FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

LA *ODISEA* CRETENSE Y MODERNISTA DE NIKOS KAZANTZAKIS

HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO

DIRECTORAS

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS
Mª EUGENIA RODRÍGUEZ BLANCO

TESIS DOCTORAL, MADRID, 2013

Universidad Autónoma de Madrid

Departamento de Filología Clásica

Autora: Helena González Vaquerizo

Directora: Rosario López Gregoris

Co-directora: Mª Eugenia Rodríguez Blanco

[LA ODISEA CRETENSE Y MODERNISTA DE NIKOS KAZANTZAKIS]

Tesis doctoral, Madrid, 2013.

La Odisea *cretense y modernista de Nikos Kazantzakis*

Dado que la mayor parte de los que han escrito obras sobre Creta están en desacuerdo entre ellos, no hay que sorprenderse si nuestro relato no está de acuerdo con todos.

Diodoro Sículo V, 80, 4

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.

J.L. Borges, *Otras inquisiciones* (1999: 19)

Creta –esa es la clave para entrar en la Odisea*. Si esto se explica bien, la* Odisea *se vuelve simple y luminosa.*

N. Kazantzakis (Carta a Chourmouzios 1977: 182)

Kazantzakis es eternamente estimulante porque abre muchas otras áreas. Para entenderlo, uno ha de enternder a Palamas, Psycharis, D'Annunzio, Dostoevski, Lenin, Bergson, Nietzsche, Kierkegaard, San Gregorio, Theotokas, Sikelianos, el Nuevo Testamento, el "Desastre de Asia Menor", la Guerra Civil, a Markos Vafeiadis, Nikos Zahariadis, el demoticismo, a Korais, la bomba atómica, el maoísmo, el budismo, la teoría cinematográfica, la teología del proceso, a Panaït Istrati, el drama moderno griego en 1910, a Kapodistrias, Nikiforos Fokas, la Caída de Constantinopla, a Pirandello, el método mítico en Seferis y Eliot, ¡y mucho más! En otras palabras, Kazantzakis lo obliga a uno a educarse en todos los elementos que constituyen el Modernismo. De este modo me ha ayudado con Joyce, por ejemplo, ya que entiendo el clasicismo de Joyce mejor en virtud del romanticismo de Kazantzakis, y viceversa.

P. Bien (en Tziovas 1997: 265).

ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN
2. VIDA Y OBRA
3. LA *ODISEA* DE KAZANTZAKIS
4. LA *ODISEA* CRETENSE
5. LA *ODISEA* MODERNISTA
6. CONCLUSIONES
7. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ
8. APÉNDICES
   BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE ANALÍTICO

CAVEAT…… 9

1. INTRODUCCIÓN…… 10

1.1 Objeto de la investigación y metodología 13
1.2 Estado de la cuestión 15
1.3 Resultados y conclusiones principales 16
1.4 Agradecimientos 18

2. VIDA Y OBRA……20

2.1 Biografía: la odisea personal de un cretense 20
Prólogo 20
2.1.1 Creta 21
2.1.2 Naxos 22
2.1.3 Atenas 23
2.1.4 París 25
2.1.5 El primer regreso 27
2.1.6 El Monte Athos 33
2.1.7 Europa 35
2.1.8 El segundo regreso 36
2.1.9 Viena y Berlín 37
2.1.10 Italia 41
2.1.11 El tercer regreso 41
2.1.12 Unión Soviética 44
2.1.13 Bohemia 48
2.1.14 España 49
2.1.15 Egina 50
2.1.16 Extremo Oriente 51
2.1.17 Grecia 52

2.1.18 La *Odisea* 53
2.1.19 Los últimos años 54
2.1.20 El final 55
Epílogo 56
2.2 Cronología 57
2. 3 Ergografía 64
3. LA *ODISEA* DE KAZANTZAKIS 97
3.1 Introducción 97
3.2 Resumen 105
3.3 Contenido de las rapsodias 107
Prólogo 107
A-B Las rapsodias de Ítaca 109
Γ-Δ Las rapsodias de Esparta 113
E-Θ Las rapsodias cretenses 116
I-Λ Las rapsodias egipcias 121
M-P Las rapsodias del desierto 123
Σ-Φ Las rapsodias de los arquetipos 126
X-Ω Las rapsodias de la soledad 127
Epílogo 128
3.4 Características formales 129
3.4.1 Lengua y prosodia 129
3.4.2 Género 133
3.4.3 Métrica 135
3.4.4 Composición, estructura y coherencia interna 139
3.5 Filosofía 148
3.5.1 La *Ascética* 149
3.5.2 Los maestros 152
3.5.3 La mirada cretense 160
3.5.4 Época de tránsito 164
3.6 La recepción de la obra 166
4. LA *ODISEA* CRETENSE 173
4.1 La poesía, el cuento y la mentira 173
4.1.1 El poeta es un fingidor y los cretenses no dejan de mentir 173
4.1.2. Los falsos relatos: fuente de la *Odisea* cretense 186
4.1.3 Dictis de Creta 213
4.1.4. Ulises cretense y la epopeya 220
4.2 Las canciones, las leyendas y la verdad 230
4.2.1 Las canciones y los cantores de la *Odisea* 230
4.2.2 El cancionero popular 244

4.2.3 Los bailes 251
4.2.4 Tradiciones y leyendas cretenses 260
4.3 Arqueología relativa..... 271
4. 3. 1 Sir Arthur Evans 279
4. 3. 2 Los minoicos de Evans y Kazantzakis 289
4.4 De dioses, héroes y monstruos: la religión y la mitología cretenses en la *Odisea* 324
4.4.1 Religión..... 324
4.4.2 Mitología..... 356
5. LA *ODISEA* MODERNISTA…….…..389
5.1. El Modernismo europeo..... 390
5.1.1 Principales representantes y características generales 390
5.1.2 Distribución geográfica..... 394
5.1.3 Corrientes..... 395
5.1.4 Lenguaje y géneros 398
5.2 El Modernismo griego 403
5.3 El Modernismo de Kazantzakis 407
5.3.1 El Modernismo en las novelas 407
5.3.2 La *Odisea* y el *Ulises* de Joyce 411
5.4 Identidad europea y civilización minoica 420
5.4.1 Los minoicos en el arte, la literatura y el psicoanálisis..... 421
5.4.2 Los minoicos en Kazantzakis..... 426
6. CONCLUSIONES……432
7. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ……...……..…439
8. APÉNDICES…….……439
8.1 Ilustraciones 485
8.2 Gráficos..... 489
8.2.1 Tabla cronológica del antiguo Egipto y la Creta minoica..... 489
8.2.2 Árbol genealógico de las familias de Minos y Odiseo..... 491
8.3 Referencias a Creta en Homero 492
8.4 Motivos recurrentes en los falsos relatos cretenses de Ulises..... 495
8.5 Índice de autores clásicos..... 497
BIBLIOGRAFÍA……..….500

CAVEAT

Hemos utilizado la traducción de José Manuel Pabón (Gredos) para la *Odisea* de Homero y la de Miguel Castillo Didier (Planeta) para la de Kazantzakis. El resto de las traducciones de textos de Kazantzakis son nuestras, lo mismo que las citas de trabajos escritos en otras lenguas. Las ediciones y traducciones de textos clásicos que hemos utilizado están recogidas en el índice de autores clásicos (cf. *8.5*). Se citan mediante el sistema Hardvard las obras modernas y de acuerdo con el Diccionario Griego-Español[1], las clásicas.

Para la trascripción de los caracteres del griego moderno a caracteres latinos seguimos el modelo ISO 843: 1997 TR (2.0)[2], de ahí la ausencia de acentos en palabras griegas. No seguimos este modelo en los siguientes casos: cuando citamos una fuente que transcribe de manera diferente, si existe una trascripción más habitual del término o si se trata de un nombre propio extranjero.

Para el griego antiguo seguimos las mismas pautas excepto para la letra *eta* (η), que transcribimos como *e* y no como *i*. Mediante la letra *h* transcribimos el espíritu áspero. Los nombres de autores clásicos son los recomendados por Fernández Galiano (1969). Los nombres egipcios siguen las indicaciones de Padró (1987).

Puesto que las referencias a la *Odisea* homérica son constantes en este trabajo, hemos hecho las siguientes distinciones para evitar ambigüedades:

1. Llamamos al héroe de Homero Ulises y Odiseo al de Kazantzakis.
2. Al referirnos a la *Odisea* de Homero utilizamos la denominación de cantos; al referirnos a la de Kazantzakis la de rapsodias.
3. Las citas de la *Odisea* de Homero se hacen con números romanos (ej. I, 56-70); las de la *Odisea* de Kazantzakis con las letras del alfabeto griego que corresponden a cada rapsodia (ej. A, 56-70). Las equivalencias de esta última numeración son:

Α	I	Η	VII	Ν	XIII	Τ	XIX
Β	II	Ζ	VIII	Ξ	XIV	Υ	XX
Γ	III	Ι	IX	Ο	XV	Φ	XXI
Δ	IV	Κ	X	Π	XVI	Χ	XXII
Ε	V	Λ	XI	Ρ	XVII	Ψ	XXIII
Ζ	VI	Μ	XII	Σ	XVIII	Ω	XIV

[1]El DGE se realiza en el Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC madrileño [http://dge.cchs.csic.es/lst/lst4.htm]

[2] *ISO 843:1997. Information and documentation – Conversion of Greek characters into Latin characters.* International Organisation for Standarization, 1997 [http://www.iso.ch]

1. INTRODUCCIÓN

La literatura se alimenta y se retroalimenta de mitos. Primero los crea y, pasado un cierto tiempo, los recrea. Los mitos, por su parte, suelen beber de la leyenda, esa ficción idealizada de una historia lejana donde los contornos entre verdad y ficción se desdibujan. Sin olvidar que en el origen fue la palabra –palabra hablada– del mito donde nació la literatura.

Tenemos muchos motivos para desconfiar de la veracidad de los relatos fantásticos de un marinero que surcó las aguas del Mediterráneo hace miles de años, de igual modo que los tenemos para no creer en las narraciones fantásticas de los mitos griegos, sino como en metáforas de ciertos aspectos del conocimiento o el comportamiento humano.

Sin embargo, razones de diversa índole nos empujan y nos avalan a la hora de abordar el mito del marinero, del célebre pirata Ulises, desde una perspectiva que incluya las verdades de la literatura, de la historia y del mito. Sin ir más lejos, pero sí en orden, la vitalidad del personaje que testimonian las reescrituras de la *Odisea* –el *Ulises* de Joyce, por ejemplo–, el idealismo de los arqueólogos –ya míticos– como Schliemann o Evans, o la recurrencia de ciertos motivos de esta misma historia mítica en diferentes culturas y épocas.

Es evidente que la categoría de las verdades que el mito, la literatura y la historia pueden ofrecernos, surgidas de campos tan cercanos en origen como alejados en la fragmentación científica de las disciplinas, no es la misma en todos los casos. Y es evidente también que la verdad de una reescritura literaria tiene a menudo que renunciar ante la fuerza del mito, del mismo modo que este se pliega a los dictados de la historia. A pesar de ello, sería un error olvidar que la propia historia está hecha de mitos, de mitos antiguos y modernos, más o menos reales, y que los mitos, como sugeríamos antes, muy frecuentemente son mitos literarios.

Parece fundamental entonces discernir el ámbito en el que nos movemos, saber "separar verdad de sueño", para ser capaces de distinguir los elementos constitutivos en el entramado de las palabras que conforman tanto los mitos, como la historia, las verdades y los sueños.

Como si de una sinfonía musical se tratara, un mito se aprecia más y mejor cuantas más veces se ha oído, cuanto más entrenado esté el oyente en el arte de escuchar los distintos tonos, ecos y voces de los instrumentos. Así también los elementos

constitutivos de una historia mítica o literaria se vuelven transparentes y susceptibles de ser reutilizados y disfrutados. Por esto emprendemos un estudio literario de una obra del siglo XX mirando al pasado mítico y a la historia no menos legendaria de Grecia. Por eso y porque creemos que de la literatura solo se puede hacer literatura y esto no es poco.

Nikos Kazantzakis era un hombre extremadamente culto, que conocía los mitos, la historia y la literatura en torno a Grecia con el detalle de un erudito y el amor de un patriota. Este hombre de rica y compleja personalidad, de agitada vida y extensísima obra, dedicó doce años a la redacción de una nueva *Odisea*, continuación, al tiempo que reescritura, de la homérica.

Elementos de muy diversa procedencia se entremezclan en esta obra, que en extensión abruma y que como proyecto literario fue un fracaso. Tiene aliento épico e intenciones filosóficas. Quiere abarcar algo así como la historia cultural y ética del hombre occidental, al tiempo que refleja –como tantas recreaciones de Homero– la odisea espiritual e intelectual de su creador.

Esta nueva *Odisea* arranca donde terminaba la de Homero o, para ser más precisos, en torno al verso 478 del canto XXII de la *Odisea* de Homero. Comienza *in medias res* con el héroe manchado por la sangre de los pretendientes, que cuelga el arco ya saciado de venganza. La elección por parte de Kazantzakis de este momento para insertar su obra en la de Homero se explica, a nuestro parecer, por el deseo de dar por terminada la historia de Homero, cuyo tema principal –al menos después del *nostos*– era la venganza. Asimismo, el sustituir la parte final de la *Odisea* de Homero le permite presentarnos al nuevo Ulises (Odiseo) sin necesitar de una evolución brusca, sino más gradual.

Al comienzo del poema el nuevo Odiseo sigue los pasos de su antecesor y se rencuentra en la patria con la esposa y el hijo, con el padre, los esclavos y las antiguas pertenencias. Ha llegado el momento de recuperar la condición de rey, de señor, esposo y padre. Sin embargo, con el paso del tiempo los recelos iniciales de unos personajes hacia otros se van acentuando, en lugar de disiparse. El desafecto se hace cada vez mayor y el héroe –que veinte años después de su marcha era inevitable que hubiera cambiado– decide, o más bien siente, que se le impone con toda la fuerza de la necesidad la decisión de marcharse.

Al viejo Ulises nunca le hubiera podido suceder esto, porque era un héroe de la épica, un personaje sin evolución psicológica o con un margen muy pequeño para esta. Los oyentes de los bardos, cuando pidieran que se les cantara la *Odisea*, difícilmente hubieran aceptado las variantes y revisiones tan radicales de sus héroes que, por el contrario, parece exigir la sensibilidad moderna. Porque a ningún lector de Kazantzakis le extraña que su Odiseo sienta la necesidad de marcharse, es más, toda la tradición literaria occidental está ahí para impulsarle en el nuevo viaje.

El cambio que Kazantzakis opera en su héroe, desde su llegada a Ítaca hasta su partida, es paulatino y está magistralmente jalonado por una secuencia de episodios que, tanto en el orden como en los detalles, atestiguan el exhaustivo conocimiento que el autor tenía de la obra de Homero. Los mismos motivos del baño, el recuento de bienes, el conato de revuelta en la plaza de Ítaca, entre otros, y los mismos personajes del poema homérico sirven a Kazantzakis para iniciar en su héroe y en su *Odisea* un cambio de valores que culminará en la inversión y en la actualización de los mismos, es decir, en su modernización.

Este proceso empieza en Ítaca y continúa en Esparta –primera escala del nuevo viaje–, donde Odiseo se burla de la amistad y la hospitalidad de Menelao y rapta a Helena. En la reescritura de Kazantzakis estos dos escenarios homéricos ofrecen muchas posibilidades de estudio y contienen más de una sorpresa (cf. *3.2*).

Pero la sorpresa más grande que Kazantzakis puede darnos respecto al modo en que ha continuado a Homero es la siguiente: quizá la obra entera de Kazantzakis no arranque ni del verso 478 del canto XXII de Homero, ni del comprensible hastío del héroe viajero al verse inmovilizado en la pequeña y provinciana isla, ni siquiera de las profecías de Tiresias ni de los infiernos de Dante. El punto de arranque de la nueva *Odisea* podría estar en los “relatos falsos” que en el poema de Homero Ulises hace a Antínoo, a Eumeo y a Penélope, una serie de narraciones donde el héroe finge ser un cretense, que se vio obligado por las circunstancias a guerrear en Troya, que de regreso a la patria se sintió asfixiado por la cotidianeidad e impelido a viajar, que marchó a Egipto y conoció allí nuevas aventuras (Stamatiou 1982).

La hipótesis es sugerente y es, en nuestra opinión, válida. Es sugerente porque permite poner en relación la *Odisea* antigua y la moderna a través del propio arte de la ficción. Y es válida porque hay detalles formales en la composición del poema de Kazantzakis que muy bien pueden apuntar a que el relato falso de Ulises está detrás de,

al menos, una parte del nuevo viaje de Odiseo. Son precisamente esa parte del viaje, que lleva a Ulises y Odiseo a Creta y a Egipto, y esos vínculos entre ambas obras a través del mito, la historia y la ficción literaria los que nos dan pie a estudiar en este trabajo las rapsodias cretenses. Creta es el escenario de la acción concretamente de la rapsodia E, 270 a Θ, 1011.

Kazantzakis era un cretense y, como dijera en una carta a su editor sueco Borje Knös, *Creta es la clave interpretativa de toda la* Odisea (Chourmouzios 1977: 182).

1.1 OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

El presente trabajo es un estudio comparativo que aborda los vínculos entre los mitos y los hechos, entre las culturas de la cuenca mediterránea en el pasado y en el presente. El análisis de la *Odisea* de Kazantzakis se ha realizado con el apoyo de las diferentes disciplinas involucradas en su composición. La materia mítica, que es rescatada por la arqueología, se confunde con la historia para convertirse en literatura y, de ahí, de nuevo en mito. De esta forma el tema de este trabajo se enmarca perfectamente dentro del programa de Doctorado "Literaturas en contacto en el Mediterráneo Antiguo" en el que se ha desarrollado.

Los estudios clásicos tienen en la tradición literaria uno de sus ejes fundamentales. El comparatismo literario ha permitido ampliar los horizontes de la tradición clásica y ha añadido un interesante enfoque a los trabajos sobre la repercusión de la cultura grecorromana desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Probablemente la historia más revisitada de esta tradición sea la *Odisea* de Homero, que ha sido objeto de múltiples reescrituras, algunas de las más interesantes en el pasado siglo XX.

Este trabajo estudia desde una perspectiva comparatista el tratamiento, desarrollo y expansión de un motivo concreto de la *Odisea* homérica, el de los relatos falsos y viajes de un Ulises que se hace pasar por cretense, en la moderna *Odisea* de un autor del siglo XX, nacido en Creta y llamado Nikos Kazantzakis.

La obra de 1938 constituye una continuación y una reescritura de la epopeya clásica en forma de épica para el hombre del siglo XX. La comparación se establece, por tanto, no solo entre la obra moderna y su modelo antiguo, sino también entre la obra moderna y otras fuentes no exclusivamente literarias, tanto clásicas como contemporáneas, que han podido ejercer influencia en su composición.

Este trabajo tiene por objeto hacer un análisis interpretativo y un estudio comparativo de las rapsodias cretenses de la *Odisea* de Kazantzakis. Constituye, por tanto, un análisis parcial de la obra. Si no nos ocupamos de la totalidad del poema es porque su ingente tamaño impide a cualquier investigador un estudio exhaustivo del conjunto. Este trabajo comienza además, como la propia *Odisea* homérica y también como la moderna, *in medias res*, porque deja de lado las primeras cuatro rapsodias de la obra de Kazantzakis, que ya han sido convenientemente estudiadas (cf. *1.2*), para centrarse en las rapsodias Θ-I, donde el motivo del viaje a Creta y Egipto ofrece al autor moderno la oportunidad de retomar los mitos y escenarios de la Antigüedad y de reescribirlos de acuerdo a las premisas de la Modernidad.

Esta tesis consta de seis capítulos: 1. Introducción, 2. Vida y obra, 3. La *Odisea* de Kazantzakis, 4. La *Odisea* cretense, 5. La *Odisea* modernista, 6. Conclusiones.

El presente capítulo es una introducción al trabajo.

En el segundo capítulo nos centramos en la vida y obra del poeta. Creemos que el interés de la biografía de un autor para el estudio de su obra es mayor en aquellos casos en que los acontecimientos parecen influir de forma decisiva en su producción, cuando él mismo extrae de manera consciente la materia poética de su experiencia, cuando la misma trayectoria vital tiene una estructura y una razón de ser puramente literarias. Tal es el caso de Kazantzakis y los vínculos entre su vida y su principal obra, la *Odisea*, son, en consecuencia, claves que abren el camino interpretativo.

En el tercer capítulo nos centramos en la descripción formal de la *Odisea* de Kazantzakis y en el estudio de las influencias determinantes para las rapsodias que vamos a analizar. Una caracterización general de la *Odisea* moderna, de sus rasgos externos, así como de la ideología subyacente, era necesaria para poder abordar el estudio.

El capítulo *4. La* Odisea *cretense* constituye el núcleo del trabajo. Analiza aquellas otras tradiciones paralelas a la homérica y aquellos otros elementos que determinan el modo en que Kazantzakis desarrolla el motivo homérico inicial.

En primer lugar, las tradiciones que han hecho de los cretenses unos “mentirosos” invitan a leer los falsos relatos del homérico Ulises y las rapsodias cretenses y parte de las egipcias de Kazantzakis desde una interesante perspectiva.

En segundo lugar, se estudian el folclore y las leyendas cretenses, gracias a las cuales el poeta ha intentado establecer un vínculo entre el pasado y el presente de la isla.

En tercer lugar, son muchos los críticos que han empezado a estudiar el "fenómeno minoico" en la literatura y el arte del siglo XX en relación con los descubrimientos de Sir Arthur Evans en Knossos con un enfoque interdisciplinar. Los escenarios cretenses de la *Odisea* de Kazantzakis podrían deber muchas de sus características a las reconstrucciones del arqueólogo inglés.

Por último, se estudian las peculiaridades del ciclo mitológico y de la religión cretense que se dan cita en el poema de Kazantzakis: episodios y personajes que el autor reescribe de manera novedosa.

El quinto capítulo enmarca la *Odisea* dentro del clima del Modernismo europeo, un enfoque que es posible a la luz de los resultados obtenidos en los capítulos previos del trabajo, que ponen en relación la reescritura cretense de Kazantzakis con las corrientes literarias del momento.

En último lugar se encuentran el capítulo de conclusiones (*6*), el resumen en griego de la tesis que se ha realizado con vistas a la obtención de la Mención Europea (*7*), los apéndices de tablas y gráficos (*8*) y la bibliografía.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios sobre Kazantzakis y su obra son numerosos, tanto en Grecia como en el extranjero. Sin duda han sido sus novelas las que más han despertado el interés del público y, en cierto modo, también el de los investigadores. La *Odisea*, obra por la que el autor hubiera querido ser recordado, a pesar de su dificultad y de su escaso éxito, o quizá precisamente porque estas características la convierten en un reto, ha llamado la atención de numerosos investigadores. Y la primera pregunta que todos estos se han hecho siempre ha sido: ¿En qué medida tiene esta *Odisea* algo que ver con la de Homero?

La pregunta es lógica, dado que la obra toma prestado el título y al héroe. No obstante, pocos se han ocupado de responderla y abundan más los trabajos sobre aspectos concretos de la forma, la lengua o la filosofía de la obra, que los trabajos sobre la influencia real de Homero en Kazantzakis.

El primero en abordar la cuestión, desde la crítica, fue Laourdas (1943a y 1943b). Después la tesis doctoral de Stamatios (1983), los artículos de Castillo Didier (1965, 1975a y 1975b, 1995, 2000-2002, 2007) y, recientemente la Tesis doctoral de Bretschneider (2007).

También nuestro primer interés, desde la filología clásica, fue el estudio de esos elementos. Quisimos hacerlo desde una perspectiva comparatista, que arrojara luz sobre las formas de intertextualidad homérica en la *Odisea* de Kazantzakis. Este trabajo, titulado *La* Odisea *en la* Odisea. *Homero en Kazantzakis* (2009), fue el que nos condujo a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Dicho trabajo pretendía servir de introducción a este, y sus resultados se presentan aquí de forma resumida para contextualizarlo. Asimismo, serán una referencia constante de esta tesis.

Sin embargo, existe otra forma de abordar la influencia de Homero en Kazantzakis y Stamatios fue el primero que llamó la atención sobre ella: el motivo de los falsos relatos cretenses, que constituye el punto de arranque de este trabajo.

La importancia de Creta para el autor es fundamental y ha sido comúnmente reconocida. El concepto de la mirada cretense se considera un punto fundamental de su pensamiento (cf. *3.5.3*). La historia de la isla, sus héroes, sus gentes, su paisaje, son los temas preferidos de Kazantzakis (Constantinides 1984, Castillo Didier 2007).

En este sentido cabe destacar la nueva e incisiva mirada sobre la relación de Kazantzakis con su isla que caracteriza los trabajos del investigador británico Roderick Beaton, quien ha estudiado la presencia del pasado minoico en la obra del autor (Beaton 1998, 2006, 2007, 2008, e.p., cf. LaRosa 2010). Sus trabajos serán referencia constante en el nuestro.

Los estudios de Beaton se enmarcan, por último, dentro de aquellos que han destacado el papel del descubrimiento del pasado de Creta en la cultura del siglo XX y su influencia en las artes y la literatura europeas (Bammer 1990: 129-151, Blakolmen 1999: 477-502, Farnoux 1996: 109-206, 2003: 36-41, Gere 2009, Papadopoulos 2005, Pradel (e.p.), Roessel 2006, Tolton 1984, Whitmore 2004, Ziolkowski 2009).

1.3 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PRINCIPALES

Trabajar sobre las rapsodias homéricas de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis para nuestro DEA nos llevó a comprender el particular modo en que el autor cretense reescribía el pasado helénico, el cambio de valores que su obra representaba frente a la de Homero y los mecanismos de intertextualidad que utilizaba. La originalidad del poema, las múltiples referencias literarias y culturales que lo recorren nos llevaron a interesarnos por ampliar, en la medida de nuestras posibilidades, el conocimiento del texto. La predominancia de elementos cretenses, por fin, fue la clave para emprender este estudio.

Creta ayuda a entender la trayectoria vital del autor, los temas de sus obras, su pensamiento. En primer lugar su biografía es la de un Odiseo en constante lucha y en constante búsqueda. El autor, como se verá en el capítulo correspondiente (*2.1*), se identificaba con el héroe de Ítaca. Sin embargo, se consideraba ante todo como cretense y en su vida Creta es la referencia, la explicación y la causa que le sirven de guía en el proceso vital y artístico que constituye la composición de la *Odisea*.

En segundo lugar, su *opus magnum* no solo dedica varias de sus rapsodias a la isla, sino que está toda ella impregnada de elementos cretenses. Formalmente la presencia de Creta se detecta en su lengua, en la elección del género épico, en el modo de composición. Ideológicamente la obra aúna las influencias del pensamiento de los maestros de Kazantzakis (Homero, Nietzsche, Bergson, Buda…) con el carácter cretense y las corrientes filosóficas del siglo XX dando lugar a la síntesis que el autor denominó la mirada cretense (cf. *3.5.3*).

Que Creta es la clave compositiva del poema se manifiesta también en la forma que toma la reescritura de Homero en las rapsodias cretenses, donde el autor neohelénico retoma el motivo homérico (y cretense) de los falsos relatos y lo convierte, expandiéndolo, en parte sustancial de su poema. El recurso a los falsos relatos permite asimismo al autor jugar al juego de la ficción, haciendo hueco en su poema a las leyendas y tradiciones cretenses donde la verdad y la fantasía se confunden y mezclan.

En su reconstrucción del pasado cretense Kazantzakis parece haberse basado en los hallazgos de Evans en Knossos y en la interpretación que los arqueólogos del momento hicieron de la cultura y la civilización minoicas. A esto el autor añade su conocimiento de las fuentes clásicas y su creatividad como poeta para dar, por fin, una imagen de los conflictos del siglo XX reflejados en la imaginaria sociedad minoica. Un proceso análogo se da en su recreación de la religión y la mitología cretenses. A partir de restos materiales y de las noticias de la Antigüedad, Kazantzakis da forma a unos personajes que actualizan y sincretizan los mitos. Estos personajes son productos de una tradición literaria que con ellos se enriquece y amplía.

Por último, la presencia de Creta en la nueva *Odisea* resulta incuestionable y no se explica solo por el origen cretense de su autor. Se enmarca dentro del clima del Modernismo europeo y la búsqueda de una identidad que una parte de la Europa del momento creyó encontrar en el pasado minoico. Si bien la *Odisea* no es un poema modernista en sus aspectos más evidentes, nuestro trabajo demuestra que los temas y

técnicas de la obra son propios de un Modernismo que el autor practicará más ampliamente en sus novelas.

Así, al estudiar la *Odisea* desde el punto de vista de la influencia cretense no solo se corrobora que Creta es la clave interpretativa del poema, sino que se abre la puerta al estudio de la misma en el marco más amplio de sus relaciones con el Modernismo europeo.

1.4 AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de tantas y tantas personas a las que no podré hacer aquí referencia. Pero a algunas debo mencionar obligatoriamente. Las primeras de entre todas ellas, mis padres, por el apoyo, por la paciencia, por el estímulo y la confianza. Después los amigos, por razones semejantes, y en particular los griegos, que además me regalaron su lengua. La mención más especial es a quien siendo más especial en lo personal ha colaborado también especialmente en lo material: Rubén, con su lectura atenta, sus fotografías, sus ideas. A él, gracias también por todo lo que aquí estaría demás señalar.

En segundo lugar, aunque la deuda sea igualmente grande, he de agradecer el trabajo de mi directora, doña Rosario López Gregoris, guía, ayudante y consejera de mi viaje tras las huellas del Odiseo en Kazantzakis durante todos estos años, desde que me propusiera la *Odisea* como tema para el trabajo de investigación, hasta la redacción final de esta Tesis, y a mi codirectora Mª Eugenia Rodríguez por su apoyo, aliento y colaboración.

En tercer lugar mis agradecimientos a todos los profesores y al personal del Departamento de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid y del Departamento de Filología Neohelénica de la Universidad Nacional de Atenas, especialmente en este último caso a la profesora E. Stavropoulou. Igualmente al profesor R. Beaton del King's College de Londres, a V. Tsaka y A. Leventis del Museo Nikos Kazantzakis, a la profesora A. Markomihelaki de la Universidad de Tesalónica, a G. Stassinakis y demás miembros de la Sociedad Internacional de Amigos de Nikos Kazantzakis, a R. Quiroz y M. Castillo Didier del Centro de Estudios Neohelénicos y Bizantinos Fotios Malleros de Santiago de Chile por su generosidad e inestimable ayuda. Agradecimiento también al personal de la Escuela Británica y a la Escuela Americana de Atenas por la oportunidad de trabajar en las bibliotecas Blegen y Gennadius durante mi estancia en Atenas.

El apoyo de las instituciones resulta también fundamental para cualquiera que emprenda la realización de una Tesis doctoral. Sin las ayudas, primero, de la Universidad Autónoma de Madrid, y sin el apoyo, después, del programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia, este trabajo no hubiera podido ser llevado a término.

2. VIDA Y OBRA

2.1 BIOGRAFÍA: LA *ODISEA* PERSONAL DE UN CRETENSE[3]

Prólogo

Vamos a hablar de un hombre griego, que recorrió múltiples senderos, que viajó y conoció a los hombres de lugares y épocas lejanas, pero también a los de su tiempo. Que sufrió en los mares del propio pensamiento innúmeros dolores, tratando de salvar sobre el papel en el que escribía las vidas de sus antepasados y compañeros, y a la par la propia.

Desde la Antigüedad y hasta nuestra época, muchos se han identificado con la figura mítica de Ulises, héroe dotado de una de las más atrayentes personalidades literarias de todos los tiempos: Ulises es astuto, un viajero incansable, es amante de la patria lo mismo que del conocimiento y las aventuras, extremadamente perspicaz y seductor.

Quienes han visto a Ulises como encarnación de sus aspiraciones individuales, no han sido siempre, ni necesariamente, los griegos. No obstante, tanto la imagen que estos han proyectado al exterior, como la percepción que de sí mismos han tenido, deben mucho a los viajes y la fama de su más ilustre antepasado.

Nikos Kazantzakis (1883-1957), autor que encontró en su isla natal, Creta, su más poderoso referente identitario, que se reconoció a sí mismo ante todo como cretense -puente cultural entre Oriente y Occidente, entre el pasado y el presente- entendió que el muy sufrido Ulises era, a pesar de itacense, el personaje que mejor podía representar a su álter ego literario. Como tal le dedicó su monumental *Odisea* (1938), una obra que quiso ser la epopeya del hombre del siglo XX y abarcar en sus 33.333 versos y en las peripecias de su héroe protagonista las experiencias de vitales de su autor y las de toda la humanidad.

---

[3] Referencias bibliográficas para este capítulo: sobre la historia de Grecia, Creta y la ciudad de Iraklio: Vacalopoulos 1995, Clogg 1998, Detorakis 1994, Panepistimio Kritis 2004. Para la biografía de Kazantzakis: Kazantzakis [1956] 2007, Zografou 1960, Prevelakis 1961, Izzet 1965, Alexiou 1966, Janiaud-Lust 1970, Kazantzaki, E. 1977, Prevelakis 1977, Alexiou & Stefanakis 1983, Bidal-Baudier 1986, Bien 1989 (17-24), Anemogiannis 1997 y 2001, Quiroz Pizarro 1997, Kaskoura 2003, Idrima Mouseio Nikos Kazantzaki 2006; Kazantzaki, G. 2007 y http://www.historical-museum.gr/kazantzakis. Colecciones de cartas: Anemogiannis 1986 y 1995, Chourmouzios 1977a, Dimakis 1975, 1979, Kazantzakis 1958, Papathanasopoulos (ed.) 1988, Prevelakis 1984, Prifti 1985, Quiroz Pizarro 2008. En el siguiente apartado (*2.2*) puede consultarse la cronología de su vida.

2.1.1 Creta

Eran tiempos convulsos, la señorial isla de Creta, equidistante de Asia, África y Europa, se encontraba aún bajo el dominio del agonizante imperio otomano. Las puertas de las murallas venecianas, que rodeaban su pequeña capital, se cerraban por las noches sobre los barrios de musulmanes y cristianos. Fuera quedaban los pueblos silenciosos de la campiña, de la costa y de la montaña. Y en las cumbres de las rocosas montañas quedaba en un silencio aún más profundo, en cuevas donde antiguamente se venerara a los dioses, la resistencia de hombres armados: los *kleftes*.

Era el año 1883[4]. La ciudad de grandes murallas se llamaba ahora Megalo Kastro y era el escenario de sucesivos enfrentamientos entre la población griega y la turca, de matanzas que presentaban toda la crudeza de los conflictos entre comunidades de distinta fe. Muchos años antes esa ciudad había sido la Candia de los venecianos, quienes la habían convertido en capital de una próspera isla y en cuna del renacimiento cultural cretense. Y aun antes había sido conquistada por los árabes procedentes de las taifas de Al-Ándalus y llamada Charakas. Aquellos musulmanes se la arrebataron durante un siglo largo a los cristianos ortodoxos del imperio bizantino, que tuvieron en esa misma ciudad, aunque bajo el nombre de Heraclia, su capital en la isla. Heraclia había sido también capital romana, después de perder su autonomía griega. Pero los hombres y los dioses llevaban ya mucho tiempo habitando la zona y, muy cerca de esa ciudad amurallada donde un 18 de febrero[5] nacía Nikos Kazantzakis, se había alzado un día el majestuoso palacio del legendario rey Minos. Los barcos habían transportado mercancías desde y hacia Egipto, Fenicia y el continente griego. Las demás islas y ciudades griegas habían rendido tributo al soberano de Knossos. Las leyendas se habían hecho realidad en aquel suelo y su historia se había convertido en mito (cf. *4.4.2*). Nikos Kazantzakis nació en Creta y de ello obtuvo una lección para la vida (Kazantzakis [1956]) 2007: 68-71).

---

[4] Según Alexiou, St. Kazantzakis no nació en 1883, sino en 1881 (Alexiou, St. 2006: 7-16).
[5] Según el calendario Juliano, utilizado en Grecia en fechas anteriores al 16 de febrero de 1923. La fecha de su nacimiento de acuerdo con el calendario Georgiano actual sería el 3 de marzo.

1: Los padres del autor, Michalis Kazantzakis y María Cristodoulaki (ca. 1905).

Su padre se dedicaba al comercio, un negocio tan viejo como las piedras que en aquellos años de su primera infancia ya estaban empezando a desenterrar los arqueólogos extranjeros (cf. *4.3*). Era un hombre extremadamente duro consigo mismo y con los demás. Persuadido como estaba de que la libertad de la isla estaba por encima de la de cualquier individuo, tenía fama de ser un valiente patriota (Kazantzakis [1956]) 2007: 32-34) y recibió el título de *kapetan*, es decir, de jefe de clan. Se casó con una mujer sumisa, dulce, abnegada y, probablemente, infeliz (Kazantzakis [1956]) 2007: 35-42).

El hijo de Michalis y María tenía la mirada profunda e intensa, un cuerpo delgado, que fue educando a base de autodisciplina, de privación y ejercicio ascético. Llegó a ser *alto como un ciprés, guapo, increíblemente versado y locuaz… Irrepetible* (Kazantzaki, E., 1977: 21) y apuesto para las mujeres. En cuanto a su carácter, fue *inflexible consigo mismo y dulcísimo con los demás*, sintetizando así la herencia de sus padres (Kazantzakis [1956]) 2007: 43-52).

2.1.2 Naxos

El niño contaba solo seis años de edad cuando en Creta se produjo una sangrienta matanza (Kazantzakis [1956]) 2007:87-93): la familia huyó al puerto ateniense del Pireo, donde el pequeño conoció la vida de los refugiados, pero solo para regresar cuando las cosas se hubieron calmado. Así pudo continuar sus juegos en las calles de Megalo Kastro con esa amiga de la infancia a la que siempre iba a recordar con ternura y con esos muchachos que, a imitación de sus mayores, se forjaron aguerridos y luchadores (Kazantzakis [1953] 2005: 9). Cuando tuvo lugar la última y definitiva revuelta de los cristianos cretenses contra el régimen otomano, la familia Kazantzakis hizo uso de sus medios económicos para retirarse de la escena e instalarse en la vecina

isla de Naxos (Kazantzakis [1956]) 2007: 94-105). También en un tiempo lejano una princesa cretense había realizado ese viaje y, abandonada allí por un héroe, había sido compensada con el amor de un dios (cf. *4.4.2.4*).

El niño se matriculó en la Escuela Comercial regida por franciscanos franceses de la Santa Cruz. Allí, por un lado, recibía la educación que lo debía preparar para asumir el negocio familiar, por otro, estaba entrando en contacto con la cultura occidental, sobre todo a través de las lenguas italiana y francesa y de sus literaturas, que iban a ser determinantes en su vida, y con la confesión católica del cristianismo. El conflicto entre su naturaleza oriental −entre su *corazón africano*, como diría cuando se hiciera mayor y sabio (Jouvenel 1962: 1578)− y las ideas de Occidente adquirió desde su primera infancia tintes de crisis existencial. Al mismo tiempo, en Naxos se afirmaba su conciencia patriótica, porque a fuerza de relatar orgulloso las peripecias y las hazañas que acontecían en la isla de sus antepasados, sus nuevos compañeros de estudios y de juegos empezaron a llamarle "el cretense" y el cretense asumió simultáneamente su condición de cuentista (cf. *4.1.1*) y patriota (Kazantzakis [1956] 2007: 94-105).

Mientras tanto la isla de Creta recibía ayuda militar del gobierno griego y de las potencias europeas y obtenía por fin la independencia en 1898. El último soldado turco abandonaba la isla y el obispo ortodoxo proclamaba exultante la libertad de los cretenses cuando el Príncipe Jorge desembarcó por primera vez en ella. La familia de Kazantzakis regresaba a Creta, a la casa de la capital, que iba a ser rebautizada con el nombre griego de Iraklio.

2.1.3 Atenas

Hubieran sido tiempos propicios para que el joven se hiciera cargo de los negocios de su padre, para que empezara a pensar en casarse y formar su propia familia. De hecho conoció a una mujer, Galatea Alexiou, con la que se terminaría casando años después, si bien ni ella misma ni el modo en que tuvo lugar el matrimonio fueron del agrado de los miembros más tradicionales de aquella familia y aquella sociedad de provincias. Y es que Galatea, con su nombre de musa de artista, era una mujer hermosa e inteligente, independiente, que vestía pantalones, frecuentaba círculos masculinos y escribía novelas. Probablemente incluso fumara.

El joven Kazantzakis no quería por nada del mundo entrar a formar parte de la vida adulta de su isla. Persuadió a su padre, que soñaba con verlo convertido en un

abogado o incluso en un diputado, para que lo enviara a estudiar la carrera de Derecho a Atenas y así completar su formación como hombre de negocios.

Atenas no era la más cosmopolita de las capitales europeas, ni siquiera era demasiado europea, pero ofrecía un ambiente cultural mucho más rico que cualquiera que el joven cretense hubiera conocido hasta el momento. Allí se catalizaban las influencias artísticas procedentes, sobre todo, de Francia, se leía su literatura, se escuchaba su música y se admiraba a sus artistas plásticos, todo lo cual era imitado en la medida de sus posibilidades por una población hasta hacía muy poco eminentemente rural y todavía muy empobrecida.

Como Kazantzakis sabía francés y como era permeable a aquel ambiente cultural universitario[6], pronto se hizo eco de las corrientes literarias y filosóficas de la época, escribiendo ensayos, novelas y dramas de clara influencia francesa. En el artículo "La enfermedad del siglo" desarrolló el tópico europeo del mal del *fin de siècle* (Poulakidas 1976: 69-70). Asimismo su primera novela, *Lirio y Serpiente* (Kazantzakis [1906] 2005), presentaba todos los clichés típicos del decadentismo en boga. El significativo comienzo, *Tengo fiebre hoy de nuevo*, era toda una declaración de intenciones sobre la lectura enfermiza y alucinatoria de la obra, de la misma manera que la *Odisea* se declarará en su prólogo juego del espíritu. Y es que el juego ya había empezado, la *Odisea* estaba en marcha y la rueda del destino había echado a girar: los protagonistas de la novela *Lirio y Serpiente* reaparecerán en el *magnum opus* del cretense en la forma de las princesas cretenses Fida (Serpiente) y Krino (Lirio) (cf. *4.4.1.1.3*).

Definitivamente no había mucha sinceridad en las primeras obras de Kazantzakis, y sí mucho efectismo, porque estaba aprendiendo el arte de la ficción. Y no se le daba mal, pues pronto su drama *Amanece* (1907) obtuvo el primer premio en un certamen y fue llevado a escena. Resultó ser una obra controvertida, que atrajo la atención del público ateniense sobre su autor, circunstancia que este aprovechó para iniciarse en el periodismo. Firmó todos sus escritos de la época bajo pseudónimos de ecos budistas y bizantinos, como Karma Nirvamí o Akritas.

El inquieto cretense también se vio tentado en aquella época por iniciaciones de otra índole: en la Estoa ateniense de la calle Acharnon entró en contacto con la masonería (Prevelakis 1958 [1961]: 24; 1984: 4). La hermana de Galatea recuerda que,

---

[6] Muchos escritores griegos de finales del siglo XIX y principios del XX tuvieron conocimiento de lo que hacían sus homólogos europeos gracias a las publicaciones de las revistas *Noumas* y *Panathinea* (Costa Ideias 2007).

durante una época, al firmar pegaba a la N los puntos que ponen los masones en sus firmas (Alexiou, E. 1966: 286) y no hace mucho que un periódico griego de tirada nacional publicó su nombre en una lista de notables masones (TO VIMA 19/03/2006). De modo que, cuando un par de años más tarde tituló como *El Maestro Primero* (1910) la tragedia en la que recreaba la balada popular del "Puente de Arta" −un cuento común a una amplia zona de los Balcanes en el que el protagonista es un arquitecto que debe sacrificar a su mujer para completar su obra[7]− muy probablemente hacía alusión a aquel a quien los masones han considerado su "maestro primero": al arquitecto, inventor y artesano más célebre de la Antigüedad, el ateniense Dédalo, cuya historia tan estrechamente se vincula a la isla de Creta. Años más tarde Dédalo volvería a sobrevolar las ruinas de Knossos en la Obra por excelencia de Kazantzakis, en la *Odisea*, y a llevar por epíteto el de Maestro Primero (cf. *4.4.2.6*).

Precisamente fue a Knossos a donde dirigió sus pasos Kazantzakis el siguiente verano que pasó de vacaciones en Creta. Visitó el yacimiento arqueológico recién excavado, admiró la fantasía de sus artífices en los frescos y en la arquitectura, vio cómo un cura rezaba a la doble hacha considerándola uno más de tantos rostros de Dios. Se fijaron en su mente las imágenes de la Gran Diosa, las palomas, las serpientes, los recovecos del palacio, que reconstruiría en la *Odisea* (Kazantzakis [1956]) 2007: 141-154; cf. *4.3*).

2.1.4 París

Transcurría la primera década del siglo XX. La tormenta de la Primera Guerra Mundial estaba a punto de cernirse sobre Europa. *Un momento crucial y violento es la época histórica en que vivimos; un mundo se hunde, otro no ha nacido aún* (Kazantzakis [1927] 2007: v. 38). La capital francesa era un bullicio de gentes y de ideas. Kazantzakis había vuelto a conseguir de su padre una prórroga por estudios y se encontraba en París. En sus cartas a su madre aseguraba trabajar duro en el extranjero para honrar el nombre de su familia (Kazantzaki, E., 1977: 56. Carta del 24/03/1909).

Un buen día, en la Biblioteca de Santa Genoveva, una muchacha se acercó al joven y recién llegado estudiante griego. *Tenía un libro abierto*, cuenta él en su

---

[7] A diferencia de la tragedia de Kazantzakis, en las versiones de Grecia, Bulgaria, Albania, Serbia, Rumanía, Hungría, etc., la mujer no quiere ser emparedada (Beaton 1980: 120-124). Ibsen tiene una obra titulada *El maestro constructor* (1892), aunque su trama no tiene que ver con la balada popular griega, que sí se encuentra en *El puente de los tres arcos* de Kadaré (1989).

autobiografía[8], *había puesto su mano sobre la fotografía de un hombre que estaba en el libro, para ocultar su nombre, y me miraba con estupor.*

> -¿Quién es este? –me preguntó mostrándome la imagen.
>
> -¿Cómo quiere usted que lo sepa? –le dije.
>
> -Pero si es usted en persona –dijo la muchacha- usted mismo, exactamente. Mire la frente, las cejas espesas, los ojos hundidos; sólo que él tenía grandes bigotes caídos y usted no los tiene.
>
> Yo miré, sorprendido.
>
> -Pero ¿quién es? –le dije tratando de apartar la mano de la muchacha para ver el nombre.
>
> -¿No lo reconoce? ¿Es la primera vez que lo ve? ¡Es Nietzsche!
>
> ¡Nietzsche! Había oído su nombre, pero no había leído nada de él.
>
> -¿No ha leído usted el *Origen de la tragedia, Así habló Zaratustra*? ¿Los textos del Eterno Retorno, sobre el Superhombre?
>
> -Nada, nada –respondí avergonzado-, nada.
>
> -¡Espere! –dijo riéndose-, ¡un alimento de león para su espíritu, si usted tiene un espíritu; y si su espíritu tiene hambre!
>
> Fue un instante decisivo en mi vida (Kazantzakis [1956] 2007: 312-335).

