

## EL DIRECTOR VANGUARDISTA KÁROLOS KUN EN SU AVENTURA ESCÉNICA CON EL DRAMA ANTIGUO

La aventura escénica del drama antiguo en la Grecia contemporánea había dado comienzo a principios del s. XX con los dos primeros intentos escénicos y de representación serios que tenían lugar entre los años 1901 y 1908 y que correspondían a la “Nueva Escena” de K. Jristomanos (1867-1911) y al “Teatro Real” de Th. Ikonomu (1864-1927)<sup>1</sup>. A raíz de estas primeras tentativas escénicas de clara influencia europea<sup>2</sup>, el tema de la interpretación y presentación escénica de las grandes obras de la Antigüedad dio lugar a dos posiciones opuestas<sup>3</sup>: 1. De un lado, la sustentada por los *conservadores* que, partiendo de la idea de que la Europa Occidental ofrece la única fuente de inspiración, rechazan la manera moderna y experimental de acercamiento a las obras antiguas y señalan como único camino viable el ideal neorromántico, es decir, la idea de que el restablecimiento de la grandeza en el drama antiguo exige un intento de imitación (mímesis) de los antepasados. Pese a que esta aproximación, al menos teóricamente, se sostiene en sólidos criterios, se basa más en conjeturas que en conocimientos reales, de manera que en la práctica, según M. Mayar, tiene casi siempre como resultado producciones faltas de fantasía, de viveza y de conexión con la realidad actual<sup>4</sup>. 2. De otro lado, se alzaba la posición de los *innovadores*, cuya aproximación al drama antiguo reflejaba la experimentación artística del siglo XX. El objetivo de éstos

---

<sup>1</sup> W. PUCHNER, “Sobre la prehistoria escenográfica del Drama Antiguo en Grecia”, en *Fouille. Revista de teatro* 7-8 (2006), p. 61. (en griego). Para profundizar más en este tema, *vid.*, a modo indicativo, P. MIJELAKIS, “La recepción teatral de la Antigua Tragedia Griega”, en A. Markandonatos – Jr. Tsangalis (eds.), *Antigua Tragedia Griega. Teoría y praxis*, Atenas, 2008, pp. 606-635. (en griego).

<sup>2</sup> Mientras que la “Nueva Escena” estuvo sellada por el Teatro Libre de Antoine y por el de Lugne Poe, el “Teatro Real” lo estuvo por el de los teatros municipales y estatales del centro de Europa, de carácter, por ende, más tradicional. (W. PUCHNER, “Sobre la prehistoria escenográfica del Drama Antiguo en Grecia”, *op. cit.*, p. 61).

<sup>3</sup> Es en la década de 1950 cuando la interpretación escénica del Drama antiguo comienza a mostrar un cambio con la aceptación por parte de los más tradicionales de una nueva generación de directores escénicos que ya se hallan en situación de combinar el conocimiento y la originalidad con la percepción de la sensibilidad teatral del país, y de seguir un camino que parecía servir de puente a los dos frentes opuestos. (M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, Atenas, 2004, p. 112, (en griego). Sobre el mismo tema, *vid.* también M. LYGIZOS, *El teatro neogriego al lado del europeo*, Atenas, 1980, pp. 419-431. (en griego).

<sup>4</sup> M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, *Op. cit.*, p. 110.

sería el resurgimiento del Arte a través de la adaptación de ideas y de percepciones nuevas y auténticas.

En este marco y con antecedentes estos problemas escénicos, aparece Károlos Kun<sup>5</sup>, el conocido fundador del “Teatro de Arte” de Atenas (1942), que ya al inicio de su actividad como director de escena elige para su repertorio obras básicamente del drama antiguo griego. Los motivos que lo impulsaron a ello pudieron ser varios: 1. En primer lugar, consideraba Kun que las obras dramáticas antiguas, aunque escritas muchos siglos atrás, permanecían muy vivas en su esencia, algo que, desde luego, les confería un extraordinario valor. Y su importancia no radicaba tanto en su elevada poesía como en su contenido y carácter pedagógico y social<sup>6</sup>. Se trataba de obras que, como expresara él mismo, “podían contribuir a mejorar el mundo, a hacerlo más virtuoso, más moral, más clarividente, más espiritual, más correcto”<sup>7</sup>. Eso sí, como obras dramáticas –subrayaba-, eran ante todo “Teatro”, es decir, no habían sido concebidas para ser leídas sino para ser representadas en escena<sup>8</sup>. Es decir, sólo en su plasmación escénica podían transmitir toda su esencia. 2. Por otra parte, sostenía Kun que los griegos tenían más aptitud que ningún otro pueblo para producir el teatro de sus antepasados,<sup>9</sup> pues vivían bajo el mismo cielo, les iluminaba el mismo sol y les nutría la

---

<sup>5</sup> Nace en 1908 en la ciudad del Asia Menor de Prusa (hoy Bursa, Turquía). Su trayectoria como director escénico la desarrolla en tres ámbitos distintos: 1. En el “Colegio de Atenas” (1930-1939) donde dirige las representaciones escolares, en “La Escena popular” (1933-1939) y en el “Teatro de Arte” (1942-1985), donde el director experimenta su mayor renovación artística. Para profundizar más en la vida y carrera escénica de Károlos Kun, *vid.*, entre otros, *ed.* M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, *Op. cit.*, y V. LÓPEZ RECIO, *La recepción de Federico García Lorca en Grecia: el caso de “Bodas de sangre”*, Tesis Doctoral-Universidad de Granada, 2007, pp. 46-104. (Va a publicarse en el “Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas” de Granada (España).

<sup>6</sup> Y esto encajaba, desde luego, con la función que pretendía Kun que tuviese su teatro. Al respecto, en 1948 declaraba este director: “No hacemos teatro por el teatro. Hacemos teatro para enriquecernos a nosotros mismos, al público que nos observa y para que todos juntos ayudemos a que se cree una cultura amplia, espiritualmente rica e íntegra en nuestra tierra”. (*Cfr.* M. LYGIZOS, *El teatro neogriego al lado del europeo*, *op. cit.*, p. 456).

