



Foto de portada:
“Libro de Buen Amor”, espectáculo de Agustín Iglesias sobre su versión del texto del Arcipreste de Hita. Teatro Guirigai (2019/2020).

MEDALLA DE ORO DE LA
 13ª TRIENAL INTERNACIONAL
 DE LIBROS Y PERIÓDICOS
 DE TEATRO DE NOVI SAD
 (SERBIA) - 2003

PREMIO ESPECIAL DE LA
 UNIÓN DE ACTORES 2004

180

ADE teatro
 REVISTA TRIMESTRAL DE LA
 ASOCIACIÓN DE DIRECTORES
 DE ESCENA DE ESPAÑA

FUNDADA EN 1985 POR
 JUAN ANTONIO HORMIGÓN

DIRECTOR:

Manuel F.Vieites.

SUBDIRECTOR:

Eduardo Pérez-Rasilla.

REDACTOR JEFE:

Carlos Rodríguez.

SECRETARIA DE REDACCIÓN:

Laura Hormigón.

REDACCIÓN:

Salomé Aguiar, Alicia E. Blas,
 Rosa Briones, Alberto Fdez. Torres,
 José Gabriel López Antuñano,
 Pedro Ojeda, Mercè Saumell,
 Jorge Urrutia, César de Vicente.

REDACTORES ASOCIADOS:

Roberto Corte, Ignacio García,
 Ana Seoane, Adolfo Simón,
 Luis de Távira.

REDACTORES CORRESPONSALES:

Ricardo Iniesta (Andalucía),
 Etelvino Vázquez (Asturias),
 Patricia Traperó (Balears),
 Antonia Merchán (Canarias),
 Francisco Valcarce (Cantabria),
 Fernando Gómez Grande
 (País Valencià).

DISEÑO GRÁFICO:

Tomás Adrián

REDACCIÓN Y PUBLICIDAD:

c/ San Bernardo, 20 - 1ª izda.
 28015 Madrid Tfno.: 91 559 12 46
 www.adeteatro.com
 e-mail: redaccion@adeteatro.com

ISSN: 1133-8792

ISSN (Digital): 2660-7379

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985

IMPRIME:

A.G.S. Diseño y Producción Editorial, S.A.
 Bell, 3. Pol. Ind. San Marcos
 GETAFE (Madrid)

Esta revista es miembro de ARCE.
 Asociación de Revistas Culturales
 de España.

ADE-TEATRO no se identifica necesariamente
 con las opiniones vertidas por los
 colaboradores en sus artículos

EDITORIALES

Pandemia, teatro y ADE, por Eduardo Alonso
 y Alfonso Zurro 3

Libres ya del peso del destino...,
 por Etelvino Vázquez 4

PREMIOS ADE 2019

*33ª edición de los Premios ADE. Hay que seguir
 adelante*, por Alberto Fernández Torres 6

*Ainhoa Amestoy, Premio ADE
 de Dirección 2019*, entrevista de
 José G. López Antuñano 13

*Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia,
 Premio “Adolfo Marsillach” a una labor teatral
 significativa 2019*, entrevista de M. F.V. 15

*Ángel Fernández Montesinos, Premio de Honor
 “Juan Antonio Hormigón” 2019*, entrevista
 de Carlos Rodríguez 18

*Iñaki Rikarte, Premio “José Luis Alonso”
 para jóvenes directores emergentes 2019*,
 entrevista de Rosa Briones 20

*Curt Allen Wilmer con Estudio DeDos, Premio
 “Joseph Caudi” de Escenografía 2019*,
 entrevista de Alicia Blas 24

*Gabriela Salaverri, Premio “Adrià Gual” de
 Figurinismo 2019*, entrevista de Alicia Blas .. 27

*Juan Gómez-Cornejo, Premio “Rogelio de
 Egusquiza” de Iluminación 2019*, entrevista
 de Salomé Aguiar 29

*Joaquín Álvarez Barrientos, Premio “Leandro
 Fernández de Moratín” para estudios
 teatrales 2019*, entrevista de
 José G. López Antuñano 31

*Rosa de Diego. Premio “María Martínez
 Sierra” de traducción teatral 2019*, entrevista
 de Salomé Aguiar 32

NUEVAS FORMAS DE LA ESCENA EUROPEA

Las nuevas formas del teatro documental,
 por José Gabriel López Antuñano 36

Los Live Cinema Shows, por María Caudevila . 48

Teatro intermedia en España:
La dramaturgia de la videoescena,
 por José Manuel Teira 58

*Carlos Marquerie, en las poéticas escénicas
 emergentes de los 90*, por Juan Ignacio
 García Garzón 68

*Teatro polaco contemporáneo: directores y
 tendencias*, por Kamila Lapizca 72

*Breve descripción de las nuevas formas de
 teatro en Francia*, por Jean-Pierre Han 81

Acerca del teatro griego hoy,
 por Marga del Hoyo 88

*La escena en Berlín: dramaturgias entre
 la renovación y el compromiso*,
 por Juan José Fernández Villanueva 98

*Artes escénicas en el Reino Unido: una
 aproximación transversal*,
 por Pilar González Almansa 113

El Royal Court y la nueva escritura,
 por Aleks Sierz 125

TEXTO TEATRAL

*Del infinito al cero. Sobre “Fenda” (Brecha)
 de Rodrigo Francisco*, por José Gabriel
 López Antuñano 140

Brecha, de Rodrigo Francisco 142

NOTAS DE DIRECCIÓN

*Notas de dirección a “Libro de Buen Amor”:
 las voces del arcipreste*, por Agustín Iglesias .. 156

*Valle-Inclán y la condición humana:
 nuestro díptico de avaricia, lujuria y muerte*,
 Etelvino Vázquez 164

ARTÍCULOS

*Breve historia de un efímero teatro político
 en Madrid: el Teatro Erwin Piscator*,
 por César de Vicente Hernando 170

INTERNACIONAL/FESTIVALES

FETÉN 2020, un estímulo permanente,
 por Roberto Corte 180

IN MEMORIAM

Ángel García Pintado, perfil de un “outsider”,
 por Guillermo Heras 188

*Josep Maria Benet i Jornet, la tradición y
 el legado*, por Mercè Saumell 190

LIBROS 193

AGENDA 199

NOTICIAS DE LA ADE 200

NOTICIAS ASOCIADOS 200

Con la colaboración de



Acerca del teatro griego hoy



"Imagine an heroic landscape", con dirección de Vassilis Noulas. Cía. Nova Melancholia. Grecia (2019).

