presupone ideales que no se refieren ni al hombre medieval de Occidente ni al hombre bizantino de Oriente². La vuelta a los mismos ideales del Renacimiento llevará el teatro de nuevo a Europa; primero a Italia y en seguida en todos los países, Francia, Inglaterra, España y finalmente a la parte griega que queda bajo el dominio de los venecianos, sobre todo a Creta y –menos– al Heptáneso.

¹ Marios Ploritis, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, y también: Walter Puchner, *Κείμενα...*, pp. 356-359.

² Linos Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, pp. 65-66.

EL TEATRO CRETENSE

Las obras del teatro cretense del siglo XVI constituyen la tradición local de la dramaturgia clasicista. Se trata de obras relevantes que constituirán el modelo de los siglos siguientes. La tragedia y el drama religioso están basados en modelos italianos que son transformados libremente y así son creadas obras de calidad más alta que esa de las obras que la inspiraron³. Se cultivan los clásicos géneros dramáticos, la tragedia, la comedia y el drama pastoril, con un esquema de cinco actos, prólogo e intermedios. Se usa el dialecto cretense hablado sin residuos medievales y otros elementos cultos. El idioma local se eleva a una elegante lengua literaria que está formada con voluntad artística y es capaz de expresar el pensamiento poético. Los poetas de las obras que nos llegan proceden de familias nobles o de la alta burguesía y son cultos, como se deduce de sus obras, y tienen una formación humanista y un buen conocimiento de la literatura italiana.

La tragedia clasicista Erofili (Ερωφίλη) es la obra maestra de Yeoryos Jortatsis. El poeta es la personalidad más importante del teatro cretense, es contemporáneo de Shakespeare y de “el Greco” y su obra ejerció gran influencia no solo sobre la dramaturgia griega erudita sino también sobre otros espectáculos populares que se representaban durante los siglos siguientes y hasta nuestra época. Esta triste historia de amor entre Erofili y Panáretos, dominada por la muerte, no obstante tiene menos elementos de sangre y terror que su modelo italiano y más méritos literarios y teatrales⁴. Nos han llegado dos tragedias más, el Rey Rodolinos (Βασιλεύς Ροδολίνος) de Ioanis Andreas Troilos y Sinon (Ζήνων) de poeta desconocido, que siguen modelos del occidente europeo, ambos inferiores a la tragedia de Jortatsis en calidad poética.

La mejor de las comedias, Catsurbos (Κατζούρμπος), es una obra madura de Jortatsis también. El argumento, muy común en aquella época, se refiere a los jóvenes enamorados, a un viejo también enamorado y, al final, al reconocimiento del hijo perdido. La comedia Stazis (Στάθης), que no se ha conservado completa ni conocemos al creador, tiene tema parecido; lo mismo y quizá más cerca de la imagen de la sociedad cretense es la comedia Fortunatos (Φορτουνάτος) de Marcos Antonios Fóscolos. En las tres se presentan situaciones y tipos cómicos convencionales como en la comedia italiana. Participan muchísimas personas, y eso es un elemento

³ W. Puchner, *Κείμενα και αντικείμενα*, pp. 361.

⁴ W. Puchner, *Κείμενα και αντικείμενα*, p. 362 y también: *Ο μίτος της Αριάδνης*, p. 183.

para suponer que no había compañías teatrales profesionales en Creta, que en aquella época no podrían sobrevivir con tantos miembros.

El drama pastoril Panoria (Πανώρια) de Jortatsis, bien elaborado, es más singular que las obras bucólicas, porque presenta el amor de los simples pastores. La escenografía mitológica de los dioses y de las ninfas, que se encuentran en los idilios pastoriles italianos dirigidos a un círculo noble, parecería muy extraña al público cretense, que estaba más cerca del campo y de la vida real de los pastores. En la obra de Jortatsis las personas son simpáticas y realistas.

El drama religioso Sacrificio de Abraham (Θυσία του Αβραάμ) de Vitsentos Cornaros es un esfuerzo muy peculiar sin los convencionalismos teatrales comunes. No hay división en actos ni escenas y tampoco hay pasajes corales ni coros. El lugar de la acción cambia como en la narración. Los personajes adquieren un mayor calor humano y nos conmueven en su aspecto humano, sobre todo el de Sara. Su lengua es también cálida y más popular. Esta obra es menos teatro y más narración dramática⁵. En los siglos siguientes se publicó más veces como lectura popular.