<sup>7</sup> K. KUN, *Sobre el teatro*, Atenas, 1981, p. 65. (en griego).

<sup>8</sup> K. KUN, *Sobre el teatro*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>9</sup> Coincidiendo en esta idea, el buen crítico y literato E. Jurmuzios, en su estudio *El drama antiguo. Estudios*, escribe: “Nosotros, en este punto [el drama antiguo], somos mucho más competentes, porque estamos mucho más avanzados en cultivo e información para confiar sin riesgo en nuestros propios criterios. Los extranjeros están muy por detrás y sus conocimientos tienen sólo valor epicúreo. (...) Los

misma tierra y las mismas playas. Así, los conocimientos históricos referentes al modo de interpretación escénica en Época Antigua, apenas si tenían para él utilidad. Eran los elementos que tenía a su alrededor lo que realmente, a su parecer, podría ayudarle a profundizar en el pensamiento y la poesía de las obras antiguas<sup>10</sup>. 3. Por último, confiesa Kun que la decisión de dedicarse al teatro y, con ella, al montaje del drama antiguo de manera profesional la tomó después de presenciar la representación del *Agamenón* de Esquilo que montase en 1932 el “Teatro Nacional” bajo la dirección de Fotos Politis y con Katina Paxinú, Emilios Veakis y Alexis Minotís como primeros intérpretes. Esta representación causaría una gran impronta en el aún entonces aficionado director, creándole al tiempo un sinfín de interrogantes acerca de la manera teatral. Así, los días siguientes los pasó en vela, sentía una enorme inquietud. Pasado un tiempo, como guiado por una fuerte necesidad e impulso, volvió al “Nacional” donde siguió conmocionado el montaje del *Edipo Tirado* de Sófocles, también esta vez bajo la dirección de Fotos Politis. Aquella noche pudo sentir que todas sus dudas se desvanecían. Quería finalmente adentrarse, de manera inmediata y de lleno, en el laberíntico mundo de la dirección escénica. Y quería, como objetivo último, sacar de los textos las obras milenarias de sus antepasados, conseguir darles vida en escena, algo que, como veremos más adelante, no resultó ni inmediato ni fácil.

En la larga trayectoria de Kun en el montaje del drama antiguo, podemos distinguir tres etapas principales: 1. *Etapas inaugural* (1930-1936), en la que el director a través de sus tentativas escénicas descubre en el “expresionismo popular” la línea estética más idónea para el montaje de las obras del Drama Ático. 2. *Etapas de formación* (1937-1956), que consagra el director al montaje de obras contemporáneas con la intención de que se le abran nuevos horizontes en la representación escénica con los que poder emprender la puesta en escena del drama antiguo. 3. *Etapas de consolidación y triunfos* (1957-1985), en la que el director vuelve al montaje del drama antiguo y, aunque se topa en un primer momento con reticencias a su estilo estético vanguardista, termina logrando importantes triunfos tanto dentro como fuera de su país.

---

extranjeros están influenciados de momento por el modelo medio clásico de la tragedia francesa, copia imperfecta de la ática. Verdaderamente, la interpretación griega del drama antiguo fue alabada en el extranjero como una magnitud estética totalmente nueva”. (E. JURMUZIOS, *El Drama Antiguo*, Atenas, 1978, p. 263).

<sup>10</sup> K. KUN, *Sobre el teatro*, op. cit., p. 33.

## 1. Etapa inaugural (1930-1936).

En esta etapa inicial, Kun representa 5 obras del repertorio Antiguo: 3 de Aristófanes (*Las aves*<sup>11</sup>, *Las ranas* y *Pluto*) y 2 de Eurípides (*El ciclope* y *Alceste*). En estos primeros montajes de Kun, unos con sus alumnos del “Colegio de Atenas” (1928-1939) y otros en “La Escena Popular” (1933-1936), según M. Mayar, el director “ya se aleja del agotado realismo teatral y recurre a nuevos métodos de representación”<sup>12</sup>. Pero reproduzcamos mejor lo que relata el propio Kun acerca de sus primeros años de actividad como director de escena:

Toda aquella época está estrechamente relacionada con el maestro Kóndoglu y con mi primer contacto con el Arte Popular Griego, y tal vez con mi primer contacto consciente con la realidad y la tradición griega viva. Como griego siento aquellos años los más reveladores tanto para mi arte como para mi vida. Dentro de la realidad griega, cuyas raíces llegan profundamente de la riqueza de Asia, de Oriente, vi también a los Antiguos, totalmente conectados a nuestra tradición popular.<sup>13</sup>

La primera experiencia con el drama antiguo le tiene Kun con el montaje de la comedia aristofánica *Las aves*, que prepara con los alumnos del “Colegio”. Un espectáculo que, pese a la inexperiencia tanto del director como de los intérpretes, ya estuvo marcado, al decir de Kun, por un expresionismo griego con elementos sacados de la vida y de la realidad de su entorno, y otros elementos de la tradición<sup>14</sup>. A pesar de la dificultad de la obra, de su casi inexistente historia escénica<sup>15</sup>, y de que el texto de Aristófanes no resultó demasiado seductor, esta representación escolar mereció los aplausos de un público constituido básicamente por padres, maestros y algún que otro periodista. Eso sí, la representación no pasaba de ser un buen trabajo de aficionados<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> El primero que en nuestra época lleva a la escena griega esta obra de Aristófanes es Spyros Melás, en 1929, en el teatro de Marika Kotopuli.

<sup>12</sup> M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, op. cit., pp. 16-17.

<sup>13</sup> K. KUN, *Sobre el teatro*, op. cit., p. 52.

