

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

Número 12

2009

ἘΦΗΜΕΡΙΣ,

ἔτ' ἕν,

Ἀκριβεὺς Ἀπάνθισμα

τῶν κατὰ τὸν ἐνεσῶτα χρόνον ἀξιολο-
γωτέρων, ναὶ μὴν, ἢ ἀκριβετέρων παγκοσμίων
συμβεβηκότων, ἄπερ φιλοπόνως ἢ ἐμ-
μελῶς· δίκην μελίσης, ἀπαταχά-
θην συλλεχθέντα, χάριν τῆς ἐπω-
φελῆς τῶν πολλῶν περὶ τὰ
νῆα περιεργίας φιλοφρό-
νως ἐκδίδονται.

Ἡ κ ρ ἰ τ ῶ :

ΜΑΡΚΙΔΩΝ ΠΟΤΛΙΟΥ.



ΒΙΕΝΝΗ,

1793.

SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2009

ESTUDIOS NEOGRIEGOS : Revista científica de la Sociedad hispánica de Estudios neogriegos.
Título abreviado: Estud. Neogriegos — N. 1 (1997) — Granada: Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 1997-2001, País Vasco, 2003-2005, Vitoria-Gasteiz, 2009.

Anual

ISSN 1137-7003. Depósito Legal: GR. 82-97

1. Lengua griega medieval y moderna-Publicaciones periódicas 2. Literatura griega medieval y moderna- Publicaciones periódicas 3. Civilización griega medieval y moderna-Publicaciones periódicas I. Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos. Publicaciones.

807.73/.74(05) - 877.3/.4 (05) - 008(495)(05) - 008(495.02)(05)

ESTUDIOS NEOGRIEGOS, publicación científica anual de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, acoge trabajos originales e inéditos en forma de artículos, actualizaciones bibliográficas, reseñas y noticias, relacionados con la Grecia medieval, moderna y contemporánea, preferentemente en los ámbitos artístico, filológico, histórico, lingüístico, literario y de traducción.

Quienes deseen enviar originales para su publicación habrán de ser socios de la SHEN. También podrán publicarse trabajos de miembros de la Sociedad Europea de Estudios Neogriegos.

Estudios Neogriegos se edita una vez al año. El plazo de entrega de originales finaliza el día 30 de septiembre. El Comité editorial acusará recibo de la recepción de los originales y se iniciará el proceso evaluador de los trabajos. Todos los trabajos recibidos serán evaluados por al menos dos especialistas en cada materia. Durante el proceso se mantendrá el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores. La aceptación o no del trabajo será comunicada al autor en diciembre. Después, a medida que se avance en la composición de la revista, el autor recibirá las galeras de la compaginación para que las devuelva corregidas en el plazo indicado.

La extensión máxima de los trabajos es de 6.000 palabras y tendrán que ir precedidos por el título —en la lengua del artículo y en inglés—, el nombre del autor o autores, y la dirección completa de la institución a la que pertenecen. Todos los artículos incluirán un resumen en la lengua de redacción del artículo y otro en inglés, de un máximo de seis líneas, así como las palabras clave en los mismos idiomas (máximo cinco). Para las reseñas, se recomienda un máximo de 1.500 palabras. El número de palabras incluye las notas y la bibliografía utilizada tanto en artículos como en reseñas. La información sobre las normas de publicación se detalla en las páginas finales del volumen.

EQUIPO DE DIRECCIÓN

Directora: Olga Omatos Sáenz (*Universidad del País Vasco*)

Subdirectora: Isabel García Gálvez (*Universidad de La Laguna-Tenerife*)

Secretaria: Alicia Morales Ortiz (*Universidad de Murcia*)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Javier Alonso Aldama (*Universidad del País Vasco*), José Antonio Costa Ideias (*Universidade Nova de Lisboa*),

Ernest Marcos Hierro (*Universitat de Barcelona*), Francisco Morcillo Ibáñez (*IES Albacete*),

Encarnación Motos Guirao (*Universidad de Granada*), Manuel Serrano Espinosa (*Universidad de Alicante*),

Penélope Stavrianopulu (*Universidad Complutense de Madrid*).

CONSEJO ASESOR

Miguel Castillo Didier (*Universidad de Santiago de Chile*), Kostas Dimadis (*Freie Universität Berlin*), José M^o

Egea (*Universidad del País Vasco*), Hans Eideneier (*Universität zu Köln-Universität Hamburg*), Παναγιώτης

Γιαννόπουλος (*Université Catholique de Louvain*), Γιάννης Χασιώτης (*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*),

Ερατοσθένης Καψωμένος (*Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων*), Antonio Melero Bellido (*Universidad de Valencia*),

Moschos Morfakidis Filactós (*Universidad de Granada*), Constantino Nikas (*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*) y Kostas Tsirópulos (*Atenas*).

COMPAGINACIÓN: Alicia Morales / Gracia Rosique Delgado

CORRECCIÓN: Equipo de dirección.

IMPRESIÓN: ALSUR.

SUSCRIPCIÓN Y COMPRA: España y América Latina, 35 €; Europa, 40 €; Norteamérica 40 €.

INFORMACIÓN Y CONTACTO: revista@shen.org.es - guerufi@euskalnet.net - <http://www.shen.org.es>

Apartado postal 2.111. E-01006 Vitoria-Gasteiz. España.

Esta publicación se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación también periódica que tenga parecidos intereses y coberturas.

El Equipo de dirección no se responsabiliza de las opiniones de los autores de los trabajos.

SUMARIO

Editorial.....	7
Rimario de la versión O(xoniensis) de <i>Diyenís Acritis</i> <i>Rimario of the O(xoniensis) Version of Digenis Akritis</i> Javier Alonso Aldama	9
La crítica sexual anticlerical en el <i>Apókopos</i> de Bergadís: la <i>sollicitatio</i> durante la confesión <i>The Anticlerical Sexual Critique in Bergadis' Apokopos: the Sollicitatio during the Confession</i> Manuel González Rincón	39
Conflictividad político-social en Salónica durante la República. De Papanastasiú al general Pángalos (1924-1926) <i>Social and political unrest in Salonica during the Republic. From Papanastasiu to Pangalos general (1924-1926)</i> Matilde Morcillo	59
To λαϊκό στοιχείο στο θέατρο του Γιώργου Θεοτοκά <i>The folk element in Theotokas' theatre</i> Kostas Asimakopoulos.....	73
Ceotokás y Seferis: una amistad en la distancia <i>Theotokas and Seferis: a long-distance friendship</i> Carmen Martínez Campillo	81
Ceotokás y Psijaris <i>Theotokas and Psycharis</i> Virginia Martínez Cárcelos	95
Ceotokás como crítico literario: el caso de Cavafis <i>Theotokas as a literary critic. On Kavafis</i> Alicia Morales Ortiz.....	105
Recuerdos teatrales en los <i>Diarios</i> de Ceotokás <i>Theatrical memories in Theotokas' Diaries</i> Francisco Morcillo Ibáñez	121
Ceotokás y la vuelta a las raíces. <i>El puente de Arta</i> <i>Theotokas and the return to the roots. The Bridge of Arta</i> Olga Omatos Sáenz	139
Los jóvenes de <i>Argo</i> <i>The youths of Argo</i> Panagiota Papadopulu.....	151