Otro de los elementos indispensables de la sesión teatral eran también los intermedios. Se trata de dramas pequeños, cortos que se presentan entre los actos o en sesiones diversas. Son partes muy espectaculares, que incluyen escenas de batalla, música y riqueza escenográfica.

Según las ponencias que tenemos se presentaban obras teatrales todos los años en las fiestas del carnaval. Así se supone que nos ha llegado solo una pequeña parte de la producción cretense, dado que las sesiones cubren la duración de un siglo⁶. Parece que las tragedias se representaban en un lugar cerrado, en la *loggia* o en la sala de un palacio o en la casa de un noble, mientras que las comedias se representaban al aire libre, en una gran plaza de la ciudad, normalmente por la tarde. Se testifican también sesiones con ocasión de una boda. Los actores supuestamente eran aficionados que pertenecían a los rangos sociales más altos, eran hombres y actuaban también en los papeles de mujeres. No se usaban máscaras. El decorado no debía de ser sobrio, como indican la escenografía exigente y el desarrollo de Creta.

EL TEATRO DE EPTÁNESO

Después de la conquista de Creta por los Turcos en 1669 se detuvo bruscamente dicho florecimiento. Sin embargo los refugiados trajeron sus obras

⁵ L. Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, p. 76.

⁶ W. Puchner, *Κείμενα και αντικείμενα*, p. 377.

consigo hasta Eptáneso, donde hay una tradición teatral desde el siglo XVI. La producción local no tiene el esplendor y los méritos de la cretense, así que Erofilí y las demás obras fueron preferidas. El siglo XVIII se escriben tragedias por Petros Katsáitisy Yeoryos Mórmoris y comedias por Savoyas Rús-melis y Dimitrios Guselis. Hay influencia de la Ilustración y se presenta una nueva ideología, cristiana y patriota. Las obras cretenses siguieron representándose entre las obras griegas o italianas y la ópera, reforzando la tradición que ya subsistía antes de este siglo.

Junto al teatro erudito existen también los espectáculos populares representados en la calle, las “Omilíes”, de las fiestas del carnaval, a las que fueron también incorporadas dichas obras. Así, a través de la tradición popular, trascendieron las obras cretenses por todo el territorio griego y hasta nuestra época. Por supuesto tal representación presupone la creación de modificaciones abreviadas de la obra, que aparecen en diversos manuscritos de la época, desde muy simples y cortas hasta otras más extensas. En el caso de Erofilí la obra se entrega con el nombre de Panáratos. Su incorporación al carnaval griego a principios de primavera se refiere al círculo de la muerte y de la resurrección de la vida que representaban los cultos antiguos⁷.

EL TEATRO DEL EGEO

En la región del Egeo funcionaban muchas escuelas católicas desde mediados del siglo XVI, cuyos programas educativos concluían con sesiones teatrales representadas por los alumnos, con temas de ambiente religioso. Además desde el siglo XVII se mencionan representaciones de comedia en el carnaval, promovidas por los misioneros jesuitas, con objetivos concretos y para marginar otras actividades del carnaval⁸. Animador de este movimiento y quizá también autor fue un culto jesuita, Domínicos Maurikios, que era amigo del primer editor de Erofilí, Matzeos Kigalas. Siguen representándose más obras, también influidas por las obras cretenses, y unas escritas por curas ortodoxos en la isla Quíos, Mijaíl Vestarjis y otros, con temas del testamento antiguo. Se nota la evolución de la dramaturgia y la influencia de la Ilustración neogriega.

⁷ Ecaterini Polimeru Camilaki, *Θεατρολογικά*, pp. 19-25.

⁸ Esos son la propaganda religiosa y el intento de evitar la participación de los jóvenes en las actividades populares en las que se usan máscaras. Véase W. Puchner, *Διάλογοι και διαλογισμοί*, pp. 27-30, 45, 50.

Se han conservado dos manuscritos de la isla Syros que parecen ser interesantes, la tragedia de San Dimitrios, representada en la isla Naxos en el siglo XVIII, y una obra sin título sobre la matanza de los niños por Herodes, ambas en el estilo del barroco. Nos ha llegado también un trozo de drama pastoril en el modelo de Panoria. Así se indica que el teatro religioso del Egeo es herencia de la tradición cretense, pero con otros objetivos y mensajes ideológicos.