2: Friedrich Nietzsche (fotografiado por Gustav Schultze, Naumburg, 1882). y Nikos Kazantzakis (Egina, 1931).

Alimento de león para un espíritu hambriento, eso fue Nietzsche para el cretense (3.5.2.1), y también llama incendiaria, revolución y agonía. *Me enriqueció con nuevas inquietudes y me enseñó a transformar la desgracia, la amargura, la duda en orgullo* (Kazantzakis [1946] 2002: 7).

---

[8] La *Carta al Greco*, como indica en el prólogo su autor, es una biografía novelada (Kazantzakis [1956] 2007: 15; cf. Ntounia 2006: 255-270), de modo que es discutible la autenticidad de esta anécdota (Bien 1971-1972: 247-248). Prevelakis ([1958] 1961: 167) confirma que en esta novela autobiográfica Kazantzakis hace de su vida un mito donde datos y fechas se confunden. La obra, que llega solo hasta los años de composición de la *Odisea*, obviando toda la producción posterior, tiene por objeto explicar mediante la ficción el proceso creativo del poema, su "preparación mítica", según Prevelakis.

En París Kazantzakis apenas dormía y el cuarto de su pensión no recibía visitas. Leía a Nietzsche de manera compulsiva y solo lo abandonaba para asistir a las clases de Henri Bergson (1859-1941) en el Collège de France:

> Cuando al día siguiente iba y escuchaba la mágica voz de Bergson, mi corazón se calmaba de nuevo; un seductor encantamiento sus palabras, una pequeña puerta se abría en las entrañas de la necesidad y entraba luz. Pero faltaban la herida, la sangre, el gran suspiro, que seducen a la juventud; y volvía bajo los castaños a encontrar al otro, aquel que hería (Kazantzakis [1956] 2007: 325).

Es decir, a Nietzsche.

Tenía veintiséis años y escribir se había convertido ya en un hábito y en una necesidad. Junto a sus colaboraciones en revistas griegas, en Atenas se publicaron en aquellos años sus dramas *Fasga* y *¿Hasta cuándo?* También entonces escribió la novela *Almas rotas*, que habría de conformar una trilogía con *Vida emperatriz* y el *Hombre-Dios*, y terminó su tesis doctoral: *Federico Nietzsche en la filosofía del derecho y del estado* (Kazantzakis [1909] 1998, cf. Bien 2010).

Pero no solo amaba la soledad y los libros, sino que se había acostumbrado a explorar el mundo también a través de los viajes, de modo que, cuando llegó el momento de dejar las luces parisinas y cambiarlas por las del Levante, Kazantzakis volvió a Creta vía Florencia y Roma.

2.1.5 El primer regreso

Ya en Creta publicó la tesis sobre Nietzsche, el drama *Comedia. Tragedia en un acto* (Kazantzakis [1909] 1969) y el ensayo "¿Está la ciencia en bancarrota?"(1909)[9], en el cual manifestaba su descrédito en el positivismo. Si su temprano interés por el filósofo alemán, así como por William James[10] constituían pruebas de la capacidad de Kazantzakis para captar y asimilar las corrientes culturales del momento, la *Comedia* fue una obra que se adelantó a su tiempo y que se erigió en precursora del existencialismo, que anunciaba al Beckett de Esperando a Godot y al Sartre de *A puerta cerrada* (Bidal-Baudier 1986: 164; Lacarriere 1972: 14-15; Quiroz Pizarro 2003: 215-241).

---

[9] La consabida expresión de la bancarrota de la ciencia proviene de Ferdinand Brunetière (1849-1906), crítico conocido por aplicar el darwinismo a los géneros literarios. La polémica sobre la bancarrota de la ciencia tuvo lugar mayoritariamente en París en torno al año 1896.

[10] William James (1842-1910), fundador de la psicología funcional. Su influencia sobre Kazantzakis parece haber estado patente en el tratado, hoy perdido, de *Pragmatisme*.

El escenario de la *Comedia* lo forma una sala con pesadas cortinas rojas, y alrededor blandos sofás también de terciopelo rojo, donde van llegando distintos personajes que aguardan la llegada del "novio"[11], la muerte. Probablemente Sartre no había leído esta *Comedia* (Eimrich 1983: 80) cuando abrió su "puerta cerrada" a un salón *estilo segundo imperio*, pero la coincidencia no deja de ser sorprendente y Eleni Kazantzaki señaló acertadamente que, si *Huis Clos* no fuera treinta años posterior a la *Comedia*, los detractores de Kazantzakis hablarían de plagio (Kazantzaki, E. 1977: 56).

> Esta comedia se representa en el encéfalo del hombre, a la hora de la agonía –dice el poeta en su prólogo. La agonía es una experiencia siempre individual, siempre "mía". Pero la idea genial era que dentro de la agonía el individuo alcanza un estado existencial que es válido para todos los hombres y siempre actual. Y el que ese estado, como pensamiento común a todos los hombres, pueda ser trasladado a la escena en esta su forma comprensible. Kazantzakis no había encontrado aún su expresión filosófica (habla del "alma del Hombre", que se enfrenta a la muerte en soledad), pero sí encontró su expresión dramática (Kerenyi 1969: 5).

Este existencialismo precoz de Kazantzakis se encuentra también en la *Odisea*:

> Veinte años antes que los filósofos y escritores de Occidente, Ulises descubre en lo alto de su montaña el absurdo de la vida. En tal sentido, esta obra nos revela que ni Camus, ni Sartre fueron –en el plano literario− los primeros en experimentar y expresar el absurdo de toda existencia. Sino Ulises, el conquistador, el amante, el constructor, el sin-esperanza (Lacarriere 1972: 14-15).

Posiblemente el tono existencial de las primeras obras de Kazantzakis, como *Comedia. Tragedia* en un acto o *El Maestro Primero* se debiera a la influencia de Maeterlinck (1862-1949). Este autor belga y francófono tenía el misticismo de Thoreau (1817-1862), Novalis (1772-1801) y Emerson (1803-1882) y sus dramas líricos sin acción influyeron mucho en la atmósfera de sus primeras piezas teatrales del cretense. No en vano en 1913 había traducido al griego moderno la obra de Maeterlinck *El tesoro de los humildes*.

En aquellos mismos años una nueva pasión empezaría a manifestarse en sus escritos: la lengua griega (Bien 1972a). En el año 1909 la diglosia era una situación generalizada en la joven nación griega. El demótico era lengua en la que el pueblo se expresaba. Al decir el pueblo deben recordarse los cientos de ellos que hay repartidos por la geografía y las islas griegas, cada uno con sus propias variantes dialectales.

---

[11] Kazantzakis adapta la parábola bíblica de las diez vírgenes que aguardan con ansiedad la llegada de la novia (Efthimiou 2010).

Difería de la lengua escrita, la *katharevousa*, lengua oficial de la administración y en la que escribían la mayor parte de los literatos, hasta el punto de que la segunda resultaba incomprensible para los hablantes no instruidos (*3.4.1*). En un largo manifiesto, que escribió como presidente de la Sociedad Solomos de Iraklio, Kazantzakis apostó por el demótico (Kazantzakis [1909] 1977: 9-12). Desde entonces siempre escribió en la lengua del pueblo, que enriqueció con expresiones y términos rescatados en ocasiones de los labios de sus últimos hablantes.

En ese esfuerzo por salvar la lengua Kazantzakis quería emular a Dante y a quienes con anterioridad a él habían contribuido a conformar su lengua vernácula en momentos históricos similares:

> En el crucial momento de desarrollo por el que pasa nuestra lengua demótica, es natural e imprescindible –y extraordinariamente útil que un creador anhele con codicia atesorar y salvar la mayor riqueza lingüística que le sea posible; fíjese en las análogas épocas de Dante, de Rabelais, de Lutero (Kazantzakis 1943: 1029).

Es enormemente significativo que nada más publicar la *Odisea*, que es sin duda la obra donde el esfuerzo lingüístico y cultural de Kazantzakis es más patente, se propusiera escribir otro poema épico de 33.333 versos titulado *Akritas* (Prevelakis 1984: 386). Hubiera sido la reescritura de la epopeya del siglo X de Basilio Digenís Acritas, héroe nacido de dos razas, la turca y la griega, de ahí *digenís*, y defensor de las fronteras, de ahí el epíteto *akritas* (Castillo Didier 1994: 289 y ss.; Beaton 2004: 78 y ss.).

Sin embargo, el resultado no iba a ser del todo satisfactorio (cf. *3.5*). Gran parte del vocabulario resultaría incomprensible para los hablantes urbanos. Muchas de sus peculiaridades procedían de las zonas rurales de Creta, cuyos paisanos podrían haber leído la obra, si no hubieran sido mayoritariamente analfabetos. Además, la plasticidad de la lengua contrastaba con la abstracción del contenido.

Tras el interludio cretense, Kazantzakis volvió a Atenas, esta vez en compañía de Galatea y a pesar de que no estaban todavía casados. Se instalaron, como cretenses que eran, en la calle Knossos y jugaron a ser los cónyuges Petros y Petroula Psiloreitis, es decir, las 'piedras' del monte Psiloreitis, el pico más alto de Creta, antiguamente conocido como monte Ida, como cuna y tumba del dios Zeus Kretagenes (cf. *4.4.1.2*). En la casa de la calle Knossos Kazantzakis alternó los éxitos con los fracasos, las alegrías y las decepciones con el reconocimiento.

El drama *El Maestro Primero* fue premiado y publicado con una dedicatoria a "Idas". Este era el alias de su amigo Ion Dragoumis[12], ferviente demoticista y personaje muy activo de la política griega, que en aquellos momentos se polarizaba en torno a los monárquicos y los partidarios de Eleftherios Venizelos[13]. Dragoumis discrepaba tanto de los unos como de los otros y sus convicciones sobre el nacionalismo aristocrático (y nietzscheano) influyeron determinantemente en el pensamiento político de Kazantzakis.

Por otro lado, pronto las penurias de una convivencia difícil hicieron mella en Galatea, cuya fuerte personalidad no terminaba de encajar con la megalomanía del cretense, que llevaba por símbolo un broche con la imagen de Alejandro Magno, ora convencido de que podría conquistar el mundo, ora acorralado por el provincialismo y el desdén de sus compatriotas griegos. La pareja parecía quererse más en la distancia que en la estrechez de su humilde hogar. Al fin, durante el verano de 1911 en Krasi, aldea cercana a Iraklio, donde la pareja veraneaba en compañía de los hermanos de Galatea, Elli y Lefteris Alexiou, Kazantzakis hizo a su Totó la concesión de desposarla.

La boda tuvo lugar en la iglesia del cementerio de Agios Kostantinos, apenas sin testigos ni ceremonia, como si de una broma macabra se tratara. Si la familia de Kazantzakis aún no había tirado la toalla respecto a su futuro, este debió ser el momento en que lo hizo. El joven, al que habían procurado la más esmerada educación, a fin de que se convirtiera en un buen empresario, ya rondaba la treintena y no había hecho nada en la vida, salvo viajar y escribir libros que no le daban de comer ni a él ni a su extravagante esposa.

El matrimonio se estableció en el centro de Atenas y sobrevivió a base de traducciones de clásicos griegos (Platón) y autores contemporáneos (James, Nietzsche, Eckermann, Laisant, Materlinck, Darwin, Büchner, Bergson) y de la redacción de libros escolares (cf. *2.3*). Para Kazantzakis las traducciones que le encargaba la editorial G. Fexi eran un medio de aliviar su precaria situación económica, como lo fue el periodismo durante toda su vida, pero también respondían al deseo de "llenar" los huecos en la literatura y la ciencia en griego moderno con aportaciones foráneas. En años sucesivos iba a traducir, además de los citados autores, a Machiavelo, Hauptmann, Dante y Pirandello, una antología de poesía española y, finalmente, la *Ilíada* y la *Odisea*

---

[12] Dragoumis es el Maurice Barrès del nacionalismo griego y como señala Kerenyi (1959: 44) *además de Dragoumis, el joven Kazantzakis saca las ideas de la sangre del nacionalista extremo Barrès*.

[13] Eleftherios Venizelos (1864-1964) encarnó las aspiraciones nacionales y expansionistas de los griegos, la *Gran Idea*, y los llevó a numerosas victorias contra los turcos, así como a una gran derrota, el Desastre de Esmirna (1922).

de Homero, estas en colaboración con el filólogo I. Th. Kakridis (cf. Kakridis 1959; Kazantzakis 1977b).

El afán pedagógico con que él y Galatea escribieron los libros de texto está también detrás de la conferencia sobre Bergson que dio en la Asociación Educativa (*Ekpaideftikos Omilos*), para dar a conocer al filósofo en la capital griega (Kazantzakis [1913] 1958).

Siguieron pasando los veranos en la aldea de Krasi, que hoy los recuerda con una estatua algo descuidada y un azulejo en la fuente que corre bajo la gigantesca sombra de un plátano milenario, e invitaron a otros intelectuales como Markos Afgeris o el poeta Kostas Varnalis a pasar temporadas con ellos.

3: Placa dedicada a Kazantzakis en Krasi

La capital griega vivía bajo el genio de Eleftherios Venizelos años de grandes ideas para un país pequeño. El sueño de este compatriota cretense de Kazantzakis era regresar a los años de mayor expansión helena y devolver a su territorio las tierras de Asia Menor, de manera que volviera a ser el país de los dos continentes (Europa y Asia, y no África, pues renunciaba al menos a la presencia griega en Alejandría) y los cinco mares (Egeo, Negro, Mármara, Jónico y Libio). El proyecto recibió el nombre de "La Gran Idea" (*I Megali Idea*) y consiguió ilusionar a la joven nación. Aprovechando que la coyuntura internacional favorecía sus aspiraciones sobre el territorio otomano, Grecia participó en las Guerras Balcánicas, en las que los estados de la península homónima obtuvieron su independencia respecto a la "Sublime Puerta"[14] y en las que los griegos ampliaron sus fronteras. Alistado como voluntario, Kazantzakis viajó al Epiro, pero no siendo apto para el combate, tuvo que conformarse con servir en el despacho personal del presidente.

[14] Expresión con la que los súbditos otomanos se referían al gobierno de Estambul.

Cuando la guerra hubo finalizado, Kazantzakis conoció en las oficinas de la Asociación Pedagógica de Atenas al poeta Angelos Sikelianos[15].

4: Kazantzkais con Angelos Sikelianos (1921)

El encuentro supuso un hito en la trayectoria de ambos autores, que se reconocieron inmediatamente como "hermanos" (Kazantzakis [1956]) 2007: 188-233). Su amistad duraría hasta que la competencia por el premio Nobel la minara años más tarde. Pero en los fulgurantes inicios de su relación todavía no había sombras de ninguna clase. Marcharon al Monte Athos, el tercero de los tres "pies" de la península Calcídica. Territorio vetado a las mujeres y reservado a los monjes y los peregrinos, paisaje de montañas y bosques salpicados de monasterios, que invita a la contemplación y la religiosidad.

La crisis de mi adolescencia fue resuelta por mi huida del mundo. Un retiro del solitario hacia la soledad, dice Arpagos, protagonista del *Simposio* (Kazantzakis [1922-24] 1971: 56), que se retira del mundo y asciende al Monte Athos. Como él, tras cuarenta días de espiritualidad, de lecturas de Dante y los Evangelios, de misticismo y reflexión, Angelos y Nikos se decidieron a fundar una nueva religión. Sikelianos llevaría a cabo su sueño años después cuando, gracias a la financiación de su esposa Eva Palmer, reinstaurara el famoso, y fracasado, Festival de Delfos (cf. *4.4.2.1*). Kazantzakis, por su parte, llegó a la conclusión de que toda su obra exploraría *Come l'uom s'etterna*[16]. Planeó además escribir las tragedias de Cristo, Heracles, Odiseo y Nicéforo Focás. Leyó a Tolstói y decidió que la religión era más importante que la literatura. Recorrió con su nuevo "hermano" otros lugares de Grecia, incidiendo

[15] Angelos Sikelianos (1884-1951). Con su mujer, Eva Palmer, fundarían en 1927 el Festival Délfico. Sobre la amistad entre ambos informa Prevelakis (1983).

[16] Escribe en su diario del 11 de septiembre de 1915 mientras viaja por Grecia con Sikelianos: *Toda mi obra tendrá como devise y objeto:* Come l'uom s'etterna. *A esta conclusión he llegado* (Prevelakis 1984: 9). La cita procede de "Infierno" XV, 85. El verbo *etterna*re con dos "t" es una forma del italiano vulgar de la época (ca. 1300) y un hápax en Dante.

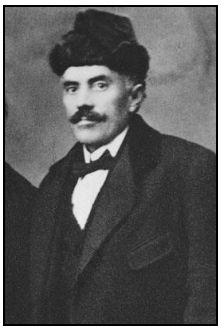
especialmente en los escenarios de la Antigüedad, como Eleusis, Corinto, Micenas, Argos, Tegea, Esparta, Olimpo o Delfos.

Después Sikelianos invitó a Kazantzakis a su casa de Sikia y leyeron a Claudel y Whitman, mientras planeaban un viaje a la India. El cretense se volcó en nuevas lecturas de Bergson, Tagore, Eucken (*El valor de la vida*), Croiset (*Píndaro*), Maurras (*Anthinea*), D'Annunzio y Barrès (*El viaje a Esparta*). Y se ejercitó en la soledad y el ascetismo encerrado en una celda del monasterio de la Virgen de la Montaña en la isla de Sifnos.

2.1.6 El Monte Athos

En el Monte Athos habían sucedido muchas cosas importantes para el cretense y una fundamental para su Obra: *Leí Dante (c. 26) para la Odis[sea]. Después Buda, y las lágrimas llenaron mis ojos. De este modo saltó la primera chispa que habría de provocar el gran incendio llamado* Odisea (Prevelakis 1958: 98-99).

El viaje con Sikelianos por el Monte Athos fue decisivo para Kazantzakis, además, porque allí conoció a Giorgos Zorbas, el pícaro que se convertiría en uno de sus maestros e inspirador del protagonista de la célebre novela: *Si quisiera distinguir qué hombres dejaron más profundas sus huellas en mi alma, tal vez distinguiera tres o cuatro: Homero, Bergson, Nietzsche y Zorba* (Kazantzakis [1946] 2002: 7).



5: Yorgos Zorbas (1918)

Zorbas era un vividor en busca de experiencias, Kazantzakis un intelectual que buscaba respuestas. La admiración mutua que sintieron estas dos personas de carácter tan opuesto como complementario se convirtió rápidamente en amistad. En 1917 decidieron poner en marcha una mina de lignito en la región de Mani en el Peloponeso. Asimismo participaron juntos en el rescate de los exiliados griegos del Cáucaso un par de años más tarde (Anapliotis 1960, Richards 1964). La primera empresa fue un fracaso, la segunda, por suerte, resultó exitosa.

Cuando se despidieron, lo hicieron seguros de que sus caminos volverían a cruzarse y mantuvieron contacto epistolar durante años. En sus cartas Zorbas siguió dándole a Kazantzakis las respuestas más sencillas y, por tanto, más acertadas a las preguntas que lo angustiaban: *No tengo ningún miedo a dios, pero ninguno, porque obedezco, creo, a mis propios mandamientos- no tengo miedo a la muerte, porque no es mala, no es nada, igual que yo no soy nada* (Kazantzaki, E., 1977: 114 [Carta de G. Zorbas a N. Kazantzakis 17/7/1922])

Zorba enseñó a Kazantzakis *a amar la vida y a no temer la muerte* (Kazantzakis [1946] 2002: 7]. Y le siguió tentando a cometer pequeñas locuras en sus cartas, como cuando desde Serbia le telegrafió: *Encontrada una preciosa piedra verde. Ven inmediatamente* (ibídem: 310). Pero nunca volvieron a encontrarse. Kazantzakis recibió en 1942 el telegrama que le comunicaba la muerte de Zorbas y, recluido en su casa de la isla de Egina, completó la novela en 1943 durante la ocupación alemana de Grecia.

La novela, con un gran componente autobiográfico, trataría la relación del "experto en minas" Alexis Zorbas -experto en realidad en atreverse a cualquier cosa- y un escritor de origen griego pero educado en Inglaterra, mientras tratan de poner en marcha una mina de lignito abandonada en el sur de Creta, donde Kazantzakis traslada la acción. Fue un gran éxito y con ella Kazantzakis obtuvo rápidamente el reconocimiento internacional. Con su escritura enérgica, potente y bella, la novela más célebre de Kazantzakis nunca deja indiferente y logra trasmitir al lector las ganas de vivir, de comer, de disfrutar de los placeres, del sol y del vino, que constituyen la lección de Zorbas al meditabundo escritor, siempre paralizado por las dudas. Zorbas era un maestro en el arte de vivir porque posee la mirada de un niño, porque veía las cosas como si siempre fuera la primera vez: *Cuando pienso con qué comida durante tantos años me alimentaron los libros y los maestros, para llenar un alma hambrienta, y qué mente de león me dio Zorba por alimento en tan pocos meses, difícilmente puedo soportar la amargura y la rabia* (ibídem: 442). En 1964, siete años después de la muerte de Kazantzakis, Michael Cacoyannis rodaría la famosa película protagonizada por Anthony Queen.

2.1.7 Europa

"Viajando con la luz y las tinieblas"[17], Kazantzakis continuó su peregrinaje por la Europa de entreguerras. Visitó primero Zurich, gracias a la invitación de su amigo, el embajador G. Stavridakis. Después siguió las huellas de Nietzsche en un recorrido por las altas montañas nevadas, las "guaridas" del filósofo: *Coire, Maran, Peter Molinis, Davos, Pontresina, Silvaplana... Viajé a propósito para seguir sus huellas. Desde el pequeño pueblecito Röcken de Alemania donde nació, a Naumburg, a la casa paterna donde vivió, después Basel, donde [fue] profesor, Engadine, Riviera, Turín, Nice…* (Prevelakis 1984 [Carta a Prevelakis 4/5/1957]). Precisamente ese invierno conoció a una mujer que iba a fascinarlo: Elli Lambridi, probablemente la más brillante intelectual griega del momento. La apodó "Mudita". El romance duró cuatro meses, después ella se marchó y él continuó su periplo. Recordaría sus ojos grandes y hermosos, su mirada inteligente y su cuello blanco; los paseos, las habitaciones de hotel y las conversaciones. Nueve años más tarde, Elli regresaría a Grecia con una bonita hija, fruto de un matrimonio desafortunado, y con una esperanza que no se atrevía a confesarse a sí misma. Pero Kazantzakis nunca volvía la vista a atrás: *si el hilo se cortaba, se cortaba para siempre* (Kazantzaki, E. 1977: 88).

El cretense estaba ya camino de convertirse en uno más de tantos griegos residentes de forma permanente en el extranjero, en un apátrida que solo podría amar su país bajo la premisa de la distancia, sin peligro a que la realidad del día a día ensuciara sus sentimientos. Pero todavía su adhesión a la causa nacional era firme y, cuando el gobierno de Venizelos lo nombró Director General del Ministerio de Bienestar, con la misión de repatriar a la población griega desplazada en el Cáucaso (Armenia, Georgia y Azerbayán, Ekaterinoslav y Novosibirsk), aceptó con orgullo y sentido de la responsabilidad el cometido. Según explicó, *porque me compadecía de mi raza eternamente crucificada, que corría peligro de nuevo en la prometeica montaña del Cáucaso. No era Prometeo, era Grecia clavada de nuevo por el Poder y la Violencia en el Cáucaso* (Kazantzakis [1956]) 2007: 419).

Para la comisión contó con varios compatriotas cretenses y con un bien dispuesto Giorgos Zorbas. Trabajó muy duro, hasta el agotamiento. Sin embargo, supo reírse de su situación: *He adelgazado mucho. También es una manera de dar la sangre por la*

---

[17] *Ταξιδεύοντας με το φώς και το σκοτάδι* fue el nombre de una exposición organizada por el Museo Histórico de Iraklio (2007) en torno a los viajes del autor.

Patria… (Kazantzaki, E., 1977: 92. [Carta de N. Kazantzakis a G. Angelaki, sin fecha, año 1919]).

Cuando concluyeron la tarea, Kazantzakis se embarcó en Batum con destino a París, donde debía rendir cuentas ante Venizelos de los resultados de la repatriación. Encontró que su camarote estaba lleno de rosas blancas y rojas y que una bellísima "sirena" de ojos verdes y voz acariciante había ido a despedirlo. Se llamaba Varvara Nikolaevna Tamankiev y estuvo a punto de cambiar el rumbo de Kazantzakis y convencerlo de que se quedara en el Cáucaso con ella. Pero Kazantzakis, como sus héroes, ponía el deber por encima de cualquier separación, aunque esta le provocara una amargura insoportable (cf. *4.4.2.4*). La "sirena" permanecería misteriosa y efímera, perdida para siempre, para siempre suya (Kazantzaki, E. 1977: 95).

El desencanto de Kazantzakis respecto a la política griega se produjo en 1920, cuando Ion Dragoumis fue asesinado a manos de partidarios de Venizelos, que respondían así al intento de asesinato de su propio líder. La muerte de "Idas" y la subsiguiente derrota electoral de Venizelos marcaron la ruptura de Kazantzakis con el nacionalismo griego, que se materializó en la renuncia al cargo de Ministro y en su huída al extranjero: París, Alemania, Venecia… y de nuevo Atenas y el oloroso campo del Ática al final de la primavera. Quizá fuera mejor así, porque solo dos años más tarde las tropas griegas que se habían lanzado a la "reconquista" de Asia Menor, iban a ser aplastadas por el líder de la nueva Turquía, Kemal Ataturk, ardería Esmirna y la milenaria presencia griega en tierras anatolias tendría un dramático fin con el intercambio de poblaciones entre Grecia y Turquía.

2.1.8 El segundo regreso

Verano. En el patio de una casa encalada una mujer está lavando. La colada ya casi está lista para ser tendida. Vestido completamente de negro, su marido marea un *komboloi*[18]. El "hijo pródigo" de 37 años aparece por sorpresa. Los tres permanecen mudos, paralizados por la emoción. Un mes más tarde, en la despedida, el padre besa por primera vez la frente de su hijo. La madre llora y lo acompaña un trecho del polvoriento camino. *Amargura insoportable. Mejor no haber nacido* (Kazantzaki, E. 1977: 99). Y es que *cuando una persona regresa, después de muchos años de luchar y errar en el exilio, a la patria y se apoya en la tierra paterna y recorre con su mirada los*

[18] Suerte de rosario de origen turco que ha perdido en Grecia su significado religioso y con cuyas cuentas juegan los hombres especialmente en las zonas rurales.

lugares conocidos, densamente poblados de espíritus lugareños, de recuerdos infantiles y de anhelos juveniles, un frío sudor le hiela repentino la espalda (Kazantzakis [1956]) 2007: 431).

2.1.9 Viena y Berlín

El invierno lo halló de regreso a los fríos escenarios de Europa central y a los periplos por Alemania: Berlín, Dresde, Leipzig, Jena, Weimar, Nuremberg y Munich. El verano volvió a encontrarlo en las cálidas arenas cretenses, donde gustaba de buscar los vestigios de las antiguas civilizaciones, y en el Peloponeso, en Epidauro, Micenas, Tirinto y Argos, ruinas de un glorioso pasado helénico. Pero la Viena de posguerra lo atraía con su mezcla de agitación social y cultural, con sus niños hambrientos mendigando en las calles, con sus reuniones políticas. Desde allí envió a Galatea cartas muy tristes (Kazantzakis 1958), en las que reconocía su incapacidad para hacerla feliz y que presagiaban el fin de su matrimonio. Allí planeó también una obra que iba a ser la síntesis de su pensamiento, la *Ascética* (1927). Y allí contrajo una extraña enfermedad, que se manifestaba en forma de una desagradable afección de la piel del rostro, que el Dr. W. Stekel, famoso discípulo de Freud, calificaría de "masque de sexualité" y de "enfermedad de los ascetas".

De origen psicosomático, el eczema cubrió el rostro de Kazantzakis después de un encuentro con una misteriosa mujer, sentada a su lado durante un concierto en la ópera (Hartocollis 1974):

> Olía a canela, su pecho subía y bajaba mientras respiraba demasiado fuerte. Sin estar muy seguro de que estuviera de hecho haciéndolo, Kazantzakis sentía que su rodilla buscaba la de él y que, en un determinado momento, se giró hacia él sonriendo. Al salir, en los oscuros callejones de Viena, le preguntó su nombre. Frida, respondió riéndose. ¿Por qué quieres saberlo? Me llamo mujer (Kazantzakis [1956] 2007: 348).

El Dr. W. Stekel le recordó a Kazantzakis que *buscar el origen y el fin del mundo es una enfermedad* (ibídem: 350) y éste leyó a Buda y estudió el psicoanálisis para combatirla. Más de 30 años después, recuerda Friar, cuando traducían juntos al inglés la *Odisea*, todavía pudo ver a Kazantzakis *limpiar pacientemente el líquido amarillento que supuraba su labio superior, recuerdo hinchado y deformado del episodio casi fantasmal de Viena* (Friar 1959: 70; Jouvenel 1959). El episodio de la enfermedad ascética inspiró además el proceso análogo que sufre Manoliós, protagonista de *Cristo de nuevo crucificado* ([1950] 2005).

Entretanto, en una ciudad de cautivador nombre, en la egipcia Alejandría, se publicaba su drama *Odiseo* ([1922] 1998a). Tragedia que se enmarca en la tradición centrípeta del héroe, es decir, del héroe que regresa al hogar, la escribe casi a la par que la *Ascética*, la obra de la que parte la *Odisea*, radicalmente distinta y centrífuga en sus planteamientos, quizá como un punto de inflexión (Antón 2010: 184). Los versos de Homero nunca habían dejado de acompañarlo, pero, poco a poco, la imagen de su héroe predilecto empezaba a erguirse como un símbolo personal para el errante Kazantzakis. La semilla de la *Odisea* maduraba ya en ese pedazo de tierra cretense que siempre llevaba consigo.

Mientras, otra ciudad evocadora, la asiática Esmirna, caía en manos de los ejércitos de liberación de Ataturk. Primero fueron la toma de la ciudad y la huída de los ejércitos griegos y aliados, con esos miles de personas que se echaban al mar y trataban de alcanzar los barcos, que no podían o no querían subirlos a bordo; después el terrible incendio que la devastó; luego los intercambios de población, más de un millón y medio de jonios desplazados, que se convertirían en masas desarraigadas en los puertos de Atenas y Tesalónica. Los griegos hablan todavía del "Desastre del 22", pero la lengua griega ya no se escucha en la actual Izmir.

Kazantzakis estaba en Berlín y estaba desolado. Ya nada quedaba de "La Gran Idea" ni de las aspiraciones griegas, solo la vergüenza. Como consuelo, como medicina y como tratamiento, Kazantzakis quiso entonces que las modernas ideas de la revolución, que el arte, el pensamiento y el espíritu de la época llegaran a Grecia. Mantuvo este afán didáctico durante toda su vida, promoviendo la creación de revistas, asistiendo a congresos, divulgando su conocimiento y su trabajo.

Un buen día en uno de esos congresos educativos, que se celebraba en Berlín, una joven de piel oscura y llamativa blusa naranja atrajo su atención. Tenía unos maravillosos ojos orientales, grandes y almendrados. Cuando él vio su nombre en el formulario de inscripción, se decidió a hablarla:

- ¿Es usted judía?
- En efecto.
- ¿Y usted?
- Yo soy árabe.
- ¿Y ese anillo?
- Un anillo mágico (Kazantzaki, E. 1997: 104).

El día que se conocieron era el Yom Kipur, de manera que Kazantzakis tuvo que hacer uso de su anillo mágico para convencerla de que cometiera por él un último o, mejor, un primer pecado, y lo acompañara a cenar.

6: "El círculo de fuego": Dina Matus , Lea Levin Dunkelblum, Itka Horowitz. Rosa Schmulewitz y Rahel Lipstein (Berlin, ca. 1922)

Rahel Lipstein era judía de origen polaco, como también lo eran las integrantes del "círculo de fuego" de sus amigas: Itka Horowitz, Dina Matus y Rosa Schmulewitz (Kazantzakis [1956]) 2007: 353-388). Jóvenes apasionadas y politizadas que trasmitieron a Kazantzakis su deseo de lucha y de acción, que lo exaltaron con su mezcla de pasión, inteligencia y belleza, con su lengua, que a los oídos del cretense sonaba a una deliciosa mezcla de español y árabe, con su poesía. Jóvenes que iban a quedar muy pronto a merced de la sinrazón que se apoderaba de Europa. Itka, amiga y, durante un tiempo, también amante de Kazantzakis, moriría en 1927 víctima de las purgas estalinistas.

Ellas despertaron en él el interés por la Unión Soviética, motivo por el cual comenzó a frecuentar a rusos y trató, en vano, de aprender su lengua. Ellas le dieron también el impulso definitivo para sintetizar su pensamiento en la *Ascética* (*3.5.1*), credo metacomunista y manual para "salvar a dios". Ellas, definitivamente, lo alejaron de la senda del individualismo que había iniciado junto a Sikelianos y lo convencieron de que el ombligo del mundo nunca más estaría en Delfos. En el futuro recordaría aquellos *críticos días de transición de Berlín, que me empujaban de la inacción budista a la acción revolucionaria* (Kazantzakis [1956] 2007: 378). Sin embargo, el marxismo de Kazantzakis (Savvas 1971-72, Bien 2007a) tenía más que ver con su búsqueda de respuestas existenciales que con convicciones políticas y la figura que realmente lo atrajo no fue la de Stalin, sino la del visionario Lenin, a quien recrearía –junto a Rahel-Rala- en la forma del personaje Nilo, líder revolucionario de las rapsodias egipcias de la *Odisea* del hombre del siglo XX.

Kazantzakis se enamoró al tiempo de la profetisa y visionaria Rahel y ella *besó llorando sus manos.* A su lado el fantasma de la tentación volvió a acecharlo: *En mis etapas religiosas más críticas siempre estuvo una mujer conmigo (Gandria*[19]*, Berlín). Tal vez porque mis crisis religiosas estallan en contacto con la mujer. Y es siempre la misma eterna mujer con sus efímeras máscaras individuales, con diferentes nombres, razas* (Prevelakis 1984 [Cuaderno del 3/2/1923]: 13). Efectivamente todas las mujeres a las que Kazantzakis acarició con su mirada, con sus manos y con sus palabras, reaparecen en sus obras como una única mujer que, en cada ocasión, representa una faceta particular y evoca a una mujer real. Las mujeres a las que amó[20] exhiben "caras y caretas" (Grammatas 1982) mediante las cuales es una misma energía vital la que se expresa. En la fantasía de Kazantzakis, en su *Odisea* y en *Toda Raba* (1930), la heroína Rala, de ojos almendrados y vestida de color naranja, no duda en dar su vida por la causa del pueblo antes que someterse a la tiranía. En la realidad de Rahel, el regreso a Polonia le valió su encarcelamiento, pero, al menos, pudo salvarse durante la Segunda Guerra Mundial en París.

En seguida iba a aparecer otra mujer en la vida de Kazantzakis, el cual parecía aprovechar el impulso mediante el cual abandonaba cada vieja experiencia para embarcarse en una nueva. Como un marinero, como un Odiseo… Se conocieron en Dornburg (Alemania) un día decisivo en que la conversación en una pastelería les hizo perder el tren, quedarse en un hotel, amanecer cansados y felices. Elsa Lange era una joven de Jena, cultivada a base de lecturas de Hölderlin, Novalis y Rilke, discreta y delicada: *Con sus manos dentro de mi mano, camino tranquilo sobre esta tierra, a cada instante me despido del sol, el aire, las ideas, las mariposas –y canto- muy despacio, para que Dios no me oiga, una alegre canción de amor…* (Kazantzaki, E. 1977: 119 [Cuaderno del 29/9/1923]). Visitaron muchas ciudades: *otra vez la nietzscheana Naumburg, para leer a Homero y a Buda y cumplir con el gesto del destino=el deber* (ibídem: 120); Munich, Ulm, Rothenburg, Nuremberg, Baumberg, Rudolf Stadt… y perdieron todavía algunos trenes. Hubo un fugaz y tenso reencuentro con Rahel. Poco

---

[19] Pueblo medieval de Suiza cerca de Lugano. Vivió allí algunos días de 1918 con "Mudita" (Elli Lambridi).

[20] La bibliografía sobre las relaciones de Kazantzakis con las mujeres y las de estas con su obra es amplia: Poulakidas 1972, Stamatios 1975, Rosenthal-Kamarinea 1983, Armeni, Iatropoulou-Theocharidou & Nikitopoulou 1987, Petropoulou, E. 2000, Kazantzaki, G. 2007.

después, en Berlín, Galatea también se enfrentaría a la realidad tal y como se la había imaginado.

2.1.10 Italia

Kazantzakis llevó entonces a Elsa a Italia: Nápoles, Pompeya, Roma, Rávena, Padua, Venecia… La visita a Pompeya lo persuadió de que la catástrofe que había asolado la ciudad, convirtiéndola en ese museo del horror y del instante detenido en el tiempo, traía consigo un mensaje: *la incandescente lava del Vesubio puso fin a una ciudad decadente y a un pueblo corrupto, sin fuerza ni ideales* (Stamatios 1983: 85). Más tarde, en su *Odisea*, las civilizaciones de Creta y Egipto, debilitadas por el lujo y la falta de objetivos comunes, correrían una suerte semejante.

Visitó Asís. En la ciudad de su santo predilecto, San Francisco, lo alojó la condesa Enrichetta Pucci y conoció al biógrafo danés de "el pobre de Asís", Johannes Joergensen, a quien años más tarde dedicaría Kazantzakis su propia novela sobre la figura del santo:

> …en Asís reviví al gran mártir y héroe que tanto amo, a San Francisco. Y ahora muero de ganas de escribir un libro sobre él. ¿Lo escribiré? Todavía no lo sé; espero una señal y entonces empezaré. Siempre, como usted sabe, la batalla en nuestro interior del hombre con Dios, de la materia con el espíritu, es el leit-motiv constante de mi vida y mi obra… (Kazantzaki, E. (1977): 602 [Carta a B. Knös, Antibes, 9/9/1952]).

2.1.11 El tercer regreso

Cargado de experiencias, de conocimientos, embarcó en Brindisi de vuelta a Grecia. En Atenas aún estaba su esposa, su otrora musa, Galatea. Sin embargo, no tardó en conocer, durante una excursión por Penteli y Rafina, a la futura compañera del resto de su vida: Eleni Samiou (1903-2004). La propia Eleni había conocido antes a Galatea que a Nikos y había quedado prendada de la famosa escritora: *una cabeza preciosa, unos ojos brillantes, un humor picante, una respuesta para todo.* Asegura, sin embargo, que ya por aquel entonces Totó convivía, independiente y orgullosa, con su futuro marido Markos Avgeris (Kazantzaki, E., 1977: 20).

7: Eleni Samiou (1924)

Después de cuatro años de ausencia el cretense volvió a Creta. Tras la alegría inicial del regreso a la patria chica, sintió que no cabía ya en las estrechas callejuelas de la isla. Como al héroe de la obra que muy pronto empezaría a componer, la *Odisea*, le pareció que su patria era demasiado angosta para contenerlo:

> El segundo Odiseo regresó a la patria… y volvió a llamar a la puerta de su casa paterna… el viejo-'Laertes' había envejecido…Y el segundo Odiseo (su Compañero, Genossin)… subía y bajaba las escaleras de la casa paterna -todo era igual, limpio, simple…, la calle me pareció estrecha, todo como más pequeño, más sencillo... los parientes empezaron a llegar, las primas gordísimas –la gordura provinciana-, los primos gordos, millonarios, un abismo entre nosotros… Deambulo por la casa paterna, disfruto tranquilamente de la amargura de las cosas que amé…, pienso en… mi duro deber de renegar del padre y de la madre, de marchar lejos, en contra de ellos, en contra de su moral, de la religión, de las supersticiones sociales, de sus esfuerzos económicos (Kazantzaki, E. 1977: 27-28 [Carta a Eleni, Iraklio, 17/6/1924]).

Años más tarde recordaría aquellos sentimientos:

> Bien está Creta, pero solo para coger carrerilla; después de unos pocos meses allí ya no cabía; las calles se estrechaban, la casa paterna menguaba, la albahaca y las caléndulas del patio perdían su aroma; miraba a los viejos amigos que se habían establecido y me asustaba; no me encerraré yo nunca entre cuatro paredes, en una oficina, juraba, no me pondré de acuerdo con el bienestar, no firmaré que estoy conforme con la necesidad. Bajaba al puerto, miraba el mar, una puerta a la libertad me parecía, ¡si pudiera abrirla y escapar! (Kazantzakis [1956] 2007: 309).

Junto a un grupo de excombatientes de aquellas Guerras Balcánicas en las que había participado como voluntario se embarcó en una fallida acción política, que le costó una noche en prisión. El "Episodio de Iraklio", documentado por las numerosas cartas enviadas a los periódicos locales, fue uno más de tantos intentos de convertirse en un hombre de acción (Bien 2007a: 99-125). Uno más de tantos fracasos. Se refugió

entonces en los libros. Y lo hizo en un solitario cabo al sur de Creta, Leda, desde donde podía contemplar el mar líbico, si dirigía su vista al frente, y desde donde, si miraba hacia atrás, lo observaba a su vez, sigilosa y discreta, Eleni. Leyeron la *Ilíada*, a Esquilo, la *Ifigenia* de Goethe, a Sestov. Galatea, que pasó algunas semanas estivales con ellos, por fin regresó a Atenas.

Con la llegada del otoño maduraron los frutos: dio a luz el *Simposio* ([1922-24] 1971) y comenzó, ahora sí, la redacción de las primeras ocho rapsodias de la *Odisea* (1924-1938). Fueron estas las rapsodias más griegas, porque son las que tienen lugar en Ítaca (A-B), Esparta (Γ-Δ) y Creta (E-Θ). Y estuvieron profundamente inspiradas en las experiencias personales del propio poeta (Bien 1989: 97 y ss.). Kazantzakis tenía entonces cuarenta años, muchas cosas habían cambiado para siempre: su matrimonio con Galatea tocaba a su fin; al tiempo, intuía que la jovencísima Eleni no iba a ser otro rostro pasajero. Su adhesión al nacionalismo griego, primero, al marxismo, después, sus conatos de acción política, sus apasionadas amistades juveniles, todo, todo parecía lejano y desdibujado en las brumas de su pensamiento. El "segundo Odiseo" había vuelto a su isla y estaba haciendo el recuento de su vida.

Imposible dejar de pensar en los paralelos entre los regresos del héroe y el poeta, que dirigió a su álter ego (Friar 1979: 28; Vretakkos 1988: 52; Janiaud-Lust 1970: 512-514, 520-529; Stefanakis 1997: 359) emotivas líneas donde declaraba su completa identificación con él (Kazantzakis 1971: 1260 y [1956] 2007: XXX-XXXI). Imposible también dejar de pensar en el paisaje cretense al leer la *Odisea*, en sus altas montañas nevadas, en sus fértiles valles, en las quemadas arenas de sus playas. Pero, sobre todo, imposible dejar de pensar en las duras rocas de las cumbres, horadadas de cuevas, y de imaginar las excursiones de Kazantzakis y sus amigos por esos mismos pueblos mientras la escribía: Archanes que mira al monte Yuktas, silueta de un dios dormido sobre el gran cuerpo de la isla-mujer, que como un barco flota sobre el mar Egeo. Archanes, que mira al monte Yuktas, con su santuario minoico en la cima, desde donde las señales de fuego se trasmitían a todo el reino del poderoso rey de Knossos. Y en el palacio, situado a tan escasos kilómetros, que estaba siendo excavado en aquellos días por el "arqueólogo del mito", Sir Arthur Evans (MacGillivray 2006; cf. *4.3*).

El cretense realizó después un envidiable "crucero" por las Cícladas griegas: Tinos, Mikonos, Siros, Naxos, Amorgos... *Y es que uno de los mayores placeres que puede un hombre merecer en este mundo es que sea primavera, que sople una suave*

brisa y uno navegue por el Egeo (Kazantzakis [1956] 2007: 462). En esta ocasión, sin embargo, el viaje respondía a la necesidad de hacer acopio de imágenes y sensaciones para la gran obra que estaba escribiendo: *Mi corazón está cargado y feliz, como el de Odiseo, cuando regresó a Ítaca. Multitud de* traits *(rasgos) entrarán en la* Odisea. *Recorro las calles, asimilando cuanto puedo del amado cadáver…* (Kazantzaki, E., 1977: 154-55 [Carta a Eleni desde Naxos, 15/8/1925]).

2.1.12 Unión Soviética

El trabajo se vio interrumpido por la feliz noticia de un viaje a Rusia. Desde los días de Berlín, Kazantzakis había soñado con la Unión Soviética y, al fin, el diario ateniense *Eleftheros Logos* le ofreció la oportunidad de visitarla como corresponsal.

En Odesa, Moscú y Leningrado, saboreó a fondo el ambiente político, social y cultural de la vasta nación. Presenció un mitin de Trotsky, visitó escuelas y orfanatos, clínicas, cárceles y ministerios, además del Kremlim. Rindió el obligado tributo de un escritor griego a las numerosas iglesias bizantinas y a los museos, entre otros, de Tolstói y Dostoievski. Asistió a representaciones teatrales, al circo y a la proyección del *Acorazado Potemkin*.

Cuando regresó a Atenas ya no compartió lecho ni techo con su esposa, sino que se alojó en una habitación diminuta en casa de su hermana Eleni Theodosiadi en la céntrica calle Ermou. El divorcio de Galatea se hizo público un año después.

A modo de "luna de miel", Eleni Samiou y Nikos Kazantzakis -que no se casaron hasta 1945 (diecinueve años más tarde) y que solo lo hicieron en previsión de un viaje a los Estados Unidos[21] para el que era requisito- viajaron a Palestina y Chipre. El recuento de los lugares visitados vuelve a sonar evocador: Gaza, Jerusalén, Belén, Hebrón, el Mar Muerto, Jericó, Tel-Aviv, Haifa, Beirut... En la tierra prometida Eleni pudo conocer a dos de las mujeres de su compañero, Elsa Lange y Lia Dunkelblum. La despedida de Elsa fue muy dolorosa para Kazantzakis, que a punto estuvo de cancelar el viaje a Chipre. Finalmente no lo hizo y *la auténtica patria de Afrodita* (Kazantzaki, E. 1977: 172) le recompensó, cumpliendo con creces sus expectativas. De regreso a Atenas, tanto Nikos como Eleni publicaron sus impresiones del viaje en periódicos griegos (*Eleftheros Tipos* (9-10/5/1926, 13-22/6/1926, 18/7/1926) y *Kathimerini*, respectivamente).