La soledad y la muerte: la figura de Kapodistrias en Athanasiadis, Ceotokás y Kazantzakis <i>Solitude and death: Kapodistrias in Athanasiadis, Theotokas and Kazantzakis</i> <i>Penélope Stavrianopulu</i>	159
«Antígona» de Yorgos Tsavelas, un instrumento didáctico para la prevención y resolución de conflictos <i>«Antigone» by Yorgos Tsavelas, a teaching instrument for the prevention and resolution of conflicts</i> <i>Alejandro Valverde García</i>	173
Cuestiones en torno a la afición a la lectura por parte de alumnos de Enseñanza Primaria en escuelas griegas. <i>Issues concerning recreational reading popularity among Greek Primary Education students</i> <i>Γεώργιος Παπαντωνάκης, Ηλίας Αθανασιάδης, Maïla García Amorós</i>	189
Recensiones	205
J. Alonso Aldama, C. García Román, I. Mamolar Sánchez (eds.), <i>Homenaje a la Profesora Olga Omatos</i> (A. Pociña) - I. Hassiotis, <i>Tendiendo puentes en el Mediterráneo. Estudios sobre las relaciones hispano-griegas (ss. XV-XIX)</i> (S. Baldrich) - Panayota Papadopulu, <i>Ελληνο – ισπανικό λεξικό θρησκευτικών όρων. Diccionario griego – español de términos religiosos</i> (F. Morcillo) - <i>Las respuestas del Papa Nicolás I a las consultas de los búlgaros</i> (I. Cabrera) - Κ. ΠΑΪΔΑΣ, <i>Η θεματική των βυζαντινών “Κατόπτρων Ηγεμόνος” της πρωιμής και μέσης περιόδου (398-1085). Συμβολή στην πολιτική θεωρία των βυζαντινών; Τα βυζαντινά “Κάτοπτρα ‘Ηγεμόνος” της ύστερης περιόδου (1254-1403). Εκφράσεις του βυζαντινού βασιλικού ιδεώδους</i> (R. Andrés Soto) - Susana Morales Osorio, <i>La mirada de Occidente. Bizancio en la Literatura Medieval Española, Siglos XII-XV</i> (M. García Amorós) - Yannis Ritsos, <i>Florilegio de obras poéticas</i> (M. García Amorós) – Juan José Tejero, <i>Cuaderno de Extravíos. Un viaje a Grecia</i> (R. Pérez Mena) - Yannis Ritsos, <i>Epitafio</i> (R. Pérez Mena) - Νάνος Βαλαωρίτης, <i>Μα το Δία. Οι περιπέτειες ενός πράκτορα του εαυτού του</i> (H. Badell) - Andrés Pociña, Aurora López (eds.), <i>Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico</i> (A. Valverde) - Virginia López Recio, <i>La recepción de Federico García Lorca en Grecia: el caso de “Bodas de sangre</i> (I. Marmolar) - Aléxandros Papadiamandis, <i>L’assassina</i> (H. Badell) - Nikos Kazantzakis, <i>Ascesi. Salvatore</i> (E. Marcos) - Ανδρέας Εμπειρίκος, <i>Περί σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935</i> (H. Badell) - Andreas Embirikos, <i>Escrits o Mitologia personal</i> (E. Marcos) - Konstandinos P. Kavafis, <i>Una simfonia inacabada. Trenta-quatre poemas en esbós</i> (E. Marcos).	243
Reseñas de actividades	243
Datos de los colaboradores	251
Normas de redacción	253

RECUERDOS TEATRALES EN LOS *DIARIOS* DE CEOTOKÁS

Francisco Morcillo
IES. Tomás Navarro Tomás. Albacete

RESUMEN::

Muchas de las anotaciones que Ceotokás escribió en sus *Τετράδια ημερολογίου* entre los años 1939 y 1953 se refieren al teatro: obras que leyó o vio representadas, sus relaciones con el mundo teatral (autores que conoció tanto dentro como fuera de Grecia), sus reflexiones sobre el género dramático y sobre su propia actividad como dramaturgo o, finalmente, su labor como director del Teatro Nacional. El presente trabajo clasifica y analiza los apuntes de Ceotokás, que nos ofrecen una rica información sobre sus gustos y opiniones en este ámbito y sobre las posibles influencias en el proceso creativo del autor.

PALABRAS CLAVE: Ceotokás, diarios de Ceotokás, Ceotokás y el teatro

ABSTRACT:

Much of what Theotokas wrote down in his *Τετράδια ημερολογίου* between 1939 and 1953 refer to theatre: works he read or saw, his relations with the theatre world (with authors he met in Greece and abroad), his thoughts on drama and on his own activity as a playwright, or his responsibility as director of the National Theatre. This paper classifies and analyses Theotokas's papers, which offer rich information on his theatre preferences and opinions, and on the likely influences on his creative work.

KEY WORDS: Theotokas, Theotokas' diaries, Theotokas and theatre.

Giorgos Ceotokás se presenta en el mundo literario dentro del campo del ensayo con *Espíritu Libre* (*Ελεύθερο πνεύμα*) en 1929 y seguirá desarrollando su actividad en el género de la novela con obras que afianzarán su fama como autor. Su incursión en el teatro tiene sus frutos con las primeras obras teatrales que salen a la luz tras la terrible época de la ocupación alemana.

Cómo se gesta una obra en la mente de un autor es un hecho, si no elemental si cuanto menos interesante para el conocimiento y comprensión de dicho autor. Con Giorgos Ceotokás contamos con la inestimable ayuda de sus propias memorias.

Ceotokás escribió su diario personal en una serie de cuadernos, doce, entre los años 1939 y 1953. Los apuntes que en ellos encontramos nos muestran la personalidad, las ideas y opiniones de un autor, desde la intimidad que supone un diario, aunque, tal vez, escrito con la pretensión de ser expuestos al ojo público. Un estudio más detallado de ellos se puede encontrar en la edición realizada por Dimitris Tziouvas¹, ya que la pretensión de la presente ponencia es centrarse en aquellas cuestiones teatrales que aparecen reflejadas en sus páginas.

¹ Θεοτοκάς, Γιώργος: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2005.

1. LECTURAS TEATRALES

A través de los apuntes de Ceotokás podemos llegar a conocer qué obras teatrales leyó y en qué época, e incluso qué opinaba sobre alguna de ellas. Estos datos pueden ser de utilidad para el estudioso de sus obras teatrales, datos de los que extraer posibles influencias en el proceso creativo del autor.

Ceotokás cita el nombre del autor de las obras que lee y en ocasiones el nombre de dichas obras, aunque no siempre. Podemos enumerar así los siguientes autores y obras mencionados, siguiendo un orden cronológico de lectura, aunque algunos de los autores son releídos en diferentes ocasiones:

Henry de Montherlant, François Mauriac Alfred de Musset, William Shakespeare² (*Midsummer night's dream*³), Paul Claudel (*Le soulier de satin*, *Le partage de midi*), Aristófanes, Eugene O'Neill (*The Emperor Jones*, *The hairy ape*, *All God's chillun got wings*, *Desire under the elms*, *Marco Millions*, *The great God Brown*, *Lazarus laughed*, *Strange interlude*, *Mourning becomes Electra*, *Fountain*), Bernard Shaw, T. S. Eliot (*Murder in the Cathedral*), Antón Chejov, Henri-René Lenormand⁴, Ioannis Griparis (*Ορέστεια*), η *Θυσία του Αβραάμ*, Henrik Ibsen (*Peer Gynt*), Alfred de Musset, Pierre de Marivaux, Molière⁵, Pierre – Augustin de Beaumarchais, Prosper Mérimée, Lope de Vega⁶, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Calderón de la Barca, Juan Ruiz de Alarcón, Augustin Eugène Scribe⁷.

Resultan interesantes los comentarios que escribe acerca de determinados autores u obras. En ellos descubrimos un Ceotokás que lee las obras no sólo desde el punto de vista del literato o del lector, sino del realizador o del técnico teatral. Así al leer *Le soulier de satin* de Paul Claudel le parece que la obra tiene grandes momentos, pero que en su conjunto es pesada, demasiado larga para ser llevada a escena y con un ritmo teatral que se pierde enteramente. Recuerda sin embargo como para algunos se trata de la mayor manifestación de creación teatral de la Francia actual. *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot le parece un interesante intento de revivir el espíritu de la tragedia clásica. El teatro de Antón Chejov, el cual lee de un tirón, le deprime y le fascina. *Fountain* y otras piezas de O'Neill que giran en torno a lugares históricos (*Lazarus laughed*, *Marco millions*) le parecen tener un aire del cine americano. De Claudel, *Le partage de midi* le parece profundo y hermoso, espléndido el tercer acto, los dos primeros sin valor desde el punto de vista teatral, demasiado estáticos, dialogados; un diálogo poético que, al final, culmina en un drama intenso y fuerte. Sobre el teatro francés actual piensa que el autor clave

² Lo lee en el campamento militar y en algunas otras ocasiones.