EL TEATRO EN LOS PRINCIPADOS DANUBIANOS. LOS FANARIOTAS

La Ilustración europea tuvo una fuerte influencia en el Eptáneso y en el territorio del Helenismo de la diáspora con puntos esenciales en los principados danubianos y Constantinopla. En el Eptáneso se entregan las nuevas ideas y las obras literarias tienen bastante patriotismo y del carácter didáctico. Durante los siglos XVIII y XIX se traducen obras de Molière, Pietro Metastasio y Carlo Goldoni. En los principados danubianos a principios del siglo XIX se dan representaciones de tragedias en las escuelas griegas y también en las casas señoriales de Constantinopla y de Odesa, escritas por Azanasios Jristópulos, Nicolás Pícolos y Yeoryos Lasanis, a menudo con contenido político. A veces eso puede ser peligroso para los factores del espectáculo. Poco antes de la revolución griega se representan en Bucarest y en Jasio tragedias políticas y patriotas de Voltaire y de Alfieri. Esta actividad teatral es promovida por los príncipes griegos y sobre todo por Ioanis Caratsás, culto y ilustrado. Su hija Ralú es fundadora y directora de un grupo teatral muy activo en el que actuaban unos de los primeros actores y actrices griegos, con más conocidos entre ellos Kiriakós Aristías, Z. Alkeos y María Alkeu.

EL TEATRO DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN DE 1821

Las condiciones de la guerra y sus consecuencias no favorecían el desarrollo del teatro. Sin embargo la idea de hacer teatro está aún viva, porque existe la herencia de las sesiones en las comunidades griegas de la diáspora y la idea de que el teatro es educativo. Se representan obras teatrales en muchos sitios del nuevo país. En Ermúpoli, uno de los centros ciudadanos más importantes, actúa el grupo teatral de Zeófilos Caírís desde los últimos años de la revolución y representa también la primera obra dramática impresa en el Estado griego libre, *Nikíratos* (Νικηράτος) de una señora, Evanzía Caíri. Poco después actúan dos grupos de aficionados más.

Pronto, después de la liberación, vendrá también el melodrama italiano. Este tipo de espectáculo es preferido en Eptáneso y también en Atenas, capital del nuevo Estado, y arrincona los esfuerzos para el desarrollo del teatro griego. De todas formas se escriben nuevas tragedias por Aléxandros y Panayotis Sutsos, Aléxandros Risos Rangavís, Ioanís Zambelios y Dimitrios Vernardakis, cuya tragedia romántica María Doxapatrí (*Μαρία Δοξαπατρή*) tuvo gran éxito. Muchas obras tienen contenido patriótico. Más interesantes son las comedias de Yeoryos Jurmusis, de Sofoclís Caridis y la Babilonía (*Βαβυλωνία*) de Stéfanos Bizantios. En Eptáneso hay también producción de comedias y de obras patrióticas, sin embargo es importante la obra dramática de Antonios Mátesis *La Albahaca* (*Βασιλικός*) sobre el conflicto ideológico entre la aristocracia y la burguesía.

En Atenas parece que la vida teatral comienza poco más tarde⁹, pero el repertorio que se representa contiene las mejores obras de esa época, griegas o traducidas. Además se solía cerrar las representaciones con un espectáculo de pantomima. A pesar de esos esfuerzos las sesiones teatrales fueron oscurecidas por la muy popular ópera italiana. Tampoco había interés estatal. Por todo esto no se consiguió por entonces la fundación de un Teatro Nacional. Las sesiones tienen lugar en edificios disponibles o a veces en construcciones de madera. Con el tiempo se construyen verdaderos teatros.

Un espectáculo divertido y popular en Atenas, rival poderoso de la seria ópera italiana, es este de las sombras chinescas (*Θέατρο σκιών*), un espectáculo de lenguaje bastante procaz cuyo público son muchos alumnos, y eso provoca las protestas de los ciudadanos. Al principio era uno de los espectáculos tradicionales del carnaval, no sólo en la capital, sino también en todas las grandes ciudades de los Balcanes. En su apariencia inicial era el “teatro de los asiáticos”. La figura principal de Caraguiosis era un tipo grueso y vulgar. En la escena griega Caraguiosis y los demás personajes se convertirán en figuras cómicas tradicionales y decentes, que reflejan, como figuras costumbristas, la sociedad actual del país¹⁰.