<sup>14</sup> Cfr. M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, op. cit., p. 22.

<sup>15</sup> Esto ocurría en general con las obras de Aristófanes. Pues, mientras que las obras de la Tragedia Antigua se representan en la escena griega desde principios del s. XX de forma consecutiva, la Comedia tardará en hacerlo. Pues, entre otras causas, se creía que Aristófanes y los cómicos antiguos no podían agradar al espectador de nuestro tiempo.

<sup>16</sup> A. SOLOMÓS, *Vida y juego*, Atenas, 1980, p. 61.

Luego llegarían otros espectáculos más meritorios de Kun como fueron “Pluto” y “Las ranas” de Aristófanes<sup>17</sup>.

Es en la “Escena Popular” donde cosecha Kun el que se considera su primer éxito escénico: el montaje de “Alceste”. Aquí, el director ya muestra con más claridad su pretendida línea estética de signo íntegramente griego conocida como “expresionismo popular griego”, que fue definida por primera vez en el programa de mano de esta representación de la siguiente manera:

Nuestro propósito –escribe Kun- es crear una escena con tradición griega. Con esto no queremos decir que podamos evitar todo influjo extranjero. Sin embargo, veremos cómo trabajar con material de nuestro entorno, lisiado ante todo por el Teatro Cretense, que esté más cercano a nosotros, por el Karagiosis -que por muy menospreciado que quedara, es una fuente muy rica-, por otras artes representativas –bailes, pintura popular, canciones, música- y por la poesía de nuestra tierra. Junto a esto, nos conducirán también las costumbres y los tipos que encuentra uno todavía en Grecia como símbolos de la vida y del alma de nuestros días. Y con estos símbolos, que muchos se han conservado desde la antigüedad hasta hoy, nos acercaremos también a la tragedia antigua<sup>18</sup>.

Pese a que estos primeros trabajos escénicos ya consiguen cierta repercusión y se hacen objeto de la prensa ateniense que subraya ante todo el claro intento de renovación del joven director, éste sin embargo no se ha ganado aún el respeto del círculo del que entonces se considera el más apto de los directores de la escena griega<sup>19</sup>: Dimitris Rondiris, quien desde luego no titubea a la hora de caracterizar al nuevo director de “aficionado” y “charlatán”<sup>20</sup>. En cualquier caso, queda patente que esta corta

---

<sup>17</sup> A. SOLOMÓS, *Vida y juego*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>18</sup> Cfr. M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>19</sup> Para profundizar más en el expresionismo alemán de los directores de escena griegos, *vid.* M. LYGIZOS, *El teatro neogriego al lado del europeo*, op. cit., pp. 443-447, y V. FOTÓPULOS, *100 años Teatro Nacional*, Atenas, 2000, pp. 45-53 (en griego).

<sup>20</sup> A. SOLOMÓS, *Vida y juego*, op. cit., p. 22. Lo cierto es que, mientras que Rondiris se forma en Viena y Berlín, aprende posiblemente la manera de acercamiento de estos europeos al Drama Antiguo, y lleva ya años de trabajo como director escénico en el “Teatro Nacional”, Kun sin embargo, prácticamente autodidacta pues ha estudiado tan sólo un año de Estética en la Universidad parisina de La Sorbona, y apenas tiene experiencia en su labor teatral ( M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, op. cit., p. 29). Por otra parte, la opinión contraria que muestra Rondiris sobre el teatro de Kun podría bien justificarse por la total oposición que hubo entre la línea estética de Rondiris (con influjos del expresionismo alemán y más conservadora) y la de Kun (con la línea estética del expresionismo popular

experiencia de Kun en el montaje del drama antiguo ya le hubo de revelar la complejidad que suponía tener que “dar vida” a los textos dramáticos de los antiguos griegos. Pues para transmitir de ellas las “verdades del poeta”, como decía Kun, había que lograr crear en escena lo que para nuestro director se hacía el elemento dominante del drama antiguo: la “pasión” y la “emoción” canalizadas dentro de un ritual sensual dionisiaco. Y para dar “emoción estética” se requería sin falta que el montaje escénico fuese capaz de llegar al espectador de hoy, capaz de conmoverlo. En otras palabras, había que convertir el “teatro antiguo” en “teatro contemporáneo”. Pero para ello, intuía Kun, antes debía trabajar con el teatro contemporáneo porque era a través de éste como podía aprender maneras escénicas nuevas. Sólo con él podría encontrar nuevos horizontes en la interpretación escénica, recursos escénicos en los que poder apoyarse: nuevas formas, nuevos signos o medios de expresión contemporáneos sacados de las necesidades de nuestra realidad interior y exterior.

## **2. Etapa de formación (1937-1956).**

A partir de 1937, y durante veinte años, Kun deja de trabajar temporalmente con obras del drama antiguo y se vuelve primero al teatro neoclásico (con obras de Shakespeare y Lorca, entre otros muchos), luego al teatro contemporáneo en general y por último, otra vez, al teatro épico (Brecht), al de vanguardia y al teatro del absurdo (Beckett, Ionesco, Pinter). La dramaturgia del ya veterano director griego, en un intento suyo de buscar la verdad y el dinamismo en el teatro, experimenta -sobre todo a partir de 1942, año de la fundación de su “Teatro de Arte”- una notable renovación artística<sup>21</sup>

<sup>22</sup>. En principio, como modelo teatral adopta Kun la Escuela de Stanislavski<sup>23</sup>.

---

griego y revolucionaria). De ahí que Kun definiera la manera escénica de Rondiris como “academicismo frío” y “pomposidad anticuada”. Sobre las diferencias entre la línea de interpretación del Drama Antiguo de Rondiris y la de Kun, vid. J. MICHAEL WALTON, *El Teatro Antiguo Griego en escena*, Atenas, 2007, pp. 406-417. Sobre la línea de interpretación del “Teatro Nacional” griego, vid. E. JURMUZIOS, *El Drama Antiguo*, op. cit., pp. 306-314.