---

[21] Con Estados Unidos nos referiremos siempre a los Estados Unidos de Norteamérica (USA).

El periodismo seguía siendo un medio de subsistencia para Kazantzakis. Además, los encargos de los diarios le permitían viajar. De este modo llegó la siguiente escala del largo periplo del "segundo Odiseo": España.

Kazantzakis amaba la literatura de nuestro país, desde Cervantes hasta Juan Ramón Jiménez. Asimismo, la idiosincrasia española le resultaba familiar. No en vano, trató de establecerse en Madrid como profesor universitario. No lo consiguió, pero visitó España en más ocasiones. La primera fue con el pretexto de entrevistar a Primo de Rivera, *un hombre mediocre, que sin embargo es el portador de un espíritu superior -el espíritu que empuja hoy a los hombres a organizarse como fanáticos bien en la extrema derecha, bien en la extrema izquierda...* (Kazantzaki, E. 1977: 181 [Carta a Eleni del 7/9/1926). La segunda, durante la Guerra Civil, dio lugar al libro *Viajando. España ¡Viva la Muerte!* ([1937] 2002). La última sería en homenaje a Toledo y a su compatriota cretense el Greco (cf. Demetrius 1965, Huerga 1989).

¿Cuáles eran las afinidades políticas de Kazantzakis cuando, en el mismo año de 1926, se entrevistó en España con Primo de Rivera y en Italia con Mussolini y Marinetti, cuando realizó tres viajes a la Unión Soviética entre 1925 y 1929 o cuando viajó durante la Guerra Civil española junto al ejército de Franco? Desde luego Kazantzakis no era ya un nacionalista, como antes de la catástrofe de Esmirna, y nunca fue un marxista convencido. Tampoco se comprometió con el fascismo. En los regímenes totalitarios de extrema izquierda y de extrema derecha reconocía grandes similitudes formales (Bien 2007a: 1-16) y admiraba una misma forma de heroísmo, pero sus ideales fueron siempre los de un humanista.

Los viajes, no la política, eran su pasión. Viajaba en el tiempo al leer y al rescribir las viejas historias al modo de sus antepasados literarios: *Me gustan mucho los temas archiconocidos, las famosas leyendas ¿no hacían lo mismo los antiguos?* (Kazantzaki, E. 1977: 567). Viajaba en el espacio a tierras que encontraban luego su reflejo en la *Odisea*. Egipto y el Sinaí, que recorrió con el pintor Takis Kalmouchos, fueron plasmadas en las rapsodias IX y siguientes, que compuso inmediatamente después del viaje, retirado en la isla de Egina.

Odiseo acompañaba ya siempre a Kazantzakis. Durante una escala del viaje, escribía:

> …sentado, comiendo uvas recién compradas en el puerto de una isla griega, pensaba en Odiseo, me vinieron a la mente un montón de imágenes, se tensó de nuevo la vela triangular de su negra nave en mi pecho. Oía cómo maldecían los pescadores a mi

> alrededor, cómo rondaban las prostitutas pintarrajeadas desde el muelle el vapor recién llegado, sentía cómo la fruta podrida se descomponía en el agua salada y más allá contemplaba todo el divino pélago que resplandecía azul. Todas estas cosas eran sagradas, tienen un alma inmortal y debo salvarlas. (Kazantzaki, E. 1977: 191-2 [Carta a Eleni desde Corcira, 20/10/1926]).

Consideraba que una visita a África era imprescindible para la *Odisea* (Kazantzaki, E. 1977: 198 (Carta a Eleni, 18/1/1927) y prometió a Eleni, que se encontraba a la sazón en París, que, después de echar un rápido vistazo a África y tomar lo que pudiera para la *Odisea*, iría cargado con el botín de Rusia, Palestina, Chipre, España, Italia, Egipto y Sudán, a trabajar allí junto a ella (ibídem: 199 [Carta del 22/1/1927]). También las excursiones al Peloponeso con K. Eleftheroudaki, el conocido editor que le encargaría varias entradas de su *Diccionario Enciclopédico* (Buda, Lenin, Gandhi, Dostoievski y Greco, entre otras), y con P. Prevelakis, a quien acababa de conocer, tuvieron cabida en la Obra. Prevelakis era un joven cretense, que se convirtió en su más fiel e íntimo amigo; en su discípulo, primero, y en su mejor crítico y biógrafo, después.

En 1927, cuando fue invitado de manera oficial a la Unión Soviética para el décimo aniversario de la Revolución, la *Odisea* estaba ya prácticamente terminada. Sin embargo, Kazantzakis haría seis revisiones completas del manuscrito antes de publicarla en 1938. Parece que con el tercer borrador (1931) la obra había adquirido ya su forma definitiva (Prevelakis 1958 [1961]: 143-146), pero también parece que las sucesivas revisiones del manuscrito determinaron el contenido, porque respondieron a la necesidad de plasmar nuevas ideas del poeta. Y en la concepción de esas nuevas ideas fueron decisivas las experiencias del viajero cretense en la Unión Soviética (Kazantzakis [1956]) 2007: 389-318). Allí se reencontró con Itka Horowitz, a la que consideraba *la parte marxista de su alma* (Prevelakis 1984: 20). Allí conoció, entre otros, a Charles Rappoport, Henri Barbusse, Klara Zetkin, Käthe Kollwitz y Arthur Holitscher. Recorrió el Cáucaso en compañía de personalidades de todo el mundo, como el japonés Akita, el belga Soeur o el argentino Quintana. Allí conoció, sobretodo, a Panaït Istrati (1884-1935).

Istrati fue un escritor rumano, hijo de un contrabandista griego al que no llegó a conocer, y autor de novelas como *Las narracciones de Adrian Zograffi* e *Infancia de Adrian Zograffi*, en las que hacía de su vida errante una leyenda, protagonizada por su álter ego, que sufre porque busca durante toda su vida un amigo y no lo encuentra

(Kazantzakis [1956]) 2007: 402). Gozó de gran fama en Europa durante un breve período de tiempo, gracias al patronazgo de Romain Rolland. Su amistad con Kazantzakis fue tan fugaz y tan intensa como esa "estrella roja" que se propusieron llevar a Grecia juntos. Lo intentaron en el teatro ateniense Alhambra, donde la conferencia de Kazantzakis sobre la Unión Soviética se saldó con una citación judicial para él y una invitación a abandonar el país para su amigo. También fue Istrati el primero en presentar a Kazantzakis ante el público francés con el artículo "Parmi les gueux de Grèce: Nikos Kazantzaki" [sic], que se publicó en el diario parisino de H. Barbusse (Monde, 23/7/1928; Istrati 1929).

La fiebre roja de Kazantzakis se plasmó en los guiones cinematográficos *El pañuelo rojo*, *Lenin* y *San Pacomio y Sia* (todos de 1928), así como en sus artículos para *Pravda*. Sin embargo, la *Odisea* no lo abandonaba, pensaba constantemente en ella y en llenarla de las imágenes que contemplaba: *la mirada de Odiseo ha de ser un* appareil*, que en su oscuro tálamo da a luz el universo* (Kazantzaki, E. 1977: 234 [18/5/1928]).

Quiso compartir también la visión del universo bolchevique con Eleni y emprendieron un largo viaje junto a Istrati y su compañera Bilili Baud-Bovy, a lo largo del cual le esperaba a Kazantzakis la sorpresa del reencuentro con la "sirena" del Cáucaso, Varvara Nikolaevna. Los intensos meses del viaje terminaron de la peor forma posible cuando Istrati se vio envuelto en el "Asunto Russakov"[22] y Kazantzakis optó por desentenderse por completo (Prevelakis 1961: 137-38). Se despidieron *sin estrecharse siquiera la mano* (Kazantzaki [Samios] 1938) y Kazantzakis prosiguió el viaje en solitario: de Moscú al Océano Ártico y de los Montes Urales al Océano Pacífico atravesando Siberia. Odiseo, al final del largo poema, se perdería también en unas montañas heladas, en esta ocasión del Polo Sur. En la *Odisea* quedaron todas las ilusiones y decepciones de la amistad con Istrati, las imágenes de la desolación polar, el silencio y el terror. El final de la *Ascética* cambió con el añadido del capítulo "Silencio", consecuencia del encuentro con Gorki. Kazantzakis se alejó para siempre del partido. Y su amiga Itka, esa parte marxista de su alma, terminó sus días cruelmente ejecutada por Stalin.

---

[22] Victor Serge y su suegro Rusakov fueron acusados de trotskistas. Istrati defendió la inocencia de ambos, pero Kazantzakis se mantuvo al margen.

2.1.13 Bohemia

Hacía tiempo que Kazantzakis sentía *la necesidad de estar a solas con Eleni y la de una montaña alta para la* Odisea (Kazantzaki, E. 1977: 258 [Carta del 21/3/1929]). Esa necesidad y ese deseo se acentuaron tras la ruptura con Istrati. Así fue como durante un viaje en tren por Checoslovaquia decidieron apearse al azar en una zona montañosa. Había un refugio, que tenía el apropiado nombre de Gottesgab, 'regalo de dios'. Allí encontraron su cima y su felicidad: *En toda mi vida no he conocido alegría tan grande y 'buena'* (Kazantzaki, E. 1977: 277 [Carta del 28/9/1929]).

Se alojaron en la casa de la familia Kraus. Sus atentos anfitriones, Philipp y Hanna, se encargaban de cubrir todas las necesidades de Herr y Frau Direktor, que era como apodaron a sus huéspedes griegos. Vivieron allí los dos años más felices de su vida. Apenas mantenían relaciones con los vecinos, sobre todo durante el frío invierno, que cubría la montaña de nieve, hacía desaparecer el bosque bajo el helado manto blanco y provocaba un silencio absoluto en la enorme extensión vacía, interminable. Solo el cartero, con bicicleta en verano y con esquís en invierno, conectaba entre sí las cabañas diseminadas por la montaña (Kazantzaki, E. 1977: 266 y ss.).

A los años de Gottesgab se deben la segunda y la tercera versión del manuscrito de la gran aventura de su vida, el periplo de Odiseo (Kazantzaki, E. 1977: 272), elaboradas entre 1929 y 1931. A sus inviernos se deben, probablemente, las imágenes de la montaña de hielo, la aldea polar, el abismo y el sonido quedo del silencio profundo en que desaparece el héroe en las rapsodias finales.

Desde su cumbre solitaria Kazantzakis trató también de convertirse en un escritor europeo y escribió dos obras directamente en francés: *Toda-Raba* ([1930] 1989), bajo el pseudónimo de Nikolai Kazan, su novela sobre la Unión Soviética, y *Capetàn Elias*, un manuscrito que, aunque no se ha conservado, se considera el germen de la novela *El Capitán Mijalis* (Kazantzakis [1953] 2005), la epopeya donde resucitaría años más tarde el espíritu de la resistencia cretense y las hazañas de su padre. También escribió su *Historia de la Literatura Rusa* ([1930] 1989) y empezó a bosquejarse en su mente un libro sobre el Greco (Kazantzaki, E. 1977: 279 [Carta a Prevelakis del 15/3/1930]).

Desde las cumbres de Europa la pareja mediterránea añoraba el sol. Kazantzakis, el disidente, el auto exiliado, recordaba su isla y, como Odiseo, imaginaba otros mares:

> ¡Creta, cómo se parece a un barco, que todos los vientos golpean! [...] A veces deseo volver a Creta, tumbarme en sus playas, disfrutar de sus pequeñas olas. O irme muy lejos, a las islas Marquesas, Taití, Samoa... Hay un demonio marino dentro de mí, que me desgarra y

> me devora, con la bajamar y con la pleamar, y no quiero oírlo, pero lo oigo, y conozco su nombre y me estremezco y sonrío. ¿Será Caronte, nuestro señor con su quitón azul? (Kazantzaki, E. 1977: 281 [Carta del 19/4/1930).

Pasaron una temporada en Niza, para templar sus corazones africanos en un paisaje que les recordaba al griego. Kazantzakis trabajó en el *Diccionario Griego-Francés* y en las traducciones de Julio Verne y otros clásicos infantiles para las editoriales Eleftheroudakis y Dimitrakos. Visitaron la Exposición Colonial de París (1931) y África llenó la *Odisea*.

De nuevo en la cumbre checoslovaca el cretense elaboró guiones cinematográficos: *Don Quijote, Buda, Mohamed, Un Eclipse de Sol, Decamerón*... todos de 1932, todos basados en algún gran personaje, porque tanto Kazantzakis, como Eleni y el amigo de ambos, Prevelakis, estaban convencidos que de esos temas tan grandes solo podrían salir grandes éxitos. Se equivocaron, una y otra vez se equivocaron. A Kazantzakis únicamente le llegaría el éxito cuando se liberara de sus ambiciones y escribiera, sin grandes expectativas y sin prejuicios, sus novelas de madurez.

2.1.14 España

Marchó a París, tradujo la *Divina Comedia* de Dante, que siempre llevaba consigo, en la idea de que su obra sería un regalo al pueblo griego y a la lengua demótica. Leyó a Cervantes, Góngora y estudió la vida y obra de El Greco, todo ello como preparación para su siguiente escala: Madrid.

Residió en la capital española desde el otoño de 1932, y hasta apenas el inicio de la primavera de 1933. Le llamaron la atención el sol que no calienta en los fríos meses del invierno y la extrema sequedad del aire. Retomó contacto con Juan Ramón Jiménez, a quien había conocido en su anterior viaje a España. El poeta prometió ayudarle, le presentó a Benavente y a Ortega, al que Kazantzakis consideró el mejor pensador del lugar (Kazantzaki, E., 1977: 308-309). Frecuentó también las charlas de Unamuno en el Ateneo, conoció a Valle-Inclán y elaboró una antología de poesía española. También recibió el encargo del Ministerio de Exteriores español de escribir una serie de artículos sobre el movimiento cultural en nuestro país. Si hubiera encontrado una forma de ganarse la vida, se hubiera quedado definitivamente en España.

El año 1932 fue fatal para Kazantzakis: murió la madre, *lejana Anticlea* (Castillo Didier 2007), se frustraron los proyectos y los sueños de obtener una cátedra de

literatura griega en Madrid. Y, poco tiempo después, llegó la noticia desde Creta: su padre había muerto en medio de alucinaciones sobre aquel segundo hijo varón, Giorgos, fallecido cuando aún era un infante.

Kazantzakis no sabía cómo reaccionar, sabía solo que no podía enfrentarse al ritual de los funerales. Tomó sus pertenencias y viajó sin descanso, hasta el agotamiento: Valladolid, Miranda de Ebro, Zaragoza, Salamanca, Burgos, Valencia, Elche, Alicante... Pero, ¿era aquello una expresión de intenso dolor? ¿O era más bien desconcierto absoluto, incapacidad para asimilar una nueva situación, que le provocaba un estado, que no se atrevía a confesarse de euforia?

Kazantzakis confió a Eleni sus verdaderos sentimientos ante la muerte del padre en una carta que ella tenía orden de destruir y que solo dio a conocer póstumamente: lo que experimentó el cretense a sus 49 años fue la libertad (Kazantzaki, E. 1977: 323-325 [Carta del 5/1/1933]). Ya no existía aquel que, incluso en la distancia, fuera el juez de sus acciones, aquel cuyas palabras más tiernas hacia él, pronunciadas sin siquiera mirarlo, habían sido: *No has avergonzado a Creta* (Kazantzakis [1956] 2007: 33).

2.1.15 Egina

¿Qué hizo Kazantzakis con su libertad? Buscó de nuevo la paz de Egina y se dedicó, desde la salida hasta la puesta del sol, a revisar la obra de su vida. Escribió a Lia: *Ítaca no es para Odiseo una pequeña islita, sino el viaje a esa pequeña islita inexistente* (Kazantzakis, E. 1977: 314). Elaboró también los artículos sobre España, que tan aclamados fueron en Atenas y que a él le parecían fáciles laureles (Kazantzaki, E. 1977: [30/5/1933]), así como libros escolares para el Ministerio de Educación.

Entre tanto, la situación política de Grecia era terrible, *la patria está al borde del precipicio* (Kazantzaki, 1977: [Carta del 13/6/1933]), piensa Kazantzakis, que siente repulsión y rabia cuando conoce la noticia del atentado fallido contra Venizelos. Y los desastres se suceden: Kondilis, el Rey Jorge, Pankalos, Metaxas. Una dictadura tras otra: detenciones, purgas en el ejército y destierros, de los cuales los más rigurosos correspondieron a los comunistas, enviados a las islas *anydra*, es decir, 'las que no tienen agua', aquellas en las que el agua es barro... Además, la salud de Eleni la obligaba a ausentarse largas temporadas para someterse a curas.

En la paz de la isla de Egina, Kazantzakis siguió trabajando en la traducción de Dante y elaboró la cuarta versión de la *Odisea*. Empezó a escribir también las *Terzinas*, una serie de cantos concebidos para ser los 24 guardaespaldas de las otras tantas

rapsodias de la *Odisea* y dedicados a algunos de sus compañeros de viaje (cf. *2.3*): *Terzina* a Angelos Sikelianós, *Buda* a Mijali Athanasiou, *Moisés* a Lia Lewin-Dunkelblum, *Cristo* a Yorgos Papandreu, *Mohamed* a Rosa Chacel-Pérez Rubio, *Lenin* a Stamo Diamandara, *Don Quijote* a Panaït Istrati, *Alejandro Magno* a Ion Dragoumis, *Genghis Kahn* a Petro Vlasto, *Hideyoshi* a Emilios Churmuzios y Marika, *Toda Raba* a Yiannis Manglís, *Dante* a Leftheris Alexiou, *Shakespeare* al Dr. N. Sbarouni, *Leonardo* a Conrad Westphal, *Greco* a Pantelis Prevelakis, *Nietzsche* a Helmut von den Steinen, *Santa Teresa* a Juan Ramón Jiménez, *Helena* a Eleni Samiou, *Psijaris* a D.P. Petrokokkino, *Abuelo–Padre –Nieto* a Tea Anemoyianni y *A sí mismo* a Manoli G. Hatziyeorgiadi.

Llevaron una existencia apacible en Egina hasta que de nuevo un periódico, el *Acrópolis*, brindó a Kazantzakis, que todavía no había merecido el favor de un público que le permitiera vivir de su literatura, la oportunidad de hacer un viaje al Extremo Oriente, a Japón y China.

2.1.16 Extremo Oriente

Emocionado, como siempre, se embarcó en el Kypros. El vapor pasó por Egipto, cruzó el canal de Suez, entre Asia y África, rumbo al Mar Rojo... *la Meca a la izquierda, Abisinia a la derecha, siento que aquí nacieron mis antepasados, hombres del desierto* (Kazantzaki, E. 1977: 369 [22/2/1935]. Una noche, antes de llegar a la India, apareció por primera vez en el cielo la Cruz del Sur. Siguieron desplegándose ante los ojos del "segundo Odiseo" las maravillas: Sumatra, Sian, Singapur... *De los tres métodos que ha descubierto el hombre: Entregarse por completo y perderse, no entregarse en absoluto y hacerse santo, el método de Odiseo*[23] *vuelve a ser el mejor* (Kazantzaki, E. 1977: [Carta del 19/4/1935]).

En su ánimo se mezclaba la exaltación con la monotonía insoportable del mar infinito, la niebla impenetrable que, tras largos días imposibles de distinguir entre sí, se abría para dejar surgir ante la mirada extasiada de los visitantes la ciudad de Sangai. Luego fue Japón, las ciudades de Kobe y Nara, Osaka, Kyoto, Kamakoura y los templos budistas, los museos, Tokyo y el teatro kabouki. Había, no obstante, una amargura en todas las cartas que escribía a Eleni, la amargura de contemplar tantas maravillas sin tener al lado a la mujer que amaba. Desde Pekín, donde emprendería el regreso del largo

[23] El método de Odiseo es no entregarse por completo a la tentación, sino encararla atado al mástil. Es lo que Kazantzakis denomina "tercera vida" o "Mirada cretense" (cf. *3.4.3*)

viaje, concluía: *toda la esencia se posará y entrará en la* Odisea (Kazantzaki, E. 1977: 385 [26/4/35]).

Para que la esencia del Extremo Oriente se colara en la *Odisea*, emprendió la quinta revisión del manuscrito. Después redactó, por encargo del editor Grethlein, una extraña novela en francés, donde los humos del opio oriental se mezclaban con los de hachís cretense, al tiempo que los mandamientos de la *Ascética* volvían a ponerse de manifiesto: la experimental *Le Jardin des Rochers* ([1939] 2000) (Poulakidas 1991). También en francés escribió *Mon père*, nuevo preludio de *El Capitán Mijalis*, que se compuso sobre los cimientos de la casa que Eleni y Nikos habían decidido construirse en Egina. En ella Kazantzakis tradujo la obra de Pirandello *Esta noche improvisamos*, para su representación en el Teatro Nacional, y se inspiró en ella para su propio *Otelo regresa* (1936). Tradujo también el *Fausto I* de Goethe.

2.1.17 Grecia

La actualidad volvió a llamar a su puerta. El periódico *Kathimerini* quiso enviarlo a cubrir la Guerra Civil española y de este modo viajó con el ejército del general Franco desde Gibraltar, a través de Portugal, hacia el centro de la Península, a medida que iba siendo tomada por los nacionales: Talavera, Burgos, Toledo, Getafe... Tuvo una entrevista con Unamuno en Salamanca y pocos días después otra con Franco. Al regresar, el periódico publicó sus impresiones sobre la Guerra: "Lo que he visto, cuarenta días en España" (*Kathimerini* 24/11/1936-17/1/1937). Tras un breve periodo de tiempo, se publicaría bajo su forma definitiva *Viajando. España* (Kazantzakis [1937] 2002), que recogía reunidas ahora las crónicas de sus dos viajes como periodista a nuestro país.

El mismo diario Kathimerini publicó una serie de artículos sobre el viaje de Kazantzakis a Morea (el Peloponeso), un periplo en el que se reencontró con la Antigüedad griega: Patras, Olimpia, Vasai, Mistras, Monenvasia, Esparta, Argos, Micenas... La imagen de la argiva Helena se le apareció entonces junto a las orillas del Eurotas, silueta recortada sobre el Taigeto (*Kathimerini* 7/11-21/12/1937). La misma Helena de Troya a la que Odiseo raptaba en la nueva *Odisea* y que es el personaje femenino más relevante de esta epopeya (*4.4.2.3*), cuya última y definitiva versión elaboró a lo largo del siguiente año.

2.1.18 La *Odisea*

Érase una vez... Dice Eleni Kazantzaki (1977: 422) que aquel año de 1938 empezó como un cuento, cuando una rica norteamericana, que había dedicado su vida al místico indio Swami Vivekananda (1863-1902), quiso conocerla a ella, la joven escritora griega que había escrito un libro sobre Gandhi (Kazantzaki 1983) y había traducido al griego dos obras de su gurú. Excéntrica y generosa, Miss Joe MacLeod financió la edición de 300 copias de lujo de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis. El tomo de 38 por 25,5 centímetros cayó como un meteorito venido de otra época y otro planeta sobre las letras griegas. Era ya, desde su primera edición, un "dinosaurio poético" (Beaton 2009: 31; cf. 1994: 120; 150).

Para alejarse de las críticas y de la indiferencia de los griegos ante la *Odisea*, Kazantzakis viajó a Inglaterra, invitado por el British Council. A las puertas de la Segunda Guerra Mundial y bajo el sonido de las primeras sirenas nocturnas en Londres se inspiró para su *Viajando. Inglaterra* ([1940] 2000). En la casa que había pertenecido a la hija de Shakespeare escribió su tragedia *Juliano el Apóstata* ([1939] 1998b). Entre tanto, algunas de sus obras empezaban a ser editadas y traducidas en inesperados rincones del mundo, como Amsterdam o Santiago de Chile, o a ser llevadas a escena e incluso musicadas.

Después de 12 años en los que la *Odisea* había sido la razón de su existencia, *había cortado el cordón umbilical que lo unía a Odiseo* (Kazantzaki, E. 1977: 460). Se había deshecho del peso de aquella autoimpuesta obligación y, poco a poco, las palabras empezaban a fluir más libres, sus pensamientos se aclaraban y de entre su prolífica producción literaria surgían los títulos por los que iba a ser aclamado y recordado.

Todavía lo obsesionó un tiempo la idea de escribir un *Akritas*, es decir, una epopeya sobre el héroe medieval griego Diyenis Akritas, que habría de sumar de nuevo 33.333 versos y ser la pareja bizantina de la *Odisea*, pero la necesidad de mantenerse económicamente le distrajo de tan gran tentación. Así fue como nacieron las novelas *En los años de Alejandro Magno* ([1940] 2003a) y *En el palacio de Knossos* ([1940] 2003b), orientadas a un público juvenil, pero llenas de los rasgos típicos de Kazantzakis. El título de la segunda de estas novelas aludía seguramente a los volúmenes de Arthur Evans sobre las excavaciones, *The Palace of Minos* (1921-1935) (cf. *4.3*), y presentaba grandes similitudes con las rapsodias cretenses de la *Odisea*.

2.1.19 Los últimos años

En 1940 y *a sus 57 años Kazantzakis se erguía recto como un faro, con su mirada vivaz, su pelo plateado, con cuerpo y mente en guardia, preparado para cualquier cosa* (Kazantzaki, E. 1977: 456).

Durante los años siguientes, los de la ocupación nazi de Grecia (1942-1944), que Kazantzakis pasó en Egina, se produjo el reencuentro con Sikelianos. Los viejos amigos volvieron a emocionarse, a sentirse unidos y en sintonía. No en vano, en 1945 Angelos y Ana Sikelianos iban a ser los testigos en la boda de Nikos y Eleni Kazantzakis.

En 1943 cumplió 60 años: *sus ideas maduran, sus sienes parecen espolvoreadas con ceniza, su corazón sigue tierno y juguetón como el de un niño chico* (Kazantzaki, E. 1977: 489). Emprendió la traducción de la *Ilíada* de Homero con el filólogo I.Th. Kakridis (Kazantzakis & Kakridis 1964; cf. Kakridis 1959, Kazantzakis 1977b), resucitó a su gran amigo y "maestro" recientemente fallecido, Zorba, en *Vida y hechos de Alexis Zorbas* ([1946] 2002), así como a los héroes de la historia griega clásica, bizantina y moderna, *Prometeo* (1998a), *Constantino Paleólogo* (1998b) y *Capodistrias* (1998c). Tradujo *El príncipe* de Machiavello, la *Odisea* de Homero (Kazantzakis & Kakridis 1965) y el *San Francisco* de Joergensen (Kazantzakis 1951).

Cuando los alemanes se hubieron marchado, trató de convertirse en político y fundó una Unión Socialista Obrera. Trató también de obtener un puesto vacante en la Academia de las Letras de Atenas, pero perdió por dos votos.

El gobierno le proporcionó una misión a la altura de sus expectativas, cuando envió al equipo de las "cuatro K" (Kazantzakis, Kadridis, Kalitsounakis y Koutoulakis) a Creta, para hacer el recuento y la denuncia de las atrocidades que los nazis habían cometido durante la ocupación de la isla. Desgraciadamente, los textos y las fotografías de los comisarios se perdieron (Alexiou 1966: 255-263), pero el ambiente quedó plasmado en sus novelas sobre Creta y sus libros de viaje. Después el gobierno de Sofoulis lo nombró Ministro sin Cartera y la Compañía de Escritores Griegos, de la que era a la sazón Presidente, lo propuso como candidato para el Premio Nobel. Él, se cuenta, aceptó bajo la condición de que su candidatura fuera conjunta con la de Sikelianos.

Marchó de nuevo como invitado oficial a Inglaterra, donde pensó en fundar una "Internacional del Espíritu" (*Life and Letters*, septiembre 1946), y a Francia. Eleni le siguió y la idea de establecerse de manera permanente en el extranjero se hizo realidad.

Fue nombrado Consejero Literario de la UNESCO con el cometido de fomentar las traducciones de clásicos entre Oriente y Occidente, de ejercer de puente entre culturas.

No desempeñó su cargo por mucho tiempo. Lo abandonó para dedicarse a escribir y se estableció con Eleni en Antibes, desde donde atendieron a las cada vez más numerosas y frecuentes traducciones de las obras de Kazantzakis en muy diversos países y donde él compuso sus obras de madurez: *Teseo (Kouros)* (1949 en 1998a), *Cristo de nuevo crucificado* ([1950] 2005), *La última tentación de Cristo* ([1951] 1997), *El Capitán Mijalis* (]1953] 2005).

La última tentación de Cristo fue incluida en el Index de libros prohibidos del Vaticano, a cuya comisión Kazatzakis telegrafió la siguiente cita de Tertuliano *Ad tumm, Domine, tribunal appello*. A la Iglesia Ortodoxa le contestó: *Me habéis condenado, Padres, y yo os doy mi bendición. Deseo que vuestra conciencia esté tan tranquila como la mía y que seáis tan rectos moralmente y tan creyentes como lo soy yo* (Kazantzakis, E. 1977: 614).

Hizo algunos viajes, como aquel a Florencia en el que conocería a Kimon Friar, el sobresaliente traductor de su *Odisea* al inglés, y algunos otros a París. Su salud empezó a dar muestras de debilidad, pero continuó trabajando en *El pobre de Asís* ([1954] 2005) y la *Carta al Greco* ([1956] 2007).

El reconocimiento internacional siguió aumentando en forma de traducciones y en 1954 el profesor W.B. Stanford publicó en su *The Ulises Theme* el primer estudio en profundidad de la *Odisea*. Poco después Jules Dassin presentó en Cannes la película rodada en Creta *Celui qui doit mourir* (1957), una versión de la novela *Cristo de nuevo crucificado*. El mismo año Kazantzakis recibió en Viena el Premio de la Paz[24] y en Atenas el Nacional de Teatro.

2.1.20 El final

No había terminado su trabajo, no se habían agotado aún sus ideas, cuando llegó Caronte, el negro jinete de la muerte en la mitología neohelénica.

Todo lo desencadenó una vacuna durante la última travesía, un largo viaje a China y Japón, a donde Kazantzakis había prometido a Eleni llevarla desde que hiciera aquel primer viaje en solitario a bordo del Kypros, más de veinte años atrás. El brazo del ya anciano escritor de 74 años se engangrenó a causa de una inyección. Mientras

[24] Según Wilson & Dossor (1999: 32) el Premio de la Paz era el premio soviético de la paz.

sobrevolaba las tierras heladas del norte del continente asiático de regreso al europeo, debía acordarse de su Odiseo, muerto en el Polo Sur, pues en una de sus últimas cartas dejó escrito: *Este viaje es un viaje de despedida. Obedezco el mandamiento de Buda y todo lo contemplo con "la mirada del elefante": todo por primera vez, todo por última vez. "Salud" grito "¡nevermore! El cuento llega a su fin" [...] Regresaré a Europa por el Polo Norte* (Prevelakis 1984: 729 [Carta 441 desde Pekín 30/6/1957]).

Aterrizaron en Alemania e ingresó en la Clínica Universitaria de Freiburg im Breisgau. Cuerpo y mente lucharon hasta el último instante por sobrevivir, provocando, como es habitual, la esperanza de los amigos, y la sorpresa, no tan frecuente, de los médicos. *¡Pero este hombre está sano!*, decía uno de ellos. El brazo, en efecto, sanó; no hubo que amputarlo. Pero entonces llegó, fatal e insignificante, la gripe y el organismo entero de Kazantzakis se vino abajo. La última noche Eleni escuchó sus últimas palabras: *Tengo sed*... (Kazantzaki, E. 1977: 645).

Era la insaciable sed de Odiseo, que se sumergía en las profundidades de la Estigia. En su tumba el ya célelebre epitafio: *Nada espero, nada temo, soy libre*[25].

Epílogo

Nikos Kazantzakis pasó la mayor parte de su vida autoexiliado de Creta y de Grecia, pero fue de su recuerdo del que tomó fuerzas, una y otra vez, para continuar su viaje. Odiseo, personaje mítico y literario, y por literario, más real, más inmediato, se convirtió en su referente identitario, en su imagen personal, en héroe nacional y universal de todos los tiempos, en capitán. Para fabricar a este héroe, el cretense Kazantzakis se sirve de su conocimiento de Creta (Notopoulos 1959a: 324).

La *Odisea* plantea las etapas de la vida de su autor y resulta así una obra tan autobiográfica como la *Carta al Greco*, a pesar de las diferencias (Beaton 2006: 186-187). El escritor se identifica con el personaje y comparte con él viajes y aventuras (Kazantzakis, E. 1977: 27, 37, 236): *Lucho, miro hacia delante, como Odiseo, pero sin saber si arribaré a Ítaca. Excepto que Ítaca sea el viaje* (Kazantzakis 1958: 150).

[25] Posiblemente inspirado en un texto de Luciano (cf. Blachodimitris 1998).

2.2 CRONOLOGÍA

Esta cronología se basa en la del biógrafo de Kazantzakis, Pandelis Prevelakis (1984: 3-22; 125-127; 383-389; 531-541), que es la más completa y fiable de cuantas existen. En la página web del Museo Histórico de Creta se encuentran "The Nikos Kazantzakis Files" [http://www.historical-museum.gr/kazantzakis], que incluyen una cronología en inglés a partir del libro de Peter Bien (1989: 17-24). El Centro de Estudios Neohelénicos de la Universidad de Santiago de Chile editó también una *Cronología y Bibliografía de Kazantzakis en español,* elaborada por Roberto Quiroz Pizarro (1997). Para más información cf. nota 3.

1883 El 18 de febrero[26] Nikos Kazantzakis nace en la ciudad de Iraklio (Creta), que entonces se llamaba *Megalokastro* y se encontraba aún bajo dominio turco. Su padre, Michalis, procedía del pueblo de *Varvaroi* (actual municipio de Myrtia, donde se encuentra el Museo Nikos Kazantzakis) y era comerciante.

1889 Durante la fallida sublevación contra los turcos, la familia huye al puerto ateniense del Pireo.

1890 – 1996 Recibe la educación primaria en Iraklio.

1897 – 1898 Última y definitiva revolución cretense. La familia lo envía a Naxos, donde se matricula como alumno de los franciscanos en la Escuela Comercial Francesa de la Santa Cruz.

1902 – 1906 Estudia Derecho en la Universidad de Atenas.

1906 Se da a conocer en los ambientes literarios con la publicación del ensayo "La enfermedad del siglo" (I Arrostia tou aionos) y la novela *Lirio y Serpiente* (*Ofis kai Krino*); también escribe el drama *Amanece* (*Ximeronei*) bajo el pseudónimo de Karma Nirvami.

1907 *Amanece* gana un premio y es representado en Atenas, provocando una gran controversia. Gracias a esto comienza su carrera periodística. Se inicia como masón.

---

[26] Según el calendario Juliano, utilizado en Grecia antes de la reforma del 16 de febrero de 1923. La fecha de su nacimiento de acuerdo con el calendario Georgiano sería el 3 de marzo.

1907 – 1909 Estudios superiores en París, donde, además de la Facultad de Derecho, frecuenta las clases de Henri Bergson en el Collège de France. Escribe la novela *Almas Rotas* (*Spasmenes Psyches*).

1909 Regresa a Creta, vía Florencia y Roma. En Iraklio publica su tesis doctoral escrita en París, *F. Nietzsche en la filosofía del derecho y la ciudad (O Freiderikos Nitse en ti filosofia tou dikaiou kai tis politeias).* Bajo el pseudónimo Petros Psiloritis publica el drama *Comedia. Tragedia en un acto (Comodia. Tragodia monoprakti)* y el ensayo "¿Está la ciencia en bancarrota?" (I epistimi echreokopisi;).

Como presidente de la Sociedad Solomos de Heraclio, escribe un largo manifiesto a favor de la lengua demótica y contra la *katharevousa*.

1910 Vive en Atenas con Galatea Alexiou. El drama *El contramaestre* (*O Protomastoras*) es premiado y publicado. Está dedicado a Ion Dragoumis, otro demoticista. Toma parte en la fundación de la Asociación Educativa (Ekpaideftikou Omilou).

1911 Se casa con Galatea Alexiou.

1911 – 1915 La casa editorial G. Feksi publica las traducciones de Kazantzakis de: William James, *La teoría de la emoción*, 1911; Nietzsche, *El origen de la tragedia*, 1912, *Así habló Zaratustra*, 1913; J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, C. A. Laissant, *La educación fundada en la ciencia*, 1913; Maeterlinck, *El tesoro de los humildes*, 1913; Louis Büchner, *Fuerza y materia*, 1915; H. Bergson, *La risa*, 1915; Platón, *Alcibíades – Alcibíades segundo*, 1912, *Ion – Minos – Demódoco – Sísifo – Clitofonte.*

1912 Publica un largo ensayo sobre Bergson en el Boletín de la Asociación Educativa. En las Guerras Balcánicas se alista como voluntario y sirve en el Despacho Personal del Presidente.

1914 Conoce a Angelos Sikelianos, con el cual viaja al Monte Athos donde permanecen 40 días en varios monasterios. Lee a Dante, los Evangelios y a Buda.

Se proponen fundar una nueva religión.

1915 Con Sikelianos recorre otros lugares de Grecia. Escribe en su diario del 12 de septiembre: *Toda mi obra tendrá como devise y objeto: Come l'uom s'etterna. A esta conclusión he llegado*.

Planea escribir las obras *Cristo* (*Christos), Heracles, (Iraklis), Odiseo* (*Odisseas*) y *Nikiforos Fokas* (*Theofano [Nikiforo]*). Leyendo a Tolstói decide que la religión es más importante que la literatura.

1917 Conoce en Prastova (Mani) a Giorgos Zorbas, con quien intenta explotar una mina de lignito.

1918 Como huésped del embajador G. Stavridakis viaja a Zurich.

1918 – 1919 Dirige la Comisión para la repatriación de la población griega del Cáucaso. Viaja a Suiza invitado por su amigo el embajador G. Stavridakis. Peregrina por los lugares de Nietzsche. Conoce a otra intelectual griega, Elli Lambridi (Mudita).

Viaja a Rusia nombrado Director General del Ministerio de Bienestar por el gobierno de Venizelos y encargado de la misión de repatriación de población griega del Cáucaso.

1920 Tras el asesinato de Dragoumis y la derrota electoral del partido de Venizelos, dimite de su cargo como ministro y se marcha a París.

1921 Viaja por Alemania y regresa a Grecia.

1922 – 23 Vive en Viena, donde toma forma el proyecto de escribir la *Ascética* (*Askitiki*), estudia a Buda y a Freud. Se inicia en el psicoanálisis después de sufrir una rara enfermedad en la piel que el Doctor Wilhelm Steckel le diagnostica como "la enfermedad de los ascetas" (Kazantzakis [1957] 2007: 349-350). Vive en Berlín, donde conoce a Rahel Lipstein, una joven judía polaca, y a su círculo de amigas revolucionarias. Al enterarse del "Desastre de Asia Menor" abandona definitivamente el nacionalismo. Empieza a escribir la *Ascética* como un intento de conciliar el activismo comunista con la resignación budista. Peregrina a Naumburg, ciudad natal de Nietzsche.

1924 Viaja a Pompeya. En Asís conoce al biógrafo de San Francisco de Asís, Johannes Joergensen y estudia la figura del santo. Termina *Buda* (*Boudas*).

Vuelve a Atenas, donde conoce a Eleni Samiou, y a Iraklio, donde toma parte en una fallida acción política. Seguramente escribe el *Simposio* (*Simposion*) y empieza la *Odisea (Odysseia).*

1925 – 1929 Hace tres viajes a Rusia.

1925 Escribe las rapsodias A-Z de la *Odisea*. Viaja a la Unión Soviética como corresponsal del periódico ateniense *Eleftheros Logos*.

1926 Se divorcia de Galatea. Viaja a Palestina y Chipre con Eleni. En España se entrevista con Primo de Rivera y en Roma con Mussolini. Conoce en Atenas al que será su íntimo amigo, discípulo y biógrafo, Pantelis Prevelakis.

1927 Visita Egipto y el Sinaí como corresponsal del periódico *Anagenisi*. Se instala en Egina donde emprende la redacción de la *Odisea*, hasta terminar las rapsodias H-Ω.

Viaja a Rusia como invitado del gobierno para el aniversario de la Revolución. Conoce a Henri Barbusse, Charles Rappoport, Klara Zetkin, Käthe Kollwitz, Arthur Holitscher. Habla en el Simposio de la Paz. Conoce a Panaït Istrati, un escritor greco-rumano de moda en Francia. Juntos viajan por el Cáucaso.

1928 Kazantzakis lleva a Istrati a Atenas. Dan una charla sobre el experimento soviético en el teatro Alhambra, que provoca un gran revuelo y acciones judiciales contra ambos.

Vuelven a Rusia y en Moscú conocen a Gorki. Kazantzakis cambia el final de la *Ascética* añadiendo el capítulo final "Silencio," donde anuncia el nihilismo total.

Conoce a Victor Serge. Viaja a Murmanks al borde del Océano en el Polo Norte.

Istrati publica en el periódico *Monde* (23 de julio) el artículo "Parmi les gueux de Grèce: Nikos Kazantzaki" [sic], donde lo presenta al público francés.

Viajan al sur de Rusia con la idea de escribir una serie de artículos bajo el nombre "Siguiendo a la estrella roja" (Akolouthontas to kokkino astro). Istrati se ve envuelto en el "Caso Russakov" y los dos amigos se separan sin darse la mano.

1929 Continúa solo su viaje por Siberia y el Turkestán hasta Berlín. Se instala con Eleni durante un año en la casa de Philipp Kraus en Gottesgab (Checoslovaquia), un lugar de retiro en la montaña donde escribe en francés las novelas *Toda-Raba* y *Kapétan Élia*. Emprende la segunda redacción de la *Odisea*. Tiene pensado hacer siete.

1930 París y Niza. Escribe una *Historia de la Literatura Rusa (Istoria tis rosikis logotechnias*). Las autoridades griegas amenazan con acusarlo de ateísmo por su *Ascética*. Traduce libros infantiles franceses (entre ellos varios de Julio Verne) para los editores atenienses E. Eleftheroudaki y D. Dimitrako.

1931 En París visita con frecuencia la Exposición Colonial del Bois de Vincennes y toma ideas para la caracterización del mundo primitivo que quiere

plasmar en los episodios africanos de la *Odisea*. Vuelve a retirarse en Gottesgab para la tercera redacción de la obra.

1932 Escribe los guiones Mahoma, Buda (Boudas), Un eclipse de sol (Mia iliaki ekleipsi), Don Quijote (Don Kichotis) y El Decamerón (To dekaimero).

Hace diversas traducciones al griego moderno, entre ellas la de la *Divina Comedia (Theia Komodia)* de Dante en verso.

Viaja a Madrid, se encuentra con Juan Ramón Jiménez, Benavente y Valle-Inclán. Recoge material para traducir una antología de la poesía española contemporánea. Visita Ávila, Salamanca, Valladolid, Burgos, Zaragoza, Valencia, Alicante y Elche.

1933 Escribe sus impresiones sobre España y una *terzina* a su "general", El Greco. Sin dinero regresa a Egina, donde se dedica a la cuarta revisión de la *Odisea*, así como la de la traducción de Dante. También escribe la serie de las *terzinas*.

1934 El Ministerio de Educación adopta uno de sus libros escolares, lo que le proporciona cierto alivio económico.

1935 Tras terminar la quinta redacción de la *Odisea* viaja a China y Japón.

1936 Trabaja como corresponsal extranjero de la Guerra Civil Española para el periódico *Kathimerini*. Se entrevista con Unamuno y Franco.

Escribe en francés *Le Jardin des Rochers (El jardín de las rocas),* así como una nueva versión de *Kapetan Michalis* titulada *Mon Pere*. Traduce *Questa sera si recita a soggetto (Esta noche se improvisa)* de L. Pirandello y escribe, bajo su inspiración, *Otelo regresa (O Othellos xanagyrizei*). Traduce el *Fausto, Parte I* de Goethe.

1937 En Egina, donde se ha construido una casa, completa la sexta redacción de la *Odisea*. Recorre el Peloponeso y escribe el drama *Melisa.*

1938 Dedica todo el año a la última y definitiva redacción de la *Odisea*, que se publica en diciembre en edición de lujo gracias al mecenazgo de la norteamericana Miss Josephine MacLeod, a quien está dedicada.

1939 Invitado por el British Council a Inglaterra, donde pasa los primeros meses de la Segunda Guerra Mundial. Planea escribir otra epopeya de 33.333 versos llamada *Akritas*. Escribe la tragedia *Julián el Apóstata (Ioulianos o Paravatis).*

1940 Vuelve a Grecia y vive en Egina durante la Guerra y la Ocupación Alemana.

Escribe *Inglaterra (Anglia)* y los libros infantiles *Alejandro Magno (Megas Alexandros)* y *En el palacio de Knossos (Sta palatia tis Knosou).*

1941 Termina *Buda*, revisa su traducción de Dante y comienza *Vida y hechos de Alexis Zorbas* ***(****Vios kai politeia tou Alexi Zorba).*

1942 Obtiene permiso para viajar a Atenas donde acuerda con el profesor Y. Kakridis traducir la *Ilíada* de Homero. Se reencuentra con A. Sikelianos.

1943 Termina las segundas revisiones de *Buda*, *Alexis Zorbas* y de la traducción de la *Ilíada*. Escribe una nueva versión de la trilogía del *Prometeo (Promitheas)* de Esquilo.

1944 Escribe los dramas *Capodistria (Kapodistrias)* y *Constantino Paleólogo (Konstantinos Paleologos),* mientras que aspira a escribir una epopeya bizantina para cubrir con su obra las tres épocas de su país: Grecia clásica, medieval y moderna.

1945 Finalizada la guerra, permanece en Atenas. Lidera un pequeño partido socialista. No obtiene un puesto en la Academia de las Letras de Atenas por dos votos. Es nombrado Ministro sin cartera en el gobierno de Sofoulis. Se casa con su compañera Eleni Samiou.

1946 Deja su cargo de Ministro. La Sociedad de Escritores Griegos, que preside, lo nombra candidato al Premio Nobel junto con A. Sikelianos. Se marcha temporalmente a Cambridge y se entrevista con diversos intelectuales ingleses. Se muestra dispuesto a establecerse definitivamente en el extranjero como escritor en el exilio.

1947 Desde septiembre de 1946 Kazantzakis se establece en París, donde trabaja por un breve período de tiempo como consejero literario de la UNESCO. Su trabajo consiste en facilitar traducciones de los clásicos universales para construir puentes entre culturas, especialmente entre Oriente y Occidente. Él mismo traduce varias de sus obras al francés.