Por Marga del Hoyo

En el céntrico barrio ateniense de Psiri, animado, lleno de terrazas y grafitis, lugar de residencia de Byron y de tiendas tanto de moda como tradicionales, se alza el teatro Embros, "corazón de esta Atenas alternativa a la vanguardia de todos los combates"¹. En su fachada, en 2015, apareció un dibujo mural en el que se podía ver un rostro serio, con la mirada perdida hacia un lugar lejano y con las manos engrilladas asomando por sendos trampantojos. Junto al dibujo, una palabra: sufro (Ypoféro). Embros, convertido en paradigma de la resistencia del teatro ateniense durante los años más duros de la crisis, sintetizaba con esta imagen el dolor y la proyección artística de este como seña de identidad de multitud de profesionales del teatro y compañías griegas atrapadas en un territorio hostil -el que la política económica europea les marcó⁻¹.

En este contexto de precariedad económica, el colectivo cultural griego y en concreto el ateniense se convierte en un sector altamente vulnerable que despliega estrategias artísticas con una fuerza sobrehumana sin llegar a cubrir las necesidades básicas de los integrantes de dichas acciones. Se debaten formas de gestión más allá de la autofinanciación, se desarrollan jornadas de reflexión sobre la política cul-

tural, y se aspira a crear las condiciones necesarias para que las reivindicaciones de este sector puedan ser escuchadas².

El modelo de gestión del teatro Embros y lo que significa para la profesión en Atenas se revela como la concreción de los cambios dramáticos y escénicos que han tenido lugar en el siglo XXI en esa ciudad. La crisis económica, social y moral y el deterioro de las relaciones con los países de mayor peso político en Europa han servido no solo para crear estrategias de resistencia, sino también para revisar cuestiones dramáticas y escénicas que era necesario estudiar con ojos contemporáneos; para fortalecer lo experimental y generar dramaturgias a partir de lo real y lo documental; para redefinir, como señala Natasha Siouzouli en su artículo, el papel del teatro en el terreno político: "En una época en que el término Europa reviste una connotación negativa, la acción llevada a cabo en el teatro Embros ha sabido dar otra dimensión y otra interpretación a lo que puede significar Europa hoy"³.

Para comprender el desarrollo del teatro ateniense en los años más complejos de la crisis, y las aportaciones escénicas y dramáticas que esta conlleva, es necesario remontarse un poco más atrás. Los primeros años del siglo XXI, bajo el mandato de Kostas Karamanlís a partir de marzo de 2004, vieron modificaciones en los puestos directivos de instituciones como el Festival de Epidauro y el Teatro Nacional: en ambos espacios se llevaron a cabo algunos cambios que constataban el nuevo rumbo que el tejido cul-

NUEVAS FORMAS DE LA ESCENA EUROPEA



Interior del Teatro Embros de Atenas durante una representación.

tural griego estaba tomando, aumentando la presencia de creadores jóvenes y de compañías extranjeras.

En paralelo, desde un punto de vista socioeconómico, la realidad helena se hallaba también en un profundo proceso de cambio: la presencia e instalación de inmigración procedente de los Balcanes, que comenzó en los años 90, así como los datos reales del déficit del país que salieron a la luz desvelando la manipulación de las cifras que se había llevado a cabo para sumarse a la moneda única⁴, sumergieron a la sociedad en un estado de endeudamiento, malestar y crisis en todos los aspectos que conllevó una remodelación de las estructuras culturales a lo largo y ancho del territorio.

En esa búsqueda de una nueva identidad, el estudioso Grigoris Ioannidis señala como fundamental la aportación de Dimitris Dimitriadis y en concreto de su texto *Muero como país*, obra a partir de la cual este autor pasó a ser conocido, traducido y difundido tanto en Grecia como en el resto de Europa. Dimitriadis, crítico con la generación más joven que él y con su estancamiento ante la situación que se veía venir, asiste perplejo al estatismo generacional que hace posible la lectura de esta obra, escrita tras la dictadura de los Coroneles⁵:

Grecia, este país por excelencia histórica, se encuentra bloqueado en el mecanismo de la Historia. Por ello hemos llegado a un callejón sin salida: todo eso de lo que hablamos, la gran herencia griega a la que invocamos se ha petrificado en forma de clichés, de estereotipos. No es algo nuevo: hace ya mucho tiempo que en Grecia vivimos a la luz de una estrella muerta. Lo que sentí hace 35 años hoy es mucho más agudo: la crisis no se resolverá sin una verdadera concienciación histórica, que pasa por el reconocimiento de que algo ha muerto, para que pueda tener lugar un nuevo comienzo⁶.