<sup>21</sup> Es de suponer que Kun durante su estancia de un año en París como estudiante de Estética en la Sorbona, debió hacerse eco de las determinaciones e instancias del movimiento moderno europeo que resumen la casi totalidad de los *ismos* que intentaban elevar sus prácticas artísticas con el arte de vanguardia. Para Y. Mortzos, Károlos Kun se adelantó al menos cincuenta años a su época. (Y. MORTZOS, *21 años con Károlos Kun*, op. cit., p.505).

<sup>22</sup> M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, op. cit., p. 79.

interesándose de manera especial por el teatro psicológico, por “el realismo poético” (H. Ibsen, A. P. Chéjov o L. Pirandelo)<sup>24</sup>. Además, el teatro de Kun adquiere pleno compromiso social: un carácter totalmente didáctico y, a su vez, cabe decir que político. Pero la aspiración última de Kun es crear un “teatro total”, un teatro donde la proyección de la poesía y de la verdad de la vida, cree la magia teatral; un teatro donde mente, sentidos, movimiento y voz dominen absolutamente en la forma y en los objetivos de la obra”<sup>25</sup>.

Pero para el logro de ese teatro “verdadero”, de un “teatro total” capaz de crear “poesía y magia”<sup>26</sup>, era necesario, estimaba Kun, renovar algunos elementos y recursos escénicos<sup>27</sup>. Y entendiendo que la base y, a la vez, el problema del teatro lo constituía la plástica escénica, en su concepción globalizadora del teatro como “espectáculo total” se harían clave tres componentes: la plástica, el lenguaje corporal y la música, elementos éstos de un nuevo estilo teatral que Kun consiguió revalorizar de una manera gradual y experimental<sup>28</sup>. De esta manera, así como afirma el dramaturgo griego I. Kambanelis, Kun logró algo esencial: “la transformación del texto en acción”<sup>29</sup>.

En este periodo consagrado a su formación, tan sólo 1 drama antiguo pone Kun en escena: la tragedia *Coéforos* de Esquilo, en 1945. Un montaje que, según lo reseñado por Alkis Thrylos, sigue la línea popular ya iniciada por el director y su propósito de renovar las obras antiguas. Pero más que esta “novedad escénica”<sup>30</sup>, lo que el crítico

---

<sup>23</sup> C. Stanislavski se instaura como mentor de Kun en el primer período de su “Teatro de Arte”. (M. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, op. cit., p. 79). Para profundizar más en el teatro de Kun, *vid. ed. K. KUN, Sobre el teatro*, op. cit.

<sup>24</sup> K. KUN, *Hacemos teatro para nuestras almas*, Atenas, 1987, p. 92.

<sup>25</sup> I. KAMBANELIS, “El día en el teatro griego”, en K. Kun, *Hacemos teatro para nuestras almas*, op. cit., p. 189.

<sup>26</sup> K. KUN, *Sobre el teatro*, op. cit., p. 54.

<sup>27</sup> En 1943, Kun declara que el “Teatro de Arte” intentaba crearse como un *teatro total*. No obstante, tenía el convencimiento de que un verdadero teatro total tardaría mucho en existir en Grecia. *Vid. K. KUN, Sobre el teatro*, op. cit., p. 27.

<sup>28</sup> K. KUN, *Sobre el teatro*, op. cit., p. 59.

<sup>29</sup> I. KAMBANELIS, “El día en el teatro griego”, op. cit., p. 189.

<sup>30</sup> Aunque la actualización de las obras del Drama Antiguo no es algo exclusivo de Kun –también ya lo hacen Rondiris o Minotís, los dos directores, junto a nuestro protagonista, más destacados de la escena griega del s. XX-, sin embargo nuestro director lleva su propósito a grado sumo. Sobre el trabajo escénico de Dimitris Rondiris, *vid.*, entre otros, J. MICHAEL WALTON, *El Teatro Antiguo Griego en escena*, op. cit., pp. 392-401, y sobre el de Alexis Minotís, *vid. misma ed.*, pp. 402-406

rechaza de esta representación de Kun es que de ella quede ausente “el sentido de la tragedia antigua”, identificando luego la obra con “un treno muy corriente de Mani” que “se limita a un episodio de la vida diaria, desecado, con escenario la barriada, que sólo mantiene cierto dramatismo”<sup>31</sup>.

### **3. Etapa de consolidación (1957-1985).**

Tras veinte años de total dedicación a la puesta en escena de obras de teatro contemporáneas con declarado objetivo prepararse para el que para él representaba el más complejo de los montajes escénicos, en 1957 el diestro y ya muy experimentado director de escena Károlos Kun emprende en el “Teatro de Arte” su andadura, ya profesional y sistemática, con el drama antiguo. Dos períodos podemos distinguir, a su vez, en esta etapa última: 1. Período aristofánico (1957-1969) y 2. Período de madurez (1974-1985).

#### **3.1. Período aristofánico.**

Este período que se extiende de 1957 a 1969, está básicamente caracterizado por la, en algún caso, reticente acogida a la que en la escena griega se hace objeto el novedoso montaje kuniano de drama antiguo, frente a la espectacular acogida que logra en el extranjero. Durante estos años un tanto agridulces para nuestro protagonista, cabe apuntar que del amplio repertorio de los antiguos, Kun, a salvedad de dos tragedias -una de Esquilo (Los Persas, 1964) y otra de Sófocles (Edipo Rey, 1969)-, se decanta por la apenas representada entonces comedia de Aristófanes subiendo a escena 4 de sus obras: Pluto (1956), Las aves (1959), Las ranas, (1965) y Lisístrata (1968).