1948 Se establece en la antigua ciudad griega de Antibes (Antipolis), al sur de Francia, donde redacta *Sodoma y Gomorra (Sodoma kai Gomorra).* Comienza a escribir *Cristo de nuevo crucificado* (*O Christos xanatavronetai).*

1949 Comienza la novela *Los Hermanos enemigos (Oi aderfofades. [Thelei, leei, na einai eleftheros. Skotoste ton!]),* sobre la Guerra Civil que está teniendo lugar en Grecia. Compone las obras *Teseo (Kouros)* y *Cristóbal Colón (Christoforos Kolomvos).*

1950 – 51 Termina el *Libertad o Muerte. El capitán Michalis (O kapetan Michalis*). Viaja de nuevo por España. Escribe *La última tentación de Cristo (O teleftaios peirasmos).*

1952 Ocupado en las traducciones y publicaciones de sus obras en Gran Bretaña, Noruega, Suecia, Holanda, Dinamarca, Finlandia y Alemania (aunque no en Grecia). Su salud empeora.

1953 Hospitalizado en París por un desorden linfático. De vuelta en Antibes trabaja con Kakridís en la traducción de la *Ilíada*. La iglesia ortodoxa griega pide su excomulgación por algunas páginas del *Capitán Michalis* y toda *La última tentación de Cristo.*

1954 El Papa incluye esta novela en el *Index* de libros prohibidos. Comienza la colaboración diaria con Kimon Friar para la traducción inglesa de la *Odisea*. Escribe *El pobre de Asís (O ftochoulis tou theou).*

Se le diagnostica leucemia linfática. La nueva editorial Drifos emprende l edición de sus obras completas en Atenas. W.B. Stanford publica su ensayo *The Ulises Theme,* que dedica un largo capítulo a la *Odisea* de Kazantzakis.

1955 En Lugano (Suiza) comienza a escribir su autobiografía literaria *Carta al Greco (Anafora ston Gkreko)***.** Trabaja con Jules Dassin en el guión cinematográfico de *Cristo de nuevo crucificado,* que se rodará en Creta y se titulará *Celui qui doit mourir*.

1956 Recibe en Viena el Premio de la Paz. Sigue trabajando con Kimon Friar. Pierde en el último momento el Nobel frente a Juan Ramón Jiménez. Dassin rueda la película.

1957 Trabaja con Kakridis en la traducción de la *Odisea* de Homero. Viaja a China invitado por el gobierno, donde enferma. Vuelve a Europa (Copenhagen), sobrevolando el Polo Norte, y posteriormente es ingresado en el Hospital Universitario de Freiburg im Breisgau, donde fallece el 26 de octubre de 1957.

El féretro llega a Atenas y es enterrado sobre la tapia Martinenko de las murallas venecianas de Iraklio el 5 de noviembre.

2. 3 ERGOGRAFÍA

- Ensayos (1906-1930): *La enfermedad del siglo, ¿Ha caído la ciencia en bancarrota?, Bergson, Federico Nietzsche en la Filosofía del Derecho y del Estado, Simposio, Ascética, Historia de la Literatura Rusa*.
- Obras dramáticas (1938-1949): *Amanece, ¿Hasta cuándo?, Fasga, Comedia. Tragedia en un acto, El Maestro primero, Odiseo, Cristo, Niceforo Fokas, Melisa, Prometeo, Juliano el Apóstata, Capodistrias, Sodoma y Gomorra, Teseo (Kouros), Constantino Paleólogo, Buda, Cristóbal Colón, Otelo regresa*.
- Poesía (1906-1938): *Sonetos, Terzinas, Odisea*.
- Novelas (1906-1957): *Lirio y Serpinete, Almas rotas, Toda Raba, El jardín de las rosas, Vida y hechos de Alexis Zorbas, Crisot de nuevo crucificado, La última tentación de Cristo, El Capitán Mijalis, Los hermanos enemigos, El pobrecillo de Dios, Carta al Greco.*
- Literatura infantil (1939-1940): *En el palacio de Knossos, En los años de Alejandro Magno.*
- Relatos de viaje (1927-1941): *Esbozos del Monte Athos; Viajando. España, Italia, Egipto, Sinaí; Viajando. Rusia; Viajando. España; Viajando. Japón y China; Viajando. Inglaterra; Creta. Cómo la ví tras su liberación; Viajando. Italia, Egipto, Sinaí, Jerusalén, Chipre y Morea.*
- Epistolografía (s.a.): *Cuatrocientas cartas de Kazantzakis a Prevelakis, 22 cartas a Kimon Friar sobre la traducción de la Odisea, Cartas a Galatea, 10 cartas a Chourmouzios, 84 cartas a Kakridis, Cartas inéditas a Borje Knös, Cartas escogidas de Nikos Kazantzakis.*
- Diarios (s.a.): *Páginas sueltas de los diarios de Kazantzakis*.
- Guiones de cine (1932): *El pañuelo rojo, San Pacomio y Sia, Mahoma, Buda, Lenin, Un eclipse de sol, Don Quijote: Don Kichotis, Decamerón, Grecia eterna*.
- Traducciones (1910-1943): *Literatura, Filosofía y ciencia, Biografía, Literatura infantil.*

Esta sección es una ventana que se asoma a un viaje literario casi interminable, un paseo por los títulos que conforman la ingente producción de Kazantzakis, con algunos datos adicionales sobre su redacción, testimonios del autor e información sobre los argumentos, las influencias y la repercusión de las obras.

Se han agrupado las entradas por géneros y fecha de composición (en negrita), se han incluido la primera y más reciente de las ediciones griegas y, a continuación, una de las traducciones al español, inglés y francés, cuando las hubiere. No obstante, todas las obras de Kazantzakis que se citan a lo largo de este trabajo aparecen recogidas en la bibliografía final para una consulta más rápida de las ediciones concretas que hemos utilizado.

Existen, asimismo, varias bibliografías de Kazantzakis disponibles: Katsimbalis (1954), Bien (1974), Prevelakis (1977) y Quiroz Pizarro (1997). Además, la página web

de la Fundación Museo Nikos Kazantzakis (Idrima Mouseio Nikou Kazantzaki) [http://www.kazantzakis-museum.gr], el DVD de la misma institución, *Nikos Kazantzakis. Life and Work* (2006), y la web del Museo Histórico de Creta [http://www.historical-museum.gr/kazantzakis/en/index.html] poseen información precisa sobre cada edición y obra en varias lenguas.

A pesar de todo, durante años ha sido difícil encontrar las obras de Kazantzakis en las librerías de muchos países, incluida Grecia. Por diferentes cuestiones que se analizaron en el congreso internacional *Las suertes editoriales de Nikos Kazantzakis*[27], celebrado en Creta el año 2009 bajo los auspicios de la Sociedad Internacional de amigos de Nikos Kazantzakis, los derechos de reedición y traducción de las obras estaban bloqueados. Afortunadamente esta situación cambió en el año 2011 y las Ediciones Kazantzakis vuelven a preocuparse por la difusión de su obra.

Ensayos (1906-1930)[28]

> Si retrocediéramos a la infancia de la humanidad, no encontraríamos rastro de esta enfermedad. Los primeros hombres eran despreocupados, su corazón simple, y líneas serenas y amplias dibujaban sus almas. La naturaleza se descubría como un milagro y una sonrisa ante ellos. Todo estaba vivo y virgen (Kazantzakis 1906: 691)

Los dos primeros ensayos de Kazantzakis "La enfermedad del siglo", que analiza las causas del nihilismo contemporáneo, y "¿Está la ciencia en bancarrota?", que aborda las causas del descrédito en el positivismo, fueron escritos en la primera década del siglo XX y reflejan las inquietudes intelectuales de la juventud del autor, así como el clima cultural de la época en Europa.

"La enfermedad del siglo"

1906 "I arostia tou aionos", *Pinakothiki* (marzo-abril-mayo 1906); Reeditado en *Nea Estia* (1963): 691-696.

"¿Ha caído la ciencia en bancarrota?"

1909 "I epistimi echreokopisi;", *Panathinaia* (15 nov.): 71-75.

---

[27] En este congreso nos encargamos de presentar la situación de las ediciones y traducciones de Kazantzakis en la Península Ibérica y América Latina (cf. González Vaquerizo, e.p.1).
[28] Se indican entre paréntesis los años en que se dedicó más a cada uno de los géneros.

Bergson

Tras asistir a las clases de Henri Bergson en París, Kazantzakis pronunció un discurso en las oficinas de la Asociación Educativa de Atenas, en el cual presentaba las líneas generales del pensamiento del filósofo ante el público griego.

1913 "Henri Bergson", *Deltio Ekpaideftikou Omilou* 2 (octubre 1912): 310-334. El núm. debió imprimirse en 1913, porque el discurso tuvo lugar el 22 de enero de 1913. Reed. *Kainouria Epochi* 3, 11 (otoño 1958): 12-30.

Federico Nietzsche en la Filosofía del Derecho y del Estado

La tesis doctoral de Kazantzakis sobre Nietzsche se escribió en París y se publicó en Heraclio. Es un estudio de la crítica moral del filósofo alemán, que guarda similitudes estructurales importantes con el trabajo de Henri Lichtenberger, *La philosophie de Nietzsche* (1898).

1909 *O Federikos Nietzsche en ti filosofía tou Dikaiou kai tis Politeias.* Iraklio: Stylianos M. Alexiou 1909; Reed. *Kainouria Epochi* 4, 14 (1959): 34-89; Athina: ek. E. Kazantzaki 1998.

- *Friedrich Nietzsche on the Philosophy of Right and the State.* Nueva York, Albany: State University of New York 2006. Trad. Odysseus Mavridis.

Simposio

Este homenaje al diálogo platónico sitúa a un grupo de viejos amigos reunidos tras años de búsqueda por separado para dar cuenta de sus caminos en la vida: Arpagos, 'rapaz', (Kazantzakis), Petros el poeta (Sikelianos), Posmas, el hombre de acción (Ion Dragoumis) y Myros, el cazador fracasado (Myron Goulanakis). Después de la cena los comensales piden a Arpagos que les hable de su dios y él relata su trayectoria vital, para terminar en la afirmación dionisíaca de la vida. En su lucha por alcanzar el absoluto, mediante el ascetismo y la mística, ha encontrado dos tentaciones: la acción y la poesía (Valderrey 1980).

Según una carta de Kazantzakis a su amigo E. Papastefanou lo estaba escribiendo en Berlín en 1922, pero según Prevelakis lo reelaboró profundamente en Heraclio en 1924.

1922-24 *Simposion.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1971.

- *Simposio o el banquete*. Madrid: Felmar 1978. Trad. Lucila Benítez (del inglés).
- *Simposi.* Barcelona: La Llar del Llibre 1990. Trad. al catalán de Alexis Eudald Solà.
- *Symposium.* Nueva York: Crowell 1975. Trad. Theodora Vasils.

Ascética

La *Ascética* es el credo de Kazantzakis y en ella está expuesta la práctica totalidad de sus ideas. En todas sus obras hay ecos de la *Ascética*, sobre todo en la *Odisea*. La obra combina lirismo y filosofía.

Kazantzakis escribió una primera versión entre el verano de 1922 en Viena y en invierno del año siguiente en Berlín, que fue publicada en la revista *Anagennesi*. En 1928 el texto fue revisado y se le añadió en capítulo "Silencio".

1927 *Askitikí, Salvatores Dei*, en *Anagennisi* 1 (1927) 599-631; Athina: 1945; Athina: ek. E. Kazantzaki 1964, 2005.

- *Ascética, Salvatores Dei*, Barcelona: Kyklades 1986. Trad. José Ruiz.
- *The saviors of God. Spiritual exercises,* Nueva York: Simon and Schuster /Touchstone Book 1960. Trad. Kimon Friar.
- *Ascèse. Salvatores Dei.* Cognac: Le Temps qu'il fait 1988. Trad. Aziz Izzet.

Historia de la literatura rusa

Escrita en Gottesgab, después de los sucesivos viajes a la Unión Soviética del autor.

1930 *Istoria tis rosikis logotechnias*. Athina: Eleftheroudakis 1930; Athina: ek. E. Kazantzaki 1989.

Obras dramáticas (1938-49)[29]

> La obra teatral es algo completamente diferente de la canción. Canciones puedo escribir aunque no se editen, aunque nadie vaya a leerlas nunca. Pero la obra dramática es como la encarnación del pensamiento, tal y como tiene lugar en el Tibet. Es un organismo independiente, que se desprende de ti y quiere subir a escena. (Kazantzaki, E. 1977: 425-426)

> Shakespeare escribió 35 tragedias en verso, 35 obras, tragedias y comedias… tengo que superarlo… (Alexiou 1966: 271).

Amanece, ¿Hasta cuándo? y *Fasga*

Amanece es la única obra de Kazantzakis protagonizada por una mujer. Su trama recuerda inevitablemente a la de *Ana Karenina*: Lalo está casada con un rico burgués, del que tiene una hija, pero está enamorada de su cuñado, que comparte sus sentimientos. Se ve tan incapaz de abandonar a su familia, como de dejar de amar a su cuñado o de tener una aventura con él, tal y como su amiga le aconseja. El suicidio se convierte en la única solución.

Hasta cuando es un drama patriótico, basado en la novela de Spyridon Zambelios, *Bodas cretenses*, que se sitúa en el siglo XIV, durante el periodo del régimen veneciano de la isla. El protagonista, Georgios Kantanoleon, lidera un grupo de hombres que se niega a alistarse en el ejército y que incluye a nobles venecianos, como Francesco Da Molino. La alianza entre el líder insurrecto cretense y el veneciano se sella mediante el matrimonio de sus hijos, Petros y Sofia. Durante la celebración, el ejército del duque rodea a los revolucionarios y vuela el castillo. Los supervivientes son condenados a muerte, pero la esposa del duque, que está enamorada de Petros, le ofrece el perdón a él y el exilio a Sofia. Los enamorados eligen el suicidio.

Fasga (Pisgah) es el nombre de la montaña donde murió Moisés. El argumento de la obra es el siguiente: Loris, un médico ateo y autor teatral, abandona a su esposa por su amante, una mujer fatal llamada Eleni. Junto a ella alcanza el éxito, pero no la felicidad. Su antigua esposa, María, le pide ayuda, porque el hijo de ambos está enfermo. Pero él se la niega y, años después, se encuentra solo, merodeando cabarets, hasta que muere arrepentido en brazos de María.

---

[29] Cf. Igla 1984, Papachatzaki-Katsaraki 1985, Petrakou 2000.

1907 *Fasga*, en *Pinakothiki* 7 (noviembre 1907): 165-168, fragmentos de *Amanece* en *Pinakothiki* 7 (agosto 1907): 98; fragmentos de ambas en *Nea Estia* 63, 741 (15/5/1958) 746-749 y 902-905; Publicadas por primera vez completas y juntas por D. G. Gounela en "Eisagogi sta tria monoprakta tou Kazantzaki: *Ximeronei*, drama eis praxeis treis, *Eos pote;*, drama eis praxeis tesseris, *Fasga*, drama eis praxeis treis" (Introducción a los tres dramas de Kazantzakis: *Amanece*, drama en tres actos, *¿Hasta cuándo?*, drama en cuatro actos y *Fasga*, drama en tres actos), *Nea Estia* 102, 1211 (Navidades 1977: Especial N. Kazantzakis): 183-210; 211-235; 236-256.

Comedia. Tragedia en un acto

La *Comedia* es el más original de los dramas de Kazantzakis y una obra que se adelanta a su época presentando los conflictos y el clima del existencialismo. Describe la agonía de un grupo de personajes que, uno a uno, van llegando a un salón iluminado por candelabros, donde aguardan sin saber a qué. Poco a poco, su angustia va creciendo y ni siquiera el personaje del Asceta logra consolarlos con sus promesas de la llegada, a la medianoche, de dios.

1909 [Petros Psiloreitis] *Komodia. Tragodia monoprakti*, en *Kritiki Stoa* (Iraklio 1909): 125-144; *Serapio* (Alexandreia 1909): 291-312; *Nea Estia* 63, 739 (15/4/1958): 616-625; Zurich: *Propilaia* 1969. Introducción de Karl Kerényi.

- *Commedia. Tragedia in un atto.* Verona: Paniere 1980. Trad. Al italiano Filippo Maria Pontani.
- *Two Plays by Nikos Kazantzakis. Sodom and Gomorrah, Comedy, A Tragedy in One Act*. St. Paul, Minnesota: North Central Publishing Co. 1982. Trad. Kimon Friar.
- *Comédie, tragédie en un acte,* en *Le Regard Crétois* 18 (Dec. 1998): 4-17. Trad. Athina Vouyouka.

El Maestro Primero

El drama de Kazantzakis sobre el tema popular griego y balcánico del Puente de Arta, fue escrito en París entre 1908-1909 y titulado inicialmente *I Thysia (Sacrificio).* En 1910 ganó el primer premio del certamen dramático de Lassanis. Se publicó entonces con una dedicatoria a "Idas" (Ion Dragoumis).

El Puente de Arta es la historia de un imposible y de una maldición: el Puente que los aldeanos necesitan tender sobre su río es una y otra vez arrasado por las corrientes; para afirmarlo sobre sus cimientos es necesario el sacrificio de una víctima. En el drama de Kazantzakis el personaje del Maestro Primero logra construir el puente y, seguro de que no se vendrá abajo, pide y obtiene permiso del Noble de la aldea para construirse una casa y casarse con su amada.

Entonces llega una mujer anunciando la inminente ruina del puente y otra, la vieja profetisa, a la que todos llaman Madre, sentencia que la muerte de la amada del Maestro Primero es necesaria para salvar el puente. Para que el sacrificio surta efecto debe ser voluntario, por eso la Madre no pronuncia el nombre de Smaragda, la amada del Maestro e hija del Noble. Tampoco el Maestro se atreve a hablar y entregar a su amada, hasta que, cuando los constructores piden la cabeza de él, la propia Smaragda se ofrece para el sacrificio y desciende a los cimientos del puente.

1910 Petros Psiloritis, *O Protomastoras. Tragodia*, en *Panathinaia* 20 (15-30/6/1910): 131-144.

- *O Protomastoras* - *Le maître-maçon*, A Die. Trad. Dimitri Filias.

Odiseo

Kazantzakis escribió esta obra a finales de 1915 y la tradujo al francés en 1948. El argumento reproduce el final de la *Odisea* homérica, centrándose en la prueba del arco y la matanza de los pretendientes. De este modo se entiende que en su propia *Odisea* Kazantzakis diera el trabajo de venganza por cumplido y presentara al héroe cubierto de sangre, pero a punto para el baño.

Por otro lado, la influencia de *El arco de Odiseo* (1914) de G. Hauptmann es patente en toda la obra (Raizis 1971-2) y los sentimientos de los personajes no son ya los de Homero: cuando revela su identidad, Odiseo no es bien recibido, porque Telémaco está cansado de vivir a la sombra del padre y Penélope ansiaba casarse (Rotolo 1981).

1915 [A. Geranos], *Odiseas*, en *Nea Zoi* (Alexandria junio-noviembre 1922): 1-41, 91-149; Athina: Stochastis 1928; Athina: Drifos 1955; Reed. En *Theatro A: Tragodies me archaia themata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1964, 1998.

- *Odiseo* en *Teatro I.* Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos 1978. Trad. Miguel Castillo Didier.

- *From Odysseus. A Drama*, en *The Literary Review* 16, 3 (1973) – fragmento. Trad. Marios Byron Raizis.

Cristo

Escrita en 1915, reelaborada en 1921 y editada por primera vez en 1928 con una dedicatoria a Elsa Lange, la obra pone en escena el misterio de la resurrección de Cristo. En una ceremonia secreta se ofrece la comunión a los fieles, que son conducidos a un estado de éxtasis e informados de que Cristo espera tres días en la tumba quién lo llore. En una visión la congregación tiene conocimiento de lo que ocurre en la casa, donde se encuentran reunidos los discípulos: María Magdalena está delirando, habla de resurrección y lleva las heridas de Cristo crucificado en su propio cuerpo. Llegan asustados Pedro, Jaime, Tomás y Felipe, después Mateo, la madre de Cristo y Juan; deciden ir a la tumba. Entonces aparece María y anuncia que la resurrección ha tenido lugar. Cada uno de los discípulos experimenta su propia visión de Cristo, hasta que Él mismo se presenta y, tras mostrar a cada uno su futuro, asciende a los cielos.

La visión de los fieles llega a su fin, el misterio termina y el maestro de ceremonias pide que guarden el secreto.

1921 *Christos.* Athina: Stochastis 1928; Athina: Drifos 1956; Reed. en *Theatro B: Tragodies me vyzantina themata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1964, 1998.

- *Christo.* Santiago (Chile): Cuarto Propio 1997. Trad. Miguel Castillio Didier.

Niceforo Fokas

Corre el año 969 y el emperador de Constantinopla, Nicéforo Fokás, es objeto del odio de un pueblo cansado de años de guerra, al tiempo que su esposa, la emperatriz Theofanó, conspira para derrocarlo en favor de su amado, Ioannis Tsimiskis, que se encuentra en prisión. El emperador, que vive como un asceta, arrepentido de sus errores y absteniéndose de los placeres, otorga la amnistía a muchos nobles, entre ellos Tsimiskis. Pero pronto se arrepiente cuando lo ve a diario en palacio.

Theofanó se propone seducir al emperador para darle muerte y consigue que acceda a pasar una última noche de pasión con ella, antes de retirarse a un monasterio. Athanassios, el confesor del emperador, le advierte de que es una trampa y le conmina a convertirse en profeta, pero Nicéforo hace caso omiso. Sin embargo, cuando va a entrar

en el cuarto de Theofanó escucha cómo la emperatriz está leyendo la historia de Judith y lo comprende todo: anuncia que va a retirarse a un monasterio y confiesa que mató al emperador Romanos.

Una carta anónima le revela los detalles de la conspiración, pero finalmente se resigna a un destino que seguramente merece: morir asesinado por Vourtis y Tsimiskis en brazos de su esposa.

Kazantzakis comenzó a escribirla a finales de 1915 bajo el título de *Theofano*, pero no se publicó hasta 1927 como *Nikiforos Fokas*. En 1932 la tradujo al francés y más tarde volvió a revisar el texto.

1927 *Nikiforas Fokas.* Athina: Stochastis 1927; Athina: Drifos 1956; Reed. en *Theatro B: Tragodies me vyzantina themata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1964, 1998.

- *Niceforo,* en *Teatro I.* Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos 1978. Trad. Miguel Castillo Didier.

Melisa

Cipselo, hijo del tirano de Corinto, Periandro, se ha vuelto loco por conocer el secreto de la muerte de su madre a manos de su propio esposo, y lleva a su hermano Licofrón a ver al fantasma de su madre muerta, Melisa, pero Licofrón no puede ver nada. Sin embargo, en Epidauro el padre de Melisa, Proclis, le cuenta a Licofrón que Periandro es el asesino de su madre y le da el arma del delito como prueba. Cuando se entera, Periandro ordena que Proclis sea quemado vivo. Licofrón desafía a su padre y jura venganza. Cipselo le hace partícipe de sus visiones en sueños y, disfrazado del fantasma de Melisa, se presenta ante Periandro, que le da muerte.

El tirano ordena después el sacrificio de los nobles en la tumba de su esposa y toma un veneno. Licofrón se enfrenta por última vez a él y es muerto con el mismo puñal con que lo fuera Melisa. A continuación, Periandro expira y los guardas prenden fuego al palacio, según había ordenado.

Escrita en Egina en 1927, después del viaje de Kazantzakis por el Peloponeso. La tradujo al francés en 1948 con la esperanza de que fuera llevada a escena. El director Maurice Jacquemont le dio el texto a Albert Camus, quien quedó tan impresionado que trató, en vano, de que la obra fuera representada.

1937 *Melissa. Drama triprakto*, en *Nea Estia* 25, 289-295 (1/1 – 1/4/1939): 4-9, 97-101, 168-172, 232-237, 303-310, 382-388 y 448-45; Athina: Drifos 1955; Reed. en *Theatro A: Tragodies me archaia thémata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1964, 1998.

- *Melisa*, en *Obras Selectas II*. Barcelona: Planeta 1960. Trad. Mª Ángeles Bosch Carbonell.
- *Three Plays. Christopher Columbus, Melissa, Kouros.* Nueva York: Simon and Schuster 1969. Trad. Athena Giannakas-Dallas.
- *Théâtre. Melissa, Kouros, Christoph Colom.* París: Plon 1974 Trad. Liliane Princet - Nikos Athanassiou.

Prometeo

Kazantzakis había pensado en una tragedia sobre el mito de Prometeo ya en 1922, cuando le cuenta a Galatea que dicha obra será un *Heracles*. Sin embargo, la trilogía no llegó hasta 1944 (cf. Omatos 2002).

Prometeo portador del fuego, la primera parte, cuenta cómo, tras la batalla contra los Titanes, Zeus exigió sumisión a Prometeo, olvidando que este le había ayudado a vencer. Prometeo modeló entonces un hombre y una mujer de barro y les insufló la vida. Para que no se convirtiera en la manzana de la discordia entre ambos, Prometeo casó a la mujer, Pandora, con su hermano Epimeteo.

En *Prometeo encadenado* el héroe ya es anciano y ha pasado la vida favoreciendo a los hombres. Su hermano lo traiciona y Zeus lo encadena en el Cáucaso. Aunque Pandora se ofrece para interceder en su favor, Prometeo rechaza su ayuda. Recibe la visita de una joven aldeana, que lleva un niño moldeado en barro, y le pide su bendición para convertirlo en hijo de ambos. Después aparece Atenea, quien le confiesa que su padre no es Zeus, sino el propio Prometeo y le invita a acompañarla al Olimpo, donde Zeus aún lo ama. Le cuenta, además, que todos los dioses están sujetos a un poder mayor que ellos, pero Prometeo elige permanecer atado.

La última parte, *Prometeo liberado*, comienza con el héroe encadenado, en compañía de las Oceánides y esperando noticias de ese hijo suyo que habría de redimir a la humanidad.

De repente, la corona que lleva en su cabeza florece, porque el reinado de Zeus se tambalea y es Prometeo quien puede salvarlo. Sileno trae al nuevo dios Baco, los

Titanes están atemorizados. Entonces llega Hércules, el hijo de Prometeo y su liberador. Atenea quiere llevarlo al Olimpo, pero Prometeo consigue que permanezca en la tierra, donde él mismo lo asiste en su labor de auxilio a los hombres.

1945 Primer coro en *Grammata* 6 (agosto 1944): 41; *Promitheas pyrforos*, en *Kallitechniki Ellada* (1945): 6-24; fragmentos de *Promitheas desmotis* en *Nea Estia* 37, 430 (15/5/1945): 291-293; Trilogía *Promitheas,* en *Theatro A: Tragodies me archaia thémata.* Athina: Drifos 1955; Reed. Athina: ek. E. Kazantzaki 1964, 1998.

- *Prometeo portador del fuego, Prometeo encadenado*. Santiago (Chile) 2000. Trad. Miguel Castillo Didier.

Juliano el Apóstata

En el año 1939, mientras los aviones bombardeaban Inglaterra, Kazantzakis escribió Juliano el Apóstata[30]. Se alojaba en la casa de Stratford-on-Avon que había pertenecido a la hija de Shakespeare. En 1948 la tradujo al francés. La tragedia recrea la conspiración y el asesinato por parte de los cristianos del último emperador pagano de Roma, Flavio Claudio Juliano (332-363 d.C.). En sus últimas horas son un obispo, su mujer, Helena, una cortesana llamada Marina y un joven llamado Stefanos, quienes planean su muerte. El emperador, que había restituido el paganismo y perseguido a los cristianos, tiene, sin embargo, una visión de Cristo y siente compasión por sus enemigos.

1939 *Ioulianos o Paravatis*, Athens: Pinguinos 1945; Athina: Drifos 1956; Reed. en *Theatro B: Tragodies me vyzantina themata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1964, 1998.

- *Juliano,* en *Teatro I.* Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros" 1978. Trad. Miguel Castillo Didier.

Capodistrias

Kazantzakis pensó en una tragedia sobre Ioannis Kapodistrias (1776-1831), unos de los artífices del estado griego independiente, desde 1939. El argumento de la obra recrea el

[30] Interesante comparación con el poema de Kavafis sobre el mismo tema y su utilidad para entender conflictos actuales en Syrimis 2010.

episodio de la rebelión de Hidra y el posterior asesinato del protagonista en represalia por la condena a Mavromichalis.

1946 *Kapodistrias,* en *Theatro G: Tragodies me diafora themata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1998.

- *Kapodistria,* en *Teatro. I.* Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros" 1978. Trad. Miguel Castillo Didier.

Sodoma y Gomorra

El argumento de este drama escrito en Antibes es el siguiente: Dios quiso evitar la muerte de Lot, el único hombre justo en Sodoma y Gomorra. Pero Abraham, encargado de salvarlo, se encontró con la oposición de Lot, que se sabía pecador. El ángel enviado por dios arrasó las ciudades y a sus habitantes.

1949 *Sodoma kai Gomorra,* en *Theatro G: Tragodies me diafora themata*. Athina: ek. E. Kazantzaki 1998.

- *Sodoma y Gomorra,* en *Obras Selectas III*. Barcelona: Planeta 1968. Trad. Enrique de Juan.
- *Sodom and Gomorrah,* en *Two Plays by Nikos Kazantzakis.* St. Paul, Minnesota: North Central Publishing Co. 1982. Trad. Kimon Friar.

Teseo (Kouros)

Teseo se encuentra ante el laberinto, dispuesto a matar al Minotauro. Ariadna le ofrece su amor y su ayuda, pero él rechaza lo que cree que es una trampa. Sin embargo, hasta el propio Minos, consciente de la pronta destrucción de su reino, prefiere una alianza matrimonial con el extranjero.

Teseo sale del laberinto vencedor de las fuerzas primitivas de la animalidad. Lo acompaña un joven semejante en todo a él, el Minotauro convertido en Kouros. Minos acepta su derrota y se despide. Teseo se marcha sin Ariadna.

La obra fue escrita en Antibes en 1949, traducida por el propio Kazantzakis al francés en 1951 y revisada en el 53.

1953 *Kouros,* en *Theatro A: Tragodies me archaia thémata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1998.

- *Teseo (Kouros*), en *Obras Selectas II*. Barcelona: Planeta 1960. Trad. Enrique de Juan.
- *Kouros,* en *Three Plays.* Nueva York: Simon and Schuster 1969. Trad. Athena Giannakas-Dallas.
- *Kouros,* en *Théâtre.* París: Plon 1974. Trad. Liliane Princet - Nikos Athanassiou.

Constantino Paleólogo

Esta tragedia narra los acontecimientos de la noche de la caída de Constantinopla: desde la revuelta popular contra el Emperador por su alianza con los francos, pasando por las disputas y la reconciliación entre el Abad y el Emperador, así como la oferta, rechazada, de rendición ante los turcos y la valentía de los últimos soldados cretenses en la defensa de la ciudad.

Su primera versión data de 1944 y se completó en Egina. Allí mismo conoció su segunda versión de 1946, terminada en Antibes. En 1951 y por sugerencia de Eleni fue revisada.

1953 *Konstantinos o Paleologos,* en *Theatro B: Tragodies me vyzantina themata*. Athina: ek. E. Kazantzaki 1998.

- *Constantino Paleólogo,* en *Obras Selectas III*. Barcelona: Planeta 1960. Trad. Miguel Castillo Didier.
- *Konstantinos Paläologos*. Stuttgart: Flamberg. 1964. Trad. al alemán Pavlos Tzermias.

Buda

El personaje del escritor en la novela de *Zorba* está tratando de escribir un libro sobre Buda, con escaso éxito. Sus dificultades evocan probablemente las que tuvo el propio Kazantzakis para plasmar su visión del personaje. Tanto es así que ya en los años 1921 en Viena y 1922 en Berlín había escrito sendas versiones en verso y prosa de un *Buda*, que destruiría después. Retomó la idea en los años 30 y en 1932 escribió un guión cinematográfico. Algunos años después escribió una obra titulada *Yangtsé*, que revisó en 1943. Entre 1949 y 1956 el manuscrito tomó la forma definitiva de la tragedia *Buda*.

En una aldea junto al río Yangtsé y en torno a una estatua de Buda se van reuniendo los personajes: un poeta, un mago, el pueblo.

La obra plantea el conflicto generacional entre un padre, el gobernador apegado a la tradición, y su hijo, partidario de la occidentalización. Cuando el río amenaza desbordarse, unos lo achacan al castigo divino y piden el sacrificio de la mujer del joven, otros buscan soluciones pragmáticas. Finalmente la destrucción alcanza a todos por igual y el río y Buda rebelan su secreto: son uno y el mismo.

1956 *Boudas,* en *Theatro G: Tragodies me diafora themata.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1998.

- *Buda. Tragedia en 3 actos.* Buenos Aires: Carlos Lohlé 1995. Trad. Miguel Castillo Didier.
- *Buddha*. San Diego, California: Avant Books 1983. Trad. Kimon Friar – Athena Dallas-Damis.
- *Bouddha,* en *Théâtre II.* París: Plon 1982. Trad. Jacqueline Moatti-Fine.

Cristóbal Colón

Kazantzakis había visitado la tumba del "Don Quijote de los mares" en Sevilla, durante su viaje a España de 1926. Posteriormente escribió una biografía sobre el explorador por encargo del periódico *Kathimerini*, que la publicó de manera anónima en 1941. La tragedia la redactó en 1949 en Antibes, bajo el título de *To chryso milo* (La manzana dorada) y en 1954 como *Cristóbal Colón*, siguiendo indicaciones de Prevelakis.

La obra arranca en el monasterio de Santa María del Atlántico, donde don Alonso cuenta al Abad y al padre Juan que se dispone a realizar un viaje en busca de oro, para el cual necesita cierto mapa que el Papa donara al monasterio.

Entre tanto aparece un viajero que lleva una manzana dorada con los mapas de Asia, África y Europa. El viajero busca redención de sus pecados y se declara elegido por Dios para llevar a Cristo sobre las olas. Don Alonso trata de arrebatarle la manzana, pero el viajero (que no es otro que Cristóbal Colón) la destruye y le propone que lo acompañe en su viaje.

Tras obtener audiencia con la reina Isabel, que ha visto a Colón en sus sueños, el barco zarpa con su bendición. Durante la travesía sufren tempestades y el motín de la tripulación y, cuando todo parece perdido, Colón tiene la visión de una nueva tierra que en seguida aparece en el horizonte.

1956 *Christoforos Kolombos* en *Theatro G: Tragodies me diafora themata*. Athina: ek. E. Kazantzaki 1998.

- *Christóbal Colón. Tragedia en cuatro actos.* Santiago (Chile): Universidad de Chile, Athos Pérgamos 1997. Trad. Miguel Castillo Didier.
- *Christopher Columbus,* en *Three Plays.* Nueva York: Simon and Schuster 1969. Trad. Athena Giannakas-Dallas.
- *Christoph Colomb,* en *Théâtre.* París: Plon 1974. Trad. Liliane Princet - Nikos Athanassiou.

Otelo regresa

Kazantzakis escribió esta obra en 1936 mientras traducía a Pirandello para el Teatro Nacional. Se trata de una comedia moderna en un acto, donde realidad y ficción se mezclan.

Un director teatral busca tema para su obra. Lo visitan los fantasmas de Clitemnestra, Fausto y Otelo, a modo de pretendientes a ser representados. Por fin el director escoge a Otelo. Los actores, un matrimonio y un viejo amigo de este, son elegidos en función de sus relaciones personales fuera del escenario, a fin de que la implicación sea mayor. Como resultado, el celoso marido reacciona ante los flirteos de su mujer con el actor que hace de amante y, abandonando el texto en plena representación, ataca a la actriz-personaje.

El público cree que ha muerto, pero al final todos reaparecen sobre el escenario, sanos y salvos.

1962 *O Othellos xanagyrizei,* en *Nea Estia* 72, 848 (1.12.1962): 1522-1569.

Poesía (1907-1938)

Sonetos

1907 y 1913-14 Sonetos de juventud publicados en revistas, cuyos títulos son: *Ase me pali (Déjame ya)* en la revista *Pinakothiki* (septiembre 1907): 111; *Oidipodas (Edipo), Thermopiles (Termópilas), Ta aionia (Las cosas eternas)* y *I Amigdalia (El almendro)* en la revista *Grammata,* 21-14, Alejandría (1913-14): 313-4.

[No existen traducciones]

Terzinas

…mis cantos llegarán a 80… porque voy a vivir 85 años… (Alexiou 1966: 271).

Kazantzakis se propuso escribir 24 cantos, uno por cada letra del alfabeto, que sirvieran de "guardaespaldas" a los otros tantos cantos de la Odisea. Finalmente compuso 22 en la *terza rima*, el metro de Dante, que dedicó a personajes influyentes en su vida, su obra y su pensamiento.

1932-37 *Tertsines.* Athina: ek. E. Kazantzaki 1960.

22 cantos dedicados a las personas que se indica entre paréntesis: *Terzina* (Ángelos Sikelianós), *Buda* (Mijali Athanasiou), *Moisés* (Lia Lewin-Dunkelblum), *Cristo* (Yorgos Papandreu), *Mohamed* (Rosa Chacel-Pérez Rubio), *Lenin* (Stamo Diamandara), *Don Quijote* (Panaït Istrati), *Alejandro Magno* (Ion Dragoumis), *Genghis Kahn* (Petro Vlasto), *Hideyoshi* (Aemilios Churmizios y Marika), *Toda Raba* (Yiannis Manglis), *Dante* (Leftheris Alexiou), *Shakespeare* (Dr. N. Sbarouni), *Leonardo* (Conrad Westphal), *Greco* (Pantelis Prevelakis), *Nietzsche* (Helmut von den Steinen), *Santa Teresa* (Juan Ramón Jiménez), *Helena* (Eleni Samiou), *Psijaris* (D.P. Petrokokkino), *Abuelo – Padre – Nieto* (Tea Anemoyianni); *A sí mismo* (Manoli G. Hatzyeorgiadi).

- *Los tercetos a España (Don Quijote, Greco y Santa Teresa).* Huelva: Fundación el Monte 1997. Trad. José Antonio Moreno Jurado.
- "Cantos en Tercinas", *Byzantion Nea Hellás* 26, 2007: 95-144. Trad. E introducciones Miguel Castillo Didier.

Odisea

No habré hecho nada, mi vida habrá sido en balde, si la Odisea, que ahora se imprime, no tiene valor. (Kazantzaki, E. 1977: 425)

1ª versión Creta	1-6	Invierno, 1925
Egina	7-24	20 mayo- 22 septiembre, 1927
2ª versión Gottesgab	1-24	1 octubre, 1929- 3 marzo, 1930
3ª versión Gottesgab	1-24	1 julio- 4 diciembre, 1931
4ª versión Egina	1-24	23 abril- 24 julio, 1933
5ª versión Egina	1-24	Invierno, 1935
6ª versión Egina	1-24	Invierno- primavera, 1937
7ª versión Egina	1-24	Mayo- diciembre, 1938

1938 *Odisseia*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2006.

- *Odisea,* en *Obras Selectas IV*. Barcelona: Planeta 1975. Trad. Miguel Castillo Didier.

- *The Odyssey, A Modern Sequel.* Nueva York: Simon and Schuster 1958. Trad. Kimon Friar.

- *L' Odysee.* París: Plon 1968. Trad, Jaqueline Moatti.

- *Odysee, Ein Modernes Epos.* Munich: Verlag Kurt Desch 1973. Trad. Gustav A. Conradi.

Novelas (1906-57)

Lirio y Serpiente

Novela juvenil que, según confesara el autor en su autobiografía, le inspirara su aventura con la irlandesa Kathleen Forde, su joven profesora de inglés en Creta (Comerford 2004a y b). Se la dedicó a su entonces esposa, Galatea, apodada Totó.

Fuertemente influida por el decadentismo de D'Annunzio, describe la última noche de una pareja de amantes que se suicidan mediante el aroma de las flores.

1906 [Karma Nirvami], *Ofis kai Krino*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2005.

- *Lirio y serpiente.* Buenos Aires: Carlos Lohé 1988. Trad. M. Castillo Didier.

- *Serpent and Lily: a novella, with a manifesto, The Sickness of the Age.* Berkeley: University of California Press 1980. Trad. Theodora Vasils.

- *Le lys et le serpent,* Mónaco: Du Rocher 1990. Trad. Jacqueline Moatti-Fine.

Almas Rotas

La segunda novela de Kazantzakis fue escrita en París en 1908 y se publicó por entregas al año siguiente en Atenas. Seguida de *Vida Emperatriz* y *Hombre-Dios*, iba a ser la primera parte de una trilogía que nunca se completó.

Almas rotas es la historia del doctorando Orestes Aristiadis, que prepara en París un tratado titulado *Nuevo Testamento*, mientras trata de movilizar a sus compatriotas,

tomando la tumba de Adamantios Korais[31] por testigo, de ayudarlo en su revolución intelectual, pero solo consigue que se burlen de él. Lo acompañan sus amada Chrisoula, un maduro hombre de letras, pedante y desencantado, enamorado en secreto de la joven y llamado Gorgias y Nora, el prototipo de mujer fatal que tienta a Orestes. Gorgias muere en un accidente de tráfico, Chrisoula de enfermedad y Orestes termina sus días como un vagabundo parisino más.

1909 [Petros Psiloritis], *Spasmenes Psyches*, por entregas en la revista *O Noumas* 7, 355 (30.8.1909) y 8, 378 (7.2.1910).

Toda Raba

Toda-Raba es la expresión 'gracias' en hebreo. Se trata de una novela sobre su experiencia en la Unión Soviética que Kazantzakis escribió en francés desde su retiro en Gottesgab. En ella se reflejan las udas y el desencanto por un sistema político que en un primer momento le deslumbró.

Los personajes de distintas nacionalidades y extracción social (Sou-Ki, Amita, Rahel, Geranos, Azad, y el Hombre de las Fuertes Mandíbulas), que en realidad son *diversos aspectos de una misma conciencia que ha vivido y reflejado la realidad –compleja, fluida, de múltiple faz- de la Unión Soviética* (Kazantzakis 1989a, Prefacio) se hermanan en comunión con la Idea ante la tumba de Lenin.

1929 [Nikolai Kazan], *Tonta-Ramba*. Athina: ek. E. Kazantzaki 1989. Trad. Yannis Manglis.

- *Toda Raba*, en *Cristo nuevamente crucificado - Toda-Raba.* Barcelona: Planeta 1992. Trad. Hernán del Solar.
- *Toda Raba.* Nueva York: Simon and Schuster 1964. Trad. Amy Mims.
- *Toda Raba. Moscou a crié.* París: Plon 1976.

El jardín de las rocas

Escrita en Egina, originalmente en francés y por encargo del editor alemán Grethlein, que no pudo publicarla por la censura nazi. Vio la luz antes en traducción al holandés y, al fin, en francés como *Le Jardin des Rochers* en 1959.

---

[31] Adamantios Korais (1748-1833), humanista y nacionalista griego, autor del primer diccionario de griego moderno.

Esta novela cuenta el viaje sensorial y espiritual de un occidental al lejano oriente. El narrador, un profesor de Oxford, se entrega primero a los placeres sensuales con su amante japonesa para, poco a poco, comprender y aceptar la espiritualidad y entrega de los pueblos orientales a través de su relación platónica con una joven china.

1936 *O Vrachokipos*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2000. Trad. Pantelis Prevelakis.

- *El jardín de rocas.* Buenos Aires: Carlos Lohé 1984. Trad. Roberto Bixio.
- *Der Felsengarten.* Berlín: Ullstein 1997. Trad. Helmuth Wildhammer.
- *Le Jardin des Rochers.* Mónaco: Du Rocher 1991.

Vida y hechos de Alexis Zorbas

Kazantzakis escribió la obra que lo catapultó a la fama internacional en su retiro de Egina, durante la ocupación alemana de Grecia, entre 1941 y 1943. Como es bien sabido, se inspiró en experiencias personales -su amistad con Yorgos Zorbas y el intento de poner en marcha una mina de lignito con él- para escribir esta novela.

La obra es un recorrido por dos almas humanas muy diferentes y complementarias. Una historia de amistad en la que Zorba, un vividor, un hombre libre, descubre la virginidad del mundo a alguien que parece haberlo conocido tan solo a través de los libros.

Kazantzakis convierte a Zorba, que era Macedonio, en un cretense. La mina de Prastova se traslada a Creta y toda la novela se transforma en una experiencia cretense, que incluye dialecto, personajes, indumentaria, comida y paisaje: *Alexis Zorbas es una novela cretense, con una filosofía epicureo-dionisíaca y un héroe macedonio* (Richards 1964: 359). Igualmente hace de la *Odisea* una *Odisea* cretense.

La novela fue llevada con gran éxito al cine por Michael Cacoyannis en 1963. Anthony Quinn ganó el Oscar por su interpretación del protagonista.

1946 *Vios kai politeia tou Alexi Zorbas.* Athina: ek. E. Kazantzaki 2005.

- *Alexis Zorbas el griego.* Madrid: Debate 1997. Trad. Roberto Gibourg (del francés).
- *Zorbas the Greek.* Nueva York: Scribner Paperback Fiction 1996. Trad. Carl Wildman.
- *Alexis Zorbas*. París: Plon 2002. Trad. Yvonne Gauthier.

Cristo de nuevo crucificado

En un pueblo griego se elige a los vecinos que tomarán parte en la tradicional representación de la pasión de Cristo, que se lleva a cabo cada siete años. Cuando un grupo de refugiados perseguidos por los turcos llega desde otra población en busca de asilo, Manolios es el único dispuesto a ayudarlos. El personaje había sido elegido para representar a Cristo y a lo largo de la novela va sufriendo el duro y ascendente camino espiritual tan apreciado por Kazantzakis. Su enfrentamiento con el poder eclesiástico se convierte en sacrificio personal para salvar a los refugiados.

Fue escrita en Antibes en 1948 y en 1957 Jules Dassin rodó en Creta una versión cinematográfica de la novela, que tituló *Celui qui doit mourir* y que se estrenó en el Festival de Cannes, donde recibió un premio especial.

1950 *O Christos Xanastavronetai*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2005.

- *Cristo de nuevo crucificado.* Madrid: Alianza 1989. Trad. José Luis de Izquierdo Hernández.
- *The Greek passion.* New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers 2000. Trad. Jonathan Griffin.
- *Le Christ recrucifié.* París: Plon 1998. Trad. Pierre Amandry.

La última tentación de Cristo

Según esta novedosa versión de la pasión de Cristo, Jesús trató de llevar la vida de un hombre ordinario y se resistió a cumplir con su misión de hijo de dios sobre la tierra. Ya en la cruz conoció la última tentación: un ángel se le apareció y le ofreció llevar la vida de un hombre corriente. Jesús aceptó, se casó con María Magdalena y, tras morir esta, con Marta y con María. Tuvieron hijos, envejecieron rodeados de nietos. Antes de morir lo visitaron sus discípulos, entre los cuales Pablo había seguido predicando las enseñanzas de Cristo como si este hubiera muerto en la cruz, y le recriminaron su traición. Solo entonces Jesús comprendió que el ángel que lo salvara de la crucifixión había sido una trampa y su vida entera de hombre mortal un sueño, y así volvió a encontrarse en el momento del sacrificio, dispuesto a morir para redimir a los hombres.