³ Es la única obra de Shakespeare que menciona entre las leídas.

⁴ Autor teatral francés que utilizó teatralmente las teorías freudianas sobre el inconsciente.

⁵ Comenta que se lee toda su obra, el mismo día que lee varias obras de Musset y Marivaux.

⁶ Es la primera vez que Ceotokás lee teatro español.

⁷ Autor teatral francés, muy interesante desde el punto de vista de la técnica según Ceotokás.

es Claudel. Envidia a Musset, su juventud, su frescura, el encanto de su teatro, siempre nuevo.

Otro tipo de lecturas teatrales son las obras críticas o de ensayo teatral. Entre las páginas de su diario Ceotokás recoge opiniones teatrales que considera interesante recordar, o en las que ve reflejadas sus ideas sobre el teatro. De O'Neill resalta una idea:

El dramaturgo hoy debe excavar en las raíces de la enfermedad de hoy en día como la siente – la muerte del viejo dios y el fracaso de la ciencia y del materialismo para que den alguna nueva divinidad que satisfaga el instinto religioso conservado de forma que encuentre un sentido para la vida tranquilizando así sus miedos hacia la muerte. Pienso que cualquiera que intente hacer una gran obra hoy día debe tener este gran tema como base para todos los pequeños temas de sus obras teatrales o de sus novelas, de otra forma simplemente araña la superficie de las cosas y no tiene más talla moral que ser un entretenedor de salón.

Y siguiendo con O'Neill, resalta una opinión de J. Wood Krutch en el prólogo de las obras de éste:

Por una vez más tenemos una gran obra teatral la cual no significa nada con el sentido que habitualmente significan algo las obras de Ibsen, de Shaw o de Galsworthy, sino que por el contrario una obra que significa la misma cosa que significan Edipo, Hamlet y Macbeth – es decir, que los seres humanos son existencias importantes y tremendas cuando sufren altas pasiones y que su contemplación no es sólo fascinante sino al mismo tiempo terrible y purificador.

Encuentra interesantes algunas opiniones de Gilbert Murray en su obra *Euripides and his Age* sobre el problema del “deus ex machina”.

Eurípides obviamente amaba el final sobrenatural, y cuando estaba obligado a no tener un dios real – como en Medea y en Hécuba – tenía la tendencia a acabar con carros alados y con profecías [...]

En la época en la que se siente atraído por el teatro griego de Karaguiosis, lee a Giulio Caïmi, *La comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, obra de la que comenta que está mal construida pero llena de informaciones útiles tomadas de primera mano. Tras la lectura de la obra de Louis Roussel, *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, comenta que se trata de un trabajo sesudo, pero útil porque contiene una gran colección de resúmenes de obras.

De Palamás lee estudios de sobre el teatro, aunque no especifica cuáles. De ellos entresaca las siguientes palabras

La belleza de la obra dramática se prueba, primero, y más infaliblemente, no en el auditorio teatral, sino en el libro con el estudio; después viene la escena [...] Drama que no impresiona bien en su lectura no puede ser una buena obra, ni sobre la escena.

En uno de sus apuntes Ceotokás menciona una conferencia de Jacques Copeau⁸, sobre la afición al arte dramático, de la cual entresaca las siguientes líneas:

El ensanchamiento del alma y la elevación del ser humano...estas son las únicas cosas que un pueblo sano y fuerte debiera pedir y recibir de un teatro digno de ese nombre. Esto es lo que los ciudadanos griegos de la gran época pedían a su tragedia y de ella lo recibían...

No abandona los clásicos griegos y relee la *Poética* de Aristóteles, entresacando varios fragmentos en griego clásico de los que hace breves comentarios.

2. RELACIONES TEATRALES

El contacto con personajes conocidos del mundo teatral amplía el campo teórico de Ceotokás y van configurando su actividad como autor dramático. El 18 de mayo 1939 tiene un encuentro con Elmer Rice quien en su obra *On trial* (1914) utilizó por primera vez la técnica de flash – back y en sus obras posteriores se declinó por la crítica social. El 6 de mayo de 1940 mantiene una conversación con Jacques Copeau que le aleja de la inclinación de escribir teatro, haciéndole sentir que no está preparado. El 28 de octubre del mismo año comenta un encuentro fortuito con Yannoulis Sarandidis, conocido director teatral, a cuya Escuela Dramática acudiría algún tiempo después, teniendo como compañero al conocido actor Dinos Iliópoulos. Este último dato, el de su asistencia a la Escuela Dramática, no aparece, sin embargo, reflejado en su diario.

Una conversación bastante interesante es la reflejada en la anotación del 18 de febrero de 1942, día en el cual Sikelianós le pregunta sobre sus planes teatrales, sobre la puesta en escena de sus propias obras, sobre la extensa importancia intelectual que quiere darles y sobre la necesidad que siente de entrar en la política y asumir poder para imponer su teatro y su espiritualidad en Grecia. Ceotokás le expone su concepción de *Γεφύρι της Άρτας* diciéndole que está “pisando su terreno”. Sikelianós le anima con su obra. Conversación menos animosa para el autor fue la tenida con su padre el 14 de abril de 1944 sobre el teatro, quien veía en su obra una falta de orientación ideológica positiva, cosa que caracteriza como incapacidad.

En 1946 viaja a Inglaterra durante los meses de agosto y septiembre. Durante este viaje tiene ocasión de conocer en la ciudad natal de Shakespeare a Sir Barry Jackson, director teatral de ideas ortodoxas. Según este director, Shakespeare debe ser representado sin espacios cerrados ni apagón de luces, con un escenario básico.

Desde septiembre de 1946 a febrero del siguiente año, Ceotokás se encuentra en Francia. En París tiene ocasión de conocer a Stephen Spender a través de Maurice Kurtz, también escritor de algunas obras teatrales. En esa misma ciudad se encuentra con Gaston Baty, famoso director francés, quien en una larga conversación sobre teatro le ofrece informaciones muy interesantes sobre el antiguo y desconocido teatro egipcio.

La muerte de Miltiadis Lidorikis⁹ le afecta de una forma que no había podido imaginar, como comenta en un apunte del 3 de febrero de 1951, día del entierro.

Desde agosto de 1952 hasta febrero del siguiente año realiza un largo viaje por los Estados Unidos de América, donde visita escuelas de teatro en las diferentes ciudades a las que va, como la Escuela Dramática de la Universidad Católica de Washington, el Teatro Hellinger, el Petit Théâtre du Vieux Carré de Nueva Orleans y mantiene muchos encuentros con personalidades del mundo del teatro, entre los que menciona a Stanley Gilkey¹⁰, Guthrie McClintin¹¹, Alexander Ivo¹², David Bongard¹³, Edwin Schallert¹⁴, Bob Cahlman¹⁵, Κάρολος Κouv. Conoce a Tennessee Williams, quien le parece un hombre cerrado. Se encuentra con el crítico Eric Bentley. Asiste a una conferencia de Jean-Louis Barrault en francés, en el teatro de Yale. Se encuentra, también, con Arthur Miller, Alan Schneider¹⁶, y Owen Dodson¹⁷.

3. CEOTOKÁS ESPECTADOR

Otro elemento que influye en la producción de un autor teatral es el teatro del cual ha sido espectador. La elección de las obras de otros autores que ve y, en ocasiones, algún que otro comentario, caracterizan a Ceotokás. Así, de nuevo, siguiendo un orden cronológico, Ceotokás asiste a una lectura de la tragedia *Σιβυλλα*, de Sikelianós, sobre el tema de la ocupación romana de Grecia, lectura que volverá a escuchar unos días más tarde. Asiste también a *Edipo* en el teatro de Herodes Ático, una buena representación protagonizada por Emilios Veakis, una mediocre representación de Katerina Andreadi; en el teatro Kotopouli a una comedia de Angelos Terzakis, aunque no menciona el nombre debe tratarse de *Ο Ζηλιάρης; Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, de Alfred de Musset, en el Olympia.