A juzgar por los datos, la preferencia de Kun por Aristófanes se hace indiscutible. Y es que opinaba el director griego que la obra del citado Cómico enriquecía sólo con su lectura. Es más, en 1976 refería: “El estudio de Aristófanes me hace mejor, más limpio. Es una gran bendición que pueda uno liberarse del sentimiento de culpabilidad, sentirse inocente”<sup>32</sup>. La obra aristofánica se ajustaba por tanto al teatro social y pedagógico que anhelaba Kun. Además, la línea del “expresionismo popular” instaurada por Kun también iba de maravilla con la obra de Aristófanes, pues este autor, diría Kun, “pertenece a Grecia más que ningún otro” por lo cual, aducía más adelante,

---

<sup>31</sup> ALKIS THRYLOS, *Teatro griego, Tomo IV (1945-1948)*, Atenas, 1978, pp. 32-34 (en griego).

<sup>32</sup> Cfr. J. MICHAEL WALTON, *El Teatro Antiguo Griego en escena*, op. cit., p. 407.

“sería capaz de montar tragedia antigua con una compañía de actores extranjeros. Pero jamás Comedia. ¡Nunca Aristófanes!”<sup>33</sup>.

Pero entre todo el repertorio de los antiguos griegos, elegir a Aristófanes suponía la más arriesgada empresa que podía acometer Kun. Pues, aún entonces, en la escena griega la obra aristofánica era considerada “anticuada”, “anti-comercial” y “obscena”. Sobre este asunto, Alexis Solomós<sup>34</sup> nos refiere que, hasta aproximadamente 1950, existía en la escena griega una importante corriente “anti-aristofánica” que tuvo su comienzo al término de las guerras balcánicas. Así, ninguna compañía, ni privada ni estatal, montaba sus obras. Fue gracias al éxito que tuvieron sus montajes<sup>35</sup> en el “Teatro Nacional” (Las assembleístas, 1956 y 1957; Lisístrata, 1957; y Las ranas, 1959, en Irodio y Epidauro), como el sentimiento de repulsa hacia Aristófanes se tornó en admiración.

### **La puesta en escena de Las aves: del sonado fracaso al éxito apoteósico<sup>36</sup>.**

Mientras que las tres obras de Aristófanes representadas por Alexis Solomós entre 1956 y 1959 reciben los aplausos y la admiración del auditorio ateniense, “Las aves” de Kun, en 1959, levantan el mismo día del estreno y ante un mismo público un estrepitoso escándalo<sup>37</sup>. Refiramos en principio que, aunque “Las aves” es una obra que prefieren tanto los directores de escena como los críticos ya que está basada en una idea

---

<sup>33</sup> Cfr. E. ARVANITI, “Hacemos teatro para nuestras almas...”, op. cit., p.194.

<sup>34</sup> A. SOLOMÓS, *Vida y juego*, Atenas, 1980, p. 61.

<sup>35</sup> Ya en 1946, Alexis Solomós, siendo estudiante en Londres, como si de un experimento se tratase, acometió el montaje de una de las comedias de Aristófanes: “Las assembleístas”, la cual fue representada en la “Academia Teatral” de Londres. El resultado fue que los “puritanos ingleses” disfrutaron a lo grande de aquel espectáculo, constatando así el joven Solomós que todas las ideas acerca de la Comedia aristofanesca carecían de fundamento.

<sup>36</sup> Ya que el montaje de “Las aves” se considera el más representativo de Kun, es decir, el que mejor define su línea estética y modelo representativo de Drama Antiguo, estimamos de rigor dedicarle aquí este apartado. (A. SOLOMÓS, op. cit., p. 61).

<sup>37</sup> Aunque la línea de escenificación entre A. Solomós y su antiguo maestro, K. Kun, no difiere en aspectos básicos coincidiendo ambos en la necesidad de actualizar los textos antiguos, sin embargo, la manera de enfrentarse el “Teatro Nacional” griego a la Comedia Ática no se asimila a la de Kun en aspectos puntuales y, sobre todo, en que no resulta en nada “provocativa” a la recatada burguesía de entonces que era la que prácticamente llenaba los teatros. Sobre la manera de interpretación de la Comedia Ática de A. Solomós, *vid.* E. JURMUZIOS, *El Drama Antiguo*, Atenas, 1978, pp. 300-306, y también M. KARAGATSI, *Crítica teatral, 1946-1960*, Atenas, 1999, p. 644.

ingeniosa con mucha fantasía pero que, al mismo tiempo, tiene un desarrollo lógico, la obra no podemos considerarla, en ningún caso, fácil<sup>38</sup>. El hecho de que los pájaros se presenten en la escena vestidos como tal y lleven máscara, exige gran fantasía –sobre todo si se dispone de un solo modelo escénico<sup>39</sup>–; pero también el que los numerosos actores entren y salgan continuamente a escena, puede conducir a un desconcierto escénico y a una confusión; o incluso también los juegos de palabras sin una buena traducción, pueden llevar a un terrible fracaso. Además, las referencias políticas y “divinas” que recoge la obra, pueden provocar a la opinión pública, como ocurrió también en la representación primera de Kun en el marco del “Festival de Atenas” (Irodio).

Siguiendo la línea del “expresionismo popular”, e intentando representar un espectáculo que combinase elementos actuales y antiguos, orientales y occidentales, Kun presentó una representación que levantó fuertes reacciones. Las referencias a la actualidad que incorporaba en la obra, aunque sobre todo la presencia en el escenario de un sacerdote ortodoxo, provocaron un gran bullicio entre los espectadores. El público se dividió en dos: de una parte, aquellos que abucheaban y pedían el cese de la función, y, de otra, los que ocupaban las partes superiores del teatro, en su mayoría jóvenes, que aplaudían de manera entusiasta. El entonces académico y Ministro de la Presidencia, Konstantinos Tsatsos, que seguía la representación desde los primeros asientos, se retiró escandalizado. Al día siguiente, la prensa informó de lo sucedido dedicando sus líneas al alboroto que había provocado aquella puesta en escena y omitiendo toda referencia a su valor artístico. El Organismo Nacional de Turismo prohibió que la representación volviera a repetirse. La prohibición fue considerada por algunos como un ataque a la libre expresión y a la democracia. Yannis Mertzos, por ejemplo, explica el suceso haciendo alusión al menosprecio al que fue objeto su maestro Kun, hecho del que hacía responsables a “los conservadores del arte que siempre lo vieron como un trapo rojo que les jorobaba”, pues “Kun era para ellos un anarquista del arte y no tenía ningún puesto a su lado”.<sup>40</sup> Pero lejos de esta opinión, hallamos las referencias que, acerca de lo ocurrido en Irodio, pudo atesorar en la prensa y entre sus colegas el crítico M.