LAS COMPAÑÍAS TEATRALES. NUEVOS GÉNEROS

Poco después de mediados del siglo XIX empiezan a trabajar los primeros grupos teatrales profesionales de Dionisios Tavularis y Pantelís Sutsas, que

⁹ Según W. Puchner, *Κείμενα και αντικείμενα*, p. 428.

¹⁰ W. Puchner, *Ελληνική θεατρολογία*, pp. 409-418.

salen de Atenas de gira hacia las ciudades del Este con numerosa colonia griega. Son populares actrices de talento, como Pipina Vonasera, Ecaterini Panayotu, Sofía Paná, Eleni Jelmi y la italiana Adelaída Ristori, junto con sus compañeros Yeoryos Nikiforos, Mijaíl Arniotakis, Evánguelos Pandópulos. Una actriz dotada es Evanguelía Paraskevopulu que actúa también en el papel masculino de Hamlet con éxito¹¹. En esa época el estilo de actuar es declamatorio y los movimientos son muy ampulosos. Se presta atención a los trajes y los actores intentan el contacto con actores extranjeros para mejorar su técnica en el arte dramático.

Al mismo tiempo nuevas obras se añaden al repertorio, que proyectan temas de crítica social, muchas de V. Hugo, Schiller, Goethe, Shakespeare, Dumas y también griegas de Dimitrios Vernardakis, Spiridon Vasiliadis, A. R. Rangavis, Antonios Antoniadis, Dimitrios Paparrigópulos, Timoleon Ambelás, Leonidas Papayeorgópulos, Aléxandros Stamatiadis, Yeoryos Surís y de Ánguelos Vlajos. La mayoría de estas obras está escrita en la lengua culta que es menos expresiva. Se escribe también comedia-farsa y comedia política. Aquí se usa más la lengua coloquial. Este desarrollo lleva más cambios: la construcción de edificios de teatro en muchas ciudades y la creación de teatros estivales al aire libre, donde se representan espectáculos variados y el público está compuesto de gente del pueblo.

A finales del siglo XIX la tendencia realista tuvo sus efectos sobre el teatro. Las tragedias de Vernardakis como Fausta (Φαύστα) siguen teniendo éxito. Por una temporada se pone en escena un nuevo género, el comedillo (κωμειδύλλιο), escrito en la lengua hablada y con temas más cotidianos, en el que se intercalan muchas canciones. El elemento costumbrista tiene un papel importante y hay también influencia del naturalismo. Las obras más acertadas son La suerte de Marula (Η τύχη της Μαρούλας) y El amante de la pastora (Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας) de Dimitris Coromilás, y en estilo más popular la Golfo (Γκόλφω) de Spiros Peresiadis. En la misma época aparece también la revista que se hace muy popular y recluye el teatro serio en un entorno de intelectuales.

Así es, se divide la vida teatral del país. Por una parte hay la producción popular y comercial que vende mucho y reproduce las recetas de éxito. Por otra parte las obras más cultas y dramáticas quedan al margen de la representación teatral.

¹¹ Yanis Sideris, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, p.53.

EL “TEATRO DE IDEAS”. LA PUESTA EN ESCENA

A finales del siglo XIX y principios del XX hay un intento de restauración del teatro. En las obras se cultiva la *dimotikí* literaria. Hay influencia del naturalismo y de la dramaturgia de la Europa del norte, sobre todo de Ibsen. Junto con los temas costumbristas integran también las ideas socialistas. Los autores vuelven a la creación del “drama nacional”, un drama moderno morfológicamente con temas basados en la cultura griega.