Durante el viaje anteriormente mencionado a Londres, entre los meses de agosto y septiembre de 1946, será espectador de un buen número de obras: en Londres, en Haymarket, *Lady Windermere's Fan*, dirigida por John Gielgud, una genuina representación “waildiana”, pero mediocre; en New Theatre, *Crime and Punishment*, con John Gielgud y Edith Evans, buena interpretación, buena direc-

⁸ Comediógrafo francés, renovador del teatro.

⁹ Escritor teatral y director de protocolo de Teatro Nacional.

¹⁰ Empresario teatral norteamericano.

¹¹ Actor, productor y director norteamericano.

¹² Actor y director yugoslavo.

¹³ Crítico teatral de *Los Angeles Daily News*.

¹⁴ Crítico teatral de *Los Angeles Times*.

¹⁵ Director, alumno de Margo Jones (1913-1955), una de las mayores innovadoras del teatro norteamericano.

¹⁶ Director teatral estadounidense.

¹⁷ Director y autor teatral estadounidense.

ción, buena escenografía; en Savoy, *The First Gentleman*, de Norman Ginsbury, con Robert Morley, sin muchos valores intelectuales; en Arts Theatre Club, *The Apple Cart*, de George Bernard Shaw, una buena representación en la que le gusta Jack Hawkins; *This Way to the Tomb*, de Ronald Duncan, teatro experimental para iniciados que desencanta a Ceotokás, lo ve falso; *No Room at the Inn*, de Joan Temple, obra muy mediocre. En Stratford-on Avon, visita la casa de Shakespeare y por la noche ve la representación de *Cymbeline*, muy buena representación conservadora, con una escena que imita el teatro isabelino. Otro día visita la tumba de Shakespeare y ve por la noche *As you like it*, que le desencanta; *Macbeth*, un interesante experimento, con un escenario de dos pisos, con escaleras laterales y vestuario de época; *The Tempest* le desencanta, con Robert Harris en el papel de Prospero; *Henry V*, dirigida por la actriz Dorothy Green, la mejor representación que ha visto por el momento en esos días; *Dr. Faustus* de Marlowe, un mundo muy distinto al de Shakespeare, para esta obra Ceotokás plantearía varios cambios en la escena; *Measure for Measure*, dirigida por el americano Frank Mac Mullan; *Love's Labour's lost* puesta en escena por el joven Peter Brook. De vuelta a Londres continua viendo teatro: *Dear Murderer* de St. John L. Clowes, un thriller que le hace pasar un buen rato; *The Skin of our Teeth* de Thornton Wilder, dirigida por Laurence Olivier, y protagonizada por Vivien Leigh, una puesta en escena muy buena y buena interpretación, una obra, en fin, que merece la pena ser vista; *King Lear*, con Laurence Olivier, protagonista y director, una extraordinaria representación en la que actúa también Alec Guinness, al que ya había visto actuar en Atenas en 1939; *The Eagle has Two Heads*, de Jean Cocteau, una obra falsa pero bien representada que supone el descubrimiento de una joven actriz, Eileen Herlie.

Otro viaje ya mencionado, el que realizó a Francia entre septiembre de 1946 hasta febrero del año siguiente, proporciona a Ceotokás, de nuevo, múltiples ocasiones de asistir a representaciones teatrales. En un buen número de ellas realiza algún comentario que nos muestra la visión teatral del autor. Así pues, asiste a *Le jeu de l'amour et du hazard*¹⁸ y *Les fourberies de Scapin*¹⁹, los clásicos franceses siempre le producen un gran placer intelectual, sobre todo Marivaux; *Britannicus*²⁰ y *Le médecin malgré lui*²¹, Molière le gusta, no tanto la tragedia; *La maison de Bernarda* (sic) de Lorca, *Amour de don Perlimplin avec Bélise dans son jardin*, importante texto el primero, gracioso el segundo, comenta Ceotokás que sin ninguna duda Lorca es uno de los primeros poetas dramáticos de la época, además, como dato técnico, apunta que están bien interpretadas; *La mégère apprivoisée*²² de

¹⁸ de Pierre de Marivaux.

¹⁹ de Molière.

²⁰ de Jean Racine.

²¹ de Molière.

²² *La fierecilla domada*.

Shakespeare, dirigida por Gaston Baty y protagonizada por Marguerite Jamois, su representación le parece soberbia, una escena isabelina con balcón y vestuario isabelino; *La folle de Chaillot* de Giraudoux, ofrece una buena puesta en escena, con Jovet y Marguerite Moreno, pero, sin embargo, no le gusta la obra; *Le voyage de M. Perrichon*²³ es una agradable representación, Labiche le gusta mucho; *La terre est ronde*²⁴, con Dullin como director y protagonista, le parece ésta una muy buena representación y la compara con la versión que meses antes, en febrero del mismo año, habían realizado en el Teatro Nacional, en Atenas, admitiendo que es superior desde el punto de vista técnico, sin embargo la versión griega si corrige ciertos fallos puede superar a la francesa; *Huis-Clos* de Sartre, obra despierta pero descorazonadora, nada teatral, cuenta con una buena interpretación; una obra en un acto de Marcel Achard, *Une Balle perdue*; *Les parents terribles* de Jean Cocteau, obra bien interpretada, pero que se le hace descorazonadora, antipática; *Le mariage de Figaro*²⁵, nueva dirección de Jean Meyer, hermosa y agradable representación con pocas debilidades, el monólogo final, antes revolucionario y dramático, ahora es tan sólo un tópico; *Le secret*, de Bernstein²⁶, interpretado por Marie Bell y Pierre Dux, con una técnica ya envejecida; *L'Arlésien*²⁷, la ve para compararla con la versión que hizo el Teatro Nacional griego el año anterior; *Les fausses confidences* de Marivaux, y *Baptiste* de Jacques Prévert, con Jean-Louis Barrault y Madeleine Renaud, comentando que se trata de las mejores noches de teatro que ha pasado; *L'épreuve* de Marivaux, y el *Tartufo*, le parecen mediocres; *Hamlet* de Jean-Louis Barrault, traducción de André Gide, la representación más importante en esos días en París, solo Ofelia no le satisface, siempre recuerda la que vio en su juventud, Ludmila Pitoeff; *Le gendre de Monsieur Poirier*²⁸, con Denis d'Inès; *L'Étourdi* de Molière, por una compañía juvenil; de nuevo *La maison de Bernarda*, acompañado de una nueva chica; las nuevas obras de Sastre, *Morts sans sépulture* y *La putain respectueuse*, le molesta el título, ve una tendencia del autor a la provocación; extraordinaria puesta en escena de *Mourning becomes Electra* de O'Neill, dirigida por Marguerite Jamois, que también actúa, junto con Valentine Tessier; puesta en escena que merece la pena ver, *École des femmes* de Louis Jovet; *Fausses confidences* de Barrault; *Auprès de ma blonde* de Marcel Achard, con Yvonne Printemps y Pierre Fresnay; *Roméo et Jannette* de Anouilh; *Cyrano de Bergerac*²⁹; *Les mal-aimés* de Mauriac; *Berenice*³⁰ dirigida Gaston Baty; Marionetas de Salzburgo, que

²³ de Eugène Labiche y Édouard Martin.

²⁴ de Armand Salacrou.

²⁵ de Beaumarchais.

²⁶ Henry Bernstein (1876-1953) escritor francés.

²⁷ de Alphonse Daudet.

²⁸ de Émile Augier y Jules Sandeau.

²⁹ de Edmond Rostand.

³⁰ de Jean Racine.

no le atraen mucho; vuelve a ver *École des femmes*, ya que le gustó la representación y el texto; *Dibbouk*, por una compañía de jóvenes hebreos, no ve justificada su fama.

De nuevo en Grecia asiste en el Odeón de Herodes Ático a la representación de *Agamenón*, por el grupo de Teatro Clásico de la Sorbona, un trabajo muy interesante y didáctico; *Los persas*, también representando por los franceses, el coro con influencias del norte de África, no es “ortodoxo” pero tiene muchos elementos realistas en él.