---

<sup>38</sup> Sobre la presentación escénica de “Las aves” y sus características dramáticas y teatrales, *vid.* J. MICHAEL WALTON, *El Teatro Antiguo Griego en escena*, op. cit., pp. 296-300.

<sup>39</sup> En 1929, representación de Marika Kotopuli bajo la dirección de Spyros Melás.

<sup>40</sup> *Vid.* Y. MORTZOS, *21 años con Károlos Kun*, op. cit., p. 327.

Karagatsis<sup>41</sup>, según las cuales aquella función teatral, por un lado, tenía problemas técnicos: se trataba de “una representación inmadura, sin estudiar, sin organizar”, y, por otro lado, estaban los “problemas” que atañían a la moral, pues el sacerdote del antiguo culto griego se presentaba ahora vestido de negro y salmodiando a la manera de los sacerdotes ortodoxos. Algo que fue considerado sacrílego, sobre todo cuando en esta obra la crítica arremete también contra los dioses. En cualquier caso, más allá de opiniones ajenas, cabe anotar que, para el propio Kun, este montaje, posiblemente, pecaba de osado en la Atenas puritana y de moral conservadora de mediados del s. XX, pero además tenía fallos que se concentraban principalmente en la parte coreográfica a cargo de Manú Ralu. Así, defraudado y perjudicado económicamente por los desastrosos resultados, Kun atribuyó la mala acogida de la representación a las debilidades de su dirección escénica y siguió trabajando en ella<sup>42</sup>, pues, a los pocos días, y por invitación expresa, ya se había comprometido a presentarla en el “Festival de las Naciones” de París.

De esta manera, los ensayos de la compañía “Teatro de Arte” que tenían lugar en la céntrica calle Stadiú 44 de Atenas, a partir de aquel día, se intensificaron: ensayos de escena, ensayos de cante, ensayos de baile. Kun, por su parte, con un afán casi enfermizo por perfeccionar aquel montaje y recuperar al tiempo su reputación, comenzaba a trabajar por la mañana y terminaba a medianoche. Y no vacilaba en dedicar horas enteras a detalles nimios o a detenerse a completar la representación de menciones cómicas que de manera continua se le iban ocurriendo. Según Y. Mortzos<sup>43</sup>, uno de los actores, entre los cambios que con respecto al montaje anterior realizó Kun, el más serio estuvo en la coreografía (ahora a cargo de Zuzú Nikoludi), parte a la que Kun daría en esta ocasión mayor importancia<sup>44</sup>, de ahí que colaborara con el conocido

---

<sup>41</sup> M. KARAGATSI, *Crítica teatral, 1946-1960*, Atenas, 1999, p. 642.

<sup>42</sup> La prohibición de la representación la considera acertada Emilios Jurmuzios, quien escribirá que era “un ataque al mínimo buen gusto y despreciativa no sólo a la reputación artística del “Festival de Atenas” sino a la reputación del Arte griego contemporáneo y de la espiritualidad de nuestro pueblo, independientemente de posturas políticas”. (E. JURMUZIOS, *El Drama Antiguo. Estudios*, op. cit., p. 292).

<sup>43</sup> Vid. Y. MORTZOS, *21 años con Károlos Kun*, op. cit., pp. 351-355.

<sup>44</sup> Con el paso de los años, Kun va afianzándose en la idea del Coro como exponente primordial en la representación del teatro antiguo. Al respecto, escribe: “Factor esencial en el Drama Antiguo será siempre el Coro. Con gestos y verbalmente, acústicamente y musicalmente, quinésica y plásticamente, el Coro conforma el clima de la obra, da luz a los héroes y proyecta con su pasión los mensajes del poeta. El Coro

ballet de Dora Stratu, formado por grandes bailarines bien entrenados y adaptados al espíritu de su representación teatral. Aparte de una nueva coreografía, también mandó Kun hacer otro vestuario a Y. Tsarujis. Asimismo, se hicieron cambios en algunas escenas que no le complacían del todo al director, así como en la interpretación de personajes. Por ejemplo, se dio solución a la escena polémica del sacerdote, intentándola hacer más anodina: el raso que llevaba en la función primera, de color negro, pasó a ser colorido, y el sonido nasal del salmo se suavizó.