Bajo el título de *Ta apomnimonevmata tou Christou* (*Recuerdos de Cristo*) conoció la novela su primera versión en Egina en 1942. Kazantzakis reelaboró la obra en Antibes los años 1950-51 y se la dedicó a *María Bonaparte, autora, princesa de Jorge de Grecia.*

Fue llevada al cine con gran éxito y polémica por Martin Scorsese en 1988.

1951 *O teleftaios peirasmos*. Athina: ek. E. Kazantzaki 1997.

- *La última tentación.* Barcelona: Debate 1999. Trad. Roberto Bixio.
- *The Last Temptation of Christ.* Nueva York: Simon and Schuster 1998. Trad. P. A. Bien.
- *La dernière tentation du Christ.* París: Plon 2004. Trad. Michel Saunier.

El Capitán Mijalis

El primer intento de escribir una novela sobre su padre lo realizó Kazantzakis en 1929, desde su nevada cumbre de Gottesgab y en francés. Fue el *Kapétan Élia*. Más tarde, entre 1936 y 1940 trabajó sobre el manuscrito *Mon pére*, pero no fue hasta los años 1949-50 que *El Capitán Mijalis* cobró su forma definitiva.

La novela está ambientada en los últimos años de la ocupación turca de Creta (1889) y narra los enfrentamientos entre ambas poblaciones a través de las figuras del griego Capitán Mijalis y su antagonista el turco Nuri Bey. Enemigos por las sucesivas muertes y venganzas entre miembros de sus familias, pero hermanados mediante un pacto de sangre, son valientes y sienten mutua admiración. El Capitán Mijalis desea a la mujer de su enemigo, pero sabe que no puede ni debe tenerla. Otros personajes intervienen para complicar la situación: Manousakas, hermano de Mijalis, es muerto por Nuri que, herido en sus genitales, se suicida. Su esposa Eminé se convierte en amante del griego Polixingis, mientras los turcos provocan una gran matanza entre la población griega. Durante el asedio a un monasterio mijalis abandona la batalla para salvar a Eminé, que ha sido raptada por los turcos. Cuando la encuentre, le dará muerte, pero el monasterio habrá sido destruido. Llega poco después a la isla el sobrino de Mijalis, Kosmas, que trae el mensaje del armisticio y el apoyo de las potencias europeas. Los cretenses son instados a deponer las armas. Mijalis, más allá de toda esperanza y todo miedo, muere en el último combate.

1953 *O Kapetan Michalis.* Athina: ek. E. Kazantzaki 2005.

- *Libertad o Muerte (El Capitán Miguel*), en *Obras Selectas I.* Barcelona: Planeta 1960. Trad. Rosa Chacel.
- *Freedom and death.* Londres: Faber 1990. Trad. Jonathan Griffin.
- *La Liberté ou La Mort.* París: Plon 1979. Trad. Gisèle Prassinos-Pierre Fridas.

Los hermanos enemigos

Ambientada en Kastelo, un apartado pueblo de Macedonia, durante la guerra civil griega (1941-1950), cuenta la historia del cura Yannaros, que trata sin éxito de hermanar a los bandos enfrentados. Comparte la causa de los rebeldes, pero no sus acciones. Cuando decide, al fin, entregar el pueblo a Dracos, líder de estos e hijo suyo, lo hace con la condición de que no haya represalias, pero las hay. Sintiéndose responsable de las muertes, Yannaros decide marchar por los pueblos a pregonar la paz y la fraternidad, pero Dracos ordena su ejecución.

Kazantzakis empezó a escribirla en 1949 en Antibes, cuando aún la guerra civil enfrentaba a los griegos, y la concluyó en 1954.

1954 *Oi aderfofades (Thelei, leei, na'nai lefteros, Skotoste ton!)*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2004.

- *Hermanos enemigos.* Buenos Aires: Carlos Lohé 1976. Trad. Enrique de Juan.
- *The fratricides*. London: Faber and Faber 1989. Trad. Athena Gianakas Dallas.
- *Les frères ennemis.* París: Plon 1978. Trad. Pierre-Antoine Aellig.

El pobrecillo de Dios

Siempre admiró Kazantzakis la figura de San Francisco de Asís, *il poveretto*, y pensó en escribir sobre él. Conoció bien al santo gracias a sus visitas a la ciudad de Asís y a su amistad con Joergensen, biógrafo de San Francisco, cuya obra tradujo al griego. Por fin en 1953 y en Antibes empezó Kazantzakis escribir su novela, que dedicaría al Dr. Schweitzer, *el San Francisco de nuestro tiempo.* En ella ficciona la vida del santo, desde su juventud inconsciente, hasta su dedicación a los hombres, la pobreza y el amor a la naturaleza. El narrador es el padre León, entregado mendigo que acompañará a San Francisco durante toda su vida.

1954 *O ftochoulis tou theou*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2005.

- *El pobre de Asís.* Buenos Aires: Lohé-Lumen 1996. Trad. Enrique Pezzoni (del francés).
- *God's pauper: St Francis of Assisi.* Oxford: Cassirer 1999. Trad. P. Bien.

- *Le Pauvre d'Assise.* París: Plon 1991. Trad. Gisèle Prassinos - Pierre Fridas

Carta al Greco

La última obra de Kazantzakis fue la *Carta al Greco*, su *autobiografía espiritual* novelada, una suerte de parte de guerra del soldado a su capitán, el antepasado cretense el autor, Domenicos Theotocopoulos. En ella cuenta diversos episodios de su vida, desde la niñez en Heraclio hasta los años en que escribió la *Odisea*, pero no más allá. Fechas y datos se confunden en una obra que es una versión literaria idealizada de la vida de Kazantzakis, centrada en su crecimiento espiritual e intelectual (cf. Ntounia 2006).

Desde 1929 comparte con Prevelakis su deseo de escribir, con los años, unas *Conversaciones con el Greco*. Comenzó a redactar la obra en Lugano en 1955 y tenía el segundo borrador listo a su regreso del último viaje a China.

1955-6 *Anafora ston Greco*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2007.

- *Carta al Greco.* Buenos Aires: Lohlé-Lumen 1995. Trad. Delfín Leocadio Garasa.
- *Report to Greco. The autobiography of the author of The Last Temptation of Christ*. Nueva York: Simon and Schuster 1965. Trad. Peter Bien.
- *Lettre au Greco. Bilan d'une vie.* París: Plon 2000. Trad. Michel Saunier.

Literatura infantil

En el palacio de Knossos

En el palacio de Knossos recrea la hazaña de Teseo contra el Minotauro en forma de novela de aventuras. Kazantzakis aprovecha para exponer su visión de la Historia: un viejo mundo de ricos que se derrumba, un mundo más joven y más noble que pugna por triunfar. Retrata las fiestas, las corridas de toros y las danzas de las muchachas-serpientes e introduce algunas novedades: Ariadna y Fedra (hijas de Minos) se disputan el amor del joven Teseo, el herrero del palacio guarda en secreto una nueva arma (el

hierro), Dédalo busca a los hombres voladores e Ícaro y sus amigos intentan huir del palacio.

Seguramente la escribió en Egina en 1940, pero Fanis I. Kakridís sitúa su composición en los años 1914-22.

1939 *Sta palatia tou Knossou*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2003.

- *En el palacio de Cnosos.* Barcelona: Planeta 1987. Trad. Teresa Sempere Carreras.
- *At the palaces of Cnosos*. Athens (Ohio): Ohio University Press 1988. Trad. Themi Vasils.
- *Dans le palais de Minos.* París: Plon 1984. Trad. Jacqueline Moatti-Fine.

En los años de Alejandro Magno

La figura de Alejandro Magno había obsesionado a Kazantzakis durante toda su vida. El joven macedonio era uno de esos ejemplos de grandes hombres a los que el cretense admiraba y, se cuenta, llevaba su imagen en un broche, siempre visible en su chaqueta. La novela la escribió, probablemente, en Egina en el año 1940, aunque Fanis I. Kakridis adelanta la fecha de su composición a los años 1914 o 1922.

Destinada a un público juvenil, relata la vida de Alejandro, desde la domesticación del bravo caballo Bucéfalo, hasta su muerte a orillas del Éufrates. Al personaje de Alejandro le dedicó también una de las terzinas.

1937 *Megas Alexandros*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2003.

- *Alejandro el Grande.* Buenos Aires: Carlos Lohlé 1983. Trad. Mirta Arlt.
- *Alexander the Great*. Athens (Ohio): University Press 1982, 1990. Trad. Theodora Vasils.

Relatos de viaje (1927-41)

Recogen las impresiones de sus viajes por España, Inglaterra, Grecia, Rusia, Italia, Chipre, Palestina, Sinaí, Egipto, Japón y China. Generalmente Kazantzakis realizó sus viajes como corresponsal de periódicos atenienses o como enviado del

gobierno griego para entrevistarse con personalidades de la política y cultura de un país[32].

Esbozos del Monte Athos

Impresiones del viaje al Monte Athos con Angelos Sikelianos en 1914. Los dos poetas dedicaron 40 días de peregrinación a los monasterios. Allí conoció Kazantzakis a Yorgos Zorbas. Se publicaron en francés en 1915 en el *Messager de Atènes* bajo la firma 'N'.

1914 *Skitsa apo ton Agion Oros*. Varvaroi, Heraclio: ek. Mouseio Nikou Kazantzaki 2001. Trad. Elisabeth I. Anemogianni del original en francés.

[No existen traducciones]

Viajando. España, Italia, Egipto, Sinaí

Impresiones del primer viaje a España (1926), de los viajes a Italia (1926), Egipto y el desierto del Sinaí (1927), que aparecieron por primera vez en *Eleftheros Typos* (España: 12.12.1926-7.1.1927, Italia: 6-28.2.1927) y *Eleftheros Logos* (Egipto y Sinaí, 3.4.-3.5.1927).

1927 *Taxidevontas (Ispania, Italia, Aigyptos, Sina)*. Alexandreia: ek. Serapeion 1927.

- *Del Monte Sinaí a la isla de Venus*, en *Obras Selectas II.* Barcelona: Planeta 1960. Trad. Andrés Lupo Canaleta.

Viajando. Rusia

Los dos viajes a la Unión Soviética, en 1925 y en 1927, dejaron una profunda huella en Kazantzakis. Su testimonio lo constituyen las publicaciones en *Eleftheros* Logos (noviembre-diciembre 1925) y en *Proia* (8-14.1.1928), así como el volumen *Viajando. Rusia*, que incluye además las impresiones del tercer viaje de 1928-29.

1928 *Taxidevontas: Rousia*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2000.

- *Russia. A chronicle of three journeys in the aftermath of the revolution.* Berkeley: Creative Arts Book Co. 1989. Trad. Michael Antonakes – Thanasis Maskaleris.

---

[32] Sobre la visión localista y cosmopolita de sus crónicas cf. Calotychos 2010. Sobre la imagen del 'otro' cf. González Vaquerizo 2013 (e.p.2).

- *Voyages. Russie*. París: Plon 1977. Trad. Liliane Princet.

Viajando. España

Recoge las impresiones de los tres viajes de Kazantzakis a España (1926, 1932-33 y 1936). Originalmente fueron publicadas en *Kathimerini* (21.5-3.6.1933 y 24.11.1936-17.1.1937).

1938 *Taxidevontas A: Ispania*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2002.

- *Viajando. España ¡Viva la muerte!* Madrid: ed. Clásicas 1998. Trad. Guadalupe Flores Liera.
- *Spain*. Berkeley: Creative Arts Book Co. 1983. Trad. Amy Mims.
- *Voyages. Espagne*. París: Plon 1980. Trad. Mary Vriacos.

Viajando. Japón-China

Las impresiones del viaje a Japón y China en 1935 aparecieron inicialmente en el periódico *Acrópolis* (9-6 y 19-10-1935). Las ediciones posteriores a 1958 incluyen un epílogo de Eleni Kazantzaki sobre el último viaje de la pareja al lejano Oriente en 1957, al regreso del cual falleció Kazantzakis.

1939 *Taxidevontas B: Iaponia – Kina*. Athina: ek. E. Kazantzaki 1999.

- *Japan, China*. Berkeley: Creative Arts Book Co. 1982. Trad. George C. Pappageotes.
- *Voyages Chine-Japon*. París: Plon 1980. Trad. Liliane Princet - Nikos Athanassiou.

Viajando. Inglaterra

El libro fue escrito en Egina en 1940 y recoje impresiones de varios viajes a Inglaterra. Las ediciones posteriores a 1958 incluyen un epílogo "La fortuna de un imperio", que había aparecido en *Nea Estia* (vol. 56, 653, 15-9-1954), concerniente a la renovada visión de Kazantzakis de Inglaterra a la luz de su política con respecto a Chipre. Una nota muy crítica de Kazantzakis sobre la política extranjera del Reino Unido, de 1941, se incluye también desde 1986.

1940 *Taxidevontas G: Anglia*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2000.

- *Inglaterra*, Madrid: E.M.E.S.A, 1974. Trad. Joaquín Esteban Perruca.

- *England. A travel journal.* Londres: Faber & Faber 1971. Trad. Amy Mims.

Creta. Cómo la hallé tras su liberación

Tras la ocupación alemana de Creta el equipo de las 'Cuatro K' – compuesto por Kazantzakis, Kadridis, Kalitsounakis y Koutoulakis- fue enviado a la isla para hacer el recuento de las atrocidades cometidas por los nazis. Ni los textos ni las fotografías de la comisión se conservan, pero las impresiones de Kazantzakis están recogidas en este volumen. Un resumen apareció en *Nea Estia* 66 (navidad 1959: 39-40).

1945 *I Kriti: Pos tin ívra meta tin apeleftherosi tis*. Heraclio: Elliniki Periigitiki Leschi, Tmima Archanon 1984.

Viajando. Italia, Egipto, Sinaí, Jerusalén, Chipre y Morea

Versión revisada del Viajando de 1927. Suprime el capítulo de España, a la que se dedicaría el volumen monográfico de 1937. A los capítulos iniciales de Italia, Egipto y el Sinaí, se añaden los de Jerusalén, Chipre (1926) y Morea (1937), que habían aparecido antes en *Eleftheros Typos* (Palestina y Chipre, 9-10.5.1926, 13-22.6.1926 y 18.7.1926) y *Kathimerini* (Morea, 7.11-21.12.1937). Por una carta de 1957 se sabe que estaba reelaborando sus impresiones del Medio Oriente antes de morir.

1926, 27, 37 y 57 *Taxidevontas (Italia, Aigyptos, Sina, Ierousalim, Kypros, o Morias,* Athina: ek. E. Kazantzaki 2004.

- *Del Monte Sinaí a la isla de Venus,* en *Obras Selectas II.* Barcelona: Planeta 1960. Trad. Andrés Lupo Canaleta.
- *Journeying: travels in Italy, Egypt, Sinai, Jerusalem and Cyprus*. Boston: Little Brown 1975. Trad. Themi Vasils – Theodora Vasils.
- *Du Mont Sinaï à l'île de Vénus. Carnets de voyage*. París: Plon 1958. Trad. Pierre Fridas - Gisèle Prassinos.

Epistolografía

Gran parte de la correspondencia de Kazantzakis permanece inédita y muy pocas de las cartas editadas han sido traducidas.

Además de las colecciones que recogemos aquí, hay cartas a diferentes amigos y colaboradores publicadas puntualmente en revistas literarias especializadas o recogidas en biografías del autor, como la de Eleni Kazantzaki (1977), que se basa ampliamente en sus cartas.

Cuatrocientas cartas de Kazantzakis a Prevelakis y otras cuarenta autógrafas con comentarios, un perfil de biografía interior y la cronografía de la vida de N. Kazantzakis por P. Prevelakis.

Constituyen el mayor archivo de cartas del autor y una fuente fundamental para el estudio de su vida y su obra. Abarcan el periodo 1926 a 1957.

- *Tetrakosia Grammata tou Kazantzaki ston Prevelaki: kai saranta alla aftografa ekdidomena me scholia, ena schediasma esoterikis viografias kai ti chronografia tou viou tou N. Kazantzaki apo ton p. Prevelaki*. Athina: ek. E. Kazantzaki 1984.

[No existen traducciones]

"Veintidós cartas de N. K. a Kimon Friar sobre la traducción de la *Odisea* al inglés"

Kimon Friar y Nikos Kazantzakis colaboraron estrechamente en la traducción de la Odisea al inglés durante los últimos años de la vida del autor. En estas cartas, así como en un artículo del traductor (Friar 1971-72) se encuentra el testimonio.

– "Eikosi dyo grammata toy N. K. ston Kimon Friar gia tin metafrasi tis *Odisseias* sta anglika", *Tomés* 17, 1977a: 3-23.

[No existen traducciones]

Cartas a Galatea

Cartas a su primera esposa, Galatea Alexiou.

–*Epistoles pros ti Galateia*. Athina: Difros 1958.

–*The suffering God. Selected Letters to Galatea and to Papastephanou.* New York: Caratzas Brothers 1979 (trad. Philp Rand).

"Diez cartas de Kazantzakis a Chourmuzios"

Cartas al intelectual chipriota Aemilios Chourmouzios (1904-1973), autor de varios ensayos sobre Kazantzakis (Chourmouzios 1977).

– "Deka epistoles tou K. ston Chourmouzio", *Tetradia Eythynis* 3, 1977: 180-195.

– [No existen traducciones]

"84 cartas de N. Kazantzakis a Kakridis"

Cartas a J.Th. Kakridis, filólogo que colaboró con Kazantzakis en la traducción de la *Ilíada* de Homero al griego moderno. Además de las cartas de Kazantzakis a este, existe una crónica de la colaboración escrita por Kakridis (Kakridis 1959).

–"84 grammata tou N. K. Ston Kakridi", *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki 1977b): 257-300.

– [No existen traducciones]

"Cartas inéditas a Borje Knös"

Cartas al traductor sueco de Kazantzakis, Borje Knös.

–"Anekdota grammata tou Kazantzaki ston Borje Knös", *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki 1977c): 301-303.

– [No existen traducciones]

Las cartas escogidas de Nikos Kazantzakis

– *The Selected Letters of Nikos Kazantzakis*. Princenton: University Press 2012 [ed. y trad. P. Bien]

"Cartas inéditas de Nikos Kazantzakis: 'Revista Pinakothiki' y Dimitris Kalogeropoulos"

–"Anekdota grammata tou Nikou Kazantzaki: To Periodiko 'Pinakothiki' kai o Dimitris Kalogeropoulos", *Kainouria epochi* 15, 4 (otoño 1962): 30-38.

Cartas de Kazantzakis a Minas Dimakis

– *Grammata tou Kazantzakis ston Mina Dimaki*. Dimakis, M. (ed.) (1975). Athina: To Elliniko Vivlio.

Diarios

La mayor parte de los cuadernos de Kazantzakis permanecen inéditos. Algunos están a disposición de los investigadores en el Museo Nikos Kazantzakis, otros son propiedad de particulares.

–"Skorpies selides apo ta tetradia tou Nikou Kazantzakis" (Hojas sueltas de los diarios de Nikos Kazantzakis), *Nea Estia* 90, 1062 (1971): 1257-1261.

Guiones cinematográficos (1932)

Kazantzakis escribió sus guiones cinematográficos en Gottesgab en 1932 en la idea, alentada por Prevelakis y Eleni, de que podría llegar a ganar dinero con ellos (Anemogiannis 1991).

El pañuelo rojo: *To kokkini mantili*

San Pacomio y Sia: *Agios Pachomios kai Sia*

Mahoma: Escrito directamente en francés y publicado por primera vez en la revista *Le regard crétois* en julio de 1997.

Buda: *Boudas*

Lenin: *Lenin*

Un eclipse de sol: *Mia iliaki ekleipsi*

Don Quijote: *Don Kichotis*

Decamerón: *To Dekaimero*

Grecia eterna: *Aionia Ellada*

Ninguno de los guiones fue rodado. Sí se adaptaron al cine con posterioridad tres de sus novelas: Jules Dassin, *Ce lui qui droit mourir* [*Cristo de nuevo crucificado*], 1957; Michael Cacoyannis, *Zorbas, el griego*, 1964 y Martin Scorsesse, *La última tentación de Cristo*, 1988.

Alexis Zorbas fue también llevada al teatro. Cuatro novelas inspiraron a músicos y coreógrafos: *El maestro primero* y *Constantino Paleólogo* (Óperas homónimas de Manolis Kalomiris); *Cristo de nuevo crucificado* (*La pasión griega*, ópera de Bohuslav Martinú y *Ecce Homo* de Sandor Szokolay); *Alexis Zorbas* (Mikis Theodorakis y Lorca Massine); *Libertad o Muerte* (Manos Jatzidakis).

Traducciones (1910-1943)

El boletín de la Sociedad Internacional de Amigos de Nikos Kazantzakis, *Synthesis* 4 (2004), recoge la mayor parte de noticias conocidad en cuanto a las traducciones de Kazantzakis, que incluyen: literatura, filosofía y ciencia, biografía y literatura infantil y juvenil.

LITERATURA

***La Divina Comedia,* Dante**

1934 Dantis, *I Theia Komodia*. Traducción y prólogo N. Kazantzakis, Athina: ek. E. Kazantzaki 2006.

***La Ilíada,* Homero**

1954 Omirou, *Iliada*. Traducción N. Kazantzakis – I. Th. Kakridis, Athina: typ. M. Rodi 1964 – ediciones más recientes de la Librería de la «Estia» y del OEDV (se utiliza como manual escolar).

***La Odisea,* Homero**

1965 Omirou, *Odisseia*. Traducción N. Kazantzakis – I. Th. Kakridis, Athina: typ. M. Rodi 1965.

***Esta noche improvisamos,* L. Pirandello**

Pirandello, L., *Apopse aftoschediazoume*. [No existe edición]

Antología de poesía española

1933 Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, Moreno Villa, Pedro Salinas, *Kyklos, B*, 6-7 (1933).

FILOSOFÍA – CIENCIA (1911-14)

***Teoría de la emoción,* W. James**

1910 Tzeims, *I teoría tis sygkiniseos*, Athina: Fexis 1965. (Reimpresión fotográfica de la edición de 1911 del editor G. Ladias).

***Diálogos: Demódoco, Sísifo, Clitofonte, Ion, Minos,* Platón**

1912 Platon, *Dimodokos, Sisyfos, Kleitofon, Ion, Minos*. Athina: Fexis 1967.

***Diálogos: Alcibíades, Alcibíades segundo,* Platón**

1912 Platon, *Alkiviadis, Alkiviadis B.* Athina: Fexis 1912

***El origen de la tragedia,* F. Nietzsche**

1912 Nitse, *I genesi tis tragodias.* Athina: Fexis 1965.

***La educación como base de la ciencia,* C-A. Laisant**

1913 Laisan, *I agogi epi ti vasei tis epistimis*. Athina: Fexis 1965.

***Así habló Zaratustra,* F. Nietzsche**

1913 Nitse, *Tade efi Zaratustras*. Athina: Fexis 1965.

***Conversaciones de Eckermann con Goethe,* J.P. Eckermann**

1913 Ekkerman, *Synomiliai Ekkerman me ton Gkaite*. Athina: Fexis 1965.

***El tesoro de los humildes,* M. Maeterlinck**

1913 Meterlink, *O thisavros ton tapeinon*. Athina: Fexis 1965.

***La risa,* H. Bergson**

1914 Mperxon, *To geloio*. Athina: Fexis 1965.

***El Príncipe,* Maquiavelo**

Makiaveli, *O igemonas*. Athina: ek. E. kazantzakis 2006.

***Antes del amanecer,* G. Hauptmann**

Gkerchart Chauptman, *Prin to iliovasilema* [No existe edición].

BIOGRAFÍA

***San Francisco de Asís. Su vida y su obra,* J. Joergensen**

1951 Giochanes Gergkensen, *O Agios Frankiskos tis Asizis. I zoi kai to ergo tou*. Traducción y prólogo de N. Kazantzakis, Athina: ek. Kalos Typos 1951.

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL (1930-45)

***El archipiélago en llamas,* J. Verne**

1930 Ioulios Vern, *I peripatai tou Aigaiou*. Athina: Astir 1958.

***Las tribulaciones de un chino en China,* J. Verne**

1930 Ioulios Vern, *Peripeties Kinezou stin Kina*. Athina: Dimitrakos 1931. Astir 1958.

***El país de los indomables,* J. Verne**

1930 Ioulios Vern, *I chora ton adamanton*. Athina: Astir 1958.

***La vuelta al mundo en 80 días,* J. Verne**

1930 Ioulios Vern, *O gyros tou kosmou eis 80 meres*. Athina: Dimitrakos 1931.

***Kari el elefante,* D-G. Mukerji**

1930 Gkopal-Moukeri, *O elefas Kari*. Athina: Eleftheroudakis 1931.

***La abeja Maya,* W. Bonsels**

1930 Mponsels, *Magia i Melissa.* Athina: Eleftheroudakis 1931.

***Los últimos días de Pompeya,* E.G. Bulwer-Lytton**

1931 Mpalver-Lyton, *Oi teleftaies meres tin Pompiias*. Athina: Eleftheroudakis 1933.

***Los jóvenes Robinsones,* M. Reid**

1931 Meyn Rint, *Oi neoi Rovinsones*. Athina: Eleftheroudakis 1933.

***Oliver Twist. Historia de un huérfano*, C. Dickens**

1931 Karolos Ntikens, *Oliver Touïst, Historia enos orfanou paidiou*. Athina: Eleftheroudakis 1933.

***Poquita cosa,* A. Daudet**

Ntonte, *To mikrouliko*. Athina: Eleftheroudakis 1933.

***Claudio Bombarnac,* J. Verne**

1942 Ioulios Vern, *Apo ton Kafkaso sto Pekino.* Athina: Astir 1958.

***Una ciudad flotante,* J. Verne**

1942 Ioulios Vern, *I ploti politeia*. Athina: Astir 1957.

***Miguel Strogoff,* J. Verne**

1942 Ioulios Vern, *Michail Strogkof*. Athina: Dimitrakos 1942.

***Robir el conquistador,* J. Verne**

1943 Ioulios Vern, *Roviros o Kataktis*. Athina: Astir 1958.

***Sans dessus-dessous,* J. Verne**

1994 Ioulios Vern, *Ano kato*. Athina: Astir 1994.

***La cabaña del tío Tom,* H. Beecher Stowe**

Mpitser-Stoou, *To kalybi tou mparmpa-Thoma.* Athina: Eleftheroudakis [s.a.]

***Los viajes de Gulliver,* J. Swift**

Souïft, *Ta taxidia tou Gkiouliver*. Athina: Eleftheroudakis [s.a.]

3. LA *ODISEA* DE KAZANTZAKIS

3.1 INTRODUCCIÓN

Dadas su naturaleza y su tradición los mitos clásicos son polifacéticos. Esta característica los hace aptos para sintetizar elementos contrarios: la intuición y el pensamiento, lo sagrado y lo profano, lo clásico y lo moderno (Morano Rodríguez 1982: 80-81, López Gregoris 2007b). Si tenemos en cuenta que la búsqueda de la síntesis fue fundamental para Nikos Kazantzakis y que el de Ulises es probablemente el mito más versátil de cuantos conforman la tradición occidental, es fácilmente comprensible su elección de la *Odisea* como tema para la gran obra de su vida. La *Odisea* le permitiría, además, poner de relieve la importancia de Creta, motivo central de todo este trabajo. Existían para Kazantzakis muchos otros factores, por supuesto, entre los que cabe destacar la ambición de superar a Homero, o el interés por establecer una continuidad entre la Grecia antigua y la moderna. En el presente capítulo vamos a centrarnos en la vigencia del mito de Ulises y el clima literario que propicia sus reescrituras en el siglo XX, haciendo especial hincapié en aquellas versiones más afines a la de Kazantzakis.

El mito de Ulises nunca ha dejado de estar presente en la tradición occidental[33] y ha conocido una agitada trayectoria a lo largo de los siglos. Inicialmente los griegos habían ensalzado a Homero y a Ulises, pero más tarde los filósofos comenzaron a censurar a estos maestros de la mentira. Como resultado, Platón los desterró de la sociedad ideal.

Ulises recibiría de los diferentes autores clásicos un trato más o menos favorable. Los estoicos ensalzaron su carácter resistente, pero reprobaron sus estratagemas. Después, con la caída del Imperio Romano de Occidente y el olvido de la lengua griega, y en un clima de censura moral como el medieval, el héroe caería en desgracia.

Si la Edad Media no fue un momento propicio para un héroe de sus características, en el Renacimiento, cuando el perfil de Ulises resultaba mucho más afín al ideal humanista, se inició la rehabilitación del héroe, que culminaría en la proliferación de versiones del mito a partir del siglo XIX con el poema parnasiano del inglés Tennyson, *Ulises* (1833).

---

[33] El viaje de Ulises en la tradición, esto es, el devenir del héroe en villano y su posterior redescubrimiento, es un tema ampliamente estudiado (cf. Stanford 1954) y nos ocuparemos de él al abordar la cuestión de la mentira, que parece haber sido determinate a la hora de desacreditar al personaje (cf. *4.1.1*).

El público anglosajón conocía al héroe viajero especialmente gracias a las *The Adventures of Ulises* ([1808] 2001) de Charles Lamb, una recreación exitosa de sus viajes que, con el tiempo, inspiraría las versiones de Joyce, Pound, Seferis y Kazantzakis. En este contexto surge el poema de Tennyson, que es considerado el punto de partida de las nuevas posibilidades de interpretación del tema de Ulises y la *Odisea*, que se desarrollan a partir del siglo XIX[34]. En opinión de Stanford (1954: 222) dos de sus mejores versiones datan de los primeros años del siglo XX: la de Joyce, *Ulises* (1922), y la de Kazantzakis, *Odisea* (1938).

El poema inaugural de Tennyson no surge de la nada, sino que recoge el legado de Dante, en cuyo infierno (XXVI, 90 y ss.) Ulises era retratado como un héroe centrífugo, esto es, un héroe que no ansiaba el regreso al hogar como el centrípeto de Homero, sino el viaje y la búsqueda de conocimiento que este implica. Con Dante Ulises cumplía la profecía de Tiresias, que auguraba al héroe nuevas aventuras (Hom. *Od*. XXIII, 243-72), y seguía el consejo de Petronio en su *Exhortación a Ulises*: *Linque tuas sedes alienaque litora quaere,* 'abandona tus moradas y busca extranjeras costas'. Así, en el "Infierno", Ulises se aventuraba a atravesar las Columnas de Hércules, dejando todo atrás, como después haría también el héroe de Kazantzakis.

> Ni el halago de un hijo, ni la inquieta
> piedad de un hombre viejo, ni el amor,
> que debía a Penélope discreta,
> Dentro de mí vencieron el ardor
> de conocer el mundo y enterarme
> de los vicios humanos, y el valor.
> Dante, *Infierno* XXVI, 95-100 (Trad. Á. Crespo)

El *Ulises* de Tennyson (1833), lo mismo que la *Odisea* de Kazantzakis, se inspira en esa nueva concepción de Ulises que originara Dante (Stanford & Luce 1974: 189). Se trata de un monólogo de 70 versos que presenta al héroe hastiado de la vida en Ítaca, incapaz de relacionarse con sus compatriotas, añorando sus pasadas aventuras, hasta que se decide al fin por:

> seguir aprendiendo, como se sigue a una estrella que cae,
> más allá del límite más extremo del pensamiento humano.
> […]

[34] Que de Tennyson en adelante Ulises cobra una especial importancia en la literatura occidental lo ejemplifican el citado trabajo de Stanford, el más reciente de Boitiani (2001) y antologías como *Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges* (Stead 2010).

navegar más allá del poniente y el lugar en que se bañan
todos los astros del occidente, hasta que muera.
[…]
a combatir, buscar, encontrar y no ceder.
(Tennyson, *Ulises*. Trad. Randolph D. Pope)[35]

En 1904 Giovanni Pascoli escribe el *Ultimo Viaggio*, un poema en el que, como en el de Tennyson, el héroe expresa su descontento y su anhelo de una vida viajera. Pero a su Ulises le faltan las fuerzas para marchar. Cuando al fin lo haga, lo único que encontrará serán los escenarios vacíos de sus lejanas aventuras, que ahora parecen haber sido solo un sueño. El pesimismo de Pascoli contrasta con el vigor de las versiones de Dante y Tennyson, así como con la de Kazantzakis. Pero este último tomó de Pascoli algo de su nihilismo. El final de ambos personajes es el mismo, la completa desaparición, si bien para Kazantzakis no hay nada lamentable en este destino, pues la seguridad de que no hay recompensa alguna a los esfuerzos es la condición del heroicismo del hombre. La convicción de que todo ha sido un sueño es también común a ambos poemas (cf. Vrettakos 1957: 584; Stanford 1963: 205-208; Raizis 1971-1972: 201-202).

Arturo Graf haría en *L'ultimo viaggio de Ulisse* (1897) y *I Naviganti* (1905) que Ulises surcara el Atlántico y descubriera el Nuevo Mundo. Gabriele D'Annunzio reuniría en él al superhombre nietzscheano con el futuro modelo del fascismo italiano en *L'incontro de Ulisse* (*Maia*, canto IV, 1903-1912). Ninguna de estas versiones es ajena a Kazantzakis. Por un lado, el cretense había sido cautivado por la epopeya de la conquista de América, tal y como deja ver su drama *Cristóbal Colón* (1949). Por otro, quiso que su héroe fuera un ejemplo del superhombre, que desafía al destino y a los dioses, la moral y las costumbres de los hombres, que busca, sobre todo al comienzo de la obra, su propia gloria. Por último, la atracción de Kazantzakis por el fascismo es bien conocida (Bien 2007a).

Ulises fue un personaje muy querido también por Ezra Pound, quien a menudo alude a él en sus *Cantos*. La poesía griega contó con las versiones de Kavafis, *Segunda Odisea* (1894) e *Ítaca* (1910), y la de Seferis en *Sobre un verso antiguo* (1931). En lengua española Borges dedicó al tema los poemas *Odisea. Libro vigésimo tercero*

[35] http://www.mgar.net/var/ulises5.htm [consultado 12-05-2013]

(1964) y *El desterrado* (1977)[36]. De todos estos poemas es seguramente en la *Segunda Odisea* de Kavafis la que más semejanzas guarda con la de Kazantzakis[37]. Este último hablaba de su poema como la "segunda *Odisea*", denominación que pareciera tomada del poema de Kavafis, de no ser porque el poema del alejandrino se descubrió con posterioridad a la composición de Kazantzakis.

Segunda y gran Odisea
mayor quizás que la primera. Mas
¡ay!
sin Homero y sin hexámetros.

Pequeña era su morada
paterna,
era pequeña su ciudad paterna,
y toda su Ítaca era pequeña.

El cariño de Telémaco, la
fidelidad
de Penélope, la ancianidad de su
padre,
sus viejos amigos, el leal
amor de su pueblo,
el feliz sosiego del hogar
penetraron como rayos de alegría
en el corazón del navegante.

Y como rayos se apagaron.

La sed
del mar despertó dentro de sí.
La brisa de tierra aborrecía.
De noche su sueño agitaban
los fantasmas de Hesperia.
Lo embargó la nostalgia
de viajes y arribadas
matinales a puertos donde,
¡con qué gozo! fondear por vez
primera.

Sintió la angustia
del cariño de Telémaco, de la
fidelidad
de Penélope, de la ancianidad del
padre,
de sus viejos amigos, del leal
amor de su pueblo
y de la paz y sosiego de su hogar.

Y huyó.

Cuando las costas de Ítaca
fueron poco a poco desvaneciéndose
ante él
y rumbo al Oeste navegaba a toda
vela
hacia Iberia, hacia las Columnas de
Hércules
-lejos de la mar de los aqueos-
sintió que revivía, que
soltaba las amarras onerosas
de lo familiar y conocido.

Y su corazón aventurero
se alegraba, vacío de amor.

(Kavafis, *Segunda Odisea*,
trad. de R. Bermejo 1993)

[36] Estas y otras apariciones de Ulises en los textos de Borges las ha estudiado L.A. de Cuenca en la revitsa *Criterio* [http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/borges-y-el-mundo-clasico]

[37] El famoso *Ítaca* de Kavafis pertenece a la tradición "centrípeta" de Ulises, según la cual el héroe regresa al hogar, si bien puede, como en este caso, llenar su viaje de experiencias y concocimientos.

Como la de Kavafis la de Kazantzakis es una *Odisea* más grande, sin Homero y sin hexámetros. Como el de Kavafis el héroe de Kazantzakis encuentra su isla pequeña y huye. A diferencia del de Kavafis el de Kazantzakis no siente amor por su patria ni nostalgia. Tampoco el itinerario del viaje es el mismo, pues el primero se dirige al Oeste, el segundo al Sur. Pero la motivación del viaje es idéntica y el sentimiento de libertad también.

No solo los poetas, sino también los escritores en prosa revisaban durante aquellos años el mito de Ulises. Andrew Lang y H. Rider Haggard colaboraron en una novela sobre Ulises llamada *The World's Desire* (1894). En esta obra Ulises se encuentra con Moisés y el pueblo de Israel. El título alude a Helena de Troya, expresión suprema de la belleza espiritual que ella encarna. Volvemos a encontrar coincidencias con la *Odisea* de Kazantzakis, donde el propio héroe conducirá al pueblo como Moisés por el desierto para recibir las leyes de la nueva ciudad. En Kazantzakis, como en la novela de Lang y Haggard, la atracción del héroe por Helena no es carnal, sino espiritual:

> Nunca había anhelado el abrazo de Helena, la seductora-de-hombres,
> lejos de juegos amorosos, lo atraía la lasciva mujer
> en las más altas atalayas del espíritu, en la cima del deseo.
> Un lucero entre sus cejas le señalaba una ruta, muy larga,
> más allá de la dulzura impúdica del eros,
> más allá de las vergüenzas de la carne y la viscosidad del beso.
> (Kaz. *Od*. Γ, 658-674)

Otras reescrituras en prosa del mito de Ulises vieron la luz a principios del siglo XX: Emile Gebhart's, *Dernières aventures du divin Ulysse* (1902), J.W. Mackail. *Love's Looking-Glass* (1891), L.S. Amery, *Last voyage of Ulises* (1934), Leon Feuchtwanger, *Odysseus and the Sirens* (1949), la *Naissance de l'Odyssée* (1930) de Jean Gionno, entre otras. Las aventuras en prosa de Ulises no terminan ahí. En *El Aleph* Borges incluyó el cuento "El inmortal" (1947) y en 1968 Ulises comienza incluso su carrera en la ciencia ficción con *2001: Un Odisea en el espacio* de A.C. Clarke, llevada el mismo año al cine por Stanley Kubrick.

El período que va de finales del siglo XIX a la primera mitad del XX es, como podemos comprobar, rico en revisiones homéricas y es quizá en el teatro donde más se dan: Robert Bridges retrata al Ulises de la *Ilíada* en *Achilles in Skyros* (1890) y al de la *Odisea* en su *Return of Ulises* (1890); el *Ulises* (1902) de Stephen Philips tuvo cierta

repercusión, si bien sin añadir nada nuevo al personaje. Sí lo hicieron en Polonia Stanislaw Wyspianski y en Alemania Gerhart Hauptmann. El *Powrót Odysa* (1907) o *Retorno de Ulises* del primero deja ver la influencia de la psicología freudiana, un rasgo que nos permite nuevamente relacionarlo con el poema de Kazantzakis, claramente deudor de las teorías del psicoanálisis (cf. *5.4.1.3*).

El drama de Hauptmann, *El Arco de Ulises* (1914), es, según algunos (Raizis 1971-1972), la base de *Odiseo* (1922), drama que Kazantzakis pensó en dedicar al dramaturgo alemán. En *Odiseo* Kazantzakis retrata al héroe homérico, que regresa al hogar para vengar el acoso de los pretendientes. Se enmarca en la tradición más ortodoxa y hace explícita su deuda con las versiones del héroe centrípeto mediante el recuerdo de los motivos y versos concretos del soneto 31 de los *Lamentos y añoranzas* de Du Bellay, *Heureux qui comme Ulysse* ([1558] 1991: 122-123):

Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje,
o bien como aquel otro que conquistóe el toisón
y a casa tornó luego, maduro, experto y sabio,
a vivir con los suyos el resto de sus años.

¿Cuándo, ay, veré de nuevo de mi pequeña aldea
humear los tejados, y en qué estanción podré
volver a ver la cerca de mi pobre morada,
que es para mí un imperio, y harto más todavía?

Me gusta más la casa que alzaron mis abuelos
que los altivos frontis de romanos palacios,
más que los duros mármoles, la pizarra ligera,

Más mi Loira francés que el Tíber italiano,
más mi humilde Liré que el monte Palatino,
más que el aire marino, la dulzura de Anjou.

Trad. C. Clementson

¡Oh tierra de mis padres, playas,
bosques y montañas de mis antepasados!
Siento que echo raíces de nuevo en la Patria,
y extrayendo de ella la fuerza, también
brotes nuevos, cual roble centenario.
¡Oh Ítaca mía, Telémaco, esposa,
humo sagrado que se eleva del tejado
de mi casa y tumbas elevadas
en el extremo del mar, al fin os he encontrado!

(Kazantzakis 1998a: 402)

Kazantzakis diferenció muy bien a su Odiseo trágico del épico. Cuando escribió *Odiseo* en 1922, ya se gestaban la *Ascética* y la *Odisea*, obras que iban a romper con el héroe tradicional, de manera que mediante la tragedia quizá Kazantzakis quisiera marcar un punto de inflexión entre la tradición centrípeta y la centrífuga en la que a partir de ese momento trabajaría (Antón 2010: 183-185).

La suerte de Ulises tiene también que ver en la dramaturgia con la de sus compañeros homéricos: Bernt Von Heiseler escribe *El Arco de Filoctetes* (1954) y una *Helena se quedó en Troya* (1957), y Georg Kaiser vuelve a dar vida a los mitos de *Anfitrión*, *Pigmalión* y *Belerofonte* (1948). En Francia Jean Giraudoux firma *La Guerra de Troya no ocurrirá* (1935), donde Ulises tiene un papel destacado, y *Electra* (1937). Anouilh escribe las obras *Antígona* (1941), *Eurídice* (1942) y *Medea* (1946), y Sartre, *Las moscas* (1943), que recrea la venganza de Electra y Orestes por la muerte de su padre. En Estados Unidos Eugene O'Neill escribe *A Electra le sienta bien el luto* (1931, *Mourning Becomes Electra*). A su vez, la escena española presenta tres obras inspiradas en la leyenda de Ulises: *La vuelta de Ulises* (1946) de Gonzalo Torrente Ballester explora la identidad de Ulises y Telémaco; *La Tejedora de sueños* (1952) de Buero Vallejo, donde el argumento se respeta, pero los sentimientos de los personajes no son de piedra, sino humanos, y *¿Por qué corres Ulises?* (1975) de Antonio Gala, que muestra a una preocupada Penélope luchando contra Nausícaa por el amor del héroe.

Pero las dos reescrituras clave en el siglo XX del tema de Ulises son, en opinión de algunos, la de Joyce y la de Kazantzakis (Stanford 1954: 222, Stanford & Luce 1974: 220). El *Ulises* (1922) y la *Odisea* (1938) no solo son más extensas que la propia *Odisea* e *Ilíada* de Homero, sino que la complejidad del retrato del héroe que ofrecen no tiene parangón en la literatura.

James Joyce conoció desde niño las *Aventuras de Ulises* ([1808] 2001) de Lamb, cuyo misticismo lo atrajo y terminó derivando en su genial reescritura del mito. Contó, por supuesto, con los precedentes de Virgilio, Ovidio, Dante, Shakespeare, Racine, Fénelon, Tennyson, Phillips, D'Annunzio y Hauptmann, así como con las obras de Bérard y Samuel Butler sobre la autoría la y la geografía de la *Odisea* (Stanford & Luce 1974: 220). Estos ingredientes no faltan tampoco en el poema de Kazantzakis.

A pesar de que no es nuestro objetivo comparar el *Ulises* de Joyce con la *Odisea* de Kazantzakis, en el capítulo 5. "Odisea modernista" nos fijaremos en el retrato del héroe en ambas obras (*5.3.1*). Por lo que sabemos, nadie se ha propuesto jamás la comapración del *Ulises* y la nueva *Odisea*. Solo Stanford señala la semejanza fundamental de que los dos autores ofrecen un retrato igualmente amplio de la compleja personalidad del héroe. Al tiempo, encarnan las dos concepciones principales, y opuestas, del héroe en la tradición homérica: el héroe que busca el hogar, el de Joyce, y el que lo abandona para siempre, el de Kazantzakis. Podemos suponer que Kazantzakis

conoció la novela de Joyce y podemos aventurar que alguna influencia ejerció sobre su propio poema, aunque tan solo fuera el motivarlo a retomar el tema. Incluso hay indicios de una relación más estrecha. Resulta llamativa, por ejemplo, la coincidencia en el tratamiento del motivo de la soledad del héroe. Ambos personajes se quedan solos al final de las obras, el de Joyce cuando Dédalo lo abandona y el de Kazantzakis cuando ha perdido ya a todos sus compañeros. La sensación que invade al primero es *the cold interstellar space, thousands of degrees below freezing point, or the absolute zero of Fahrenheit, Centigrade or Réaumur*. El segundo termina sus días en las heladas y vastas soledades del Polo Sur. El descubrimiento paulatino y la conciencia de esta soledad son comunes a ambos personajes (Stanford & Luce 1974: 228). Curiosa es la coincidencia de este final helado con el final entre hielo y fuego de *Frankenstein o el segundo Prometeo* de Mary Shelley (1816).

Pero es en la *Odisea* de Kazantzakis, cuya descripción abordamos en los siguientes apartados de nuestro trabajo, donde:

> sin añadir una dimensión totalmente nueva a la personalidad de Ulises, Kazantzakis proporciona en su retrato de Ulises una exposición profunda y abarcadora de la que es quizá la expresión más característica del siglo XX de la mente odiseica […] Kazantzakis ha derivado, de hecho, muchas de las cualidades de su héroe y aventuras de la temprana épica griega. Pero en esencia su Ulises es un avatar del héroe centrifugo de Dante, y deriva de una tradición que conduce de Dante a través de Tennyson y Pascoli al día de hoy (Stanford 1954: 235; Lasso de la Vega 1962).

He aquí unos versos representativos del espíritu del nuevo Odiseo:

> “Despedíos de la isla, desarraigad la patria;
> y el que pueda que la arroje al agua tras él como un peñasco,
> y el que no se hartó de ella entre vosotros, cuélguela como amuleto,
> pues al alba partimos para el último viaje sin retorno”.
> Dijo, y los compañeros, cargados de odres de vino y harina
> y variadas mercancías de alacena y así como de armas nuevas,
> ya a medianoche, en silencio, desde el portalón salieron,
> y caminando con pasos pesados, tomaron el camino del navío.
>
> Subió Odiseo, inmutable, a su lecho elevado,
> y se tendió- postrera vez- junto a la pobre mujer.
> Un sueño dulce, reparador, le hizo descansar el pensamiento;
> mas antes de aclarar se alzó el gallo colorado
> y cantó en el patio grande, en los bordes del brocal.
> Y oyó en su sueño el arquero al ave alegre de-la-cresta-triple;

levántase de un salto y se ciñe la daga de hierro,
cuelga el arco enroscado en sus tostadas espaldas,
y abre furtivo la armella, que no se asuste la mujer.