Durante el viaje que realiza a EE.UU. acude a muchas representaciones. *Mrs. McThing* de Mary Chase, con Helen Hayes; *Pickwick* de Stanley Young; *Bernardine* de Mary Chase; *Lisistrata*; *The Velvet Glove* de Rosemary Casey; *I am a Camera* de John Van Druten con una joven protagonista muy buena, Julie Harris; *Guys and Dolls*³¹, un musical cien por cien americano; *Dear Barbarians* de Lexford Richards; *Book and Candle* de John Van Druten con Joan Bennett y Zachary Scout; *Home of the Brave* de Arthur Laurents; *Summer and Smoke* de Tennessee Williams, dirección de José Quintero y una joven protagonista, Geraldine Page, la mejor obra de cuantas ha visto en América; *The Deep Blue Sea* de Terence Rattigan con Margaret Sullavan; *Pal Joey*³², una comedia musical; *The Male Animal* de James Thurber y Elliot Nugent; noche de Molière con la compañía de Jean-Louis Barrault – Madeleine Renaud: *Amphitryon*, *Les fourberies de Scapin*; el musical *South Pacific*³³, agradable pero no tan bueno como lo presentan; *The Millionaires* de Shaw, con Katherine Hepburn, les gusta extraordinariamente, y la interpretación de la actriz quedará inolvidable; *Dial M for Murder* de Frederick Knott, obra policíaca de tradición anglosajona; *The Time of the Cuckoo* de Arthur Laurents, con Shirley Booth; *All Summer Long* de Robert Anderson; *Ah! Wilderness* de Eugene O’Neill, teatro experimental con actores experimentados, escenario único, unas sillas comunes y dos mesitas de café, le gusta mucho la obra; *The Love of Four Colonels* de Peter Ustinov; *The Crucible* de Arthur Miller, una obra que por fin le parece verdaderamente digna; obra tensa y profunda, escrita por un hombre que sabe lo que quiere.

Cuando vuelve a Europa, lo hace vía Londres, ciudad que de nuevo aprovecha para asistir a varias representaciones: *Waters of the Moon* de N. C. Hunter, obra mediocre pero bien interpretada por Edith Evans y Sybil Thorndike; *Porgy and Bess* de George Gershwin y Dubose Heyward, bien pero nada más; *La petite hutte* de André Roussin; noche de Sófocles con dos *Edipo* interpretados por Donald Wolfitt, en conjunto mediocre, el coro malo, malas las escenografías; *El mercader de Venecia* con Paul Rogers, con trajes del s. XVIII.

³¹ de Jo Swerling y Abe Burrows, y música de Frank Loesser.

³² de Richard Rodgers, Lorenz Hart y John O’Hara.

³³ de Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II y Joshua Logan.

Sigue su viaje por París, donde asiste a *La puissance et la gloire* del Graham Greene, bien interpretada por un grupo de jóvenes artistas; *Le Bourgeois gentilhomme*, dirección de Jean Meyer, con música de Lully; *Romeo y Julieta* con dirección de Julien Bertheau, mala representación, falsa, errónea desde cualquier punto de vista, Shakespeare no es francés, puede ser alemán, americano, griego, pero no francés, comenta Ceotokás; *Hyménée* de Édouard Bourdet, con Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Marie Daems; *La tête des autres* de Marcel Aymé, pasa los límites, cinismo amargor e indiferencia son la disposiciones dominantes del espíritu francés, en Inglaterra también es evidente el declive de la vida moral, pero el drama se desarrolla con dignidad; *Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche* de Jules Romains, floja representación y obra; *Pasipha* de Montherlant, de un acto, sin interés teatral y *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, extraordinaria representación que sobrepasa los límites de la perfección, de las representaciones que lo reconcilian con el teatro francés.

En todo el teatro leído o visto no vemos casi ninguna obra vanguardista, no se ve ninguna de las grandes tendencias innovadoras del siglo XX, no se menciona nada de Jarry o Artaud, figuras que al menos daban que hablar en el teatro francés de la época; nada de teatro alemán, sobre todo nada del teatro político de Piscator o Brecht. En cuanto a las tendencias interpretativas, no hay ninguna lectura técnica teatral, como las obras de Stanislavski o Meyerhold. Esto último no tendría que ser útil a un autor teatral, pero Ceotokás se nos muestra como un entendido en todo lo que rodea al teatro, critica las escenografías, la dirección, el vestuario, la música y la interpretación, además, claro está, de la obra. Se echa de menos, tal vez, un mayor número de menciones de representaciones en Grecia y de autores griegos.

4. TEORÍA TEATRAL

Ceotokás introduce entre las notas escritas en su diario diversos pensamientos que podríamos encuadrar como ideas teóricas teatrales. La mayor parte están centradas en el teatro como idea, como concepto, pero en otras muchas se aventura a plantear ideas técnicas, fruto de sus muchas lecturas, de su experiencia como espectador y, sin confesarlo, de ese ente crítico que cada uno llevamos dentro. Como ejemplo de ello le da vueltas a una escena de *Hamlet*, particularmente la entrada de Fortimbrás, ha visto la obra cuatro veces y esta escena nunca le ha satisfecho; ni directores ni actores han comprendido esta escena y la han considerado como ornamental, sin comprender al poeta. Para Ceotokás, después de tanta maldición, tanto horror, tanta catástrofe y tantos muertos el poeta tiene una reacción interior: basta de muerte, ahora es el momento de que vuelva a florecer la vida, una vida nueva de acuerdo con la ley secular del regreso de las estaciones.

El doble objetivo del teatro ha de ser: que sea capaz de mantenerse en escena y que sea capaz de mantenerse en la lectura. Aunque esto es algo sabido hay que repetirlo pues tiende a olvidarse. Un escritor que escribe una obra teatral que no puede ser representada es como un hombre que hace un matrimonio no consumado. Por otro lado, aquel que escribe obras que solamente se representan (y a menudo con éxito) pero no se mantienen en la lectura, no hace nada más de lo que hace un guionista o un autor de revista. A menudo, cuando quieren reprochar una obra teatral, dice que es “literatura”. El teatro sin embargo hizo carrera y se encumbró veinticinco siglos como género literario. Esquilo, Shakespeare, Molière son sin duda “literatura”. Mal teatro es aquel que es sólo literatura, es decir, que no puede ser representado, sino sólo ser leído. Cada teatro tiene sin embargo que ser también literatura, de otra forma no tiene ninguna importancia intelectual. Naturalmente el único éxito teatral que merece ser pensar seriamente el dramaturgo es ser capaz de escribir la obra que se representará todavía después de 300 años.

Muestran interés, también, sus ideas sobre el teatro y la historia: Rechaza el “teatro histórico”, es decir el teatro que se supone que representa épocas pasadas y que aprovecha a propósito el encanto de los hechos pasados, apoyando en este encanto su popularidad y su éxito. Todo esto es hoy día trabajo del cinematógrafo, que lo consigue mucho mejor. La historia interesa al teatro solo en el punto donde roza la mitología y el simbolismo, como una fuente de grandes mitos simbólicos, como son las leyendas de la Guerra de Troya y de los Atridas, de Julio César, del Nuevo Testamento, de Juana de Arco, de la Revolución Francesa. El valor teatral de estos mitos es inagotable, cada época los revive llenándolos con su propia vida psíquica (p. ej. la utilización del mito de Electra por escritores coetáneos en América y en Francia). Fuente de tales mitos, desaprovechada, es seguramente también la historia bizantina. No hay duda que también el siglo XX sacará grandes mitos, que inspirarán a los dramaturgos del futuro.

En una conversación con el pintor Nikos Jatzikiriakos-Guikas sobre el problema del drama clásico, coinciden en que debe buscarse la única tradición viva existente del teatro griego clásico en los rituales de la Iglesia Ortodoxa – y aun más, que debe abandonarse la imitación de las escenografías extranjeras (sobre todo alemanas) y se haga un serio intento para la creación de una escenografía genuinamente griega con la utilización de elementos locales.