Se distinguen las obras de Aryiris Eftaliotis *El Fantasma* (*Ο Βουρκόλακας*) y de Yanis Cambisis *El Anillo de la madre* (*Το Δαχτυλίδι της μάνας*) que eligió el compositor Manolis Calomiris para el tema de una de sus óperas. Un gran impulso al teatro griego moderno lo dio el prosista Constantinos Jristomanos que escribió obras teatrales y fundó un nuevo teatro, la “Nueva Escena” (*Νέα Σκηνή*) en 1901 e hizo una nueva y excelente contribución en el plano de la escenografía y la dirección. Al mismo tiempo estaba funcionando el “Teatro Real” (*Βασιλικό Θέατρο*), naturalmente más conservador, bajo la dirección de Zomás Iconomu. Los dos impulsan la escena en Grecia, adoptan el repertorio moderno y favorecen el descubrimiento de actores dotados, como de las actrices principales Marica Cotopuli y Kiveli Adrianú.

Este movimiento beneficia también a la dramaturgia; el poeta Kostís Palamás escribe su única tragedia *Trisévnyi* (*Τρισεύγηνη*) en la que se presenta la figura poética de una mujer. Pronto aparecen también los éxitos de las obras teatrales del novelista Grigorios Xenópulos con la más completa de sus obras *El secreto de la condesa Valérena* (*Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραϊνας*). En seguida Xenópulos va a hacer sus temas poco profundos para establecer contacto directo con el público. Escribió “teatro elegante y moderno, de notable altura, ... moderado y digno”, como comenta F. M. Pontani¹². En misma época el joven talento Nicos Kasantsakis da su tragedia *El maestro de obras* (*Ο Πρωτομάστορας*) basada en la canción popular *El Puente de Arta*. Una de las obras más sobresalientes es *El Retoño* (*Το Φιντανάκι*) de Pantelís Jorn, obra realmente teatral, con rasgos perfectos. El autor habitual de teatro Spiros Melás que es también novelista, crítico y periodista tiene un rica y variada producción. Hacia 1925 intenta un resurgir del teatro y crea el “Teatro de Arte” (*Θέατρο Τέχνης*), donde se representó a Pirandello por primera vez.

Las dos primeras organizaciones teatrales de principios del siglo dieron un notable impulso a la escena en Grecia. Ambas representan el repertorio

¹² L. Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, p. 263.

moderno europeo y ofrecen educación a la generación de los nuevos actores renovando el arte dramático. Se establece la idea del teatro “de director de conjunto”, en el que el director coordina, organiza y ajusta la representación en un estilo unificado. Se hace un esfuerzo por renovar el drama clásico. El “Teatro Real” tiene un repertorio con muchas tragedias del teatro clásico, mientras la “Nueva Escena” tiene un repertorio más moderno y representa muchísimas nuevas obras, también del teatro clásico. La renovación del repertorio brinda la renovación del arte dramático que se convierte en una actuación más “interna” y psicológica, más sutil, con recursos de expresión indirectos.

De todas formas Ikonomu fue obligado desde el comienzo a comprometerse con los gustos de la corte real hasta que se retiró. Como actor o director independiente representa obras muy innovadoras de B. Shaw, O. Wilde y de Strindberg pero sin éxito económico. Jristomanos por su parte se ve obligado a hacer concesiones a los gustos del público y a menudo representa obras de moda para mantenerse económicamente. Unos años después la “Nueva Escena” de Jristomanos y el “Teatro Real” dejaron de existir.

HASTA LA FUNDACIÓN DEL TEATRO NACIONAL

El teatro de las décadas siguientes gira alrededor de las actrices principales Marica Cotopuli, alumna de Ikonomu, y Kiveli Adrianú, protagonista de Jristomanos. Sus compañías teatrales cultivan el drama serio en el que atraen a un público más amplio y, junto a este, la dramaturgia más ligera para sobrevivir. En general se hacen buenos esfuerzos para la difusión de la cultura teatral.

Estos nuevos intentos se encargan de hacerlos la “Compañía del Teatro Griego” (Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου), la compañía del teatro amateur del “Conservatorio de Atenas” (Θίασος Ωδείου Αθηνών), la “Escuela de Arte dramático” (Η επαγγελματική Σχολή Θεάτρου), el “Teatro de Arte” de Sp. Melás, la “Escena libre” (Ελευθέρα Σκηνή) de Spiros Melás y Marica Cotopuli, el “Teatro Popular” (Λαϊκό Θέατρο) de Vasilis Rotas y otras compañías.

Los autores griegos más importantes además de Xenópulos y Jorn son Dimitris Bogris, y Vasilis Rotas. Se sigue representando la tragedia clásica y aparecen los nuevos grandes actores y actrices Emilios Veakis, Mitsos Mirát, Yeoryos Glinós, Eleni Papadaki, Vaso Manolidu, Alexis Minotís, Catina Paxinú Y Manos Catrakis.