Por lo demás, el montaje seguía la misma “línea popular” y de “actualización del texto” que ya imprimía en su primera representación<sup>45</sup>. Pretendió Kun contemporaneizar los tipos aristofánicos, utilizando para ello términos actuales. Para este propósito contó con la traducción de Vasilis Rotás que, así como señala E. Arvaniti<sup>46</sup>, “había conseguido trasladar en lengua popular neogriega el discurso de Aristófanes sin excesos lingüísticos”, de manera que “quedaba por un lado fiel al estilo del texto y por otro reforzaba la actualidad de la obra a través de anacronismos”. En la sátira no faltaba el “sicofanta”, personaje que se presentaba como un pintoresco chulo-fanfarrón: con bigote largo y afilado, un peinado hacia atrás engominado, andares chulescos y con el típico “comboloy” en las manos. El trabajo musical de Manos Jatzidakis, que iba a la perfección con los bailes griegos populares que daban la impresión de una alegre fiesta tradicional, fue caracterizado de “extraordinario”, “festivo” y “popular”. La música de organillo que durante la representación se podía oír rítmicamente, hacía recordar la canción “Los niños del Pireo”. En el escenario de Y. Tsarujis dominaba la sencillez estética (estaba “rodeado de lonas y dos tres andamios, nada más”) que explotaba la sobriedad de lo popular y de lo tradicional. El vestuario,

---

es el que debería conmovernos, arrastrarnos e imponer con su voluptuosidad en nuestro subconsciente estos mensajes que quiere transmitirnos el poeta. El Coro es el que agita al espectador y crea dentro de él la exaltación adecuada para que se haga indicador del poeta y de la verdad de la visión del poeta”. (K. KUN, *Hacemos teatro para nuestras almas*, op. cit., p. 37).

<sup>45</sup> Para nuestras referencias siguientes, nos basamos en la versión del montaje de 1976 que fue representado en Epidauro y filmado por el canal estatal griego ERT. En esta versión, Kun mantiene los principales colaboradores con los que ya trabaja en 1962.

<sup>46</sup> Sobre los cambios que hace Kun en la traducción de Vasilis Rotás, *vid.* E. ARVANITI, “Hacemos teatro para nuestras almas...”, en *Epílogos* 13 (2004), pp. 187-196 (en griego). Y sobre las traducciones de Aristófanes, *vid.* tesis doctoral inédita: T. KARAGEORGIOS, *Las traducciones neogriegas de Aristófanes*, Rethimno, 2004 (en griego).

también de Y. Tsarujis, contrastando con el estilo simple del escenario, poseía color y fantasía que recordaba carnaval y respondía al espíritu alegre y de fiesta popular que caracterizaba el estilo de la representación. Así, por ejemplo, para la indumentaria de las aves, explica Y. Tsarujis que se valió de una borla de plumas que se pegaba al intérprete y daba a la coreografía ligereza y sensación de vuelo. Y las alas, que todos creían verdaderas, eran de alambre y tela.

Así pues, tras un intenso y prolongado trabajo, en 1962 el nuevo montaje de “Las aves” del “Teatro de Arte” de Kun, iba participante al “Festival de las Naciones” y, para sorpresa de todos, salía triunfador llevándose además el Primer Premio. Aparte de la cálida atmósfera que ya se hizo sentir la noche del espectáculo, al día siguiente la prensa francesa daría de manera entusiasta la noticia. Entre las copiosas críticas<sup>47</sup> que fueron reseñadas para la ocasión, *Le Monde* (7/07/1962), por su parte, bajo un sublime titular, escribía: “La obra vuelve otra vez a nosotros, como era antiguamente, una fiesta al aire libre en el reino del color mundano y del parque infantil. Károlos Kun, alentador y director, tenía razón al creer en las fuerzas eternas de la naturaleza”. El *Tribune Des Nations* (14/07/1962), tras señalar la línea estética seguida por Kun, apuntaba: “Hay algo en el cielo de Grecia, en la lengua griega, en las costumbres y tradiciones de este pueblo, que es más fuerte que cada nueva recuperación histórica, incluso también la más fiel... Siente uno que el amor profundo al teatro y a su país, a su naturaleza y a su pueblo condujo seguramente al director”. Y entre los comentarios, no faltaron desde luego algunas referencias que comparaban de igual a igual al estreno primero de la obra, portador del segundo premio en las Dionisias Urbanas del 414 a. C bajo la dirección de Calístrato.

Este importante y revelador triunfo con Aristófanes, abrió las puertas al “Teatro de Arte” de Kun a otras numerosas participaciones en festivales también fuera de Grecia en los que iría sumando triunfos haciéndose finalmente destacar en el ámbito de la escena internacional. Asimismo, supuso aquel éxito para Kun una fuerte motivación para su próxima puesta en escena: “Los Persas”, la tragedia de Esquilo<sup>48</sup> que, no en

---

<sup>47</sup> Críticas recogidas en el Archivo del “Teatro de Arte” de Atenas. Muchas de ellas también en Y. MORTZOS, *21 años con Károlos Kun*, Atenas, 2005, pp. 356-357 (en griego).

<sup>48</sup> Con esta tragedia de Esquilo, escribe Y. Mortzos, “Kun mostró una nueva manera de interpretación en la tragedia y todos luego, locales y extranjeros, empezaron a ver con diferente vista su representación. En pocas palabras, “Kun reveló que eran textos vivos, con infinita acción teatral y magia”. (Y. MORTZOS, *21 años con Károlos Kun*, op. cit., p. 367).

vano, junto a “Las aves”, encumbra la carrera teatral de nuestro director en lo que al repertorio antiguo se refiere. De este espectáculo, llevado también a la escena extranjera, a modo indicativo, el periódico *The Stage* reseñaría: “Un triunfo más de Kun. Con “Los Persas” nos regala una experiencia teatral única que nadie debe perderse”. En lo sucesivo, el paso de Kun por el “Festival de las Naciones” se hizo habitual. Aquí presentaría “Los Persas” en 1965 y, más tarde, “Lisístrata”, “La paz”, “Edipo rey” y “Los acarnienses”. Tampoco faltaría el “Teatro de Arte” del “Festival Internacional de Teatro de Londres” los años 1964, 1965, 1967 y en 1969 con siete obras que dejarían las mejores impresiones entre el público inglés. Las representaciones de drama antiguo de Kun pudieron seguirse igualmente en los grandes festivales de Ginebra, Israel, Venecia, Viena, Belgrado, Florencia, Hamburgo, Berlín, Ámsterdam, Stuttgart, Estocolmo, Bruselas y otros<sup>49</sup>. Y a fin de poner de relieve el embeleso y la admiración que durante estos recorridos profesionales fuera del territorio griego despertó Kun, mencionemos, a modo indicativo, que en 1964, cuando el “Teatro de Arte” representó en Inglaterra “Las aves”, función a la que, dicho sea de paso, asistieron figuras muy destacadas (a saber: el príncipe Felipe, el embajador de Londres, el compositor Gian Carlo Menotti, los actores Laurence Olivier y Peter O’Toole), el reconocido director escénico Peter Hall<sup>50</sup>, en nombre de la “Royal Shakespeare Company”, mandó un telegrama al gobierno griego agradeciéndole la participación de su país en el acto y señalando al “Teatro de Arte” como la compañía teatral que “había dado vida al teatro griego”. (*Elefthería*, 22/5/1964)<sup>51</sup>.