Le atrae el teatro de sombras griego, el Karagiuisis. Sobre la leyenda dramática de Alejandro Magno, donde domina el mito de Perseo y de Andrómeda, tal y como lo han traído vivo la poesía popular y el teatro de Karagiuisis. En la canción chipriota de la colección de Sakellarios, el puesto de Perseo lo toma San Jorge. En el Karagiuisis sin embargo sus intérpretes, por respeto religioso quizás, sustituyen al santo con Alejandro. Apasionadamente interesante todo esto. Ceotokás siente que puede retraer el mito cerca del mar, donde comenzó con Perseo, y unirlo con la otra

leyenda alejandrina de la Gorgona y cerrar así el círculo. Le interesa extraordinariamente el teatro de Karagioussis, teatro que denomina *Commedia dell'arte* neogriega, un desaprovechado tesoro que intuyó su importancia creativa Ion Dragoumis y Fotos Politis. Hay que recordar que su interés por el teatro histórico y popular, basado en las raíces griegas, surge de un intento de afirmación cultural frente a la ocupación germano-italiana de la II Guerra Mundial.

Hablando de las obras del renacimiento cretense: el elemento griego, en estas obras, es la lengua, que nos encanta con su extraordinaria frescura. La lengua da a estas obras un puesto preeminente en nuestra literatura, sin embargo nadie puede caracterizarlas como auténtico “teatro neogriego”.

Podríamos incluir aquí al Ceotokás conferenciante, quien ofrece sus conocimientos y sus opiniones teatrales a un amplio auditorio. Da una conferencia sobre Bernard Shaw en el teatro Kotopouli, con ocasión de la puesta en escena de *Pígmalión*, en ella considera a Shaw como el dramaturgo más grande del s. XX. En su viaje a EE.UU. llegó a dar una serie de conferencias en diferentes puntos del país: *The Theatre in Modern Greece*, en Denver, en Nueva Orleans, en Miami y en Washington. Sobre el teatro en EE.UU. opina que el movimiento de los teatros fijos de aficionado es muy interesante y útil, sin embargo sus logros artísticos no pueden pasar el nivel de la simpática mediocridad; está claro que los actores aficionados no pueden representar suficientemente más que obras actuales, realistas, es decir, su propia vida.

5. AUTOR TEATRAL

Para el estudioso de las obras teatrales de Ceotokás, su diario aporta claves esenciales para comprender su proceso creativo. En este apartado agrupamos los apuntes según las obras que el autor menciona.

El 23 de marzo de 1940 escribe que siente de nuevo la necesidad de escribir teatro. En 1942 advierte su tendencia a escribir teatro desde 1941. En 1943 se pregunta si la necesidad de expresarse teatralmente, su afición al teatro, es producto de los tiempos de guerra que vive.

El día mencionado de 23 de marzo de 1940 tiene en mente una serie de proyectos teatrales con argumentos clásicos: *Λυκόφως* alrededor de la figura de Poncio Pilatos, *Οδυσσέας και Σπυτροφία*, donde domina la fantasía, además un drama en torno a la figura de Aquiles. A lo largo de ese mismo año vuelve a sentir esa necesidad, ya sea al ver los bocetos artísticos de Yannoulis Sarandidis, o al leer a Claudel, pero sin ningún resultado. No será hasta noviembre de 1941 cuando escribe uno de esos proyectos que tenía e mente, un pequeño drama en un acto, y lo titula *Λυκόφως*, drama que años después se publicaría con el título *Πέφτει το βράδυ*. Se lo lee a Elytis, Engonópoulos, Kambás y Gatsos.

El 16 de diciembre de 1941 comienza a esbozar varias escenas de *Θεοφανώ*, un drama sin otro objetivo más que expresar la simple y elemental verdad de que la vida de las pasiones es algo “grande y temible”. Se despierta al amanecer con una gran inspiración para una obra de teatro, osada en su concepción, llena de la atmósfera de la catástrofe de Abril y de los días de la ocupación. Pero es imposible ver su final pues está inmerso en los hechos posteriores a la ocupación. Ve determinadas escenas como un pintor. Unos días después se despierta al amanecer con la inspiración de *Θεοφανώ*, pensando presentar el drama con vestuario actual y dentro de la atmósfera de la época actual, manteniendo sólo simbólicamente los nombres de los personajes. Se plantea escribir esta obra como entrenamiento para otros bocetos que ha pensado. El 13 de abril de 1943 conoce a Georgios Poniridis, quien le propone escribir una ópera, con tema de su elección, que le dé ocasión de utilizar la tradición musical griega y bizantina. Le vuelve la idea de la leyenda de *Θεοφανώ*, inspirada por la técnica del drama clásico. Tiene también el objetivo de escribir una comedia dramática, inspirada en la leyenda de *Κατσαντώνης*. Comienza a escribirlo dejando de lado la ópera. Pero le queda algo en la mente cuando ve necesario en la obra algo de música sin que llegue a cubrir el texto. Unos días después escribe *Θεοφανώ*, tomando proporciones que no había previsto. Escribe de un tirón, en verso libre, páginas que después no le satisfacen. Ve claramente el planteamiento pero piensa que puede que lo cambie de raíz. En diciembre escribe el segundo episodio, breve, sin intermedio; el tercero, piensa, será el final. En marzo de 1944 acaba la primera escritura, pero no se muestra satisfecho con el conjunto. En junio realiza un cambio sustancial en el proyecto, se convierte en un drama de cinco actos que huye de las huellas de la tragedia clásica; ahora se titula *Η νύχτα του Δεκέμβρη*. El coro será sustituido por elementos equivalentes, más cercanos al teatro moderno. La mayor parte estará escrita en prosa. Acaba la nueva versión en julio y se la lee a Embirikos y a Engonópoulos, a quienes gusta, aunque no el título, ni *Θεοφανώ* ni *Η νύχτα του Δεκέμβρη*, ambos proponen otros títulos. En agosto decide un nuevo título: *Η βυζαντινή νύχτα*.

Para su obra *Γεφύρι της Αρτας* el primer comentario es de 29 de diciembre de 1941, explicando que le van viniendo escenas a la mente, como la escena con el fantasma. La última escena del entierro le recuerda el *Entierro del Conde Orgaz*. Comienza a escribirla durante varios días con una facilidad que le asombra. Toma el tono de un poema narrativo en versos libres. Escribe *Γεφύρι της Αρτας* y giran en su mente otros proyectos teatrales. En febrero de 1942 acaba el borrador comentando que lo encerrará en un cajón y allí lo dejará dormir dos o tres meses, según sus ganas, y después lo retomará con nuevos ojos. El 24 de septiembre, cuando acaba *Αντάρα στ' Ανάπλι*, retoma *Γεφύρι της Αρτας* sintiendo que ya está madura para tomar su forma definitiva, sintiendo que tiene que acabarla, liberarse de ese peso interior. En noviembre la acaba. Debe darle otra mano y reescribirlo entero y sacarlo de sí. Cosa que cumple en diciembre, condensándola un poco y quitándole

un elemento cómico que no iba con el ritmo de la obra. Piensa publicarla en *Νέα Εστία* para ver si cuaja el intento, no debe ponerla en escena por el momento. La atmósfera teatral del periodo que pasan los griegos no es adecuada para estos intentos. En febrero de 1943 la lee ante varios amigos, entre los que se encontraba Sikelianós, y es bien recibida. Ese mismo mes empieza a publicarse en *Νέα Εστία* y encuentra resonancia. Bastantes muestras de amistad y de interés, sobre todo de allí donde no lo esperaba, incluso con pequeñas intervenciones de la censura italiana. El 2 de abril lee la primera crítica teatral referente a él. Mijalis Rodás critica *Γεφύρι της Άρτας* caracterizándolo como retórica e inadecuada para la escena. Ceotokás “comprende” que su labor teatral provocará mucha oposición. Fueron necesarios diez años para que su obra en prosa fuese comprendida y se pregunta si se necesitarán otros diez años para encontrar una respuesta similar como autor teatral. En diciembre el Teatro Nacional decide alquilar una segunda sala donde se representen obras de jóvenes autores griegos que todavía no se sientan maduros para representar en la sala grande. Reunida la Comisión Artística (entre los que se encuentran Várnalis, Rodás, Terzakis...) es propuesta por Karandinós *Γεφύρι της Άρτας* y se levanta un gran revuelo. Ceotokás ve en ello un complot de imbecilidad que le impide hablar en su época. En octubre de 1946 se traduce al francés y al año siguiente el director teatral francés Gaston Baty muestra su interés en llevarla a escena.