Los acontecimientos teatrales más relevantes de entreguerras eran la representación de Hécuba (Εκάβη) en el Stadium de Atenas dirigida por Fotos Politis y las Fiestas Delficas (Δελφικές Γιορτές) organizadas por la pareja Ángelos Sikelianós y Eva Palmer en Delfos.

LA FUNDACIÓN DEL TEATRO NACIONAL

En 1932 se creó el “Teatro Nacional” y provocó la mejora del teatro. En su compañía se reúnen grandes actores bajo la dirección de Fotos Politis, personalidad eminente de la vida teatral que nunca aceptó convenciones comerciales en el teatro. El “Teatro Nacional”, bajo la administración de Ioanis Griparris, filólogo y poeta, ofrece representaciones de gran calidad que reciben el reconocimiento del público. Algunos de los actores son ya expertos, como Emilios Veakis, N. Rosán, N. Papayeoryíu, Eleni Papadaki, Safo Alkeu y otros son jóvenes, como Catina Paxinú, Alexis Minotís, Caterina Andreadi y Manos Catrakis. Se representan obras de la dramaturgia universal desde los clásicos hasta St. Zweig. El teatro sigue la misma línea también bajo la dirección artística de Dimitris Rondiris. El elenco de los colaboradores es excelente.

Las grandes protagonistas del teatro independiente Cotopuli y Kiveli, rivales antes, ahora colaboran bajo la dirección escénica de Sp. Melás para competir con el “Teatro Nacional”. Al mismo tiempo Cárolos Cun ofrece notables representaciones en la “Escena Popular” (Λαϊκή Σκηνή) con obras en el espíritu del expresionismo popular o del realismo poético, con la colaboración regular de Yanis Tsarujis en la escenografía. Más tarde va a fundar su “Teatro de Arte” (Θέατρο Τέχνης), uno de los centros teatrales más importantes de los años de posguerra. Otro grupo que ofrece representaciones que se distinguen por su seriedad es la “Nueva Escuela Dramática” (Νέα Δραματική Σχολή) de Socratis Carandinós, posterior director del “Teatro Nacional” y presidente del Consejo de Administración del Teatro Estatal del Norte de Grecia, en Tesalónica.

Algunos de los prosistas de la generación del 30 ensayaron también en el teatro y sobre todo Georyos Zeotocás, presidente del “Teatro Nacional”, Angelos Tersakis y Pantelis Prevelakis.

LOS AÑOS DE POSGUERRA

En esa época se nota un renacer del teatro que se debe a la urbanización, a la aparición de buenos autores y al surgimiento de organizaciones con inte-

reses en el teatro. El “Teatro Nacional” tiene una posición primordial entre las demás organizaciones teatrales e intenta especializarse en la representación de obras del teatro clásico bajo la dirección escénica de Dimitris Rondiris y más tarde de Alexis Minotís, que junto con su esposa Catina Paxinú son los grandes actores protagonistas, y después con Alexis Solomós. Muy importante es la presencia del “Teatro Nacional” en los “Festivales” de Epidauro y en el teatro de Herodes Atico, donde se representa el drama clásico.

Del teatro independiente el más sólido y con una línea más estable es el “Teatro de Arte” de Cárolos Cun que representa obras de vanguardia mundial. Aquí no hay el escenario tradicional sino unos asientos alrededor de los actores. Una de sus más importantes representaciones es la Bodas de Sangre (Ματωμένος Γάμος) de Lorca que ejerce influencia en unas obras de los autores Nicos Peryalis e Iácovos Cambanelis¹³.

El estilo que domina en la escena de postguerra es la “comedia farsa” (φαρσοκωμωδία). A pesar de que no ofrece más que un espectáculo agradable, presenta personajes típicamente neogriegos sin una profundidad psicológica o con una problemática más trascendente. Los principales autores son Dimitrios Psazás y los colaboradores Alecos Sakelarios-Jristos Yanacópulos.