Mas ella la noche entera velaba con los párpados cerrados,
y sellaba sus labios una incurable pena muda;
y al crujir el cerrojo, los ojos entreabre suavemente
y divisa en la brumosa aurora al marido que se marcha.

No se movió ni se arrojó a abrazar llorando sus rodillas;
bien sabía la infeliz que no hay ya esperanza alguna;
mas cuando oyó los escalones rechinar y llorar, se levantó
y a la ventanilla azul se abalanzó y alcanza a divisarlo
cómo cruza en puntillas, calmado, por los atrios e, igual que un ladrón,
coge ansiosamente el pasador de bronce del portón,
y sin volverse hacia atrás atraviesa con ímpetu la puerta;
la desdichada entonces ya saca los lamentos y se desgarra de dolor piel y cabello.

Y el cruel viajero, en tanto, la escarcha cristalina de la noche
absorbe en su entraña sedienta y extiende sus brazos
y presuroso toma la bajada de la playa en penumbra.

Con vigor trabajaban los dragones en la orilla y empujaban poco a poco
la nueva embarcación airosa en las tiznadas armadías,
y Súralos el músico rociaba con agua los morillos para que no encendieran.
Y cuando se preparaban para el último impulso,
apareció el capitán y extendiendo la mano
a las olas precipitó con energía el bajel virginal
y segó el cordón umbilical de la entraña amada de la patria.

(Kaz. *Od.* B, 1436-1475)

3.2 RESUMEN

El resumen que sigue fue redactado por el propio Kazantzakis y está recogido en las cartas de Prevelakis (1984 [Kazantzakis 1938]: 476-79).

La nueva *Odisea* empieza donde termina la de Homero. Constituida por 33.333 versos decaheptasílabos con justicia ha sido llamada “el mayor epos de la raza blanca”.

Odiseo, después de matar a los pretendientes, languidecía en su pequeña isla: ya no cabía en la mujer, el hijo, en sus viejos dioses, en la patria; y decidió huir de nuevo de Ítaca y llevar a cabo su último viaje sin retorno.

Escogió, pues, a algunos compañeros tal como los deseaba: almas valerosas y libres, cuerpos fuertes; construyó un nuevo barco, casó a su hijo con Nausícaa para que le dieran un nieto, no se perdiera su estirpe, y una mañana soltó las velas y se hizo a la mar.

Empezó el último gran viaje. Atracó en primer lugar en el puerto de Esparta, subió a la famosa ciudadela, libró a su antiguo compañero de armas, Menelao, de la revuelta del pueblo; comió, bebió y conversó con él; raptó a Helena que también languidecía en la nueva e insignificante vida cotidiana y huyó con ella.

Atraca en Creta, que se encuentra en el declive de su gran civilización. Los bárbaros y los esclavos, que tienen ahora una nueva arma, el Hierro, preparan una conjura para derrocar al viejo rey Idomeneo y Odiseo se convierte en su líder. Una noche, en el gran banquete real, Odiseo da la señal y los conjurados se lanzan: el rey y los podridos caballeros y damas son muertos, el Palacio de Knossos arde, Helena comienza un romance con un rubio bárbaro y Odiseo sube con sus compañeros de nuevo al barco y tiende las velas otra vez al sur.

Atraca en Egipto. Una gran excitación, también aquí los esclavos hambrientos se han unido a los rubios bárbaros del norte y quieren expulsar a sus señores, en exceso satisfechos. Odiseo duda un instante, pero a final toma la decisión: se pone al frente de los esclavos, pero su ejército es vencido, lo atrapan los nobles y lo envían a la cárcel. Traba aquí amistad con sus nuevos fieros compañeros y, en medio del hambre, de su agonía y de la esclavitud de la prisión, talla en madera el rostro de su nuevo rey: una terrible máscara sin piedad, todo heridas y sangre, como la guerra.

Logra mediante una estratagema escapar de la cárcel, escoge de nuevo entre los guerreros, esclavos y bárbaros, a los más fieros compañeros y se pone en marcha con ellos, por el desierto. Y va al frente, como líder, la máscara del nuevo Dios.

Llega, tras luchar con las tribus salvajes, a las fuentes del Nilo, al corazón de África. Allí levanta su nueva ciudad, la fortifica, graba sobre la fortaleza los nuevos y orgullosos mandamientos de su Dios, que establecen nuevas leyes justas, se alegra porque va a crear una nueva sociedad de hombres libres que no sienten miedo. Pero el día en que inauguraba la ciudad y había anunciado una gran fiesta, se produce un terremoto, se abre la tierra y se traga la ciudad. Se hunde entera.

Al borde del abismo que se ha abierto, Odiseo, ya completamente solo, sin compañeros, sin esperanza, se retira como asceta y lucha por vencer al destino. Más tarde, después de una terrible lucha interior, su mente se ilumina, su alma vence, se alza en pie y emprende de nuevo la marcha.

Se dirige siempre hacia el sur, se encuentra en su larga travesía con todos los grandes líderes que trajeran a los hombres una nueva religión, una quimera, una nueva concepción del mundo -los arquetipos de Hamlet, Don Quijote, Fausto, Homero, Buda, Cristo. Convive y habla con ellos, mide su alma con las suyas y uno a unos los va dejando para continuar su camino en solitario.

Llega al extremo de África, a la amada mar. Ríe, se revuelca por los guijarros, juega con ella. Arma su último barco, estrecho, pequeño, como un féretro. Se despide de la tierra, huye. Recorre la mar helada, estalla una tempestad, la barca se hace añicos contra las rocas nevadas.

Toma de nuevo el camino, va a parar en un pueblo hecho de nieve, donde los salvajes cazadores de focas lo reciben como a un dios. Permanece con ellos un invierno, y la primavera, en cuanto se derriten las nieves, se enfunda en una embarcación de piel de foca y se hace de nuevo a la mar.

Brillan los remos bajo el sol indomable, y llega tranquila la Muerte y se sienta frente a él, en la proa. Es idéntica a Odiseo, viejo también él con barba cana, todo cicatrices. Se sonríen mutuamente, navegan en silencio; un iceberg que sobresale cae sobre la popa, pero Odiseo se adelanta y escala sobre la montaña de hielo y navega sobre ella como si fuera un barco.

Odiseo siente que ha llegado ya su última hora. Se despide de sus cinco sentidos -la vista, el oído, el sabor, el olfato, el tacto- y les da las gracias por haberle servido bien, queja no tiene.

Abre los brazos, arrastra la voz, llama a todos sus queridos compañeros -a los hombres, las mujeres que amó y al fiel perro de Ítaca. Escuchan la voz del amo, vuelan desde sus tumbas los antiguos compañeros y llegan: el barco de Odiseo vuelve a llenarse de compañeros. Se alegra Odiseo, recibe lleno de alegría a los compañeros, levanta la mano, da con una impávida voz triunfal la señal de la partida:

"¡Izad las velas, compañeros, ha soplado el viento de Caronte!"

3.3 CONTENIDO DE LAS RAPSODIAS

Prólogo

En la épica clásica la primera palabra del poema hacía las veces de título de la obra –en la *Ilíada*, por ejemplo, era la *menin*, es decir, la cólera, de Aquiles; la *Odisea* hablaba de un hombre astuto, *andra*, y sus viajes; la *Eneida* de Virgilio de un hombre y una guerra, *arma virumque*. Los siguientes versos de los poemas solían resumir el tema o el argumento. Los poetas invocaban a las Musas como inspiradoras y garantes de la verdad de sus poemas (Pl. *Io.* 534a-b).

El prólogo a la *Odisea* de Kazantzakis es programático, pues anuncia el tema y la intencionalidad del poema, y, en este sentido, es también continuador de las epopeyas que acabamos de citar. Por otra parte, puesto que se abre con una invocación al sol, imita los antiguos himnos a las divinidades y pone toda la obra bajo el signo solar, que es también el de las Musas, por la identificación del sol con el dios Apolo.

Kazantzakis no se encomendó a las Musas, como Homero, quizá porque estas son las hijas de la memoria y el suyo no era un canto del pasado sino orientado al futuro. Parecía más apropiado, por tanto, pedir la asistencia del sol, que todo lo ilumina y ve,

tanto lo acontecido como lo porvenir, tanto lo real como lo imaginado, para esta epopeya inaugural.

Apolo poseía además algunos atributos que lo hacían especialmente adecuado para su obra. Por un lado, es el dios de la lira, y de ahí del canto; por otro es el dios de las flechas, que desde la distancia envían la muerte. De este modo el poema del afamado arquero Odiseo y de su aedo Kazantzakis queda bajo el patrocinio del dios del arco y la lira.

Apolo es, sobre todo, una divinidad ambigua, tal y como lo expresa el famoso fragmento: *El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino indica por medio de signos* (Heraclit., Frg. 93). A través de su oráculo, cuyas respuestas son siempre verdaderas pero siempre difícilmente interpretables, su luz se irradia plena de significaciones plurales, sustentando así la verdad poética que se manifiesta entre lo aparente y lo evidente (Bernardes 2008). Su fuerza reside en la contradicción y en el poema de Kazantzakis representa el encuentro de las oposiciones. Son los rayos de Apolo los únicos capaces de armonizar el caos inicial de la epopeya, de ahí que el signo solar sea el más apropiado para darle comienzo. Aunque quizá simplemente Kazantzakis quisiera alejarse voluntariamente de la advocación clásica a Apolo y encomendarse al dios solar egipcio, prehistórico, mediterráneo, al que *denomina gran señor oriental* y *fez dorado*.

Tras la invocación al sol, los primeros versos del poema indican que el gran ciclo que se abre, desde la salida (en el "Prólogo") hasta la puesta (en el "Epílogo") de sol, y que contiene la entera experiencia del hombre (las 24 rapsodias que van de la alfa a la omega), no es sino un juego:

> Oh Sol, Gran Señor del Oriente, oh fez dorado de mi espíritu,
> agrádame llevarte atravesado; jugar contigo quiero,
> para alegrar nuestras almas mientras yo viva y tú vivas (Kaz. *Od*. 1-3)

La canción que va a comenzar es un juego donde los límites entre la realidad y el sueño son imprecisos, donde lo que existe y lo que es imaginado se confunden:

> Falso sueño es la vejez y la muerte es fantasía;
> todas las cosas del alma son creaciones y juegos del espíritu;
> todo es brisa ligera que sopla y hace abrirse las sienes:
> levemente el sueño fue soñado y llegó a existir el mundo (Kaz. *Od*. 65-68).

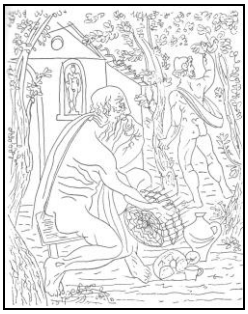
Fundamental es el uso de la primera persona, un rasgo que en la épica antigua no es frecuente y que pone de relieve la conciencia de autor de Kazantzakis, que no es un

anónimo rapsoda, sino un moderno escritor que toma la palabra como narrador ante un auditorio. La primera persona es también la del testimonio, y este prólogo presenta el poema como la revelación del sol al poeta.

Cobra importancia así el acto mismo de la canción, que se plantea como una representación. En un círculo de espectadores, que incluye a personas de toda edad y condición, congregadas en la playa después de la cena, la risa, la danza, el beso y la charla, el poeta se siente poseído por el deseo de cantar y pide que se le haga espacio para iniciar una danza febril y, diríamos, dionisíaca (Kaz. *Od*. 32-43), mientras anuncia con un verso de ecos homéricos: *Las penas y tormentos cantaré del renombrado Odiseo* (Kaz. *Od*. 74).

A-B Las rapsodias de Ítaca

Άλφα



8: Gkikas I, 23

Cuando a los insolentes jóvenes en los vastos patios hubo muerto,
el ya saciado arco colgó Odiseo;
y caminó hasta el baño tibio para lavar su grande cuerpo. (Kaz. *Od*. A, 74-76)

La nueva *Odisea* comienza *in medias res*: Odiseo ha regresado a Ítaca, acaba de matar a los pretendientes de Penélope y se dirige al baño. El comienzo queda así insertado directamente en la *Odisea* homérica, de la que Kazantzakis suprime los dos últimos cantos[38]: *Quedaba ya cumplida su tarea* (Hom. *Od*. XXII, 477).

Seguramente la nueva *Odisea* empieza con los pretendientes ya muertos, porque Kazantzakis ya había tratado este episodio en su drama de *Odiseo* (1922)[39]. El hecho de

---

[38] Friar 1958b: 778. Castillo Didier (1975: 32) considera que la obra arranca inmediatamente después de la matanza de los pretendientes en el canto XXII de Homero. Su discípulo Quiroz Pizarro (2002: 467; 2003: 319) concreta en los versos 477-8.

[39] Allí, en lugar de los cincuenta pretendientes homéricos un número desproporcionado, que pone en relación la epopeya con las cifras estereotipadas los cuentos populares Kazantzakis los reduce a cinco:

que la nueva epopeya comience donde terminaba la tragedia no puede ser casual y habla a favor de la intención de Kazantzakis de ejemplificar en la obra de 1922 la tradición centrípeta al tiempo que la ruptura con ella a partir de ese momento en la nueva, y centrífuga, *Odisea*.

Los episodios que se suceden guardan con bastante fidelidad el orden secuencial homérico y recogen con exactitud los motivos clásicos: a la matanza le sigue el baño purificador (Kaz. *Od*. A, 87-8 y Hom. *Od*. XII, 165); al baño, el castigo de las esclavas (Kaz. *Od*. A, 116-7 y Hom. *Od*. XXII, 465-473)[40]. Tienen lugar después el conato de revuelta de los itacenses –una sublevación encabezada por las viudas y los inválidos de guerra–, sofocado por Odiseo y Telémaco (Kaz. *Od*. A, 129-201; 294-300 y 343-469 y Hom. *Od*. XXIV, 412-548), y el recuento de los bienes subsistentes en palacio (Kaz. *Od*. A, 542-58; 582-94; 632-58 y Hom. *Od*. XXIII, 354-358).

Pero, a pesar de las coincidencias, una brecha se abre entre ambas obras, entre el mundo de Ulises y el de Odiseo, que pronto se dará cuenta de que ya resulta imposible retomar su vida en Ítaca, donde la dejara veinte años atrás. Los reconocimientos de los personajes se convierten en extrañamientos: las esclavas no lo abrazan entre sollozos (Hom. *Od*. XXII, 495-501), sino que sienten pánico ante el nuevo amo (Kaz. *Od*. A, 4-9); el hijo, pusilánime primero y rebelde después, es incapaz de despertar el orgullo de Odiseo (Kaz. *Od*. B, 1386); el padre, el moribundo Laertes, es un despojo y una sombra de lo que fue (Kaz. *Od*. A, 570-577); la esposa, que aparece como una figura trágica y maltratada (Castillo Didier 2002: 415-437; 2007: 107-122.), contrasta con la anhelada Penélope de la Antigüedad (Hom. *Od*. XXIII, 58 y ss). Los tres sienten miedo y desconcierto ante el héroe. Él, solo nostalgia del viaje y decepción. El significado de los episodios homéricos va cambiando poco a poco pero de manera irreversible para concluir en la completa inversión de todos los valores representados en el antiguo poema (González Vaquerizo 2013b).

Agelao, Antínoo, Leiodes, Ktesippos y Eurímaco. Hauptmann los había reducido a cuatro en *El arco de Odiseo* (1914).

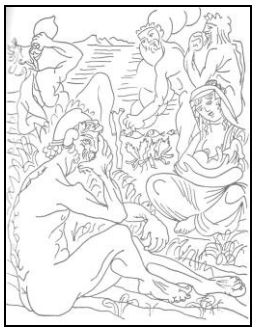
[40] El motivo homérico del castigo de las esclavas por sus relaciones sexuales con los pretendientes lo había desarrollado Kazantzakis en la tragedia *Odiseo*. En esta había añadido nuevos caracteres femeninos al número de esclavas: Cloe, Gorgo, Leukotea, Erifile, Leda, Fedra, una Anciana y Eurínome, la única homérica. Leda y Fedra, amantes de los pretendientes, parecen corresponder a Melanto, la esclava infiel de Homero, porque maltratan a Laertes y favorecen a los pretendientes (Raizis 1971-1972: 204). En la nueva *Odisea* solo dos versos hacen referencia al episodio del ajusticiamiento de las esclavas, pero son de una fuerza terrible, como los de Homero.

Van pasando los días con sus noches y, en lugar de un acercamiento y reconciliación del rey con su pueblo y su familia, se acentúa paulatinamente la separación y lentamente se insinúa el viaje. No obstante, todavía el ambiente de Ítaca es muy homérico: una visita al cementerio (Kaz. *Od*. A, 671-785), donde los muertos beben la sangre del héroe para revivir y bailan cogidos de la mano "la danza de la grulla" (cf. *4.2.3*), rememora el descenso al Hades (Hom. *Od*. XI) y la imagen del más allá (Hom. *Od*. XXIV, 1-202). Al mismo tiempo, estos episodios están impregnados del folclore neohelénico, cuya presencia en la nueva *Odisea* es fundamental y constante (cf. *4.2.2* y *4.2.4*).

Aparecen en las primeras rapsodias de Kazantzakis personajes homéricos secundarios: un porquerizo que recuerda a Eumeo, si bien por ser su antítesis (Kaz. *Od*. A, 827 y ss), una anciana que parece reflejar a la nodriza Euriclea (Kaz. *Od*. A, 428-433). Otros personajes de Homero, como el fiel perro Argos, escapan del ambiente itacense y son evocados con cariño por el héroe en rapsodias muy posteriores (Kaz. *Od*. Φ, 176-189; Ω, 738-771). Un caso parecido es el de "la madre lejana", es decir, Anticlea, una de las figuras tratadas con mayor ternura por el poeta neohelénico, quizá porque en ella evoque a su propia madre, María Christodoulaki (Castillo Didier 2005; 2006-2007: 67-75).

También las actuaciones de los aedos nos sitúan en la atmósfera de la epopeya antigua, si bien confirman cómo la inversión de valores y significados se va haciendo definitiva (cf. *4.2.1*). Si el canto de Demódoco relativo al pasado glorioso de Troya provocaba que Ulises recordara quién era y añorara el regreso al hogar (Hom. *Od*. VIII, 71-96; 266-366; 492 y ss.), el recuerdo de sus hazañas infantiles -hazañas, por otro lado, inventadas por Kazantzakis para su héroe-, provoca que Odiseo cobre conciencia de quién ha sido, quién es y de que su sitio ya no está en Ítaca. Y es que, según *el primer cantor del pueblo*, los tres semidioses –Tántalo, Prometeo y Heracles que, en el lugar de las *Moiras* (las tres Parcas) acompañaron al nacimiento del héroe– le otorgaron sus respectivas cualidades: insaciabilidad, rebeldía y paciencia (Kaz. *Od*. A, 1118 y ss.).

Βήτα



9: Gkikas II, 43

Al comienzo de la segunda rapsodia el propio Odiseo narra sus aventuras (Kaz. *Od*. B, 40 y ss.), como hiciera Ulises ante los feacios (Hom. *Od*. IX, 36 y ss.). Los tres encuentros a los que se va a referir son: Calipso, *hembra seductora y sonriente*, Circe, una bruja, una maga, y Nausícaa, *la muerte vestida como una virgen*. Después de relatar a su familia estas aventuras (que son en síntesis las mismas que en la *Odisea* homérica narra el héroe a su esposa después de la primera noche juntos, aunque con un sentido e interpretación muy distintos), Odiseo se da cuenta de que también su familia, su reino y su isla son, como los peligros que superó para llegar hasta ellos, formas y máscaras de la muerte (Kaz. *Od*. B, 429-434; 437-439).

Ya decidido a marcharse, pero todavía velando por su isla, Odiseo se ocupará de enterrar a su padre, que ha muerto, y de asegurar la continuidad del reino, haciendo venir a Nausícaa como esposa para Telémaco. Las nuevas fuerzas en Ítaca son los jóvenes, Telémaco y Nausícaa, así como los hijos bastardos de Odiseo, que acuden a la isla (B, 1057-1087)[41].

Cuando en el banquete de boda el tañedor de lira cante, el viaje estará ya inaugurado:

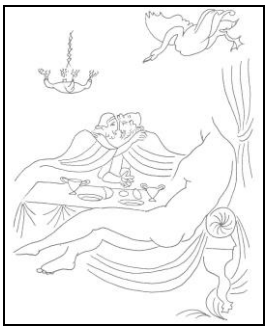
> El mundo es más vasto que la gruta de Calipso, Odiseo,
> y que el hondo pubis de vello crespo de la mujer infeliz.
> Se quebró, se hizo pedazos, muchachos, el cuerno de Atenea,
> entera ya no puede contener a la cabeza del mundo. (Kaz. *Od*. B, 1336-9)

Odiseo recluta a cinco de los marineros para el nuevo viaje en Ítaca (Kaz. *Od*. B, 723 y ss.). Son Centauro, el goloso, el tonel, fiel compañero y amigo del buen vivir, dios y bestia a la vez (Kaz. *Od*. B, 836-40); Suralis u Orfós el flautista, un inspirado músico, o sea, el sacerdote de la expedición, Orfeo; Stridás, el capitán Ostrero, viejo

[41] Sobre estos hijos con Circe y Calipso en la mitología cf. Hes. *Th*. 1012-1017.

lobo de mar y amigo entregado que recuerda vagamente al homérico Polites; Rocal, un delgado forastero de noble aspecto, que desciende de la montaña como fugitivo de un crimen pasional y aprovecha la oportunidad de escapar de Ítaca, y Karterós, el herrero, un rubio bárbaro descrito como un "dios entre las brasas" (Kaz. *Od*. B, 776-820).

Γ-Δ Las rapsodias de Esparta



10: Gkikas IV, 126

Γάμμα

Odiseo abandona a Penélope de madrugada. Ella, que finge dormir, se desgarra *de dolor piel y cabello* ante su marcha (Kaz. *Od*. B, 1445-1465). Él se encuentra con sus compañeros en la playa, embarcan y, durante la noche, una imagen en un sueño decide a Odiseo a poner rumbo a Esparta: empapada por la lluvia, con su peplo ondeante y con las alas cortadas, Helena de Troya se consume junto a un envejecido y acomodado Menelao, mientras ansía que un nuevo raptor salve su hermosura (Kaz. *Od*. Γ, 273-310).

En el barco que lleva a los marinos a Esparta empieza el flautista Orfeo u Orfós una canción (Kaz. *Od*. Γ, 97-181) protagonizada por dos gusanos: *¡Padre y madre, doloridos progenitores de los hombres!* La balada recuerda a los poemas hesiódicos, la *Teogonía* (mito de Prometeo y Epimeteo, 535-616) y *Los trabajos y los días* (mito de Prometeo y Pandora, 42-285; mito de las edades, 106-201), así como al *Génesis* bíblico, e introduce uno de los motivos más recurrentes de la *Odisea*: el descubrimiento del hierro y el fin de la edad de bronce. Esta canción, que el flautista deja incompleta, la termina más tarde Odiseo dando un giro al relato, que lo convierte en un resumen programático de lo que va a ser la nueva *Odisea* (cf. *4.2.1*).

Durante el viaje los marineros se comportan como los piratas que son y, al desembarcar en una playa, Odiseo no duda en engañar a una niña impresionable haciéndola creer que es un dios para obtener sus favores (Kaz. *Od*. Γ, 428-555). Con este tipo de episodios Odiseo-Kazantzakis se burla de las muchas historias que en la

Antigüedad atribuían el nacimiento de un héroe a la unión de una joven con un dios, dando a entender que estos embarazos serían más bien fruto de aventuras ilícitas o de violaciones.

Una vez arribe a Esparta, Odiseo va a encontrarse con Menelao y Helena y los recuerdos y las alusiones a Troya y la *Ilíada* van a multiplicarse. Cuando llegan es la época de la recogida de la cosecha y los soldados golpean brutalmente a los campesinos para que trabajen más deprisa. En torno al palacio se ha congregado una multitud de campesinos armados dispuesta a defenderse (Kaz. *Od*. Γ, 910-11). Entonces se asoma desde la terraza del palacio muy serena, la bella Helena, en un gesto que recuerda a la famosa *teichoskopia* de la *Ilíada* (Hom. *Od*. III, 121-244). El pueblo se apacigua un instante ante su vista, pero vuelve a la carga. Menelao es incapaz de contener a la multitud que se dirige ya al palacio. Odiseo, que ha observado todo desde la distancia, *sabe tejer falsedades, no saca su alma en las palabras*, sino que lleva a cabo una de sus estratagemas para frenar la revuelta. Anuncia que hordas de rubios bárbaros se dirigen hambrientas hacia Esparta para robar sus ricas cosechas, que traen espadas de hierro y un dios de carne (Kaz. *Od*. Γ, 971-86). Presa del terror ante un enemigo extranjero, la turba se dispersa. Con esta astucia Odiseo retrasa el momento de la caída de Menelao, que es inevitable.

En la recreación que Kazantzakis hace de Esparta llama la atención la ambientación micénica y es que el poeta neohelénico sitúa la visita de Odiseo a Lacedemonia en el momento de la decadencia de la civilización micénica y el palacio espartano, con *los graníticos leones de las puertas* (Kaz. *Od*. Γ, 931) es en realidad el de Agamenón en Micenas (cf. *4.3.1*). Es en Esparta donde Kazantzakis hace decir a Odiseo *¡Bendigo la hora en que nací en tiempos de interregnos!* (Kaz. *Od*. Γ, 742), porque quiere recrear ese supuesto mundo micénico convulso, en el que los viejos monarcas aqueos, como Menelao, vieron su poder amenazado por la llegada de las tribus dorias (Kaz. *Od*. Γ, 980; cf. *4.3.2.2*).

Δέλτα

En Esparta Menelao acoge hospitalariamente a Odiseo y se alegra sinceramente de verlo. En su honor convoca juegos atléticos (Kaz. *Od*. Δ, 1665-761), banquetes y bailes. Incluso le regala al pastor Petrakas (Δ, 356), un joven cabrerizo, sin experiencia del mar, que acompañará al héroe hasta el corazón de África, y una figura del Zeus hospitalario, patrón de la amistad. A cambio Odiseo entrega a Helena un cristal mágico.

Sin embargo, como ocurriera en Ítaca, las diferencias ideológicas entre dos héroes de mundos cada vez más alejados son más fuertes que los lazos de la vieja amistad, y las leyes que debieran regir sobre sus relaciones son violadas por Odiseo cuando rapta a Helena.

Helena se marchita junto a Menelao y Odiseo se ve impulsado a raptarla. *Salvar la belleza* se convierte para él en un imperativo categórico. Odiseo es ahora un Paris decidido a rescatar a Helena del tedio en el que vive y del olvido, su propósito se convierte en acuciante necesidad cuando contempla el conformismo y la vejez de Menelao (Kaz. *Od.* Δ, 225).

Ella, por su parte, ha anhelado ese nuevo rapto durante años (Kaz. *Od.* Δ, 564) y no va a sentir ninguna pena por abandonar a su marido (Kaz. *Od.* Δ, 983-997)[42]. De su decrepitud saca sus propias fuerzas para independizarse, renegar del destino divino y abrazar el humano: el de mujer que conscientemente goza de los hombres (Kaz. *Od.* Δ, 1142-45).

Helena no embarca con Odiseo como una nueva Ariadna engañada. De hecho Kazantzakis aseguraba que el rapto de Helena por parte de Odiseo no era de carácter sexual. Helena se consumía en Esparta y quería huir. Y Odiseo quería llevarla consigo como su particular "Caballo de Troya", para apoyarlo en la civilización ya a punto de derrumbarse de Creta y echarla abajo (Kazantzakis 1943: 1031). En las rapsodias cretenses Helena se convertirá en la heroína principal y en cómplice indispensable para Odiseo. En Creta encontrará un destino inesperado.

En las cuatro primeras rapsodias encontramos una fiel recreación de episodios pertenecientes a la Odisea homérica: una sustitución de los últimos cantos mediante las rapsodias I-II de Ítaca y los episodios de Esparta, donde Odiseo, como Paris, rapta a Helena. En las rapsodias cretenses lo que ocurre es la *Ilíada*: Helena es el Caballo de Troya. Al mismo tiempo, Odiseo se equipara a Teseo.

---

[42] Cabe recorder que el rapto es una forma habitual del matrimonio en Esparta (Plut. Lic. XV, 4), lo mismo que en la Creta contemporánea a Kazantzakis.

Ε-Θ Las rapsodias cretenses

11: Gkikas V, 176

Έψιλον

Cuando Odiseo se haga de nuevo a la mar con Helena a bordo, estará violando las sagradas leyes de la hospitalidad, por eso una tempestad azota la embarcación durante tres días hasta partir su mástil. Orfeo insinúa que, para aplacar a los dioses, Helena debe ser sacrificada. Karterós se apresura a ser su verdugo, pero en el último instante su conciencia actúa como un *deus ex machina* y decide oponerse a la necesidad. Odiseo le recompensa prometiéndole el trono de la primera tierra que avisten (Kaz. *Od*. E, 165-268). La tempestad amaina y en el horizonte aparece Creta, tierra otrora rica y próspera, donde ahora, como en Esparta, se perpetúa una monarquía decadente. Habrán de venir los bárbaros a provocar la caída de los viejos reyes. La conspiración contra el rey Idomeneo se está gestando ya antes de la llegada de Odiseo, quien va a propiciar su caída. Pero antes de ello, tendrá que entrar en el palacio, metáfora del laberinto del mito, descubrir sus misterios y participar de sus ritos. Con verdadero espíritu arqueológico Kazantzakis hará una detallada reconstrucción del mundo minoico en estas rapsodias, para después destruirla bajo las llamas.

Creta es descrita desde el comienzo como tierra de contrastes. Por un lado, la isla es la santa madre, territorio rico, jardín de abundancia donde conviven valles y montañas, llanuras y playas. Por otro, la decadencia de la monarquía ha hecho mella en los campos y animales. Todo se debilita en la isla de la sensualidad y la opulencia (Kaz. *Od*. E, 269-365). Un pirata les hablará de la situación de miasma (cf. *4.4.1.2.1*) que vive Creta y de la próxima celebración de rituales para revertirla (Kaz. *Od*. E, 565-580).

Los recién llegados se dirigen al puerto, cuyo nombre no se menciona, pero que lógicamente se corresponde con Ámnisos, el antiguo puerto de Knossos. Allí se pone de manifiesto que la ruptura respecto a los viejos valores es total. En los muelles Odiseo

vende la figura del Zeus hospitalario que Menelao le había regalado y compra una extraña talla en marfil: un tótem de siete cabezas (Kaz. *Od*. E, 588-634) que, según algunos estudiosos de la *Odisea*, representa las distintas etapas por las que va a pasar el héroe (Bien 2007a; cf. *3.4.4*).

Durante una procesión a la hora del crepúsculo Odiseo conversa con un carretero, que le pone al corriente de los rituales que van a llevarse a cabo en la isla: las ofrendas a la *Madre-de-los-hombres-y-las-fieras*, la entrada del rey en una cueva del monte y el baile ritual de los toros, en cuyo centro se situará una becerra de bronce con una mujer real dentro. El episodio evoca de manera clara el mito de Pasífae. El rey, asegura el informante, ha elegido a su propia hija Krino (el lirio), aún doncella, para este papel y la joven se encuentra huida en la montaña (Kaz. *Od*. E, 722-749).

Mientras tanto, Helena conoce a uno de los rubios bárbaros que acaba de llegar a la isla y se siente atraída por él, despertando los celos de Odiseo (Kaz. *Od*. 758-775). Muy pronto el bárbaro la cortejará (Kaz. *Od*. E, 855-877). Al tiempo, el héroe tiene el primer encuentro con Dijtena (cf. *4.4.1.1.2*), la segunda de las hijas del rey, una princesa con el aspecto y la actitud de una cortesana (Kaz. *Od*. E, 821-830). Cuando salga la luna en el cielo el rey se adentrará en la caverna y bailarán las doncellas en honor de la Diosa Madre (Kaz. *Od*. E, 940-985) entre símbolos eminentemente minoicos (Kaz. *Od*. E, 890-938). Después aparecerá también Fida, la última de las hijas del rey, la "lunática" a la que acompañan las Hermanas Serpientes, pues serpiente (*fidi*) es el nombre de la princesa (Kaz. *Od*. 989-1019; cf. *4.4.1.1.3*).

Los ritos de los que habló el carretero tienen lugar. En el exterior de la cueva continúa el baile y en el interior el rey comulga con el dios. El mensaje de su rejuvenecimiento es transmitido de cumbre en cumbre por medio de fuegos a toda la isla (Kaz. *Od*. E, 1020-1120)[43].

Al día siguiente el rey se dispone a recibir a Odiseo en el palacio. Kazantzakis describe los pasadizos, el salón, el trono y las piezas de orfebrería (Kaz. *Od*. E, 1148-1211). Estas descripciones de los escenarios, lo mismo que las de los personajes de las rapsodias cretenses, se inspiran directamente en las reconstrucciones de Arthur Evans (cf. *4.3.2*).

---

[43] Esta práctica la recuerda también en *Capitán Mijalis*: *encendían fuegos en la cima de la montaña y no bajaban a no ser que vieran al este y al oeste que las cumbres habían recibido el mensaje y que se prendían fuegos para transmitirlo más allá* (Kazantzakis [1953] 2005: 337).

Durante la entrevista en el salón del trono, Odiseo ofrece al rey que Helena sea su novia, es decir, la mujer que se introducirá en el armazón de bronce como novia becerra. Idomeneo recela del regalo de un hombre famoso por sus engaños, pero la acepta (Kaz. *Od*. E, 1214-1253). Helena se convertirá en el nuevo caballo de Troya. Odiseo y sus compañeros quedan retenidos en palacio, mientras Helena pide a su futuro marido benevolencia para ellos.

Ζήτα

En la rapsodia sexta Kazantzakis describe el ritual taurino en Knossos y la celebración de una orgía religiosa. Al amanecer las Meligalas (nombre compuesto de *meli*, miel, y *gala*, leche) invocan al dios macho, el toro. Las Hermanas Serpientes aguardan la salida del sol, momento en que despiertan las serpientes sagradas (Kaz. *Od*. Z, 1-39).

Entre tanto el pueblo humilde y pobre está esperando para ver salir del palacio a la nobleza, ataviada con sus mejores galas (Kaz. *Od*. Z, 40-103).

Cuando el sol ya baña las cumbres, las Meligalas dan la señal del baile, el rey aparece en su trono elevado y da comienzo la ceremonia: en el centro de un cículo de novillas está Helena en un armazón de bronce (Kaz. *Od*. Z, 104-155).

El primer rito consiste en un agón entre la princesa Krino y la princesa Dijtena. La primera acompañada de las Drimas, sus Montañesas, que animan a Helena a defender su supuesta doncellez, y la segunda con las *sumisas cortesanas del amor*, que exigen la entrega de la virgen al dios (Kaz. *Od*. Z, 156-236). El segundo es el terrible ejercicio de taurocatapsia (cf. *4.3.2.6*) de Krino y las Montañesas con el toro (Kaz. *Od*. Z, 284-353). Pero antes de que tenga lugar se hace una pausa para el almuerzo. En este tiempo la princesa Dijtena seduce a Odiseo (Kaz. *Od*. Z, 354-503), mientras Krino protagoniza un episodio lésbico con Helena, que provoca la ira del rey Idomeneo. Como castigo decide drogar al toro y decreta que solo la primera doncella, su hija, combatirá con él. La joven sufre una sangrienta muerte (Kaz. *Od*. Z, 504-608).

La ceremonia de los esponsales continúa y cobra un cariz dionisíaco. A medida que suenan las canciones nupciales, se van cerrando los círculos del rito. Se sacrifica un toro y se comulga con su carne cruda (cf. *4.4.1.1.2*). Embriagados, hombres y mujeres se van emparejando. Odiseo realiza todos los pasos del ritual de la mano de Dijtena, incluido el sexo (Kaz. *Od*. Z, 799-844).

Fuera de palacio el capitán Stridás advierte de la llegada de más bárbaros a Creta y el herrero Karterós de que en la fragua un artífice extranjero está forjando un nuevo metal, el hierro, y con él una nueva deidad. Fida ha ofrecido su cuerpo al extranjero a cambio de que forje armas para el pueblo, al tiempo que proclama la inminencia de la revolución (Kaz. *Od*. Z, 926-1130).

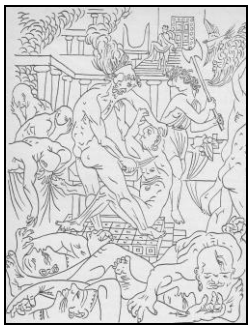
Ήτα

Tras la resaca de la orgía táurica, Odiseo dedica tres días a la meditación. Siente que el nuevo dios del hierro le pide auxilio y decide que ha llegado el turno de la conspiración (Kaz. *Od*. H, 221-248). Tras ponerse de acuerdo con Fida (Kaz. *Od*. H, 386-419; 692-734), anuncia a sus compañeros el mensaje revolucionario y reparte las tareas (Kaz. *Od*. H, 575-687).

Helena, por su parte, se asoma al reflejo en el cristal que le regalara Odiseo y en él ve al rubio bárbaro y a sí misma con un hijo (Kaz. *Od*. H, 331-346). Poco a poco la heroína irá tomando conciencia de su condición de mujer y sorprenderá a Odiseo con el anuncio de quedarse con el bárbaro del que está embarazada (Kaz. *Od*. ZH, 420-500; 908-947). Entre tanto, a Ítaca ha llegado la primavera y también Nausícaa está embarazada (Kaz. *Od*. H, 755-765).

A la costa siguen llegando los rubios bárbaros, mientras en la ciudad los nobles y sus señoras muestran signos de su decadencia (Kaz. *Od*. H, 1283; 1315). Se acerca la hora de los trabajadores, que prenderán fuego a la ciudadela (Kaz. *Od*. H, 999-1000). En previsión del incendio el Maestro Primero, avatar del mítico Dédalo, construye con su aprendiz, Ícaro, unas alas (Kaz. *Od*. H, 818-869).

Θήτα



12: Gkikas VIII, 240

La última de las rapsodias cretenses es la de la destrucción de Knossos. En la *Odisea* el mítico palacio no resulta arrasado por un seismo o un tsunami, tal y como

defienden muchos especialistas que ocurriera en la realidad (cf. *4.3.2.4*), sino por el fuego de una revolución obrera, claro anticipo de la revolución soviética, que Kazantzakis va a desarrollar en las rapsodias egipcias.

Un episodio desencadena la ira del pueblo: los nobles obligan a bailar a una joven hasta la extenuación y la muerte (Kaz. *Od*. Θ, 23-45). Odiseo y el herrero reparten las armas entre los bárbaros y el pueblo (Kaz. *Od*. Θ, 58-70).

En palacio se celebra el embarazo de Helena, del que el rey cree ser responsable, y se da un festín en honor de la diosa del trigo (Kaz. *Od*. Θ, 193-206). Pero esta calma solo anticipa la tormenta que se avecina (Kaz. *Od*. Θ, 261-265; 322), cuando se declara el fuego en los arsenales (Kaz. *Od*. Θ, 344).

La batalla se lleva por delante al herrero, muerto por espada de cobre. Petrakas da muerte a un centinela, el bárbaro aprovecha para llevarse a Helena. Las Drimas, las Montañesas de Krino, queman el gineceo y el rey huye a refugiarse en las cuadras. Allí hunde su cabeza, abrazado, entre los cuernos del dios toro. En esta posición de víctima para el sacrificio lo encuentra su hija Fida, que lo mata, al tiempo que ella misma es herida de muerte por la espalda. Las llamas obreras se extienden ya por todo el palacio. El Maestro Primero sobrevuela el incendio. Al fin, Odiseo entrega el cetro de Knossos a Karteros, tal y como le había prometido que haría (Kaz. *Od*. Θ, 352-441).

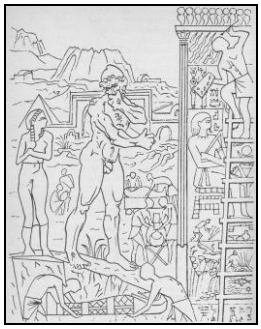
Al día siguiente Odiseo se despide de Karteros (Kaz. *Od*. Θ, 733-778), a quien advierte de que regresará a destruir su reino si deja que decaiga (Kaz. *Od*. Θ, 878-880). Entierra a Stridas y Fida, muertos la víspera y se despide con amargura, pero también con orgullo de Helena (Kaz. *Od*. Θ, 903-925), que ha elegido su propio destino. Helena, como personificación de la belleza y el pueblo son fuerzas eternas, las únicas capaces de de derrotar y derrocar a los viejos reyes.

Cuando se disponen a zarpar Odiseo divisa en el muelle a Dijtena. Como si de una nueva Ariadna se tratara, Odiseo se lleva en su barco a la princesa que al iniciarlo en los misterios del rito lo ha ayudado a salir victorioso del laberinto cretense (Kaz. *Od*. Θ, 935-983).

Al cuarto día de navegación, rumbo siempre al sur, se produce la definitiva despedida de Grecia (Kaz. *Od*. Θ, 1000-1018). A bordo Dijtena entona una canción llena de sensualidad y premoniciones (Kaz. *Od*. Θ, 1019-1215), que no es sino su propia historia (Konidari-Favi 1992: 61). Desde que desembarquen en el delta del Nilo y se

propongan remontarlo hasta sus fuentes, se plantearán dejar a la joven abandonada en la playa (Kaz. *Od*. Θ, 1248-1337).

I-Λ Las rapsodias egipcias



13: Gkikas XI, 350

Ιώτα

Odiseo abandona a Dijtena dormida en el puerto (Kaz. *Od*. I, 10-11) y emprende el ascenso del río. A partir de este momento el héroe y sus marineros empiezan a comportarse como piratas, que roban, saquean y cometen pillaje por las tierras extranjeras. Odiseo siente que ya estuvo allí antes (I, 162-171), quizá porque en las historias de Homero lo había hecho (cf. *4.1.2*).

Son informados por el canto de un ciego de la miseria en que viven los trabajadores egipcios: el escenario y los conflictos son los de la Revolución Rusa. En la necrópolis de Giza encuentran a la Esfinge (I, 345) y llegando a Heliópolis el héroe sueña con las tumbas de Ajenatón y Nefertiti (I, 762-764), que después saquea (I, 805-834)[44]. Poco después todos arrojan al agua los lastres materiales, los despojos de sus correrías, por orden de Odiseo.

En una canción, Suralis evoca el recuerdo de Helena, que ha dado a luz en Creta al hijo del bárbaro, símbolo de la unión de dos mundos. Con ella ha terminado la etapa estética de Odiseo, aquella en que lo guiara la belleza, y en Egipto comprende que su nuevo dios es el Hambre.

Κάππα

El Hambre y una mujer llamada Rala (homenaje a Rahel Lipstein, cf. *2.1.9*) conducen a las multitudes egipcias a la revolución contra un faraón débil,

[44] La descripción de este episodio guarda muchas semejanzas con la descripción de Howard Carter al descubrir la tumba de Tutankhamón (cf. *4.3*)

probablemente Ramsés III. Este es apenas una sombra de su abuelo, el gran guerrero Ramsés II, conocido en Grecia como Sesostris (cf. Hrdt. II, 102). Kazantzakis lo retrata intentando componer un poema en honor de su antepasado (K, 676-681).

Junto a Rala están tres personajes simbólicos: el artesano Guérakas, el aldeano Escarabajo (emblema del país) y el revolucionario Nilos (Lenin)[45]. Aunque Odiseo no está del todo de acuerdo con sus ideales, sí lo está con su idealismo, de manera que lucha y es encarcelado con ellos. Escarabajo piensa que es un oportunista y Guérakas lo toma por un cretense de poderes ocultos. Nilo los insta a que lo acepten. Al día siguiente le explican cómo han organizado a los trabajadores y que están esperando refuerzos por barco de los dorios. Llevados a presencia del Faraón Rala y Odiseo consiguen amedrentarlo mostrándole una terrible imagen de dios que el héroe ha fabricado con pan, sangre y sudor. Como Moisés en la Biblia (Ex. 7, 1), que realiza un serie de prodigios para austar al faraón, son puestos en libertad[46]. Centauro y Orfeo lo esperan en el barco, mientras que Pétrakas y Rocal han emprendido caminos individuales. Entre tanto arriban los dorios y Rala, que se ha enamorado de Odiseo, siente que traiciona su causa; se baña, se pone su mejor vestido y decide suicidarse saliendo al paso del ejército egipcio.

Λάμβδα

Cuando todo está a punto para la batalla, llega Rocal con hordas de bárbaros que ha reclutado en el país. Odiseo comprende que no podrán vencer al faraón, pero mantiene su determinación en la lucha. Sus marineros vuelven a embarcarse y el faraón ordena a las naves que los persigan río arriba. Mientras tanto, también los bárbaros han invadido Egipto y Odiseo se alista en sus filas, pero es apresado. En su celda talla para divertir a sus amigos las marionetas de los doce dioses olímpicos. Finalmente, tras tres días y tres noches de insomnio (Λ, 835-843), talla en madera la máscara del nuevo dios[47] de los bárbaros: la guerra, la venganza. El faraón ha resuelto sacrificar a los rebeldes el día de la fiesta de sus antepasados. En sueños tiene visiones aterrorizadoras

---

[45] En griego el nombre del río es *Neilos*, contiene pues todas las letras del nombre de Lenin.

[46] Yavhé hace de Moisés un dios a ojos del faraón y a su hermano Aarón su profeta para que el faraón deje salir a los israelitas de su país. El dios también multiplica sus signos y prodigios, sin embargo el corazón del faraón está endurecido y serán necesarias las plagas para convencerlo.

[47] El motivo reaparece en *Cristo de nuevo crucificado* ([1950] 2005: 103) y otros lugares de su obra, pues la máscara es un motivo recurrente en Kazantzakis, que siempre ve la cara oscura que se oculta tras la realidad aparente. cf. Bloch 1971-1972.

y Odiseo se ofrece a exorcizarlo, actuando ahora como José en la Biblia[48]. La máscara le servirá para ejecutar ante él una danza tan terrible, que provoca su puesta en libertad con la condición de abandonar el país llevándose a las hordas bárbaras consigo (Λ, 1249-1250). Odiseo pone rumbo al sur, al desierto (Λ, 1320-1321).