### **3.2. Período de madurez (1975-1985).**

En 1975, justo al instaurarse nuevamente la Democracia, reinicia Kun el que representa aquí su último periodo teatral. En estos años, cabe señalar, el director altera su repertorio teatral volcándose ya más en la tragedia y no tanto en la comedia aristofánica. En efecto, de las 9 obras que representa en este período, 3 son comedias de

---

<sup>49</sup> Y. MORTZOS, *21 años con Károlos Kun*, op. cit., p. 329.

<sup>50</sup> El director británico Peter Hall, en agosto de 1993, tras su exitoso estreno londinense, representó en el teatro ateniense de “Irodio” la obra aristofanesca *Lisístrata*, declarando en aquella ocasión que su montaje estaba influenciado por el “Teatro de Arte” de Kun por el que sentía una gran admiración. (En *Kathimeriní*, 7/08/1993, en griego).

<sup>51</sup> Para más información sobre la proyección internacional de Károlos Kun, *vid.* Y. MORTZOS, *21 años con Károlos Kun*, op. cit., pp. 347 y ss.

Aristofanes (Los acarnienses, 1975; La Paz, 1976; y Las tesmoforiantes, 1985) y 6 las tragedias: 3 de Esquilo (Los siete contra Tebas, 1974; Orestes, 1979; y Prometeo encadenado, 1982), 2 de Eurípides (Las bacantes, 1977; y Las troyanas, 1978) y 1 de Sófocles (Electra, 1983).

En esta última etapa, en este último decenio de su actividad en los escenarios, contará Kun no sólo con una mayor madurez sino también y, sobre todo, con la fama con la que ya cuenta a nivel mundial. Así, estas últimas representaciones suyas fueron consideradas eventos culturales de elevada importancia y congregaron cada verano en Irodio y Epidauro a cientos de visitantes venidos de todos los puntos de la geografía mundial. Se convirtieron en punto de referencia y encuentro para un gran número de simpatizantes del teatro. Pues su seguimiento, según afirma el académico y director escénico Gerásimos Evangelatos, “llegaba a significar escuela y acto revolucionario de despertar espiritual”. A estas muestras de reconocimiento en los escenarios, irían paralelas otras muy numerosas<sup>52</sup> (homenajes, galardones e incluso el acceso a Epidauro<sup>53</sup>), ya también por parte de las autoridades griegas, que apremiaban la intensa y fructífera labor en los escenarios de nuestro director.

El plan por tanto que había trazado Kun al inicio de su carrera teatral de “revivir” las obras dramáticas de sus antepasados, convencido de que enriquecían más siguiéndolas en escena que leyéndolas en el texto, tras una concienzuda y afanosa formación mediante el montaje de obras contemporáneas y otros numerosos experimentos escénicos, conocía finalmente sus frutos. Había logrado Kun con su método vanguardista y revolucionario, siguiendo la línea estética del “expresionismo popular” y actualizando los textos, embelesar al público contemporáneo.

Y ni los prolongados aplausos al final de cada espectáculo suyo, ni las tan frecuentes críticas de elogio, ni el saberse el director más taquillero en el “Festival de Epidauro” o encumbrado entre los grandes artistas del s. XX, lograron, tampoco al final de su carrera, paralizar, ni siquiera serenar, a nuestro ya añoso pero igualmente dinámico director de escena. Incluso entonces, Kun seguiría siendo el mismo perfeccionista incansable de siempre con ensayos que se prolongaban hasta seis meses. Tampoco dejó nunca de engrosar su repertorio sometiéndolo además a nuevos experimentos escénicos. Pues, para Kun, la historia de la interpretación del drama

---

<sup>52</sup> Para más detalles, *vid.* K. KUN, *Sobre el teatro*, op. cit., p. 50.

<sup>53</sup> Hasta 1975, Epidauro estará monopolizado por el “Teatro Nacional”.

antiguo constituía la historia del experimentalismo<sup>54</sup>, por lo que en un momento ya muy avanzado de su trayectoria profesional y habiendo recogido la mayoría de sus triunfos escénicos, confesaba: “Hoy, de todas formas, sé que no bastan ni una ni dos vidas para que uno se dedique seriamente al estudio y a la aproximación interpretativa del drama antiguo”<sup>55</sup>. Y por esto precisamente, no queriendo que su propósito de lograr “dar vida” las valiosas obras de la Antigüedad expirara a su muerte (1987), creó una escuela de interpretación que, llegándose a establecer con resultados, mantiene aún hoy, tan vivo como palpitante, el modelo de aproximación al drama antiguo que instauró él mismo, el renombrado director del “Teatro de Arte” Károlos Kun que continúa así ésta su intensa y apasionada aventura escénica.

VIRGINIA LÓPEZ RECIO

---

<sup>54</sup> Idea en la que todos los estudiosos coinciden. Para más detalles, vid. *Fouille 7-8* (2006) p.60, y, sobre todo, E. JURMUZIOS, *El Drama Antiguo*, op. cit., pp. 16-42 y pp. 75-89.

<sup>55</sup> Cfr. MAYAR, *Károlos Kun y el “Teatro de Arte”*, op. cit., p. 138.