El 28 de marzo de 1942 le viene a la mente otra posible obra teatral, mítica y simbólica, en estilo de tragedia y como personaje central Capodistrias. Posible título: *Η πολιτεία κι ο θάνατος*. Siente como el asunto toma completamente forma. A menudo, cuando se realizan en su interior una concepción tal, el asunto comienza y se enfría y la mayor parte de las veces se olvida completamente; bastantes de estos temas no retoman su calor nunca, mueren antes de nacer, otros se nutren sordamente de su vida y vuelven a salir a la luz inesperadamente, después de mucho o poco tiempo. Así *Γεφύρι της Άρτας* vivió en su interior olvidado más de diez años y de pronto, ese año, vino a la superficie y se escribió de un tirón, en un mes y medio, en su primera forma. En abril decide otro título para su obra sobre la muerte de Capodistrias: *Δικαιοσύνη*. La comienza a escribir sin muchas ganas, sobre un estilo teatral que se acerca al de la tragedia clásica. Piensa que su intento es interesante, pero no ve cómo ni cuándo podría ser representada esta obra con los problemas políticos que remueve y los malentendidos que puede provocar. El 4 de mayo acaba la primera escritura, caracterizándola como prototipo de “tragedia política”. La segunda escritura será más cuidadosa, la acaba unos días después. Le viene a la mente el presentar en escena a San Espiridón en un papel similar al de *deux ex machina*, mientras que en el primer boceto las palabras del epílogo las decía un simple cura; la aparición del santo dará al epílogo un tono más elevado y cerrará la obra dentro de una atmósfera de mito que le gusta. Ve necesario volver a trabajar la obra más tarde sin saber todavía si logrará ponerla en escena, de todas formas ve el inten-

to como muy interesante, quiere escribir una obra con un estilo que recuerde al estilo del drama clásico utilizando elementos neogriegos: estos son el mito de Capodistrias, la atmósfera y el vestuario del 21, el treno de Mani, la adoración y la misa de San Espiridón, etc. Estos elementos son rebautizados dentro del espíritu de la trágica “necesidad” y “destino”, y de esta fusión de la tradición antigua y la nueva siente que se esfuerza en convertirse en una nueva composición. Si esto sucede, contra su voluntad, como si él fuera en ese momento el receptor y el órgano de una tendencia que existe objetivamente en el aire de Atenas pero de la que todavía no se ha tomado conciencia. Otro punto de vista de la obra: dar de un modo dramático y simbólico una sensación de determinados contrastes ideológicos básicos del siglo, la oposición Poder – Libertad y la oposición Estado – Revolución, que contiene y anuncia también la nueva oposición Estado Posrevolucionario – Revolución Perpetua. El 24 de septiembre acaba *Δικαιοσύνη* y la titula finalmente *Αντάρα στ’ Ανάπλι*.

El 2 de noviembre de 1942 le viene a la mente la idea de un drama inspirado en la leyenda popular de Alejandro Magno, con el título de *Το αθάνατο νερό*. La agnía de la muerte y la persecución de la inmortalidad en una atmósfera de cuento, con tonos épicos y fantasiosos. No ve bien la forma y el puesto del coro, siente, sin embargo, la necesidad estética de algún tipo de coro. No será hasta marzo de 1943 cuando empiece a escribir un resumen, no sabe qué va a salir, y le parece casi imposible una obra de este tipo en Atenas, si sigue la situación actual del teatro griego.

El 26 de agosto de 1943 acaba el texto definitivo de *Ονειρο του Δωδεκάμερου*, obra que no había mencionado antes. El 2 de agosto de 1944 la Comisión Artística del Teatro Nacional decide desechar esta obra, en este caso están a favor de Ceotokás: Karantinos, Rodás y Várnalis. Éste último a pesar de la enemistad que tienen desde hace años.

En octubre de 1943 quiere sacar en un tomo toda la producción teatral que tiene acabada, hecho que se realizará en febrero de 1944, cuando comienza a circular su *Teatro*. En junio, Vasilis Laourdas escribe una crítica sobre su *Teatro*. En enero de 1945 Knös lo traduce en Suecia.

El 11 de marzo de 1944 le viene por vez primera la idea de una comedia con el héroe Mourouzis, un tipo de d’Artagnan neogriego; junto a él, el heroico Balafaras e incluso algunos personajes inspirados en el teatro de Karagiouis. Una fuerte atmósfera tipo año 1900, muchas imágenes, escenas de aventuras en Atenas y el exterior (principalmente en la África del Norte francesa). En días posteriores desarrolla la idea y continúa con el personaje de la comedia.

En mayo de 1944, en pocos días, escribió de un tirón un juego escénico de un acto, *Το κάστρο της Ωριάς*, metáfora en escena de la leyenda del mismo nombre, en estilo de comedia grotesca y con alguna influencia de la técnica de Karagiouis. Ese mismo año, en agosto, esta obra es desechada sin discusión por la Comisión Artística del Teatro Nacional el mismo día que se desecha *Ονειρο του Δωδεκάμερου*.

El 25 de julio de 1944 siente el impulso de escribir una comedia inspirada en la canción *Μαυριανού και της αδερφής του*, en una atmósfera bizantina fantasiosa, teniendo como posible título *Το παιχνίδι του έρωτα και της φρονιμάδας*. Comienza en agosto a escribir la comedia, pero con el posible título de *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*. Trabaja sin descanso en una serie de obras teatrales que nadie quiere representar, se siente influido por el ambiente de guerra civil. El 15 de agosto consigue acabar el boceto de la obra y ésta la acaba en noviembre, corrige el primer acto y escribe definitivamente el cuarto; segundo y tercero no necesitaban más trabajo. En conjunto le ha costado tres semanas de trabajo. Se estrena en el teatro Makédo, el 18 de abril de 1947, bajo la dirección de Karandinos, escenografía y vestuario de Vasilíou, Karousos y Miranda como actores; se consigue una buena representación con pocos medios sin traicionar a la obra. El teatro se ha llena con espectadores de diferentes procedencias sociales e ideológicas. Afirma Ceotokás que quizás se reconozca este día como a partir del cual comenzó un nuevo periodo en la historia del teatro neogriego. Tal es el concepto que tenía de sí mismo.

En agosto de 1947 comienza a escribir una nueva comedia, desde 1944 no le había venido en mente una obra madura, esta nueva comedia está inspirada en la leyendas de los bandidos (época 1870); pronto acaba la primera escritura sin esfuerzos. En tres actos, con el título *Ο ληστής και η ποιήτρια*. La dejará dormir unos días antes de reescribirla. En septiembre la acaba definitivamente con el título *Ο λήσταρχος και η ποιήτρια*.

En diciembre de 1947 comienza *Κατσαντώνης*, de cual escribe que será su trabajo principal ese invierno. La acaba en abril del siguiente año, escrita espasmódicamente: el primer acto en enero, el segundo después del 28 de marzo y antes del 11 de abril, el tercero en los últimos cuatro días. En realidad ha estado dedicando su tiempo a su nuevo amor, Nausícaa. En junio de 1949 la compañía Veaki intenta la puesta en escena de la obra, la cual, aunque no ha gustado mucho a sus amigos, se está aprovechando mejor cuando ha tomado contacto con el mundo teatral, ahora se la ve más teatral. Pero en julio la retira definitivamente, a la prensa se le darán excusas de dificultades económicas. Consigue estrenarse el 14 de marzo de 1952 en el teatro Kotopoúli, con la asistencia de mucho público, quien aplaude mucho y del que se escuchan comentarios elogiosos. Unos días más tarde vuelve el autor al teatro con Nausícaa, su mujer, la representación está llena, 1240 espectadores. El gran éxito de la obra, según el propio Ceotokás, está en la última escena dramática de Manthos Oikonomos. La crítica alaba la representación pero maltrata al autor, encuentra la obra antiteatral, simple, de poco peso, narrativa, cinematográfica, etc. Ceotokás piensa que las críticas adversas pueden deberse a la mala voluntad contra él, pero también a una desarmonía existente entre el estilo de la representación y el de la obra; parece ser que es inconcebible para el autor que en él resida el fallo. La obra está inspirada directamente en el arte popular con espíritu moderno, mantiene voluntariamente una simpleza popular. Los críticos, dice, no pueden ver el sentido real artístico de la obra, como no vieron su contenido moral.