M-P Las rapsodias del desierto

14: Gkikas XIV, 446

Μυ

Solo los fuertes, los elegidos (M, 28-40), podrán seguirlo en su marcha por el desierto, mientras en su mente se dibuja una ciudad ideal. Orfeo precede con la flauta, Rocal conduce a los jóvenes, Centauro a los ancianos y niños, Odiseo a los hombres. El componente mesiánico que refleja la marcha de Odiseo, convertido en un Moisés para la ocasión (cf. Éxodo XV: 22), junto con su compañero Centauro y el pueblo por el desierto africano, tiene un paralelo en la vida del poeta quien, al dirigir la repatriación de los griegos del Cáucaso, se había sentido *como si fuera un Centauro, y toda esa turbamulta que navegaba conmigo fuera, del cuello para abajo, mi cuerpo* (Kazantzakis [1956] 2007: 425).

La marcha es dura (M, 368). Al hambre y la sed se unen los peligros de las trampas que las tribus de negros les tienden, pero la determinación de Odiseo es grande. Habla al pueblo de su dios con entusiasmo sobrecogedor. Los ancianos y los niños no son capaces de seguir el ritmo, pero Centauro se apiada de ellos y se queda atrás para guiarlos. Más tarde caerá en la trampa de un rey negro que le ofrece la mano de su hija. Cuando todos salvo Odiseo se han entregado a la fiesta, los negros toman las armas, pero, gracias al héroe, son derrotados.

---

[48] En Gen 37 y Gen 41, 1-44 se cuenta cómo José llegó esclavo a Egipto (porque lo vendieron sus hermanos) y cómo fue encarcelado bajo la acusación de intentar violar a la esposa de su patrón. En la cárcel empezó a interpretar los sueños de los cortesanos. El faraón acudió a él para que le interpretara un sueño y por su ayuda lo nombró virrey y administrador encargándole que salvara Egipto de la hambruna.

Entre tanto, en Ítaca Telémaco y Nausícaa juegan con su pequeño hijo, en quien descubren con inquietud rasgos del abuelo.

Νυ

Pétrakas, que se había separado del grupo en la ciudad, encuentra una aldea donde, según prescribe el ritual, el viejo rey va a ser asesinado para dejar lugar a un líder más joven. Los nativos deciden convertir a Pétrakas en su rey.

Rocal regala a Odiseo un cachorro de tigre que ha encontrado en el bosque y que se convierte en su inseparable compañera. Alcanzan el territorio de una tribu y Suralis se dirige al poblado para obtener comida. Representa tan bien para ellos el papel de un dios, que los nativos lo adoran y se queda con ellos. Al llegar al siguiente pueblo, Odiseo deja a Centauro con las tropas y descubre con Rocal que se encuentran en el reino de Pétrakas, quien se alegra de verlos, pero no quiere proseguir el viaje con ellos. Tras nueve días más de marcha, por fin alcanzan las fuentes del Nilo (N, 1345) y Odiseo sube a la montaña para recibir, de nuevo como Moisés, las leyes de su nueva ciudad (N, 1378).

Ξι

El héroe realiza un retiro ascético de siete días y siete noches. En él Kazantzakis desarrolla la esencia de su filosofía (cf. *3.5.1*), pues el héroe descubre y asciende siete etapas que lo llevan hasta la llama, que representa a dios, y decide erigir una ciudad ideal.

El primer día (Ξ, 1-84) encuentra una cueva donde dormir. El segundo día (Ξ, 85-161) descubre primitivas escenas de caza en las paredes y se reconoce en ellas. El tercer día (Ξ, 166-443) da de beber su sangre a sus antepasados. El cuarto (Ξ, 444-736) siente el vínculo de su alma con las de estos y la ciudad se insinúa en él (Ξ, 390), hasta que se decide a fundarla (Ξ, 641). El quinto día (Ξ, 737-950) se identifica con los animales. El sexto (Ξ, 951-1246) se da cuenta de que la divnidad está en todas las cosas y de que él mismo es todas las cosas. El séptimo y último día (Ξ, 1247-1410) medita cómo fundir a dios y al hombre en la ciudad ideal (Ξ, 1309-1310).

Όμικρον

A su regreso el pueblo se ha dividido entre los partidarios de Rocal y de Centauro, pero Odiseo consigue reunirlos y poner los cimientos de una ciudad más justa, más

igualitaria, donde la multitud de hombres que lo sigue alcance y supere su destino humano. No es casual que Esparta, Creta y Egipto precedan a la fundación de la ciudad ideal[49], pues son escenarios del viaje que tienen en común su fama de buen gobierno en la Antigüedad, bajo Licurgo, Minos y Ramsés II, respectivamente (Konidari-Favi 1992: 8). Todas estas rapsodias se ocupaban del funcionamiento del poder: las monarquías en Ítaca y Esparta se mantenían a duras penas bajo la amenaza de los bárbaros, mientras que en Egipto se produce un intento de revolución marxista.

En la rapsodia O, como señala Konidari-Favi (1992: 9), Kazantzakis, abogado de formación que se licenció en Derecho en Atenas y especializado en filosofía con un doctorado en París, paga su deuda con Platón, un filósofo muy interesado en la política (cf. *Las leyes*).

Las leyes que rigen la ciudad son los mandamientos de la *Ascética*. En la configuración de la sociedad utópica que propone Kazantzakis toman parte como modelos las ciudades ideales de Platón y Tomás Moro e influyen de manera decisiva el pensamiento nietzscheano, el contexto sociocultural y las circunstancias históricas del siglo XX (González Vaquerizo 2010b, Ramiro Avilés 2002). Se sacrifican seis gallos y seis gallinas en honor de los doce dioses del Olimpo y al cabo de un año la ciudad está lista para su inauguración. Estraños presagios incitan a Pétrakas a dirigirse a la nueva ciudad de Odiseo.

Πι

15: Gkikas XVI, 492

El mismo día de su inauguración la gran obra es destruida por una catástrofe natural, que se lleva por delante a Centauro y Pétrakas. Rocal abandona para siempre a su capitán y conduce al pueblo en otra dirección. Por suparte, Odiseo realiza un nuevo

[49] La denominación se encuentra por primera vez en Friar 1958.

retiro ascético en solitario durante meses al borde de un abismo. Su fama de asceta comienza a extenderse por África y los peregrinos acuden a él.

Ρω

El héroe se ha convencido de todas las cosas son un juego del espíritu y así ha alcanzado la perfecta libertad. Crea en su mente imágenes y juega con ellas, personajes y los confunde en una acción dramática: el drama de la doncella, el rey, el príncipe y el guerrero.

Σ-Φ Las rapsodias de los arquetipos

16: Gkikas XVIII, 555

A lo largo de estas rapsodias Odiseo se encuentra con personajes que representan diferentes modos de enfrentar la existencia.

Σίγμα

Odiseo continúa su viaje hacia el sur como un asceta. Conoce peligros y tentaciones, la muerte se le aparece en forma de mosca. Se cruza con el príncipe Managis ('madre-tierra'), que quiere conocer cómo Odiseo vive sin temer a la muerte. Juntos llegan a la ciudad que habita la famosa prostituta Margaro (Perla), que ha elegido como salvación el camino del amor y entiende, como Odiseo, que ha de extraer de la vida todo cuanto esta pueda darle. Finalmente, el príncipe abandona su condición para convertirse en asceta. A partir de este momento se convertirá en Buda.

Ταυ

Vuelve a encontrarse con la muerte, que ahora toma la forma de un anciano peregrino. También se encuentra con un eremita ciego que quiere de Odiseo una palabra de salvación. Después el héroe llega a una ciudad poblada, donde un músico negro canta la historia del Capitán Elías, que sacrificó a sus propios hijos para hacer sonar su lira y

vagó por la tierra con sus canciones. Si se tiene en cuenta que Kazantzakis asociaba a Homero con el Sol, el Capitán Elías, bardo excepcional cuyo nombre proviene de la raiz solar, bien podría ser su arquetipo.

Ύψιλον

Un poco más al sur encuentra Odiseo al Capitán Uno. Este recorre el mundo para deshacer sus injusticias a lomos de un camello y se encuentra en peligro. Se trata de Don Quijote y Odiseo lo ayuda (Hatzantonis 1963). Después encuentra al arquetipo del hombre hedonista, un noble señor que vive por y para los placeres. En el bosque sueña con los hombres primitivos y sus miedos atávicos.

Φι

El héroe alcanza al fin la costa. Allí vive un pueblo de raza oriental. Oye hablar en la taberna de la aurora polar y asiste a una procesión en honor de un dios que unos cretenses llevaron al poblado: el propio Odiseo, que había arrasado la isla purificándola.

Tiene hambre y recibe de la prostituta llamada Kali (Buena) dos granadas. Está entrando así en el reino de los muertos, que este fruto simboliza. Un joven negro habla a los pescadores de un dios padre que habita en el cielo, de amor y de paciencia. Este nuevo profeta es Jesucristo. Odiseo prepara una barca y, antes de partir, recibe todas las granadas del huerto de Kali.

Χ-Ω Las rapsodias de la soledad

Χι

Completamente solo navega hacia el Polo Sur y contempla la aurora polar. Su barca se rompe contra unas rocas. Nuevamente en tierra firme Odiseo halla una tribu de hombres asutados, que viven con miedo, hambre y frío. Cuando el tiempo mejora, los ve partir contentos y hundirse inmediatamente en el deshielo.

Ψι

El poeta pide al Sol, a quien se encomendó al empezar, que acoga a Odiseo. La Muerte se ha sentado en la proa de su barca y los recuerdos de su vida y sus viajes invaden su mente. Se despide del mundo y se deja llevar por las aguas subido a un iceberg.

Ωμέγα

Los compañeros y personajes del viaje, vivos y muertos, van apareciéndose: Centauro, Suralis, el Capitán Uno, Karterós, Kali y Perla, Pétrakas, Rocal, Helena, Dijtena, Krino, Stridás y Fida, Managis, Rala, el joven pescador negro; también las flores, los animales y las frutas; y sus míticos antapasados: Tántalo, Prometeo y Heracles. En último lugar, la tentación.

Liberado al fin de todo, se desvanece en el aire.

Epílogo

Odiseo ha muerto y el sol, que lo ha acompañado en su largo periplo, lo llora en su declinar. La estructura del epílogo recuerda a la tradición de los "Lamentos de la Virgen", que en Grecia las mujeres cantan en coro la noche de vigilia en torno a una tumba adornada de flores y también el viernes santo cuando sacan de procesión la imagen de la virgen. Se trata de una tradición aún viva cuyo origen parece sin duda pagano (Beaton 1980: 141-144):

> La tierra se esfumó y se enturbió la mar, los cuerpos se disolvieron;
> frágil espíritu el cuerpo devino, en brisa se trocó el espíritu,
> y la brisa vibró y suspiró, y en el inmenso silencio vacío,
> en el último grito de la tierra, se oyó desesperado,
> sin garganta, ni voz, la elegía-del-sol:
> 'Madre, si tienes merienda, cénala, y si tienes vino, bébelo;
> si tienes lecho, en él tiende tus dilatados huesos;
> ya no quiero, madre, beber vino, ni tocar pan:
> esta noche desvanecerse he visto a mi amado como un pensamiento (Kaz. *Od*. Ω, 1410-18).

3.4 CARACTERÍSTICAS FORMALES

3.4.1 Lengua y prosodia

Con el nombre de "Cuestión lingüística" (*To glossiko zitima*) se alude en Grecia a la situación de diglosia, vivida hasta hace muy poco, entre una lengua oficial, artificial y clasicista y, al menos otra, dividida en tantos dialectos como islas, popular y hablada. Se trata de la *katharevousa* y la *dimotiki*, lengua "limpia" y "del pueblo" respectivamente (cf. Friar 1951, Horrocks 1997, Rodríguez Adrados 1999).

Kazantzakis fue desde el principio defensor activo del demoticismo, incluso se puede decir, sin miedo a equivocarse, ya que el tema ha sido suficiente y satisfactoriamente estudiado (Bien 1972a), que el demoticismo es un factor determinante en la obra de Kazantzakis[50]. *La lengua demótica es nuestra patria,* diría (1941: 98-99). Y la defendería siempre, tanto mediante acciones, como adoptándola para la mayor parte de su ingente producción literaria.

Como presidente de la "Sociedad Solomos" de Iraklio, había escrito un manifiesto (Kazantzakis [1909] 1977; cf. *2.1.5*) en el que exponía sus argumentos a favor del uso escrito de la lengua demótica. Una de sus *terzinas* está dedicada a Psycharis (1854-1929), el impulsor del demoticismo en Grecia. Psycharis, que había estudiado la lengua del pueblo, sus canciones, mitos y costumbres, era autor de *To taxidi mou* (Mi viaje) (1888), la primera obra escrita según las normas de la gramática neogriega.

Sin embargo, la lengua de la *Odisea* fue una creación, un griego que, como el de los poemas homéricos, nunca fue hablado. Una lengua artística, como la personalísima prosa del *Ulises* de Joyce, y una lengua artificial, que resultaba extraña a los hablantes. Su base estaba en la lengua popular e intentaba mostrar toda su riqueza y posibilidades expresivas mediante el acopio de materiales de toda la geografía griega. En este sentido, puede ser considerada una lengua "panhelénica" (Chourmouzios 1977: 151), como quiso su creador.

Su afán por atesorar la riqueza lingüística del demótico en la *Odisea* (Kazantzakis 1943: 1029) se convirtió en un fin en sí mismo (Lambridi 1939: 11). Un fin que condenaba a la obra a permanecer irremediablemente alejada de la realidad (Avgeris

---

[50] Cf. el estudio clásico sobre el tema: Bien, P., *Kazantzakis and the Linguistic Revolution in Greek Literature*. Princenton: University Press 1972; También Izzet, A. (1964): 352, cuenta que en 1932 Kazantzakis empieza a escribir un diccionario demótico.

1939: 1346, Sakianakis 1939, Laourdas 1977: 7-8). El cretense pensaba que su demótico sería aceptado con el tiempo y que su *Odisea* sería leída y comprendida (Bien 1972a: 30-31; 217-218). El rechazo ante su propuesta fue del mismo tipo que el que provocaron Dante al escribir en florentino, Chaucer en el inglés medio de Londres o Gonzalo de Berceo al traducir las vidas de los santos del latín a la lengua castellana. Con una diferencia: esas variantes terminaron triunfando, no así la de Kazantzakis.

El autor emprendió además una reforma del alfabeto, semejante a la de Shaw con el inglés (Wilson y Dossor 1999: 26), que afectaba a la ortografía[51] y la acentuación.

El griego moderno sigue en la actualidad un sistema monotónico con una única tilde aguda que se escribe siempre sobre la vocal tónica, excepto en las palabras monosílabas, que no se acentúan. Pero cuando Kazantzakis escribió nada era definitivo para la lengua griega y todo parecía posible. Él propuso y utilizó en la *Odisea* y obras posteriores un método de acentuación monotónico simplificado y lo hizo treinta años antes de su implantación oficial: se escribe un único acento, el agudo, que cae sobre la sílaba tónica; si la palabra es aguda, no se escribe la tilde. La tilde en los monosílabos es diacrítica.

No obstante, sus obras suelen editarse todavía hoy en griego en el sistema politónico y con una ortografía arcaizante, es decir, hay acentos agudos, graves y circunflejos, espíritus suaves y ásperos, consonantes dobles, etc. Este sistema, adecuado para el griego clásico o para la *katharevousa*, y que se remonta a los gramáticos alejandrinos, no sigue vigente en la actualidad, por lo que su uso por parte de los editores, además de contravenir la voluntad de Kazantzakis, constituye un anacronismo.

¿Cómo es la lengua de la *Odisea*? Sus particularidades han sido ampliamente estudiadas y discutidas (Andriotis 1959, Bien 1972a: 204-261, Castillo Didier 1975a, Chourmouzios 1977: 148-154, Giakoumaki 1982, Mandilaras 1987, Mathioudakis 2011 y 2012, Sideras 1983, Tsopanakis 1977) y se dan en todos los planos. Posee una fonética idiomática y una morfología que, aun siendo demótica, prefiere lo inusual a lo habitual. Su gramática y sintaxis son también las de la lengua vernácula, pero el léxico

[51] *Se han abolido las consonantes dobles; únicamente cuando existe necesidad de pronunciación, se han conservado las dos gammas:* aggiso, falaggi, *etc.* (Kazantzakis [1938] 2006: “Lexilogio”).

es una amalgama de términos creados por el autor (sustantivos derivados y compuestos, verbos y un sinfín de epítetos), unidos a términos del dialecto cretense[52].

Kazantzakis negó siempre que su lengua fuera especialmente dialectal, aunque la impresión que da a los lectores es la de serlo (Giakoumaki 1982, Fillipaki-Warburton 1978). En relación a la *Odisea* aseguró primero que en total había utilizado 33 términos del dialecto cretense y que lo había hecho solo cuando no existía un sinónimo panhelénico (Kazantzakis 1943: 1030). En la quinta de las cartas al traductor de la obra al inglés, Kimon Friar, publicadas en la revista *Tomes* (Kazantzakis 1977a), reduce el número de términos exclusivamente cretenses a trece. En cuanto a términos del todo nuevos, Kazantzakis asegura en el "Léxico de la *Odisea*" (Kazantzakis [1938] 2006) que son solamente cinco o seis. Sin embargo, la influencia cretense se aprecia no solo en los términos concretos, sino también en la formación de idiolectos, compuestos y neologismos. Si el poeta no los consideraba como tales, podría deberse a que los formaba siguiendo las normas de composición y derivación al uso (Mathioudakis 2011).

En cuanto a su producción posterior, los traductores y lectores de Kazantzakis siguieron pensando que estaba escrita en dialecto cretense. Él volvió a negarlo: *No son solo los extranjeros, sino también los propios griegos, quienes no saben su lengua popular, y por eso términos de lo más habituales les son desconocidos. Y como se avergüenzan de confesarlo, dicen que son cretenses* (Carta a Pierre Amandry 30-1-1954). En referencia a *Cristo de nuevo crucificado* diría: *Reto a cualquiera a que encuentre en todo el texto tres palabras exclusivamente cretenses, es decir, una palabra cada ciento cincuenta páginas* (Carta a Pierre Amandry 9-5-1994)[53].

El rechazo de Kazantzakis a que su lengua fuera caracterizada de dialectal no resulta del todo comprensible, dado que la huella cretense es un elemento fundamental en toda su obra, un elemento del que se sintió por lo general orgulloso y que cultivó. De hecho, reconoce que el ritmo de la *Odisea* es cretense, como él, y no lo lamenta (Kazantzakis 1943: 1030). Quizá el rechazo al dialectalismo léxico provenga de su afán por componer una obra para todos los hombres y, además, una obra en una lengua panhelénica, como la de Homero.

---

[52] El dialecto cretense ya era conocido a nivel panhelénico gracias al poema medieval de Vinzenzos Kornaros, Erotócritos, y al teatro. Su uso en Creta respondía a razones históricas tras la caída de Constantinopla.

[53] Estos fragmentos proceden de cartas recientemente donadas por la viuda de Pierre Amandry al Museo Nikos Kazantzakis (TO VIMA 20-10-2010).

A pesar de sus declaraciones, parece que la lengua de Kazantzakis tiene, tanto en la *Odisea* como en las novelas de madurez, una base ciertamente cretense. En el caso de la epopeya, esta base es comparable a la base jonia en la lengua de Homero. Pero está enriquecida con términos de otros rincones de Grecia, principalmente Mani, Naxos, Rodas, Chipre y el Epiro, también del Ponto, Tesalia y Macedonia (Giakoumakis 1982: 147-160), que el propio autor fue recopilando: *Durante años* –diría- *he vagado por las aldeas y montañas de Grecia, recolectando palabras de los labios de las gentes,* [preguntando] *qué nombre daban a cada pequeña cosa* (Friar 1971-2: 221). Además, Kazantzakis solicitó con frecuencia a su amigo Prevelakis que le encontrara términos demóticos especializados de caza, pesca, botánica, náutica, y, en general, que le facilitara todo el léxico que le llamara la atención (Prevelakis 1984: 37-39; 113-14).

En un momento de evolución y cambios en la lengua, Kazantzakis sintió la necesidad de "salvarla":

> En el crucial momento de desarrollo por el que pasa nuestra lengua demótica, es natural e imprescindible –y extraordinariamente útil- que un creador anhele con condicia atesorar y salvar la mayor riqueza lingüística que le sea posible; fíjese en las análogas épocas de Dante, de Rabelais, de Lutero (Kazantzakis 1943: 1029).

Junto al afán de preservar la lengua, tampoco hay que ignorar el sentido profundo del acopio de material, pues en la *Odisea* Kazantzakis está tratando de expresar una "experiencia indecible", es decir, una experiencia mística; la lengua humana parecía insuficiente. El autor estaba planteando con la *Odisea* un nuevo paradigma para el ser humano y este requería un lenguaje nuevo. Kazantzakis:

> […] inventa una lengua en la que los términos denotativos, demasiado estáticos y rígidos, son sustituidos por imágenes, sobre todo metáforas, símiles, alegorías (en forma de fábulas, parábolas, sueños, etc.), personificaciones, metonimias, sinécdoques y símbolos, o figuras sacadas de las bellas artes, en particular las plásticas o la danza (Vouyouka 2010: 131).

El resultado es una obra que se acompaña en griego de un apéndice de casi 2000 vocablos populares, que el mismo Kazantzakis confeccionó para facilitar su lectura. Y es que realmente el vocabulario de la *Odisea* se reveló en muchas ocasiones incomprensible para un griego culto. Por su parte, el hombre de campo, que sí podría haber entendido la terminología (al menos aquella procedente de regiones vecinas), se perdía en el sentido del poema. Kazantzakis resultó tan incomprendido como el héroe lo es en el poema, incapaz de hacer llegar su mensaje a los hombres (Vouyouka 2010: 134-135).

Hoy día es uno de los autores que conforman el corpus de los estudios de literatura griega moderna, pero, por lo general, su *Odisea* se deja de lado como obra "difícil". Con todo, un estudio de la Universidad de Tracia está poniendo de manifiesto que la capacidad de los estudiantes para deducir el significado de los compuestos de Kazantzakis es mucho mayor de la esperada (Mathioudakis & Kambaki-Vougioukli 2009). Quizá existan finalmente métodos de aproximación que permitan acceder a la lectura de la obra y sean primero los docentes griegos quienes hayan de perderle el miedo y descubrir que puede enseñarse y disfrutarse.

En suma, la lengua creada por Kazantzakis fue un intento de transponer y reproducir la dicción homérica (Colaclides 1983: 87). Sus epítetos, repeticiones, paralelismos y fórmulas[54], así lo atestiguan. No obstante, el propósito de Kazantzakis era doble, pues no solo quería emular a su maestro, sino que también quería "salvar" la riqueza del griego moderno: *hacer de la* Odisea *un diccionario demótico al tiempo que una obra de arte* […] *un manual demótico, un tesauro* (Bien 1972a: 192, 202). El resultado es una lengua que participa de varios dialectos y que no es natural, es decir, nunca fue hablada. Con la *Odisea* de Kazantzakis se pudo comprobar que el demoticismo llevado a sus últimas consecuencias podía dar lugar a una lengua tan incomprensible como su arcaizante rival, la *katharevousa* (Beaton 1999: 340).

La *Odisea* ha quedado así como un monumento a una lengua que jamás nadie ha hablado y no como el diccionario para los hombres del futuro en que Kazantzakis hubiera querido convertirla. Como dice Bien (1972a: 203), el vehículo idóneo para su peculiar demótico lo encontraría el autor más adelante en la traducción de la *Ilíada* y en las novelas. En todos los casos el dialecto cretense está en la base de la lengua, de una manera más evidente en las novelas que se ambientan en la isla, pero también en la compleja epopeya que es la *Odisea*.

3.4.2 Género

La *Odisea* es una epopeya, porque así lo quiso su autor. Poco tienen que decir los críticos sobre la pertinencia de escribir un poema heroico en pleno siglo XX:

---

[54] En estrecha relación con el uso de la lengua popular están los abundantes motivos populares y las muchísimas canciones insertas en la *Odisea* de Kazantzakis (Detorakis 1979), tales como los *moirologia* (canciones fúnebres) y las *mantinadas* (dísticos decapentasílabos cretenses). Su utilización respondía a los mismos propósitos que la lengua. Kazantzakis, que poseía una prodigiosa memoria, compuso a la manera de un rapsoda, intercalando cantos entre los episodios de su epopeya, de manera que, a la vez que los preserv2aba del olvido, imitaba el modo de hacer y el estilo homéricos (cf. *4.2.2*).

> Nada, en verdad, más banal y más estéril que la discusión acerca de si la *Odisea* es o no una epopeya y si la epopeya es un género artístico actual. Los críticos actúan después de los creadores: tienen metros, miden y extraen leyes útiles para su ciencia, inútiles, sin embargo, para el creador; este tiene el derecho y la fuerza –eso significa crear- de transgredirlas y erigir otras nuevas. Cuando un alma viva siente, al margen de las teorías estéticas preexistentes, la necesidad de crear, entonces, cualquiera que sea la forma adoptada por su creación, no puede sino estar viva. Forma y contenido son uno (Kazantzakis 1943: 1028).

Kazantzakis consideró que la época que le había tocado vivir era característicamente épica y se decidió a escribir una epopeya:

> para mí, una época más épica que la nuestra no existe. En tales épocas de interregnos, cuando un Mito se desmorona y otro lucha por mantenerse en pie, se crean las epopeyas. Para mí la Odisea es un nuevo intento épico-dramático del hombre contemporáneo, pasando por todos los estadios de la agonía de hoy en día, persiguiendo las más osadas esperanzas, de encontrar la salvación (Kazantzakis 1943: 1028-1034).

Esta idea de vivir en una época de tránsito constituye uno de los pilares ideológicos del poema y un indicio de su modernidad (cf. *3.5.4* y *5.1*)

Para Kazantzakis:

> […] la epopeya se vuelve necesaria e inevitablemente la principal expresión del drama de la existencia humana, cuya arma más poderosa es el lirismo y su más activo medio la exaltación. Su objetivo es la justificación de la epopeya como medio de síntesis estética del futuro con punto de partida en el presente, y como legítima continuadora de la canción popular, a pesar de la disminución que dicha canción ha sufrido desde la época homérica (Churmuzios 1977: 28-29).

Sin olvidar tampoco que para Kazantzakis la epopeya es su propia vida, que la *Odisea* es su confesión, su legado, el intento de plasmar todo su conocimiento y transmitir un mensaje redentor a los hombres, al tiempo que el de erigir un monumento a la tradición humanista.

La *Odisea*, en términos de su autor:

> […] continúa la enorme epopeya de la raza blanca –a Homero. Cierra un círculo que tantos siglos habían dejado abierto. Y lo cierra precisamente en una época extraordinariamente semejante a la situación del mundo en el siglo XII antes de Cristo, un poco después de la caída de los aqueos y un poco antes del descenso de los dorios y la creación –tras una edad media– de una nueva civilización (Prevelakis [1958] 1961: 109. Carta desde Siberia el 22-2-29).

Kazantzakis cometió un error histórico al identificar el mundo de Odiseo con el de una época de tránsito y hacerla coincidir con la decadencia del mundo micénico (Friar

1986: 56). Pero Kazantzakis es un artista, no un historiador, y su interpretación de los acontecimientos históricos es, además, la propia de su época (cf. *4.3*).

El género épico es de lo más variopinto. En él tienen cabida obras de muy diversa índole, desde Homero, pasando por Milton, hasta ciertas novelas y películas modernas. En el caso de Kazantzakis algunos de sus contemporáneos consideraron que la *Odisea* merecía la caracterización de épica, porque compartía la atmósfera heroica de los poemas homéricos (Stamatios 1983: 225). Mientras que otros juzgaron que se trataba de la expresión de las creencias filosóficas de un hombre en forma literaria, de un diario personal en verso y con aspecto artístico (Laourdas 1977: 3). Evidentemente la obra no procede de una tradición oral, como la *Ilíada* o la *Odisea* (Sfakianakis 1939: 1389), pero sí incluye muchos elementos de la literatura oral neohelénica (cf.*4.2*). Tampoco todo poema narrativo largo es necesariamente épico. No obstante, al propio autor no parecía preocuparle demasiado la cuestión, si es que era sincero en sus afirmaciones (Kazantzakis 1939: 1572). De manera que, en el plano subjetivo, no hay discusión posible sobre el género del poema o su justificación.

En definitiva, lo más acertado, y también lo más extendido, ha sido etiquetar la *Odisea* como poema épico con abundantes elementos dramáticos y líricos, de los que los poemas homéricos no carecerían (Sfakianakis 1939: 1391, Stamatios 1983: 225). Se la ha llamado epopeya lírico-trágica (Churmuzios 1977: 28) y poesía lírico-narrativa y dramática (Sfakianakis 1939: 1389). Por último, se ha dicho que *la prosa narrativa de Joyce y el poema de Kazantzakis están más próximos a la epopeya heroica que cualquier otra clase de obra* (Standford 1954: 211) y que son las más elaboradas reinterpretaciones de Homero (ibídem: 222).

Kazantzakis, finalmente, quiere hacernos ver que el género en que un hombre escriba no depende de la época en la que viva, sino en la clase de artista que sea (Wilson & Dossor 1999: 26).

3.4.3 Métrica

La *Odisea* de Kazantzakis consta de 33333 versos. La elección del tres no es en absoluto fortuita (Stergiopoulos 1981, Malanos 1984), pues el tres es una llave mágica, que en los cuentos abre puertas… y un número sagrado, que expresa el misterio de la divinidad. La versificación y la arquitectura de una obra como la *Comedia* de Dante –que también se sirve del tres- responden al *deseo de honrar a la Santísima Trinidad* (Highet [1949] 1996: 127). La fuerza simbólica del tres y la predilección de Kazantzakis

por él provienen, sin embargo, del hecho de que en él se expresa el propio esquema tripartito del pensamiento humano, tal y como lo identificara Hegel: tesis, antítesis, síntesis (Kazantzakis 1943: 1029).

Tampoco la enorme extensión del poema fue dejada al azar: *Homero escribió 15000 versos, yo escribiré 30000. Tengo que superarlo…* (Alexiou 1966: 271)[55]. El testimonio ejemplifica muy bien la desmedida ambición del autor, que quiso ser un rival o, al menos, un continuador de Homero (Friar 1973: 27, Levitt 1978: 20, 42).

Además los 33333 versos son 33333 "decaheptasílabos". El decaheptasílabo no era, ni se ha convertido, en un verso habitual de la poesía griega, sea esta lírica o épica. Homero utilizó el hexámetro, mientras que utilizan el decapentasílabo tanto la epopeya medieval del *Diyenis Akritas* (siglo X), como la cretense *Erotokritos* (siglo XVII)[56] o el cancionero popular –en los que cabría esperar que Kazantzakis se hubiera basado (Sideras 1980: 196, García Gálvez 1998, Beaton 1980: 35-57). Como señalaba Lord la tradición oral épica en Grecia homérica y antigua llega a Bizancio, algo que demuestran las fórmulas comunes (Lord 1977: 74). Su estudio explicaría cómo se convierte el hexámetro en verso político o decapentasílabo (Lord 1977: 75-79), pues a pesar del cambio de acento y sistema métrico, hay una continuidad en la tradición poética.

Pero para el cretense, que quiso innovar en este aspecto, como en tantos otros, el verso de 17 sílabas se correspondía mejor *con el flujo de su sangre al escribir* (Kazantzakis 1939: 1572; cf. Prevelakis 1958: 193-195, Friar 1958: xxvi-xxviii) y su elección se convirtió así en una cuestión personal. A su traductor sueco, Börje Knös, le diría años más tarde que esas dos sílabas de más, que tanto habían sorprendido y extrañado en su momento, conferían al poema una amplitud inesperada, majestuosidad y apasionamiento, y que el decaheptasílabo representaba el inasible alma del hombre del siglo XX[57].

En un plano menos subjetivo resulta que el decaheptasílabo sí corresponde al hexámetro dactílico en número de sílabas. Además, ya antes de Kazantzakis lo habían

---

[55] En realidad, la *Ilíada* consta de 15.691 versos y la *Odisea* de 12.102, lo que suma un total de 27.793 versos.

[56] El *Erotokritos* es el largo poema de Vinzenzo Kornaros que narra los amores de la pareja protagonista y sus aventuras (Alexiou, St. 1959 y (ed.) 1995). Es uno de los exponentes del Renacimiento cretense (Holton 1996). Kazantzakis conocía bien el texto, que tiene, como su poema, influencias de la canción popular griega y cretense (cf. *4.2.2*).

[57] Información proporcionada por Xenophon Pagkalias en su intervención "Traducciones al sueco" en el Congreso Internacional *Las suertes editoriales de Nikos Kazantzakis en Grecia y el extranjero* (Iraklio-Myrtia, 28-29 de junio de 2009).

utilizado en su lugar otros poetas neogriegos –el primero Polilas en su traducción de la tercera *Elegía* de Tibulo en 1891, y después de él otros muchos, como Ragkavis, Zalokostas, Vlachos, Pallis, Theotokis, Palamas, Varnalis o Poriotis (Thrasiboulos 1974: 70, Petropoulou 1997: 57, Spatalas 1997: 94, Mitsakis 1976: 30-36)- así que el experimento no era del todo nuevo.

> Creo que el decaheptasílabo neohelénico proviene del intento que se hizo con el hexámetro dactílico decaheptasílabo […] y creo que el intento más acertado de reproducir el hexámetro dactílico épico es utilizar el verso decaheptasílabo, ya sea como hexámetro dactílico, o con la forma más contemporánea, como en Polilas o Kazantzakis (Laourdas 1943: 4).

Stamatios, por su parte, apuntaba que Kazantzakis habría utilizado el decaheptasílabo porque era el que mejor se adaptaba a *la narración de tantos elementos a menudo prosaicos, de los que está llena su* Odisea (Stamatios 1983: 244), es decir, por su amplitud. Sin embargo, al insertar baladas completas procedentes del cancionero popular, que estaban compuestas en decapentasílabos, Kazantzakis también se vería obligado a alargar con elementos redundantes los versos para cuadrarlos. Y, aunque se mostrara satisfecho con el resultado e incluso lo justificara diciendo que su Odiseo no cabía en un metro más estrecho (Vrettakos 1960: 530-532), la crítica fue dura con él (Avgeris 1939: 1250, Paraschos 1939: 1230).

Por otra parte, la correcta acentuación de los decaheptasílabos no resulta fácil en una lengua como el griego moderno y tampoco parece que Kazantzakis fuera un versificador demasiado dotado. En griego, como en la mayor parte de las lenguas actuales, se utiliza un acento "espiratorio" o "dinámico" (Politis, L. 1994: 30-33) Esto implica que el ritmo de un verso se obtiene mediante la alternancia de sílabas acentuadas y átonas. Se habla entonces de una métrica cualitativa. Por el contrario, en griego antiguo y en latín el ritmo estaba determinado por la cantidad de las sílabas, es decir, por el juego de las breves con las largas (Spatalas 1977: 1-3). Se daba así un acento cuantitativo o musical.

Algún vestigio de este sistema parece haber quedado en griego moderno, ya que en verso –nunca en prosa- se puede distinguir entre acento métrico (que se mantiene con acentos primarios y secundarios) y retórico (Bretschneider 2007: 39 y ss.). No obstante ambos acentos coinciden casi siempre. Tomemos como ejemplo el primer verso de la rapsodia A de la *Odisea.* Las marcas inferiores indican los acentos métricos, que recaen

en las vocales largas (U = breve; – = larga)[58]. Las marcas superiores (´) no son tildes ortográficas, sino que indican el acento retórico, esto es, el modo en que la mayor parte de los lectores acentuaría el verso en la declamación:

Σαν πιά ποθέρισε τους γάβρους νιούς μεσ´στις φαρδιές αβλέςτου (A,1)
˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘

Puede comprobarse que, excepto en la última sílaba de ποθερισε y en el monosílabo στις, el acento métrico coincide con el tónico y con el énfasis que, por tanto, se haría al recitar del verso. Como explica Kimon Friar:

> Esta es la única variación posible, en lo que atañe al ritmo, en una lengua flexiva; esto es, es posible no acentuar en la recitación una sílaba que recibe un acento métrico fuerte o largo, sino darle un énfasis suficiente solo para mantener el ritmo subyacente. […] Pero casi nunca es posible acentuar enfáticamente en la recitación una sílaba que recibe un acento débil o corto en el metro. Esto sucede porque en griego (aparte de los monosílabos débiles hallados en artículos y pronombres), los monosílabos relevantes pueden contarse con los dedos de una mano. En cada verso la medida métrica será de ocho, pero los acentos retóricos podrán oscilar entre un hipotético uno (en la práctica, cuatro) y un posible ocho cuando haya coincidencia exacta entre todas las sílabas métrica y retóricamente acentuadas (Friar 1958: 814).

Puesto que frecuentemente el acento cae en la penúltima sílaba, los versos típicos de una lengua flexiva y polisilábica como la griega tienen un número impar de sílabas, y son predominantemente "femeninos," es decir, átonos o trocaicos (– U), en cuanto a su terminación. Los versos típicos del griego son así de nueve, once, trece o quince sílabas. Hubiera sido de esperar, entonces, que Kazantzakis hubiera utilizado el decapentasílabo, pero no lo hizo, y el decaheptasílabo que eligió sonaba "anti-clásico" y extraño a los oídos griegos:

> El verso de la *Odisea* quiere seguir un ritmo binario. Un-dos, un-dos y tiene nueve pies. Nueve golpes y nueve acentos, el último de los cuales es mudo. Los nueve pasos resultan sobrantes. No pueden cerrar un período de ritmo binario. Tampoco se pueden separar en unidades rítmicas menores. Se necesita tomar un respiro a la mitad. Nuestro decapentasílabo, que camina con ocho pies, tiene su cesura en el centro. Y es de lo más rítmico, porque el sistema binario se desarrolla binariamente, dos y dos cuatro, cuatro y cuatro ocho. Aquí, donde tenemos 17 sílabas, o sea nueve pies, no podemos hacer una cesura en el cuarto y medio, sino o en el quinto, o en el cuarto pie, de modo que vuelven a quedar cinco en el otro lado (Rota 1943: 25-26).

---

[58] El sistema de vocales largas y breves ha desaparecido en griego. Su desaparición ha significado el cambio de un acento cuantitativo musical a uno cualitativo tonal. No obstante, a efectos métricos se consideran todavía largas las sílabas acentuadas y breves las no acentuadas.

Pero también hay quien ha considerado el decaheptasílabo de Kazantzakis como un acierto, como el vehículo idóneo donde tuvieron cabida sus largos epítetos, a la vez que el feliz compromiso entre el decapentasílabo tradicional y el hexámetro dactílico (Laourdas 1977: 4). Esto habría permitido al autor mantener su lealtad tanto con respecto a Homero como con la poesía neohelénica (Colaclides 1983: 97). Además, su uso por parte de Kazantzakis y Kakridis para traducir a Homero, sí recibió aceptación por parte de los lectores griegos (Mitsakis 1976: 33-34, Xidis 1977: 90)

Él mismo, para terminar, nunca dio una justificación lógica de su elección: *Utilizo, dice Usted* [se refiere a Laourdas], *el decaheptasílabo porque este –este y no el decapentasílabo sigue el movimiento ondulado de un corazón oriental. Reveladoramente cierto* (Kazantzakis 1943: 1029).

3.4.4 Composición, estructura y coherencia interna

3.4.4.1 Composición

Kazantzakis tenía mucho de autor romántico en el modo en que se apropiaba de los materiales, los mezclaba *en el lagar de su mente* ("Prólogo", 9) y, finalmente, los dejaba salir, como desbocados, en torrentes de imágenes sobre el papel. Pero también tenía la paciencia de un Horacio y era capaz de sentarse largas horas frente al escritorio para reelaborar los manuscritos y pulir los versos. No de otro modo redujo los 42500 versos del primer borrador de la *Odisea* a los 33333 definitivos (Kazantzakis 1943: 1029, Friar 1958: xxxv). Pues quiso su obra lo más perfecta posible y concibió su redacción de acuerdo a un plan detallado, que incluía la elaboración de siete versiones (Prevelakis 1984: 724). El siguiente esquema es traducción del manuscrito en el que el autor anotó el tiempo consagrado a la composición del poema (Kazantzakis [1938] 2006: 842-843):

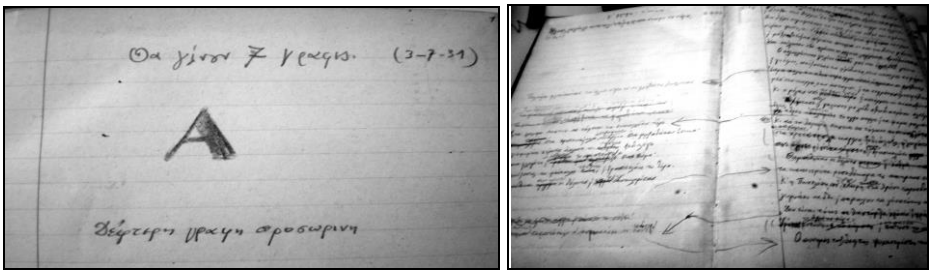
1ª versión	Creta	1-6	Invierno, 1925[59]
	Egina	7-24	20 mayo- 22 septiembre, 1927
2ª versión	Gottesgab	1-24	1 octubre, 1929- 3 marzo, 1930
3ª versión	Gottesgab	1-24	1 julio- 4 diciembre, 1931
4ª versión	Egina	1-24	23 abril- 24 julio, 1933
5ª versión	Egina	1-24	Invierno, 1935

[59] Kazantzakis habla aquí del año 1925, pero su propia epistolografía retrasa en unos meses el comienzo de la *Odisea*, hasta el otoño de 1924 (Prevelakis 1984: 15).

6ª versión	Egina	1-24	Invierno- primavera, 1937
7ª versión	Egina	1-24	Mayo- diciembre, 1938

Aproximadamente 1000 días. 1000 x 15 horas = 15000 horas

Y otra anotación, esta vez sobre una página del segundo borrador, escrito en Gottesgab (1929-30), y conservado en el Museo Nikos Kazantzakis, muestra que ya entonces el autor había planeado las siete versiones:



17: Manuscritos del segundo borrador de la *Odisea*, Museo Fundación Nikos Kazantzakis (Iraklio, Creta).

Θα γίνουν 7 γραφές (3-7-31)	Habrá siete versiones (3-7-31)
A	1
Δέφτερη γραφή προσωρινή.	Segunda versión provisional.

Sobre cómo compuso cada uno de los borradores y cómo la obra fue cambiando con cada nueva intervención, nos da información precisa Prevelakis (1961: 140-162). La *Odisea* se compone de numerosos estratos superpuestos. Véanse los cambios en el primer verso en las versiones del primer y segundo borrador y en la séptima y definitiva. Estos ejemplos muestran, por un lado, la evolución del sistema de acentuación y, por otro, la elección de términos cada vez más populares y expresiones menos usuales (Bien 972: 209-10):

1ª Σὰ σκότωσε τοὺς ἄνομους μνηστήρες στὸ παλάτι
(Cuando mató a los criminales pretendientes en el palacio)

2ª Σὰ θέρισε τοὺς γάβρους νιοὺς μὲς στὶς φαρδιὲς αυλὲς του
(Cuando segó a los insolentes jóvenes en sus anchos patios)

7ª Σαν πια ποθέρισε τους γάβρους νιους μεσ’στις φαρδιές αβλέςτου
(Cuando degolló a los insolentes jóvenes en sus anchos patios)

A lo largo de los doce años dedicados a la composición de la obra, el autor pasó por muy diferentes estados de ánimo y tuvo vivencias de muy diversa índole, que se reflejaron en el proceso de la escritura. En otoño de 1924 Kazantzakis está enfermo y

escribe la *Odisea* en un estado de exaltación casi febril, a juzgar por las cartas escribe a Eleni:

> En la cama tengo el cuaderno de Odiseo y no dejo de tomar notas. Algunos sueños me han ayudado estas noches. Es una buena señal: indica que el inconscient [sic] está trabajando en Odiseo y le tengo absoluta confianza. No al miserable, estrecho y orgulloso intelecto del hombre… Estos días y estas noches, la cúpula de mi pensamiento centellea con la visión de las civilizaciones cretense y egipcia –porque son las dos primeras etapas del segundo periplo de Odiseo (Kazantzaki, E. 1977: 115).

El autor, según se deja ver, escribe desde y para el inconsciente mientras recrea la civilización minoica y la egipcia. Quizá sin saberlo, está utilizando uno de los métodos de la novela modernista, el del *stream of consiousness* (cf. *5.3.2*). Escribe de manera compulsiva, siempre pensando que la acción tendría más valor que el arte, pero incapaz de hacer otra cosa, porque mediante la escritura busca la salvación:

> Odiseo crece y se alimenta de mis entrañas. Me esfuerzo, peleando, por ahogar la terrible, pequeña voz, que sin cesar grita dentro de mí que la vida es otra cosa, más profunda, más brillante, más sangrienta que estos exercises [sic] de la tinta (Kazantzaki, E. 1977: 139 [Carta a Eleni desde Iraklio, 1924]).
>
> Escribo la *Odisea*, mi corazón se desgarra, Odiseo, Helena, Nefertiti, mi Dios, la agonía porque se salven, refugiados en un buen verso (Kazantzaki, E. 1977: 141 [Carta a Eleni desde Iraklio, 1924]).

3.4.4.2 Estructura

La primera pregunta que lógicamente surge a la hora de analizar la estructura de la *Odisea* de Kazantzakis es si guarda alguna semejanza con la de Homero; si ha sido, por ejemplo, escrita sobre el esquema de aquella, como el *Ulises* de Joyce.

La *Odisea* homérica posee, como es bien sabido, una interesante estructura no lineal, sino con saltos en el tiempo y el espacio, que confiere a la obra uno de sus rasgos más modernos. Comienza *in medias res* y los acontecimientos anteriores se van contando en forma de recuerdos. Normalmente se dividen sus 24 cantos en tres partes: la *telemaquia* (I-IV), donde se describe la situación de la familia del héroe en Ítaca y el viaje del hijo en busca de noticias suyas, el *nostos* o regreso de Odiseo (V-XII), donde se narran las aventuras y vicisitudes del viaje de vuelta al hogar desde la partida de Troya, y, por último, la venganza de Odiseo (XIII-XXIV), donde se cuenta cómo el héroe se hizo reconocer por los suyos y ajustició a los pretendientes de su esposa, recuperando así el derecho a su trono e instaurando la paz en el reino.

La *Odisea* de Kazantzakis también consta de 24 rapsodias (una por cada letra del alfabeto griego, según su autor), además de un prólogo y un epílogo. También empieza *in medias res*, con un Odiseo manchado por la sangre de los pretendientes. Posee, en cambio, una estructura lineal. Aunque hay alusiones al pasado, largas canciones, sueños y recuerdos, los acontecimientos se desarrollan según una secuencia cronológica ininterrumpida y los desplazamientos espaciales son los de un único viaje sin retorno desde Ítaca hasta el Polo Sur. Si de los dos poemas homéricos el primero, la *Ilíada*, miraba a Oriente y el segundo, la *Odisea*, a Occidente (Finley 1986: 33), la nueva *Odisea* mira hacia el sur (Konidari-Favi 1992: 77). A medida que se adentra en el desierto, el nuevo Odiseo siente más y más que esa es su patria (M, 1191-1192), por lo que su viaje al sur, *katanotias*, es también un viaje de regreso.