La falta de ayudas económicas del Estado, la caída en picado de las producciones audiovisuales que ofrecían una alternativa de subsistencia a los profesionales escénicos y la precariedad absoluta de todo el tejido cultural, provoca, desde el punto de vista de la creación escénica,

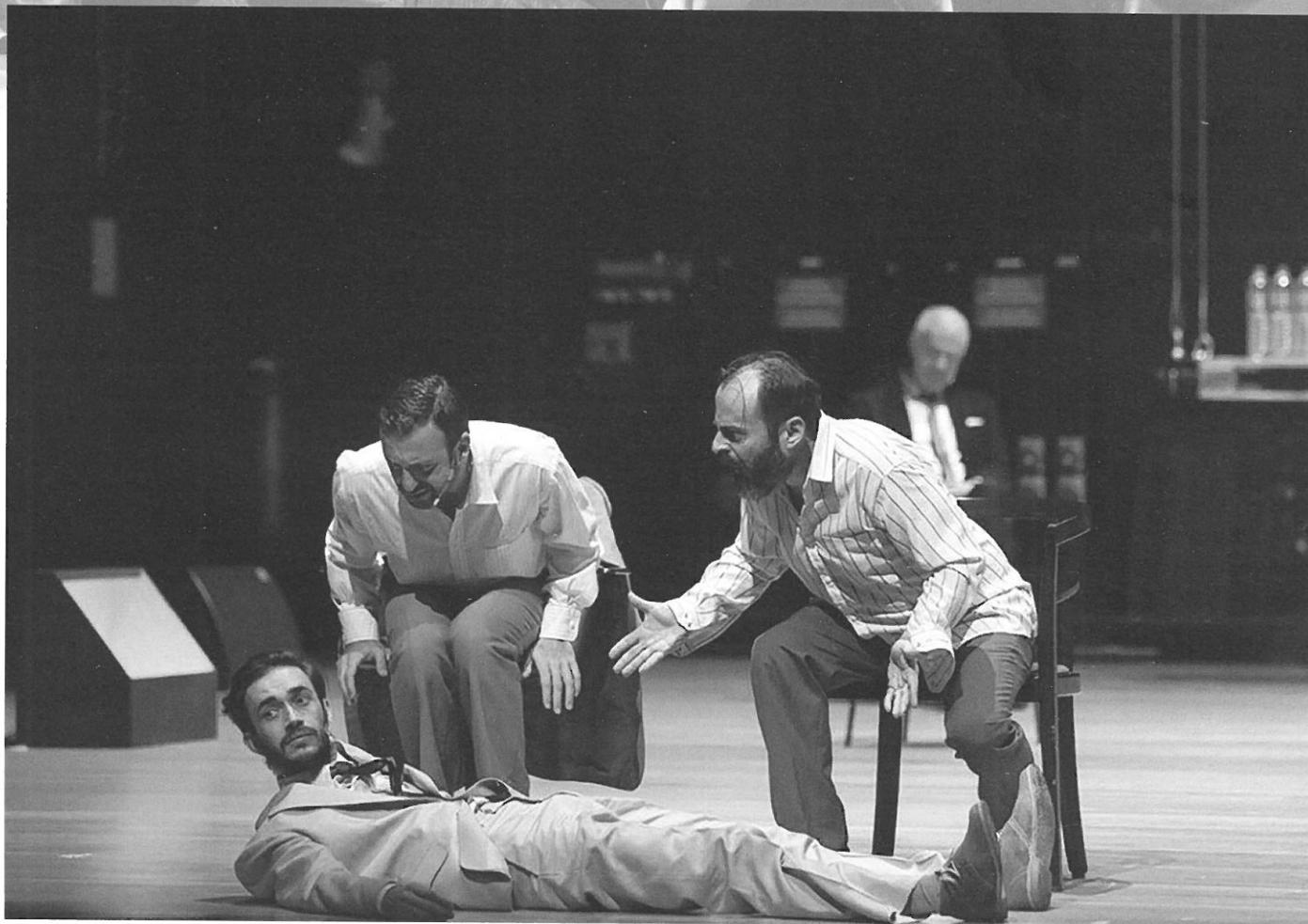
aportaciones que ponen de manifiesto el trabajo de dramaturgos y directores de manera paralela, en lo que podríamos llamar unas primeras incursiones hacia la escritura escénica. Dentro de este ámbito, se podrían señalar *La ronda del cuadrado*, de Dimitriadis con puesta en escena de Dimitris Karantzias (vid. ADE-TEATRO, n° 153), o *Sangres*, del escritor Efthimis Filippou, escenificada por la compañía Vasistas⁷.

Son años de experimentación e incertidumbre, en los que se desarrollan varias vías de creación con el objetivo de no sucumbir a la aplastante realidad económica. Por una parte, como señala Georges Sampatakakis⁸, la tradición continúa en forma de clichés clásicos que vuelven una y otra vez sobre formas de representación establecidas sin ningún tipo de aportación novedosa y cuyo único objetivo es el balance



"Clean city", con texto y dirección de Anestis Azas y Prodromos Tsinikoris. Coproducción del proyecto Europoly (2017).

positivo desde el punto de vista comercial; por otra, están las creaciones que poco a poco -en paralelo al devenir económico y político- buscan diferentes estrategias dramáticas y escénicas. Sampatakakis resume estas nuevas derivas en tres: una nueva forma de concebir el texto, una visión renovada de la presencia escénica, y la expansión de lo que podríamos llamar teatro de lo cotidiano, entendiendo esto no como un *naturalismo de la representación*, sino desde la presencia de lo documental y lo testimonial como materia teatral. Evidentemente, Grecia no es una pieza aislada de Europa, ya que esta corriente se desarrolla en todo



"O kyklismos tou tetragonou" (La plaza cuadrada), texto de Dimitris Dimitriadis dirigido por Dimitris Karantzas. Atenas (2014).

el continente; pero sí es cierto que las peculiaridades económicas del país y la perplejidad de la sociedad que en los años 90 y primeros 2000 vivió de espaldas a la crisis que se anunciaba y se veía venir, suponen el caldo de cultivo ideal para que este tipo de teatro arraigue de manera sólida en el panorama cultural heleno.