En su diario no se anota el título final de *Η Βυζαντινή νύχτα* que será *Λάκαινα*, ni el de *Ο λήσταρχος και η ποιήτρια* que aparecerá como *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, o *Κατσαντώνης* que lo encontraremos como *Το Τίμημα της Λευτεριάς*. En cuanto a su obra *Ο τελευταίος πόλεμος*, escrita en 1946, no se mencionada nada en su diario. Tal vez este sería un tema más de estudio, las ausencias significativas.

Tras la lectura del diario podemos preguntarnos el por qué Ceotokás decide escribir teatro. Parece que inconscientemente desea una forma de expresión más cercana al público, más directa, de resultados más notorios, con la posibilidad de escuchar el aplauso. En algún momento habla sobre la guerra, la ocupación enemiga y la guerra civil que le siguió. Momentos muy difíciles para Grecia que pueden necesitar una forma de expresión más fluida.

6. CEOTOKÁS EN EL TEATRO NACIONAL

El 13 de enero de 1945 Konstandinos Ámandos, ministro de Educación y Religiones, le propone la dirección general del Teatro Nacional. El 16 de febrero de ese mismo año jura en el ministerio de Educación y asume responsabilidades en el Teatro Nacional. Ceotokás escribe en su diario los distintos estrenos que bajo su mandato se llevaron a cabo.

El comienzo de las representaciones del Teatro Nacional tiene lugar el 21 de marzo de 1945 con *Tragedia florentina*³⁴ y con *Monsieur de Pourceaugnac*³⁵. Plena dedicación a su nuevo trabajo. Hasta mayo de 1946 seguirán el *Mercader de Venecia*, la mejor representación de Shakespeare que ha visto en el teatro griego; *El inspector*³⁶; *La Arlesiana*³⁷; *Los pretendientes de la corona*³⁸, un éxito importante; *Μπλοκ C*³⁹; *Winterset*⁴⁰, un encanto de representación, Eleni Nenedaki gustó mucho, un descubrimiento; *Λυτρωμός*⁴¹; *La tierra es redonda*⁴²; *Ο ηλίθιος*⁴³; *Καποδίστριας* de Kazantzakis⁴⁴.

³⁴ de Oscar Wilde.

³⁵ de Molière.

³⁶ de Nicolás Gogol.

³⁷ de Alphonse Daudet.

³⁸ de Henrik Ibsen.

³⁹ de Ηλίας Βενέζης.

⁴⁰ de Maxwell Anderson.

⁴¹ de Θάνος Κωτσόπουλος.

⁴² de Armand Salacrou.

⁴³ de Μανώλης Σκουλούδης.

⁴⁴ Sobre esta obra conviene mencionar el apunte de 13 de abril de 1946, en el que Ceotokás cuenta como en la Pascua de 1944, Kazantzakis escribió sobre el teatro de Ceotokás palabras muy elogiosas. Sobre *Γεφύρι της Άρτας* que le encantó tanto que toma él mismo el escribir sobre el tema de Kapodistrias y dedicarle la obra. En su momento la obra no gustó a Ceotokás, quien sin embargo no pudo oponerse a los votos a favor de su representación para que no se pensara que lo que no quería era que se compararan las obras (la suya y la de Kazantzakis). Kazantzakis atribuyó el fracaso de la obra a la falta de apoyo de Ceotokás, por lo que quitó la dedicatoria que tenía para él.

El 10 de mayo de 1946 Ceotokás hace entrega de credenciales. Sikelianós muestra su solidaridad con la dirección saliente. Ceotokás, reflexionando sobre su trabajo en el Teatro Nacional se siente odiado por muchos.

Ceotokás cubre una segunda etapa como director general del Teatro Nacional desde el 11 de agosto de 1950, día en el que por segunda vez jura y asume responsabilidades, cargo que mantendrá hasta 1953, aunque este último dato se sale de los apuntes del diario. Durante su segunda etapa se estrenan: *Espectros* de Ibsen, con Katina Paxinoú y Minotis; *Como gustéis* de Shakespeare, un éxito seguro; *Enrique V* de Pirandello, con la dirección de Koun, completo éxito artístico, tal vez la mejor de las representaciones del Teatro Nacional; *Don Juan* de José Zorrilla y Moral; *De ratones y hombres* de Steinbeck, con dirección de Koun; *Daphne Laureola* de James Bridie; *Santa Juana* de Shaw, dirección de Solomós, prevé un gran éxito; *Le bal des voleurs* de Anouilh; *Le bourru bienfaisant* de Goldoni; *Las tres hermanas* de Chejov con dirección de Koun; *Τρεις κόσμοι* de Dionysios Roma; estreno en Delfos de *Edipo*, con la dirección y protagonismo de Minotis a quien no ve para ese papel, aunque sí para director, no tiene la grandeza que exige el papel, el coro está más vivo y liberado de la monotonía que le imponen otros directores, el vestuario está muy conseguido, no así la escenografía, el problema de la escenografía en el espacio del teatro clásico queda sin resolver. En Tesalónica, de gira con el Teatro Nacional con *Espectros*, *Como gustéis*, *Santa Juana*, *Tres mundos*, *Tres hermanas*. De nuevo en Atenas, con *Nubes* de Aristófanes, no gustará mucho al público, su mayor objeción es a la música, el problema del coro no queda resuelto; *César y Cleopatra* de Shaw, gustará mucho, el público de Atenas se decanta más en estos momentos por Shaw que por el teatro francés de Anouilh; *Σταυροδρόμι* de Manolis Skouloudis hermoso espectáculo con bailes y música cretenses, obra mediocre, sin unidad, pero no encuentra otra mejor para representar este año la producción griega; *Sueño de una noche de verano*, con dirección de Koun; *Anunciación de María* de Paul Claudel, obra que le ha costado imponer a la Comisión Artística y al Consejo, representación de éxito desde cada punto de vista, de las que expresan el avance de la técnica teatral en la Grecia actual.

Los apuntes referentes al Teatro Nacional terminan en el viaje que Ceotokás realizó a EE.UU. en 1952, con motivo de una gira teatral donde representan ante el público norteamericano: *Electra*, en Broadway, las críticas de la prensa de Nueva York son buenas, el coro ha causado impresión, afirman que es la primera vez que han sentido en una representación de teatro clásico la importancia real y la utilidad del coro; *Edipo*, a pesar del vestuario maravilloso, del tratamiento novedoso del coro, la representación muestra muchos defectos, alguna inconsistencia, ausencia de unidad y deficiencia del protagonista, la crítica está dividida, gusta desde el principio la obra, pero señalan las debilidades de la dirección.

Podemos observar que durante el periodo de dirección de Ceotokás, son pocos los autores griegos que suben a escena en el Teatro Nacional, aunque de este hecho no tiene por que ser responsable el mismo Ceotokás, se podrían mencionar las tendencias de la época, la necesidad de tener un teatro rentable y sensible a lo que el público puede pedir en ese momento, y las exigencias del público suelen estar alejadas de lo nacional, de lo propio.

BIBLIOGRAFÍA

- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ, 2005, *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας,
- ΜΟΣΧΟΣ, Ε. Ν., «Ο Γιώργος Θεοτοκάς και το θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 1690 (τόμος 142), 1-12-1997, σ. 1686-1694.
- ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, ΒΑΣΙΛΗΣ, 2000, *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, www.latsis-foundation.org/ldlib/theater.aspx?lng=1