Naturalmente hay también intentos más serios. Son dos mujeres, la pro-sista Margarita Limberaki, que “busca nuevas formas expresivas en el teatro”, y la dramaturgo Lula Anagnostaki, cuyas obras “son escritas en un estilo moderno y con nervio, que rozan el absurdo y asimilan creativamente las enseñanzas del teatro actual europeo y americano”¹⁴. La influencia del teatro del absurdo recibe la mayoría de autores nuevos, como Costas Murselás, Pavlos Mátesis, Dimitris Kejaídís, Petros Márcaris, Yeoyos Scurtis y el humorista Bost (M. Bostantsoglu). Muchas de las compañías teatrales libres de la capital ofrecen representaciones de gran calidad la mayor parte de las veces. Los buenos actores de esos años son: Caterina Sinodinú, Eli Lambeti, Melina Mercuri, Antigoni Valacu, Yorgos Papás, Dimitris Jorn, Manos Catrakis, y unos de la comedia: Vasilis Logozetidis, Mimis Fotópulos, Ntinos Iliópulos.

La creación del “Teatro Estatal del Norte de Grecia” en 1961, con su primer director Socratis Carandinós, eleva el nivel teatral de Tesalónica y ofrece buenas sesiones y a menudo vanguardistas, como Esperando a

¹³ L. Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, p. 362 y también: W. Puchner, *Διάλογοι και διαλογισμοί* pp. 271-312.

¹⁴ L. Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, p. 363.

Godot (Περιμένοντας τον Γκοντό) de Becket bajo la dirección de Minos Volanakis.

Durante los años de la dictadura el teatro se hace a veces portador de un espíritu que es reaccionario y testimonial, ya que las nuevas compañías seleccionan obras de vanguardia o con un mensaje particular. Son las compañías de Tseni Carezi y Alecos Alexandrakis, el “Teatro Griego” (Ελληνικό Θέατρο) de Stéfanos Lineos, el “Teatro Independiente” (Ελεύθερο Θέατρο), el “Teatro Abierto” (Ανοιχτό Θέατρο), el “Experimental” (Πειραματικό), el “Teatro Stoá” (Θέατρο Στοά) y el “Teatro de la Sátira” (Θέατρο Σάτιρας). En Tesalónica hay teatros sobre todo de jóvenes y el Taller Teatral del Arte (Θεατρικό Εργαστήρι της "Τέχνης").

Después de la dictadura en Atenas se ha creado por el filólogo y escenógrafo Spiros Evangelatos el “Anfi-teatro” (Αμφιθέατρο) que también ofrece representaciones de alta calidad.

EL TEATRO INFANTIL

Los niños pueden participar en la sesión teatral como emisores, cuando actúen, y también como receptores, eso es como público. Como actores los niños pueden dirigirse bien a otros niños, principalmente en el teatro escolar, bien a los adultos, como se hizo en el siglo XVI, en que había compañías infantiles que daban representaciones de alta calidad en Londres y con mucho éxito¹⁵. Como público los niños son muy sensibles, reaccionan espontáneamente y comunican mejor con los actores.

Parece que los niños actuaban en las tragedias y en las comedias antiguas, sobre todo en papeles mudos, como hijos de los héroes y es también muy probable que asistieran a las sesiones como público junto con sus madres y padres, como sostienen varios estudiosos. Además, según el comentario de Platon, había espectáculos más apropiados para niños, mientras los jóvenes preferían la comedia a la tragedia¹⁶.

En el teatro neogriego es un niño el que tiene el papel principal de Isaac en el Sacrificio de Abraham y actúan también niños en Sinon del teatro cretense. Lo mismo sucede con la obra Evyena (Ευγένια) de Montsalese del Eptáneso. Las obras del teatro religioso del Egéo se

¹⁵ W. Puchner, Το θέατρο στην Ελλάδα, pp. 286-287.

¹⁶ W. Puchner, Το θέατρο στην Ελλάδα, pp. 289-290.

representan a menudo por los pequeños alumnos y hay casos en los que se trata realmente de teatro infantil.

Poco más tarde se representan sesiones escolares con contenido educativo y patriótico en el territorio del Helenismo de la diáspora. Parece que la primera sesión en el territorio griego es una obra de Kotzebue representada por jóvenes en Ampelakia de Pelio a principios del siglo XIX¹⁷. En los principados danubianos los alumnos forman la primera compañía juvenil que evolucionará a compañía teatral de adultos, siempre bajo la dirección de Ralú Caratsá.