Lo posdramático pone el acento en el proceso frente al resultado; en una nueva utilización de los medios escénicos; en una predominancia de la presentación frente a la representación; en una disminución de la importancia de la fábula, y, finalmente, en una reformulación del concepto de teatralidad que pone en relación lo estético con lo ideológico. Siguiendo la investigación de Sampatakakis, nos referiremos a dos compañías griegas fundamentales de esta nueva concepción de lo teatral cuyas características responden al posdramatismo definido por Lehmann⁹: Blitz Theatre y Nova Melancholia.

Ruptura con lo fabular

Blitz Theatre Group, fundado en 2004 por Georgos Valais, Angeliki Papoulia y Christos Pasalis, se asienta en la creación colectiva como base de todos sus procesos. Una mirada a su página web nos permite acceder a sus principios creativos:

"El teatro es un campo donde las personas se juntan e intercambian ideas de la manera más esencial, no un campo para el virtuosismo y las verdades ya preparadas. Hay una necesidad de respuestas a las preguntas de la sociedad sobre el arte actual y lo que representan las estructuras teatrales en los albores del siglo XXI. Todos los miembros son iguales a lo largo del proceso de concepción, escritura, dirección y dra-

maturgia, todo está en duda, no hay nada que dar por sentado, ni en el teatro en la vida"¹⁰.

Esta declaración creativa y conceptual de lo que es para este colectivo la teatralidad se acompaña de su revisión y relectura de textos como punto de partida, textos utilizados como base para el trabajo de cuestionamiento permanente sobre la realidad: *Faust*, *Don Quixote* o *Vanya*. *10 Years After* muestran el trabajo de lo que podríamos denominar deconstrucción sobre pretexto fuente. El director Michael Marmarinos¹¹ define los procesos de Blitz como "la puesta en escena como dramaturgia": para el director griego, esto significa que los materiales, de origen diverso, se unen en el comienzo del proceso creativo, dando forma a esa unión aún embrionaria a través de los ensayos donde "los actores



"Vanya 10 years after" montaje con dramaturgia de Nikos Flessas y dirección de Blitz Theatre group. Grecia (2015).

se convierten en perros de caza que salen a la calle para reunir materiales, o más bien para encontrarlos, como lienzos sobre los que las cosas quedan atrapadas (...) Al final, nosotros reunimos todos los discursos, discursos de vida, discurso técnico, científico, filosófico... Los actores (...) durante la representación, no existen, son personas idealizadas, testigos de la memoria". En los trabajos de Blitz, cada *performer* se implica tanto estética como ideológicamente en su trabajo a partir de mitos o textos; por ejemplo, en *Vanya. 10 Years After*, se mezclan textos propios con otros de Chejov y de diversos autores¹². La necesidad de ruptura con las reglas escénicas y dramáticas tradicionales se apoya, en el caso de Blitz, en su concepción de la realidad como algo no estable, dudoso e inestable.

En *Late Night*, estrenada en 2012, encontramos a seis actores que, bailando de dos en dos, cuentan sus historias -sus miedos, sus aspiraciones, sus sueños, sus pesadillas- entrelazados con acontecimientos de la realidad contemporánea. El discurso funciona como una melodía en una estructura repetitiva que no pretende la empatía ni busca el posicionamiento ideológico. No hay construcción fabular, y la linealidad de la narración se acompaña de las acciones físicas de los actores, que buscan el desequilibrio y el gesto roto apoyándose en un espacio post apocalíptico que funciona como metáfora de las ruinas de Europa, ruinas en las que la Historia se alterna con la soledad del individuo y la necesidad de ser amado:

"Pensamos que cuando la guerra terminara, tendríamos hijos y viviríamos el resto de nuestras vidas en el campo. Amamos este mundo más de lo que mere-

cía. Por esto, hemos sido afectados por la eterna melancolía. Nos prometimos no enamorarnos más porque nos parecía desagradable. Cumplimos nuestra promesa. Nos dimos cuenta de que solo el terror podía salvar a la humanidad. Una mañana, nos miramos al espejo y nos dimos cuenta de que estábamos completamente equivocados. Teníamos razón.

Lo único que amamos fue la destrucción. Poco a poco nos convertimos en lo que despreciamos. Y entonces, llegó enero. Las barricadas comenzaron a caer una por una. Ya no nos importaba la guerra. No nos importaba nada.

Nunca hemos aprendido..."¹³.

Manolis Tsipos funda en 2006 Nova Melancholia, una compañía definida por la dramaturgia no lineal y el uso en sus espectáculos de tecnología escénica¹⁴. Formada tanto por artistas plásticos como por profesionales de las artes escénicas, Nova Melancholia define su trabajo desde lo plástico, lo dramático y lo escénico:

"Nova Melancholia sigue narraciones no lineales y dramaturgias abiertas. Utiliza el método de montaje de creación de imágenes. A menudo, las acciones paralelas coexisten, acciones que aparentemente no están relacionadas entre sí, y que crean un paisaje de múltiples perspectivas. Nova Melancholia utiliza poesía, ensayos y otra literatura no teatral como material para su trabajo. El resultado producido es más bien un híbrido que oscila entre las artes visuales, representaciones coreográficas y conferencias autorreflexivas escenificadas. Las estrategias estéticas a menudo incluyen identidades exageradas y /o de género como medio de *enrarecer* la experiencia del espectador de la obra"¹⁵.

Sus trabajos se caracterizan por la ruptura de la continuidad narrativa, la fragmentación, el trabajo fundamentalmente físico del *performer* y una estética apoyada en un aire retrorromántico¹⁶ a partir de muebles antiguos y campo sonoro con canciones de la década de los 70. Un recorrido por sus espectáculos deja ver la radicalidad y el carácter de permanente innovación de sus propuestas. Partiendo en algunas ocasiones de un material textual previo (*Spleen*, a partir de textos de Baudelaire, estrenada en 2018; *Expansion*, a partir de la música del compositor de la diáspora griega Anestis Logothetis (1921-



"The dead man", con dirección de Vassilis Noulas a partir del texto "The Dead Man" de Aggeliki Petra. Cía. Nova Melancholia. Grecia (2016).



"Late Night", montaje con dramaturgia de Nikos Flessas y dirección colectiva de Blitz Theatre group. Grecia (2012). (Foto: V. Makris).

1994), estrenada en 2017; *The Dead Man*, a partir del relato en prosa de George Bataille, estrenada en 2016), o del deseo de hablar de algún personaje histórico (*Imagine a Heroic Landscape*, sobre Rosa Luxemburgo, estrenada en 2019), Nova Melancholia se comunica con el espectador en espacios reducidos: un apartamento, como en el caso de *Stillness* (2015), donde la entrada al espectáculo era gratis, con contribución voluntaria del espectador, que podía ver la performance en el número 55 de la calle Notara¹⁷, o de *Spleen*, performance que tuvo lugar en el 99 de la calle Asklepiou.

Ambas experiencias, Blitz y Nova Melancholia, responden al deseo de caminar hacia lo cotidiano, lo performativo y lo procesual. Alineadas, en líneas generales, con las propuestas posdramáticas del resto de Europa, tanto la solidez escénica de Blitz como la innovación permanente de Nova Melancholia suponen la ruptura dramaturgica con lo fabular y la consolidación del dramaturgismo y la intervención dramaturgica como praxis habitual en la escritura escénica y en el tratamiento actual del material textual como base para la creación.

Lo real y la verdad objetiva

En esta Grecia en pleno fervor por la innovación creativa y la experimentación escénica en relación con -o como consecuencia de- la situación política, social y económica, la necesidad de poner la realidad en escena se revela como una tendencia fundamental. La investigadora Natascha Siouzouli define el teatro documental como aquel que utiliza materiales diversos no ficcionales como base para crear escénicamente un determinado tema¹⁸, siendo este material de diversa índole: cuestiones autobiográficas, documentos, fotografías, grabaciones, vídeos...

En esta línea se desarrolla el trabajo de Anestis Azas y Prodromos Tsinikoris, que en 2015 pusieron en escena *El caso Farmakonisi o el derecho al agua*, un trabajo que recogía testimonios reales de guardacostas griegos junto con texto ficcional, para hablar del ahogamiento de refugiados sirios y afganos cerca de la isla griega de Farmakonisi¹⁹. La forma de crear teatro documento, para estos directores, es unir lo que Siouzouli llama en su artículo lo *real* (documentos grabados o escritos que configuran un eje sobre el que se centra la acción) y la *verdad objetiva* (aquello que se aporta desde la esfera personal, desde los recuerdos o los sentimientos), siendo el diálogo de ambos la base para la escenificación.

En el caso de *Telemachus. Should I stay or should I go*, espectáculo estrenado en Berlín en 2013, Azas y Tsinikoris centran el diálogo entre el mito de Telémaco y el material documental de los testimonios de griegos emigrados en Alemania en los años 60 del siglo XX, a lo que se une la vivencia propia de Tsinikoris, nacido en Alemania, hijo de griegos y asentado en Grecia²⁰.

Esa misma mirada crítica mantuvieron ambos creadores en *Epidauro, un documento*, sobre el festival que se celebra en ese antiguo teatro desde 1938, y en *Travelling by train*.

El trabajo de Azas y Tsinikoris pudo verse el pasado año en los Teatros del Canal de Madrid a propósito de la programación de *Clean City*²¹. El espectáculo refleja el testimonio de cinco mujeres, procedentes de Bulgaria, Moldavia, Filipinas y Albania, trabajadoras del sector de la limpieza en Atenas, en el contexto del auge del partido neonazi Amanecer Dorado:

Lejos de ser una pieza dramática (aun partiendo de

una situación muy dura), el montaje combina la denuncia y el humor. Las cinco mujeres bailan y cantan sin dejar de hablar de los problemas que se encuentran a diario con los servicios sociales, con la policía, con la crianza de sus hijos o con la necesidad de algo tan básico como la electricidad. Cantan y bailan, compartiendo episodios de sus vidas al tiempo que nos enseñan cómo la emigración ayudó a la emancipación de las mujeres griegas. Al final, más que una tragedia, es una historia luminosa de cinco mujeres fuertes que, como dice Anestis Azas, "luchan contra lo que sucede y dicen lo que piensan". En esa libertad reside su poder²².