Otros espectáculos fuera de la escuela, sin embargo preferidos entre / por los niños, eran: el teatro de papel, el Caraguiosis, la pantomima, los espectáculos del carnaval y los titeres “Fasulís” (Φασουλής). El Caraguiosis (Καραγκιόζης) será el espectáculo típico y tradicional que refleja la vida social griega. Influye tanto sobre los niños, que ellos se divierten creando sus propias representaciones en los barrios.

Los primeros esfuerzos de teatro infantil aparecen a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sobre todo las representaciones infantiles de Constantinos Jristomanos por la tarde. En los años 20 hay más actividades, que se encargan unas mujeres: empiezan con las sesiones escolares de Eufrosini Londu-Dimitracopulu y siguen con las de Antigoni Metaxá-Crondirá. Galatia Casantsaki, esposa de Nicos Casantsakis, publica su libro “Teatro Infantil”. No solo en Atenas sino también en las provincias se dan buenas representaciones para niños. Londu, que es muy enérgica, funda en Atenas el “Teatro Infantil” (Παιδικό Θέατρο) y sigue representando durante la ocupación por los alemanes. Vasilis Rotas representa sesiones infantiles en su “Escena Popular” (Λαϊκή Σκηνή) y durante la guerra representa sesiones patrióticas en la Grecia libre de las montañas que controlan los guerrilleros, a las que asisten muchos niños.

Después de la liberación aparecen nuevas escenas para niños, muchas de esas también de mujeres: los titeres “Barmba Mitusis” (Μπάρμπα Μυτούσης) de Eleni Zeojaraki-Peraki y en la década de los 70 el “Antikimenoteatro” (Αντικειμενοθέατρο) de Evyenía Fakinu y la “Tenekedúpoli” (Τενεκεδούπολη). Además hay las representaciones infantiles de Eli Lambeti y de Dimitris Jorn. En esa época se presenta una rica producción de obras teatrales y escenas infantiles. Las más esenciales son la “Escena Infantil” (Παιδική Σκηνή) de Xenia Calogeropulu, la

¹⁷ Se menciona por el viajero J.L.S. Bartholdy, véase W. Puchner, *Διάλογοι και διαλογισμοί*.

“Escena Teatral” (Θεατρική Σκηνή) de Dimitris Potamitis, la “Kalimera” (Καλημέρα) de Evyenia Fakinu, el “Alfavitari” (Αλφαβητάρι) de Yanis Xanzulis, el “Teatro la Juventud” de Mirca Calatsopulu y Emilia Ipsilandi, la “Alegra Escena Infantil” (Χαρούμενη Παιδική Σκηνή) de Yanis Condulis, la “Escena Infantil” del Teatro Estatal del Norte de Grecia (Παιδική Σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε.) y otros.

Los temas más comunes son las modificaciones de las comedias de Aristofanes, obras históricas, religiosas o costumbristas y problemas sociales como la contaminación que sensibilizan a los niños. Hay también una variedad de estilos para la representación infantil. Muy importante es el juego teatral infantil (animazione), que permite al niño asistir a la sesión actuando y jugando.

BIBLIOGRAFÍA

- Revista "Διαβάζω" n° 214, Atenas 1989.
- Πλωρίτης, Μ. (Ploritis, Marios), Το θέατρο στο Βυζάντιο, Atenas 1999.
- Πολυμέρου Καμηλάκη, Αικ. (Polimeru Camilaki, Ecaterini), Θεατρολογικά, Atenas 1998.
- Πολίτης, Λ. (Politis, Linos), Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Atenas 1985.
- Puchner Walter, Διάλογοι και διαλογισμοί, Atenas 2000.
- Ελληνική θεατρολογία, Atenas 1988.
- Κείμενα και αντικείμενα, Atenas 1997.
- Ο μίτος της Αριάδνης, Atenas 2001.
- Το θέατρο στην Ελλάδα, Atenas 1992.
- Σάθας, Κ.Ν. (Sazas, C. N.), Κρητικόν Θέατρον, Atenas 1963.
- Σιατόπουλος, Δ. (Siatópulos, Dimitrios), Το θέατρο της Ρωμοσύνης, Atenas 1984.
- Σιδέρης, Γ. (Sideris, Yanis), Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, Atenas 1990.