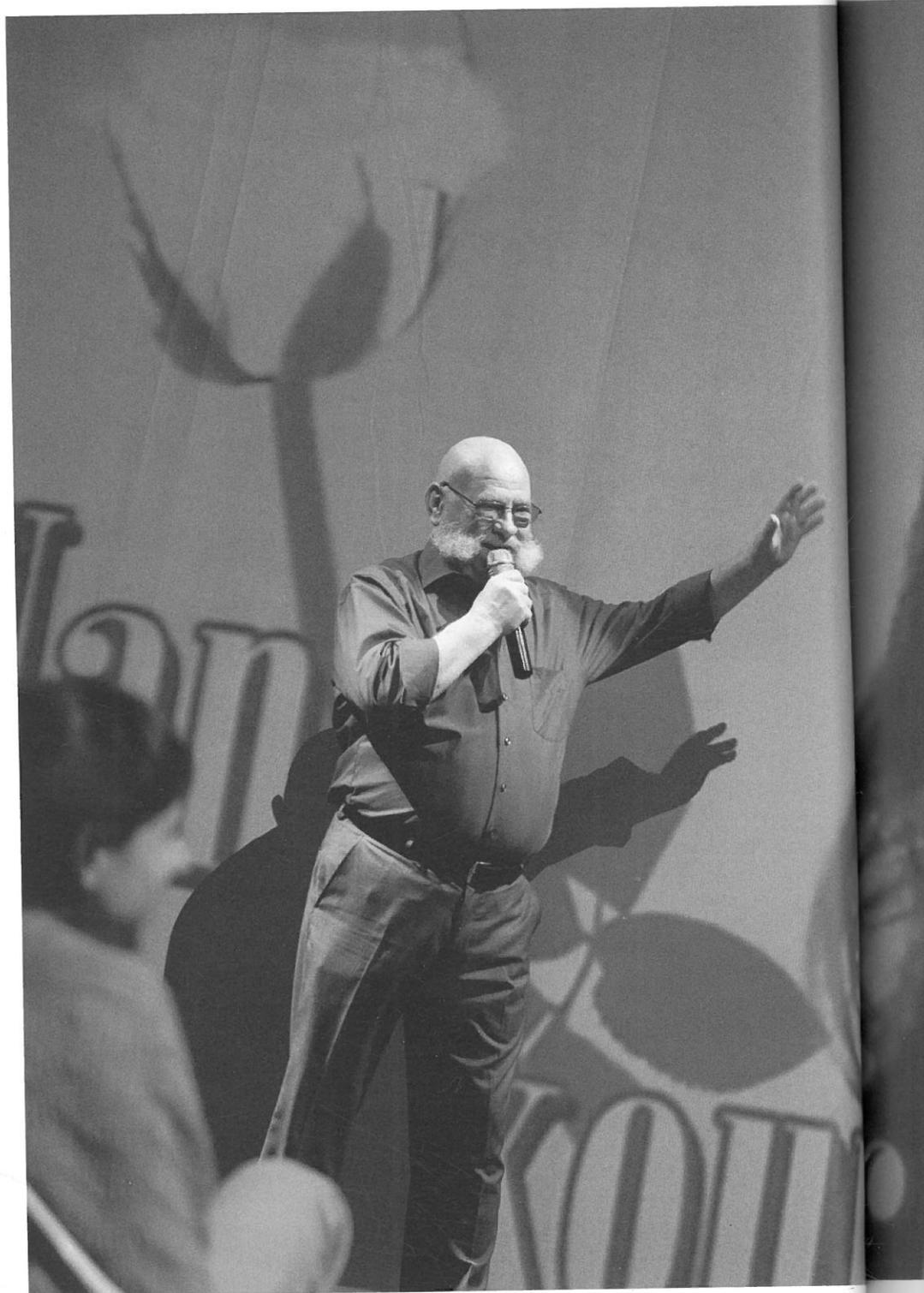
Azas y Tsinikoris, en la actualidad, son los responsables del Escenario Experimental del Teatro Nacional de Grecia. En sus trabajos predomina el testimonio personal y directo, utilizando el trabajo del cuerpo y la teatralidad para despojar a lo real de su aspecto cotidiano, fomentando la distancia. El trabajo del actor -cuando no es testigo real del hecho en sí- oscila entre la narración y la encarnación, es decir, entre la distancia y la inmersión, superando el nivel de documento en beneficio de la teatralidad como elemento de distancia.

Una realidad diferente

Dentro de esta línea de dar voz a los colectivos de ciudadanos inmigrantes, podemos destacar también el trabajo de Iolanda Markopoulou. En 2008, esta directora funda Station Athens, una compañía formada por refugiados e inmigrantes. Entre sus trabajos podemos destacar *We are the Persians!* donde *Los persas* de Esquilo dialoga con los testimonios de los refugiados sirios²³.

I_LEFT plantea el acercamiento absoluto a cinco historias de inmigrantes de Afganistán, Pakistán y Bangladesh; cada actor vive en su espacio: una cárcel en Grecia, una casa en Kabul, un hospital en Bangladesh, etc., creando material textual y escénico a partir de las vivencias de los refugiados y de la desconexión entre ellos y los habitantes atenienses. La performance tuvo lugar en el espacio SYNERGY-O en 2014, retomándose en 2018 en el marco del Festival Synoikismos²⁴ y en 2019 con el nombre *I_LEFT ASIA MINOR*²⁵.

En 2016, esta creadora forma parte de Mind the Fact,



una iniciativa artística que pone el foco en las historias vividas en primera persona y busca el carácter testimonial, a partir de la colaboración de artistas profesionales con ciudadanos de todo tipo, de zonas urbanas y no urbanas, inmigrantes, refugiados, población juvenil en riesgo de exclusión, etc., uniendo las historias de todos ellos en cualquier forma artística. El primer festival Mind the fact tuvo lugar en Atenas en 2017:

"Gratis para el público, la obra de arte presentada mostró diversidad, multiculturalismo y narraciones biográficas en el escenario, reuniendo a una multitud de cinco mil personas procedentes de toda Atenas y



NUEVAS FORMAS DE LA ESCENA EUROPEA

"Telemachus. Should I stay or should I go", espectáculo dirigido por Anestis Azas y Prodromos Tsinikoris. Coproducción del Kultursprünge y el Onassis Cultural Centre de Atenas (2013).

mordial del relato, para contar así otros puntos de vista, otras voces que no han dejado oír y que nos mostrarán una realidad diferente, la no hegemónica. El texto ya no es la herramienta principal, sino que se apoya en la tecnología, la plástica escénica y la polifonía de voces para dejar ver el carácter relativo de los hechos históricos.

La existencia en crisis, esa existencia donde no es posible la certeza del presente, donde el pasado es interpelado y el futuro absolutamente incierto, provoca el cuestionamiento histórico y la necesidad de hacer dialogar lo documental con lo teatral para dudar siempre de los posicionamientos categóricos, ya inútiles.

Hemos recorrido en este breve artículo algunas experiencias teatrales e iniciativas culturales llevadas a cabo en Atenas desde los primeros años del siglo XXI, en un marco de crisis económica, social, cultural, política y de valores que ha condicionado de manera absoluta los procesos de creación, producción y desarrollo de los profesionales escénicos de esta ciudad. Recopilamos a continuación algunas conclusiones, que pueden contrastarse con el visionado de los enlaces que se facilitan y que debieran servir para acercarnos a estos trabajos.

La situación del teatro en la Grecia de los últimos años no es diferente a las líneas que se han desarrollado en otros países europeos, si bien la peculiar y complicada realidad económica de este país ha provocado la irrupción con enorme fuerza de líneas rupturistas que aún no se habían extendido plenamente allí en la última década del siglo pasado.

Quizá el conformismo y la ceguera de la sociedad ateniense, deseosa de una democracia que no llega hasta 1974, hacen que las creaciones escénicas de los 90 sean, ante todo, de carácter comercial, de revisitación de formas ya establecidas. Sobre ese estático telón de fondo, los acontecimientos políticos de los primeros años del siglo XXI abren la puerta a las innovaciones que en otros países ya se estaban desarrollando.

Podemos hablar de posdramatismo en tanto que se asientan formas nuevas de presentar texto y escena; en tanto que lo fabular deja de ser el centro de la estructura dramática; en tanto que lo subjetivo invade las propuestas.

transmitió un mensaje artístico sobre la sinceridad y el diálogo abierto"²⁷.

La apuesta por la irrupción de lo real en los trabajos de Markopoulou es absoluta; la base de sus creaciones, el diálogo entre todos los individuos que, partiendo de realidades alejadas y diversas entre sí, forman la performance. La teatralidad se diluye y lo cotidiano, lo testimonial, lo performativo y la conexión con el espectador se convierten en el objetivo de esta directora.

Tanto en las sólidas creaciones de Azas y Tsinikoris como en el trabajo procesual y performativo de Markopoulou se puede valorar el alejamiento de la fábula, del tema pri-

En esa dirección, las compañías analizadas Blitz y Nova Melancholia son estupendos ejemplos donde comprobar cómo las estrategias dramaturgísticas, la intervención sobre los textos clásicos, la utilización de espacios nuevos y alternativos, así como la convivencia de lo performativo con lo teatral se convierten en posibilidades estéticas. El cuestionamiento de la realidad, la certeza de ser diferentes a otros países en un contexto económico impuesto, la cotidianidad de la corrupción política y social y el aumento de los movimientos migratorios hacen que los griegos se pregunten de manera recurrente sobre su propia identidad. De ahí nace el juego con el mito, con el relato, con la historia heredada. De ahí nacen el interrogante y la incertidumbre como base de la creación.

Ese ánimo de experimentación se asienta en un posicionamiento ante la realidad, y de ahí surge la poderosa estrategia de resistencia de Embros. Sin abanderamiento político como seña de identidad, Embros se aleja del debate institucional y busca un modelo de autogestión que permite a este centro resistir a la parálisis a la que sucumben otros espacios, centrados en la lucha contra una administración enemiga o paralizada. Su ejemplo ha dejado un testimonio importante, el de que se puede sobrevivir en situación de crisis extrema a partir líneas de acción que proponen centrar el interés en el proceso antes que en la exhibición, favorecer el carácter colectivo de la creación por encima de la individualidad del creador y, por último, mantenerse alejado de transacciones financieras.

Otra de las consecuencias de la situación económica de Grecia es el importante desarrollo del teatro documento, una línea dramática y escénica que se llena en este país del inevitable tema de la inmigración. El trabajo internacional de Azas y Tsinikoris, como hemos visto, se desarrolla en esa dirección, haciendo oír su voz en el marco del Teatro Nacional. Espectáculos como *Clean City* o *Telemachus. Should I stay or should I go* reflejan esta tendencia. Lo testimonial, lo autobiográfico y lo ficcional conviven en estos trabajos, donde desaparece la primacía de la fábula para poner el acento en los interrogantes lanzados al espectador. Se muestran perspectivas diferentes de los mitos, de la historia, pero también se juega con el humor como estrategia reflexiva.

Del mismo modo podemos ver en las experiencias de Iolanda Markopoulou o en el Mind the Fact Festival cómo hay un progresivo aumento de lo real, del testimonio, de lo documental no solo ya en el hecho escénico, sino también



"Spleen" montaje basado en poemas de Charles Baudelaire dirigido por Vassilis Noulas. Cía. Nova Melancholia, Atenas. Grecia (2018).

dentro de una definición amplia de lo artístico, que incide en la unión de lenguajes, la pluralidad de voces y la conquista de espacios y marcos alternativos.

De alguna manera, podemos concluir que, lejos de dejar caer los brazos y lamentar su situación, el tejido teatral griego parece haber apostado por afilar la mirada crítica y absorber las tendencias de otros países europeos para dejar oír su voz; por reinventarse con nuevas formas de producción, que, si bien con toda certeza no permitirán, en muchas ocasiones, salir de la precariedad a sus responsables, sí contribuirán al mantenimiento de estructuras culturales y de públicos activos. Como señala Grigoris Ioannidis,

"(...) En el contexto de la crisis y a pesar de los problemas que a ella se asocian, la escena griega no solo no se ha rendido a las exigencias de los últimos años, sino que ha intentado encarnar y revelar -como siempre hace el teatro- el "espíritu de su tiempo". Dejando atrás numerosas certezas, el teatro griego ha entrado en una era de desafíos y conquistas, de crítica y de búsqueda"²⁷.

Una vez más Grecia nos abre la puerta a una teatralidad inquietante, rica, universal y propia a la vez. A la espera

de una definición nueva de Europa, de un modelo económico y cultural realmente sostenible, quizá debamos volver de nuevo los ojos a los griegos y valorar su resistencia como ejemplo de supervivencia. ♦

Notas

- ¹ La elaboración de este artículo ha podido llevarse a cabo a partir de las ayudas del doctor Juan Carlos Toro, investigador teatral chileno afincado en Atenas, que nos facilitó reflexiones, contactos y referencias; de los ensayistas Natasha Siouzouli, Grigoris Ioannidis y Georges Sampatakakis, cuyos estudios en Théâtre Public nos han abierto numerosas vías de investigación; de la directora Iolanda Markopoulou, responsable de Station Athens Group, que nos facilitó numerosas referencias y enlaces; del profesor y director de escena Anthony Burk, que se prestó al contacto con los responsables del Teatro Embros, y de la profesora Aurora del Hoyo, apoyo necesario en las traducciones del griego al español. A todos ellos agradecemos su esfuerzo.
- ² <https://www.diagonalperiodico.net/libertades/29399-banco-malo-griego-fuerza-teatro-autogestionado-embros-tras-solidarizarse-con>
- ³ <https://atenasfueraderuta.wixsite.com/atenasfueraderuta/teatro-embros>
- ⁴ https://elpais.com/economia/2004/09/23/actualidad/1095924780_850215.html
- ⁵ En 1967 comenzó este período dictatorial con el Golpe de Estado dirigido por Giorgos Papadopoulos, y acabó en 1974 con la proclamación de la Tercera República Helénica.
- ⁶ <https://voxeurop.eu/it/node/2184321>
- ⁷ www.vas.eu.com/biography/english-biography.php. La página web de la compañía (en inglés, francés y griego) resume sus interesantes líneas de actuación: "(...) The performances are made to adapt to all sorts of unusual places (garages, roof terraces, interior court yards, caves), as well as stage theatres. They are conceived with an international public in mind: we organize the space in a way that favors intimate proximity with the public, through the use of several spoken languages, by exploring live instantaneous translation, and with the use of several disciplines (music, dance, theatre, performing)".
- ⁸ Sampatakakis, G : "Déconstruire la normalité. Esthétiques post-traditionnelles en Grèce", Théâtre Public, nº222, pág. 80-86.
- ⁹ Lehman, H. T (2013): *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- ¹⁰ www.theblitz.gr/ Traducción de Aurora del Hoyo.
- ¹¹ <https://www.michailmarmarinos.com/>

- ¹² www.theblitz.gr/en/vanya
- ¹³ www.theblitz.gr/en/Late_Night Traducción de Aurora del Hoyo.
- ¹⁴ www.novamelancholia.gr/en/production
- ¹⁵ www.novamelancholia.gr/en/team Traducción de Aurora del Hoyo.
- ¹⁶ Sampatakakis, G., art. cit. Traducción propia.
- ¹⁷ www.novamelancholia.gr/en/productions/37-stillness
- ¹⁸ Siouzouli, N: "Mettre la réalité en scène. Performances documentaires en Grèce", Théâtre Public, nº222, pág. 92-102. Traducción propia.
- ¹⁹ <https://www.n-t.gr/en/events/farmakonisi/> "Taking the drowning of 11 people in January 2014 near Farmakonisi as his starting point, Anestis Azas and his cast and crew have created a production about the attitude of the justice system towards the major issue of refugees and migrants faced with a Europe of closed borders. Following the tradition of documentary theatre, backed by many months of research, the play utilises the personal accounts of people associated with the event and lies somewhere between a reconstruction and on-stage testimony".
- ²⁰ theartfoundation.metamatic.gr/EN/Event/1060/Anestis_Azas_Prodromos_Tsinikoris_Telemachus_Should_I_Stay_or_Should_I_Go/
- ²¹ <https://www.elmundo.es/cultura/teatro/2019/04/11/5cadf786fc6c83403e8b4625.html>
https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-clean-city-y-voronia-limpieza-y-ascensores-201904120110_noticia.html
- ²² <https://www.teatros canal.com/espectaculo/anestis-azas-y-prodromos-tsinikoris/>
- ²³ <https://vimeo.com/132524790>
- ²⁴ <https://vimeo.com/268571503> (...) As the members of the group tell their stories, they also share physical objects from their native countries and present documents and photographs to showcase their memories. They yell, they sing, they work, they talk over Skype, they learn Greek; it's all real life interactive performances that produce such diverse experiences. It's the first time the group is doing a residency in a neighbourhood, inviting everyone to walk, explore and discover the heroes on and off stage".
- ²⁵ <https://vimeo.com/302291650> "(...) By intertwining fiction and a documentary approach, the personal testament of the individual becomes collective history for the community. Participants and audience relive the experiences of the locals listening to a radio, a television, discovering long forgotten images and entering old yards filled with memories". <https://vimeo.com/349632655>
- ²⁶ <https://vimeo.com/289437272> Traducción de Aurora del Hoyo.
- ²⁷ Ioannidis, G: "Le théâtre grec en période transitoire", en Théâtre Public, núm. 222, págs. 73-79. Traducción propia.

"We are the Persians!"
espectáculo con concepto y
dirección de Yolanda
Markopoulou. Station Athens
Group. (2015).