El cuadro que sigue contiene los títulos tradicionalmente dados a los cantos de la *Odisea* de Homero, según aparecen en la traducción de Manuel Fernández-Galiano. A su lado, hemos recogido aquellos que ha dado a cada una de las rapsodias del poema de Kazantzakis su traductor al español, Miguel Castillo Didier. Dividimos el poema de Kazantzakis en siete partes, dejando fuera el prólogo y el epílogo, a modo de marco: Ítaca (I-II), Esparta (III-IV), Creta (V-VIII), Egipto (IX-XI), Desierto (XII-XVII), Personajes tipo (XVIII-XXI) y Soledad (XXII-XXIV). Esta primera división nuestra en siete partes responde a un doble criterio: espacial para las primeras 17 rapsodias y en función de los personajes que Odiseo encuentra para las siguientes.

HOMERO	**KAZANTZAKIS**
	Prólogo
TELEMAQUIA I. Asamblea de los dioses. (*Theon agora*)	ÍTACA A. Sublevación y desencanto
II. Asamblea de los Itacenses.	B. La partida
III. Lo de Pilo.	ESPARTA Γ. Odiseo en Esparta
IV. Lo de Lacedemonia.	Δ. El rapto de Helena
REGRESO DE ODISEO V. La gruta de Calipso y lo de la balsa.	CRETA E. Odiseo en Creta
VI. Llegada de Ulises al país de los Feacios.	Z. La orgía táurica.

VII. Entrada de Ulises a la casa de Alción.	H. La conspiración.
VIII. Lo de los Cícones y los Lotófagos.	Θ. Destrucción del palacio
IX. Ciclopea. (*Kyklopeia*)	EGIPTO I. Odiseo en Egipto.
X. Lo de Eolo y los Lestrigones y lo de la casa de Circe.	K. Guerra social en Egipto.
XI. Visita al país de los muertos. (*Nekyia*)	Λ. Prisión de Odiseo. El nuevo dios.
XII. Lo de las Sirenas y Escila y Caribdis y los de las vacas del Sol.	DESIERTO M. La rapsodia de los desesperados.
VENGANZA DE ODISEO XIII. Llegada de Ulises a Ítaca.	N. Rapsodia de Pétrakas.
XIV. Conversación de Ulises con Eumeo.	Ξ. Ascética.
XV. Lo del campo.	O. Utopía.
XVI. Reconocimiento de Ulises por Telémaco.	Π. Destrucción de la ciudad.
XVII. Lo de la ciudad.	P. La perfecta libertad.
XVIII. Lucha de Ulises e Iro.	PERSONAJES TIPO Σ. Rapsodia del príncipe y la prostituta.
XIX. Lavatorio. (*Niptra*)	T. Rapsodia del Capitán Elías.
XX. Colocación del arco. (*Toxou thesis*)	Y. Rapsodia de Don Quijote.
XXI. “ “	Φ. La rapsodia de Jesús.
XXII. Matanza de los pretendientes. (*Mnesteroforia*)	SOLEDAD X. La aldea polar.
XXIII. El reconocimiento de Penélope.	Ψ. La última navegación.
XXIV. El pacto.	Ω. Desmaterialización.
	Epílogo

Así como se ha dicho que la *Odisea* de Homero y el *Ulises* de Joyce son como dos líneas paralelas que nunca se cruzan, puede afirmarse que la *Odisea* de Homero y la de Kazantzakis son dos líneas divergentes que nunca se encuentran (Quiroz Pizarro 2002:

468). No obstante, y a pesar de las grandes diferencias entre las estructuras de Homero y de Kazantzakis, pueden observarse algunas semejanzas: *episodios diversos; peligros superados durante un largo viaje; muertes sucesivas de todos los compañeros de Odiseo; llegada del viajero solo al destino final: Ítaca en un caso, los hielos antárticos en el otro* (Quiroz Pizarro 2002: 470). Y una única coincidencia completa: tanto el canto IV como la rapsodia Δ tienen lugar en Lacedemonia, aunque en el primer caso sea Telémaco y en el segundo Odiseo quien visita a Menelao y Helena en su palacio de Esparta, y aunque las consecuencias de la visita sean muy diferentes.

El hecho de la inversión general que se advierte al comparar la estructura de las obras es más significativo y, sin duda, más interesante que el calco de la secuencia de acontecimientos que lleva a cabo Kazantzakis en las primeras rapsodias. Esta inversión es semejante al quiasmo que parece plantear Daniel Defoe respecto a la estructura de la *Odisea* de Homero en su novela de aventuras *Robinson Crusoe*: frente a los 20 años de ausencia de Ulises (10 en Troya, 10 de periplo), Robinson pasa algo más de 20 años en la isla; quiere salir de una isla y viajar, mientras que Ulises no ha elegido viajar sino regresar a su isla. Ninguno cumple su deseo, pero los dos cumplen su destino y sus viajes implican una metamorfosis en el carácter heroico del protagonista. En la misma línea de esta argumentación podríamos decir que el Odiseo de Kazantzakis, que emprende un viaje sin retorno (sin *nostos*) hace de su destino (del viaje que Tiresias le había profetizado) su deseo. El cumplimiento de la profecía y de la voluntad de viaje implica su constante transformación y vencer sucesivos estadios para adaptarse, como sus predecesores, a las circunstancias adversas.

La segunda división que quisiéramos hacer de la obra es aquella que nos ha sevido de punto de partida para abordar la *Odisea* desde el prisma cretense y atañe a los episodios de Creta y Egipto. Al igual que Stamatiou (1982: 124 y ss.), creemos que Kazantzakis se ha servido de la *Odisea* de Homero, en concreto de los falsos relatos que en ella hace Ulises, como base estructural para esta parte de su poema y que lo ha hecho ampliando el esquema del viaje señalado por Homero y el motivo. No obstante, dado que esta cuestión requiere un análisis en detalle, la reservamos para el capítulo correspondiente (*4.1.2*).

En su estudio sobre Kazantzakis, *Politics of the Spirit*, Peter Bien (2007a: 205) ofrece una exhaustiva e interesante interpretación de la estructura de la *Odisea*. Para ello tiene en cuenta el modelo homérico, pero también el simbólico tótem de siete cabezas

que Odiseo adquiere en Creta, la filosofía de Kierkegaard y propio ciclo solar. El análisis de Bien relaciona la estructura del poema con su contenido espiritual. Lo recoge en un cuadro, inspirado en el que dibujó Joyce para su *Ulises*, que hemos traducido y copiado a continuación.

Rapsodia		Escena	Tótem de siete cabezas	Tallas sepulcrales	Meditación de Odiseo	Kierkegaard	Comentario de Kazantzakis	Marco
Prólogo								
I	A	Itaca	Bestialidad: sexualidad	Capacidad de la naturaleza	Hombre de las cavernas: Yo		Hombres de acción: el bien y el mal son enemigos.	Abismo: Oriente
II	B							
III	Γ	Esparta						
IV	Δ				Sexualidad	Estético		Espacio luminoso
V	E			Agricultura				
VI	Z	Creta	Valor guerrero			Helena: la belleza (primeros pálpitos de la moral)		
VII	H				Valor guerrero			
VIII	Θ			Comodidad y técnicas	Más allá del Yo: la raza			
IX	I							
X	K	Egipto						
XI	Λ							
XII	M	Desierto	Mente			Moral: hambre: virtud		
XIII								
XIV	N	Jungla: fuentes del Nilo					Hombres teóricos: el bien y el mal son cómplices; vuelta a la acción.	
	Ξ	Montaña	Pena: paz	Dioses	Más allá de la raza: humanidad			
XV	O	Ciudad Ideal						
XVI	Π	Borde del abismo			Más allá de la humanidad: naturaleza			
XVII	P	Viaje al extremo sur de Africa				Religioso: verdad	Todos los místicos: el bien y el mal son uno.	
XVIII	Σ	Océano sur						
XIX	T	Navegando: hielo			Más allá de la naturaleza: dios			
XX	Y	Montaña de hielo						
XXI	Φ				Vuelta a la acción		Místicos de Oriente	
XXII	X							
XXIII	Ψ							
XXIV	Ω							
Epílogo			Llama	Llama		Libertad	El uno no existe.	Occidente: Abismo

Leyéndolo de izquierda a derecha y de arriba abajo, Bien establece una primera división de la obra en tres partes, que equivaldrían, aun difiriendo en número de rapsodias, aproximadamente a las tres partes tradicionales de la *Odisea* de Homero. La *telemaquia* ocuparía en Kazantzakis las dos primeras rapsodias, es decir, las de Ítaca, quizá porque en ellas el héroe Odiseo se está preparando para el nuevo viaje y e encuentra, por tanto, en su etapa formativa, como su hijo en la de Homero; la *Odisea*, esto es, el conjunto de las aventuras, abarcaría desde Esparta (Γ) hasta la Construcción de la Ciudad Ideal (O), pues es en estas rapsodias donde tienen lugar sus nuevas aventuras; y, por último, el *nostos*, el regreso de Odiseo, supondría una despedida del mundo, desde el Borde del Abismo (Π) hasta la soledad final y muerte en la Montaña de Hielo (Ω).

La siguiente división que hace Bien comprende las sietes etapas del viaje del héroe, simbolizadas por las cabezas del tótem que adquiere en Creta (E 588-629). El totemismo era sin duda en tiempos de Kazantzakis una cuestión de actualidad, por mucho que hoy haya perdido vigencia, y las teorías de Durkheim (1912 [2007]) y Frazer (1922 [2006]), que más adelante continuaría Lévi-Strauss (1964), dejan una visible huella en el poema.

Junto a las siete etapas, Bien identifica los estadios estético, ético y religioso de Kierkegaard, sobre los que medita Odiseo a lo largo del poema y que Kazantzakis,

dejando oír su voz de narrador, comenta a lo largo del mismo. Todo ello sucede, por fin, en el marco de ese viaje con el sol de Oriente a Occidente a través de un espacio luminoso, el de la narración, que abre el prólogo y cierra el epílogo.

18: Gkikas V, 150

Para Bien, la *Odisea* está construida de manera arquitectónica, como una serie de *edificios en los cuales cada habitación, escalera, pasillo o ascensor se dirige al centro* (Bien 2007b: 43). Su análisis demuestra que bajo la multiplicidad de elementos que conforman la *Odisea* hay una unidad y un objetivo.

3.4.4.3 Coherencia interna

Para finalizar el apartado dedicado a las características formales de la obra, queremos hacer notar que su composición interna sigue un sistema similar al de la épica oral (y homérica) en el sentido de que los materiales, que no son siempre, ni siquiera mayoritariamente, originales, son reelaborados por el poeta, superpuestos y "cosidos" mediante fórmulas fijas.

Los materiales de que está compuesta la *Odisea* son múltiples y de variada procedencia: hay elaboraciones propias y hay material ajeno (de otros escritores, de historiadores, folcloristas, relatos de viaje, descripción de obras de arte, de yacimientos arqueológicos, etc.). Todo ello toma la forma de sucesivos episodios intercalados con canciones y sueños que, en un principio, pueden parecer mezclados sin sentido, pero que ser observados con detalle revelan un sistema fijo de sucesión entre episodios.

Al concluir una escena, o bien hay un sueño o una descripción de la naturaleza. En la rapsodia primera, por ejemplo, después de los episodios de la matanza de los pretendientes, el baño y el conato de revuelta popular, hay un sueño de Telémaco (A, 509-531) y el despertar "con las hondas auroras" de Odiseo (A, 541). Una descripción de la naturaleza (A, 569-71) da pie a la visita al cementerio, después de la cual otra imagen de la naturaleza (A, 788-791) deja paso al banquete de bienvenida al rey. El esquema se repite de forma constante en toda la obra, llegando a hacerse fácilmente

predecible. El sueño como transición de un espacio a otro también era un recurso frecuente en Homero (Il. XI, 462 y ss, 472; XIII, 833 y ss. ; II, 149 y ss.).

En síntesis, la *Odisea* de Kazantzakis es técnica y formalmente una continuación de la de Homero, pero en cuanto al contenido y la esencia ideológica es una reescritura que se sirve de este como punto de arranque esencial y como contexto y eco en que se enmarca todo su desarrollo. Su estructura refleja fielmente la del poema antiguo solo al comienzo, es decir, refleja únicamente el final de aquel. Es una reescritura que, a pesar de conocer muy bien la forma del original, se aparta de ella para dar relevancia a ciertos elementos mientras conscientemente deja de lado otros para darles un nuevo significado. A menudo, se sirve de otros textos clásicos con este fin. Junto a la referencia que constituye la vieja *Odisea* para la nueva, dan forma a esta última las etapas del desarrollo filosófico del héroe, simbolizadas en la figura del tótem. El edificio así construido resulta laberíntico, quizá porque la estructura se haya superpuesto al contenido, cuya esencia sería la propia acción de la escritura, es decir, la creación, a partir de diversos materiales, de la obra de arte y el papel casi divino del hombre como creador. La coherencia interna de estos materiales se busca mediante técnicas orales.

3.5 FILOSOFÍA

La llamada "cosmovisión" (*Weltanschaung*[60]) de Kazantzakis, esto es, el conjunto de sus ideas filosóficas y religiosas, su teoría vital, constituye el foco de interés de muchos y muy importantes trabajos (Bien 2007a, Beaton (ed.) 2009, entre otros). Su pensamiento tiene como pilares fundamentales el cristianismo, el judaísmo y las religiones orientales, la filosofía de Nietzsche -y con él Heráclito-, la de Bergson y William James, las enseñanazas de un Zorba, el nacionalismo aristocrático (y nietzscheano) y el comunismo. La particular visión del mundo que tiene el autor evoluciona con los años, pero no lo hace descartando nada de lo aprendido o rechazando a los viejos maestros, sino superponiendo las nuevas enseñanzas y los nuevos descubrimientos a lo antiguo. Kazantzakis asimila, rechaza y hace suyo el pensamiento de sus maestros (Savvas 1971-1972: 284). Así, en su pensamiento es fácil distinguir etapas y encontrar, bajo la apariencia de contradicción y heterogeneidad, una continuidad.

> No hay, a decir verdad, "desarrollo" en la obra; todas las constantes se encuentran allí al comienzo de su carrera, y sus diferentes manifestaciones se incorporan progresivamente las unas a las otras. Son todas facetas de una misma preocupación. En ese sentido, la vida y la obra de Kazantzakis forman un todo indisoluble, donde tienen la misma importancia: Cristo, Buda, Lenin, Ulises. En la base Nietzsche –o, mejor todavía, ese terreno medio oriental abierto a todas las culturas, a todas las profecías. Lo veremos de manera fulgurante en la *Odisea* (Izzet 1964: 348).

Su pensamiento es ya el de un hombre maduro en la *Odisea*, obra que escribe a los cuarenta años y tras muchas y variadas experiencias. Aunque todavía conocerá cambios y evoluciones, su cosmovisión puede considerarse expuesta ya en sus líneas generales en el poema, tanto en su dimensión política como en la espiritual o filosófica. Ideas no siempre suyas, pero por él adoptadas, como la conciencia de vivir en una época de tránsito o el concepto de la mirada cretense, se encuentran ya en el poema. En las cartas del periodo de su composición revela quiénes eran sus héroes mientras escribía: Dante, El Greco, Genghis Kahn, Psycharis, Santa Teresa, Lenin, Don Quijote, Buda, Moisés (Prevelakis 1961: 154). El marxismo se encuentra también en la *Odisea* como el recuerdo de una etapa fundamental en el pensamiento de Kazantzakis, pues sus lecturas de Marx y Engels, lo mismo que su admiración por la Revolución Soviética, se

[60] Término acuñado por W. Dilthey en su *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1914).

concentran en la década de 1920 (cf. *2.1.12*). El mesianismo de las últimas novelas sobre Cristo o San Francisco (Wilson & Dossor 1999: 29), también está ya presente en la *Odisea*, donde, recordemos, el héroe se convierte en una suerte de Moisés y guía al pueblo por el desierto hacia la Ciudad Ideal.

Como se destacó en el apartado referente a la estructura del poema (*3.4.4.2*), la *Odisea* recoge todas las etapas del pensamiento de Kazantzakis y el modo en que una a una fue superándolas a fin de alcanzar el siguiente estadio (Bien 2007a). Para mejor entenderlo, conviene hacer referencia a la obra que, probablemente, contiene ya el programa ideológico de la *Odisea*, la *Ascética*.

3.5.1 La *Ascética*

La crítica coincide en que todo lo que el poeta estaba pensando y sintiendo mientras escribía parece haber encontrado su expresión en la *Odisea* (Bretschneider 2007: 21, Prevelakis 1958: 89, Stavros 1979: 3 y ss., Bien 1989: 233). Y en que ese poema vastísimo y tan complejo no se entendería sin la ayuda de una breve obra, lírica y filosófica, titulada *Ascética. Salvatores Dei* (Izzet 1968: 947-958, Tsirópoulos 1986, Martínez Arancón 1999). Escrita por Kazantzakis en Viena y Berlín en 1922, durante la durísima y condicionante postguerra (Quiroz Pizarro 2003: 277), fue completada y trastocada en 1926 con el capítulo final "Silencio".

Laourdas (1943: 4) ya había señalado que la *Odisea* de Kazantzakis era su *Ascética* en forma de obra de arte, pero fue Izzet quien acuñó para la epopeya la acertada definición de "transposición artística" de la *Ascética*: *Kazantzakis ha tratado, en la* Ascética*, de revivir profundamente en sí mismo todos los ciclos de la marcha del hombre sobre la tierra. Lo ha hecho aquí de forma abstracta.* […] *Más tarde, en la* Odisea*, lo hará creando una obra de arte* (Izzet 1964: 349-50). Y el mismo Kazantzakis diría años después: *¿Qué quise expresar en la* Odisea*? La única respuesta es: lo mismo que expresé en la* Ascética*, mi Credo* (Kazantzakis 1977a: 3-23). De modo que las conclusiones que puedan sacarse de la interpretación del contenido de la *Ascética* son válidas para casi la totalidad de la obra de Kazantzakis (Moutafis 1986: 23-36).

La *Ascética* se compone de cinco capítulos, precedidos de un prólogo. Son la "Preparación", la "Marcha", la "Visión", la "Acción" y el "Silencio". Es una obra literaria (Prevelakis 1958: 80 y ss.), pero de amplio trasfondo político y espiritual (Angelaki-Rooke 1977, Bien 1989: 70-72). En ella Kazantzakis intenta poner en claro

su propia visión del mundo en el encuentro con las diferentes personalidades (Cristo, Buda, Lenin, etc.) que también hallará el héroe en la *Odisea* (Vrettakos 1977: 36-38).

El mandato supremo de la *Ascética* es luchar sin ánimo de recompensa y sin esperanza, que es el mismo mandato que siguen los héroes de Kazantzakis:

> Dante, el desterrado que sabe renovar a cada instante su odio a la humanidad; Cristo, que muere por redimir una humanidad que no quiere redimirse; Juliano, que pretende resucitar una filosofía y una ética condenadas ya por la historia; Constantino Paleólogo, que combate hasta la muerte en los muros de una Constantinopla vencida; Ulises, hombre antiguo-medieval-contemporáneo, que peregrina en la vastedad de los océanos, de los continentes ígneos y de los hielos eternos, buscando con la lucha un dios que sabe que no existe (Castillo Didier 1975: 20).

Es decir, es el mandato de todos y cada uno de los héroes de Kazantzakis, y, sobre todo, el del más complejo de ellos, Odiseo.

Leer la *Odisea* como la plasmación artística de las ideas de la *Ascética* es recorrer un camino sembrado de pistas. Para empezar, la *Ascética* arranca con una breve sentencia: *Venimos de un abismo tenebroso; vamos a parar a un abismo tenebroso; al espacio luminoso intermedio llamamos Vida.* El esquema formal de la *Odisea* es, tal y como vimos en el análisis de Bien (cf. *3.4.4.2*), una ampliación de ese sencillo aserto: empieza con una invocación al sol (prólogo) y termina con una canción de despedida al mismo (epílogo). Antes y después del sol, la oscuridad, esto es, el abismo, y en medio las rapsodias alfa-omega (A-Ω), la totalidad de la existencia.

La obra entera es una ascética, el camino en solitario del héroe hacia su propio conocimiento y la aceptación de la propia muerte. Contiene además un ejercicio concreto de áscesis: en la rapsodia Ξ Odiseo se retira a la montaña[61]. Su meditación allí equivale a los tres primeros capítulos de la *Ascética*: "Preparación", "Marcha" y "Visión". En las dos siguientes rapsodias, O y Π, Odiseo dirige la construcción de la Ciudad Ideal y asiste a su destrucción. Estos episodios son paralelos a los capítulos "Acción" y "Silencio" de la *Ascética* (Prevelakis 1958 [1961]: 128).

Kazantzakis llamó a la *Ascética* su credo metacomunista, porque en ella recogía unas creencias políticas que querían trascender el comunismo materialista y que estaban impregnadas del mesianismo que atribuía a la figura de Lenin:

---

[61] En nota 22 al capítulo XV de su estudio Stanford (1968) advierte que existe un paralelo entre esta comunión solitaria de Odiseo con dios y el episodio homérico en la isla de Trinacia (Hom. *Od*. XII, 333-4) en el que Ulises se aleja de los compañeros para rezar y ver si alguno de los dioses le ayuda a encontrar el modo de escapar a las dificultades.

> El tercer profeta –después de Cristo y de Buda- que conquistó a Kazantzakis fue Lenin. […] Lenin conquista a Kazantzakis: Lenin y Marx. El marxismo es el heredero de la "logocracia" que la filosofía bergsoniana había puesto en tela de juicio. Por el contrario, Lenin representa un impulso incontrolable por la lógica, "la Fuerza cosmogónica que hace de los hombres –y antes que de nosotros de los animales y la materia- sus portadores, sus acémilas, y que se apresura como si tuviera un Objetivo y siguiera un camino." Lo que atrae a Kazantzakis de la Unión Soviética no es una teoría política, ni mucho menos una Filosofía de la Historia, sino un misterioso fervor (Prevelakis 1977: 21-22. Cita a Kazantzakis [1928] 2000: 10).

Como hemos señalado ya en su biografía (*2.1.9* y *2.1.12*) Kazantzakis tuvo una intensa relación con el comunismo. No solo mantuvo amistad con el poeta comunista griego por antonomasia, Kostas Varnalis, sino que en 1921 en Viena trató de entrar en contacto con los comunistas y se entusiasmó con la Idea. Sin embargo, como Galatea le criticaba en sus cartas, no era el hombre de acción característico del socialismo (Savvas 1971-1972: 285). Kazantzakis se sentía atraído por aquella línea del movimiento que ensalzaba la unidad de todos los hombres, el universalismo, frente al nacionalismo. Era trostkista y leninista antes que materialista, pues su preocupación era el hombre. Cuando viajó a la URSS en 1925 se llevó una decepción: la burocracia y la *Realpolitik* stalinistas se habían superpuesto a las intenciones inciales del movimiento. La historia del desengaño fue también personal y tuvo que ver con la figura de Istrati (cf. *2.1.12*).

Su deseo fue trascender el comunismo a partir de la "evolución creadora" de Bergson (cf. *3.5.2.3*), un aspecto en el que coincide con el pensador religioso ruso Berdyaev, lo mismo que respecto a la época de tránsito (Owens 2001a: 433; cf. *infra*). La lección que Kazantzakis extrajo del comunismo fue la de la identidad de todos los miembros de la raza humana y la de la renovación que vendría después del fuego destructor y purificador.

En la *Odisea* el héroe funda una Ciudad Ideal donde la propiedad privada no existe y el reparto de tareas se impone, una utopía que fracasa, probablemente, para poner de manifiesto la ruptura del autor con el movimiento (González Vaquerizo 2010b). Sin embargo, en toda su vida Kazantzakis no dejó de creer en lo que de bueno había, a su juicio, en el comunismo (Savvas 1971-1972: 291-292). En novelas como *Cristo de nuevo crucificado* o *Los hermanos enemigos*, con el trasfondo de la Guerra Civil griega, la preocupación principal es el sufrimiento de las masas y el socialismo tiene la misión mesiánica y universal de revivir a Cristo a través de Lenin (Poulakidas 1970b).

3.5.2 Los maestros

La filosofía de la *Ascética* y la *Odisea* recoge, como decíamos al comienzo, las influencias de Nietzsche, Bergson y el budismo, principalmente. Empezaremos por esta última, que es probablemente la más superficial.

3.5.2.1 Buda

Kazantzakis conoció el budismo, se entusiasmó y dejó de creer en él ante los horrores que contempló en Berlín y Viena en los años 20. Allí y entonces trató de componer una tragedia en verso sobre Buda, que destruyó después.

El budismo planteaba para él un conflicto pues, si bien daba respuestas alentadoras y calmaba sus inquietudes, contrastaba enormemente con la realidad europea. Así, Kazantzakis llegó a la conclusión de que Buda no era sino una máscara que cubría el abismo y el caos tras una enigmática sonrisa. En los recuerdos de sus viajes por Japón y China reflexionaría sobre la máscara budista en estos términos: *¡Pobre de aquel que ve solo la máscara! ¡Pobre de aquel que ve solo lo que está oculto tras la máscara! La visión perfecta es ver al mismo tiempo… la dulce máscara y detrás la abominable rostro* (Kazantzakis (1938 1999: 46-47).

El budismo lo atraía tanto precisamente porque planteaba la posibilidad de armonizar los términos de la contradicción inherente a la realidad. Por eso en los años 30 volvió a tratar de escribir sobre Buda. En 1932 terminó un guión cinematográfico titulado *Buda* y un poco después la *terzina* correspondiente. La tragedia, no obstante, se le resistía y no fue hasta 1943 que tuvo revisado un texto titulado *Yangtsé*, probable germen de la tragedia *Buda*, el más ambicioso de cuantos dramas escribiera (Poulakidas 1975), que adquirió su forma definitiva entre 1949 y 1956.

Resulta evidente que Buda preocupó al escritor desde los años de Viena y Berlín hasta el final de su vida. Tanto es así que el personaje del escritor en *Zorba* se encuentra inmerso en una crisis creativa mientras intenta escribir sobre Buda, debatiéndose entre la inacción y el deseo de no ser un mero observador de la vida. El escritor siente que tiene una misión y que el budismo lo frena, por eso lo convierte en acción cuando lo postula como un agente de cambio. Angelaki-Rooke (1983) cree que Kazantzakis logra transformar el budismo de dogma introspectivo en elemento de lucha social contra la injusticia y la corrupción.

En la *Odisea* una influencia tan destacada no podía estar ausente. Por un lado, el objetivo de armonizar los contrarios, de reconciliar las antítesis, que propone el budismo de Kazantzakis, se cumple en la epopeya gracias a que los elementos más irreconciliables se sitúan en un mismo proceso de evolución, en un único viaje del héroe que se va transformando. Las distintas empresas del héroe responden a un mismo intento de burlar la necesidad, es decir, de desafiar al destino. Por otro lado, si la filosofía oriental defendida por el budismo es la de quitarse lastres, la occidental más bien parece encaminada a adquirilos. Así, a lo largo del poema Odiseo conoce las civilizaciones de distintas épocas y continentes, sus costumbres, sus ideas y a sus más destacados líderes. Poco a poco va despojándose de todo ese conocimiento acumulado, hasta purificarse y desaparecer. Cuando está a punto de morir en el Ártico, a Odiseo se le aparecen dos monjes y dos griegos antiguos, representantes, parece querer decir, de las dos partes del alma de un griego moderno. Los dos últimos, los griegos, piden a Odiseo que les conceda oír su última palabra, pero él solo sonríe, como un Buda.

Finalmente, toda la *Odisea* se concibe como un ciclo de nacimiento y muerte, que se repite a sí mismo. El héroe, que se construye para el último viaje una barca con la piel de una foca (X, 1099-1110), está preparado para reencarnarse en esa nueva piel.

3.5.2.2 Nietzsche

La huella de Nietzsche, no solo en la *Odisea*, sino en toda la producción de Kazantzakis, es mucho más fuerte y ha sido repetidamente señalada (Kerenyi 1959, Poulakidas 1970a, Bien 1971-1972, Merrill 1975, Levitt 1977, McGinn 1981-82, Pourgiris 2005, De Boel 2008, entre otros), aunque no siempre explicada: *Una y otra vez oímos que Kazantzakis recibió la influencia de Nietzsche, pero oímos muy poco sobre la naturaleza precisa de esta influencia* (Bien 1971-1972: 245).

Nietszche, a quien leyó en sus años de juventud en París y sobre quien escribió su tesis doctoral, *Federico Nietzsche en la filosofía del derecho y del estado* (Kazantzakis [1909] 1998), fue uno de sus maestros. Lo atrajeron tanto sus ideas como su personalidad e incluso el modo en que llegó a él hubo de contribuir a su devoción (cf. *2.1.4*).

La percepción que Kazantzakis tuvo de Nietzsche puede rastrearse en la tesis escrita en París[62], donde analiza los aspectos negativos del pensamiento del filósofo, distinguiéndolos de los positivos. A la categoría negativa pertecen las ideas de Nietzsche sobre el hombre, la familia, el estado, la religión, la moralidad y la ley, víctimas todas de la decadencia de la época y de los ideales imperantes, que sumen al hombre en el pesimismo. El nihilismo de Nietzsche supone, a juicio de Kazantzakis, una cura, pues lo que se plantea es el final de una situación insostenible en la que se van degradando cada uno de los aspectos analizados.

A la categoría de ideas positivas del filósofo alemán, es decir, a aquellas soluciones propuestas por él a los problemas detectados, pertenecen las de la voluntad de poder, el superhombre, la moralidad y la división jerárquica de la sociedad. Con la única de todas ellas que parece coincidir plenamente Kazantzakis es con la moral: bueno es aquello que contribuye a fortalecer la vida; malo, cuanto la debilita. Kazantzakis no puede comulgar del todo con la idea de una sociedad jerarquizada, pues teme los criterios con los que la división se haría. Cree, a pesar de ello, que la nueva moral es solo para unos pocos, esto es, para los fuertes y así lo refleja en la *Odisea*, donde solo los más capaces siguen al héroe, donde, de hecho, la sociedad ideal se divide en funciones (González Vaquerizo 2010b, Konidari-Favi 1992). En cuanto a la voluntad de poder y al superhombre será el pensamiento de Bergson quien lo lleve a recharzarlos y sustituirlos por otro agente de cambio: la transformación de la materia en espíritu (cf. *3.5.2.3*).

La actitud que muestra Kazantzakis en este trabajo se repetirá por doquier en sus escritos (Bien 1971-1972: 255). Al final del mismo Kazantzakis consideró que Nietzsche se había excedido proponiendo un decálogo en el momento en que había abogado por la supresión de todos los valores. De él, diría, *nos nos queda sino un ritmo, que, no obstante, puede guiarnos con más lógica a alturas contrarias al superhombre nietzscheano* (Kazantzakis 1910: 237). Ese ritmo es precisamente la gran influencia de Nietzsche sobre Kazantzakis, un ritmo radiante, vigoroso, que impregna sus escritos, su pensamiento, un ritmo destructor que se transforma en una fuerza positiva cuando deja espacio para una nueva creación.

---

[62] La tesis de Kazantzakis bebe de las fuentes francesas sobre Nietzsche, especialmente *La Philosophie de Nietzsche* (1898) de H. Lichtenberger (De Boel 2008).

La poderosa influencia de Nietzsche, esa cuya naturaleza precisa no suele explicarse, se manifiesta, a nuestro parecer, más en los símbolos que en las ideas de Kazantzakis (González Vaquerizo 2008). El abismo, por ejemplo, es un símbolo nietzscheano (Owens 1998). Sin embargo, la fuerza que para Kazantzakis recorre ese abismo y, en consecuencia, todo su pensamiento, no es otra que el *élan vital* bergsoniano (Bien 2007b; cf. *3.5.2.3*).

La *Odisea* está llena de imágenes nietzscheanas y su estilo, rico en sentencias como el de la *Ascética*, es un reflejo de la prosa del filósofo. Como afirma Kimon Friar, *innumerables sentencias del Zaratustra pueden explicar diferentes partes de la* Odisea *de Kazantzakis: Vivid peligrosamente. Levantad vuestras ciudades cerca del Vesubio. Enviad vuestros navíos a mares inexplorables. Vivid en guerra* (Friar 1958: 21). Son algunas sentencias del *Zaratustra* que Kazantzakis transforma en su propio mito: Odiseo arriesga, levanta una ciudad destinada a hundirse, viaja a los confines del mundo, destruye civilizaciones.

No obstante, el aporte de Nietzsche al pensamiento de Kazantzakis es grande. La ruptura con la vieja moral, la creencia de que el mundo solo se salvará si renuncia a los ideales igualitarios de la Revolución Francesa, el heroicismo individual, que ha de convertir a cada uno en un superhombre, la muerte de dios, son algunas de las ideas que el cretense toma de él. Ejemplos del influjo del pensamiento del filósofo alemán en la *Odisea* son la violación de la hospitalidad en Esparta, que simboliza el rechazo a la moralidad (Wilson & Dossor: 25), el constante abandono de mujeres que suponen un obstáculo a la carrera del hombre, pero, sobre todo, el carácter de un héroe que trastoca todas las normas establecidas y que lucha sin recompensa por un dios al que él mismo ha creado.

En la *Odisea* confluyen los tres elementos fundamentales del nitzscheísmo de Kazantzakis: el pensamiento nihilista, la insaciable hambre de superación humana y el vitalismo de una fe humana, heroica y existencial (Quiroz Pizarro 2002: 90). El nihilismo se manifiesta a lo largo de toda la *Odisea*, pero principalmente al final. En efecto, Odiseo concluye su existencia habiendo descubierto la mentira tras todos los sistemas de ideas, es decir, tras haberles quitado la máscara con la que recubren el abismo de la nada. En cuanto a la superación, el espíritu de Tántalo y Prometeo, inconformistas e insaciables, habita en el nuevo Odiseo, que representa el esfuerzo del hombre por superar sus límites, por hacerse mejor y adquirir más conocimientos. Y a

pesar del nihilismo, o precisamente por él, el vitalismo se fundamenta en la fe del hombre en el hombre, que constituye la esencia y el motor de la vida. No es esta una fe ciega, sino optimista y valiente, la que cree que el esfuerzo del hombre por construir sus puentes sobre el abismo es el único, heroico y más encomiable objetivo de la vida de un hombre fuerte, porque es gracias a él que se hace fuerte y hombre a la vez.

La mayor parte de los críticos coincide en que el pensamiento de la *Odisea* es nihilista (Vrettakos 1957: 103, 1977: 40; Lambridi 1939: 11; Poulakidas 1970a: 217; Owens 2001b). Con todo, este nihilismo se contrarresta mediante la fe en la capacidad del hombre para superarse, conociendo tanto sus límites como su potencial para destruirlos (Lewitt 1973). El héroe posee un fuerte sentido del deber (Bien 1989: 140, 142), que quizá no es nihilismo en absoluto (Owens 2003). Pues no hay desesperación ni resignación en el poema, sino heroísmo y convicción de que el camino elegido, el del ascenso y el esfuerzo sin recompensa, es el correcto (Bien 2007b: 35). Su fatalismo es optimista, porque considera el nihilismo un problema histórico y psicológico, que no puede resolverse mediante ideologías, pero sí mediante la fe. Este pensamiento, creen algunos, puede ser el antídoto al pesimismo postmoderno de nuestros días (Galanopulos 2010).

Las imágenes e ideas nietzscheanas que venimos analizando en la *Odisea* proceden principalmente de *Zaratustra* y de *El nacimiento de la tragedia* y se repiten en la novela donde más se ha estudiado la influencia del filósofo alemán, *Zorba* (Poulakidas 1970a, Merrill 1975, Levitt 1977).

Poulakidas cree que Zaratustra es, como el personaje del escritor en la novela y como el propio Kazantzakis, el pensador y no el hombre de acción. Como Nietzsche, Zaratustra y Kazantzakis desprecian al intelectual, aunque siguen sin remedio sus pasos. Pero Zaratustra es también el maestro, como Zorba. Hay una especie de quiasmo entre los personajes, aunque Poulakidas, que los ha estudiado, no lo mencione. Él habla en este sentido de Zaratustra desdoblado (Poulakidas 1970a: 244).

Merrill, por su parte, ve a Zorba como el vehículo de Kazantzakis para exponer el nihilismo nietzcheano y su *amor fati*:

> la filosofía de Alexis se basa en el nihilismo nietzscheano, la aceptación y afirmación de la vida frente al vacío y un inquebrantable desprecio por los sistemas basados en la esperanza y los deseos insatisfechos […] Es extremadamente compatible con la idea del amor fati a causa de su falta de pretensiones intelectuales […] Es el hombre que ha nacido superior y sabe que "no hay entonces un universo auténtico, racional, ordenado, permanente ante

> nosotros". Muy posiblemente el mayor problema del filósofo para entender a Zorba sea aceptar su sabiduría más allá del aprendizaje. El conocimiento de Zorba proviene de la experiencia humana, no es cavilativo y místico y no está lleno de auto-decepción y falsas esperanzas (Merrill 1975: 104).

Finalmente, Levitt (1977) atribuye a Zorba el tipo de nietzscheísmo que encarna Kazantzakis, ese que es en el fondo bergsonismo con retórica nietzscheana.

Para terminar, cabe señalar que, seguramente, el pensamiento de Heráclito también le llega a Kazantzakis a través de Nietzsche. Con él comparte la concepción del mundo como una unidad compuesta de la combinación de elementos opuestos. La misma lección que extrae del budismo, la extrae de Heráclito y de Nietzsche, porque, como dijimos al principio, Kazantzakis tiende a homogeneizar las ideas que recibe: lo bueno y lo malo dan un único resultado, el mundo inscontante en que vivimos, sostenido por la fuerza de sus propias tensiones. La lucha es entonces algo inevitable, común a todas las cosas y constituye la esencia de la vida (cf. *3.5.4*).

La impronta de Nietzsche es, como señalamos al principio, fundamentalmente estética. La prosa del alemán muestra a Kazantzakis el modo de maridar la filosofía con el arte, de ahí la proliferación de sus imágenes en tantos de sus escritos. Nietzsche es además un modelo personal, un hombre que sufre como él y lucha como él: *Trabajo solo, recorro las montañas y a veces la figura de Nietzsche se me aparece* troublante, comme un pressentiment douloureux[63] (Kazantzaki, E. 1977: 83 [Carta del 15-11-1917]). Su pensamiento y su nihilismo le sirven para destruir. Y a esta energía negativa opondrá la creatividad de Bergson (Bien 1971-1972: 249)[64].

3.5.2.3 Bergson

Al tiempo que leía a Nietzsche en París, Kazantzakis asistía a los cursos y conferencias de Henri Bergson (París, 1859-1941) en el Collège de France[65].

> Cuando al día siguiente iba y escuchaba la mágica voz de Bergson, mi corazón se calmaba de nuevo; un seductor encantamiento sus palabras, una pequeña puerta se abría en las entrañas de la necesidad y entraba luz. Pero faltaban la herida, la sangre, el gran suspiro, que seducen a la juventud; y volvía bajo los castaños a encontrar al otro, aquel que hería [Nietzsche] (Kazantzakis [1957] 2007:325).

---

[63] En francés en el original.

[64] Sobre la doble y contradictoria influencia de Nietzsche y Bergson en Kazantzakis cf. Dombrowski 2010.

[65] Bibliografía sobre Bergson: García Morente 1972; y la literatura: Kumar 1963; y Kazantzakis: Levitt 1977, Moutsopoulos 1977, (y Joyce) Parker, H. 1998, Poulakidas 1971-1972; y Machado: Galán, P.C. 1975; y Machado y Joyce: Morales Ladrón 2004.

Más tarde, en 1913, Kazantzakis daría una conferencia ante los miembros de la Sociedad Educativa (*Ekpaideftikos Omilos*) en la que resumía el pensamiento de Bergson y que se publicaría ese mismo año en el boletín de la Sociedad y póstumamente en forma de artículo (Kazantzakis 1958: 12-13). La traducción al griego de *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico* (Bergson 1900) fue la última contribución personal de Kazantzakis a la divulgación del pensamiento del filósofo francés en su país natal.

La influencia de su filosofía parece haber sido más profunda en Kazantzakis que la de Nietzsche, si bien en su terminología teórica no encontró los símbolos y metáforas que sí encontraba en el alemán. De este modo, se vio obligado a convertirla en una imaginería completa y comprensible (Poulakidas 1971-2: 272-3).

Bergson, que creía que el artista ha de ser filósofo y viceversa (Poulakidas 1971-1972: 283), fue muy influyente en literatos de la época de Kazantzakis, pues su filosofía tenía bases estéticas y literarias (Kumar 1963: 17): sus ideas se pueden rastrear, por ejemplo, en Joyce (Parker, H. 1998) y en Machado (Galán, P.C. 1975), que había ido con una beca a París y asistido, como Kazantzakis, a clases de Bergson en el Collège (Morales Ladrón 2004: 3-4). Su influencia en el movimiento surrealista, en la técnica del *stream of consiousness* y el monólogo interior de autores como Joyce, Proust o Wolf, ha llevado a hablar de un "bergsonismo literario" (Alvar 1996: 117, n. 3; cf. *5.1*).

Perteneció a la corriente irracionalista y su filosofia responde a ese difuso anhelo de espiritualidad que caracteriza el ocaso del siglo XIX. Por una parte, *detiene la creencia positivista, limita al intelecto en sus pretensiones de absoluto dominio*; por otra, *descubre y utiliza una nueva actividad psíquica -la intuición- para restaurar sobre nuevas bases y con sentido original la venerable labor de la metafísica* (García Morente 1972: 28).

A menudo se le ha señalado como místico y en ese sentido habla Kazantzakis cuando dice *que las profundas y santificadas heridas que me abrió Nietzsche, no podían las hierbas secretas de Bergson curarlas* (Kazantzakis [1957] 2007: 328). Además, todo aquello que la ciencia era incapaz de resolver hallaba para Kazantzakis una respuesta y una coincidencia en el pensamiento místico del francés: *Ambos eran reaccionarios frente a las actitudes positivistas que no permitían el acceso del hombre al mundo metafísico* (Núñez 1997: 35).

Los pilares en los que se apoya su sistema de pensamiento son: la duración, la memoria involuntaria y la intuición. Estos elementos se articulan en la *Odisea* a través de las siguientes ideas-símbolos: tiempo, memoria, evolución y trasmutación.

La duración, la *durée* pura, es la forma que toma la sucesión de nuestros estados conscientes cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre su estado presente y sus estados previos (Bergson 1988: 57). Frente al tiempo objetivo, la *durée* está formada por una mezcla de emociones, sensaciones y pensamientos que pertenecen simultáneamente al pasado, el presente y el futuro. Sin ella, defiende Kumar (1963: 25-26), no habría en el pensamiento de Bergson posibilidad de aprendizaje ni arte moderno.

En estrecha relación con el tiempo está la memoria y en concreto la memoria involuntaria, que es la más valiosa para el artista. Posee caminos caprichosos e inciertos y parece desencadenarse por un recuerdo asimismo involuntario. Para Kumar (ibídem) es esencial en la técnica de los novelistas de la ficción psicológica moderna. La magdalena de Proust, las muchas ocasiones en que el nuevo Odiseo recuerda quién es o cuál es su misión al percibir un objeto que actúa como *sema*, son ejemplos de este método de trabajo. Kazantzakis también lo aplicaría en sus novelas, sobre todo en *El Capitán Mijalis.*

El *élan vital* es el principio garante de la capacidad del hombre para perfeccionarse sucesiva y constantemente. Esta confianza en el ser humano se parece al concepto de la voluntad de poder en Nietzsche, del que se convierte en sustituto. La voz que impele al héroe de Kazantzakis a alcanzar su perfecta libertad (su muerte que mediante este método no es temida, pues se contempla como el fin de un proceso) es la misma fuerza natural que empuja a los seres vivos hacia la evolución.

Otro elemento clave que desarrolla Kazantzakis a partir de Bergson es la noción de transmutación. Bergson distinguía dos formas de inteligencia al escribir. En la primera se utiliza la lógica, se combinan ideas. *En la segunda, parecería que los materiales ofrecidos por la inteligencia se fundieran y mezclaran primero y que se solidificaran después en nuevas ideas esta vez formadas por el propio espíritu* (Bergson 1932: 29). Para ilustrar cómo los materiales de la inteligencia se transforman en ideas del espíritu Kazantzakis toma prestado de la tradición cristiana el término *metousiosis*, transformación y, en sentido religioso, transubstanciación. Este era un concepto clave de la *Ascética*, que explica la transformación de la materia en espíritu.

Como el teólogo ortodoxo Androutsos aclaraba en un libro que Kazantzakis probablemente había leído[66], la *transmutatio* es la doctrina que explica cómo los elementos se transforman en la sangre y el cuerpo de Cristo. Es, por tanto, un término bien establecido en la tradición cristiana cuya aplicación al pensamiento de Bergson es un logro de Kazantzakis. Efectivamente, con él recoge la idea de la evolución creadora al tiempo que la convierte en símbolo. El gusano de seda, capaz de transformarse en mariposa, es la metáfora a la que recurre para expresarlo: *Jamás viví con tal identificación este alivio mudo y esta angustia del gusano de seda. Cuando en sus entrañas todas las hojas de la morera que ha devorado se transubstancian y se convierten en seda, comienza la* creación (Kazantzakis [1957] 2007: 475). En el plano religioso Kazantzakis concibe la lección del cristianismo como un camino de perfeccionamiento, de manera semejante a unTolstói.

También la comida se tranforma en espíritu frecuentemente en la obra de Kazantzakis (ej. I, 840) y expresa un concepto de gran calado religioso y filosófico, el de la transmutación. La comida y la bebida son un placer habitual para los héroes homéricos (cf. Hom. *Od*. IX, 6 y ss.).

Si de Nietzsche Kazantzakis admiró más las preguntas planteadas (aquellos aspectos "negativos" de su pensamiento) que sus respuestas (las soluciones "positivas"), lo que lo atrajo hacia Bergson fueron sus soluciones, vagas pero tranquilizadoras. Su misticismo, recubierto de pseudocientificismo, daba respuesta a una visión del mundo todavía religiosa pero ya postcristiana e incluso premoderna: *Ahí estaba ahora Bergson* […] *con una "prueba" de que la fuerza central y motora del universo es una vitalidad en evolución, que transubstancia la carne en espíritu* (Bien 1972b: 13).

A Kazantzakis le pareció, además, que la *durée* y la memoria involuntaria eran idóneas para el artista. En su búsqueda de una solución a las antítesis, al dualismo materia/espíritu de la *Odisea* encontró que la materia no era sino el modo en que se mostraba la realidad espiritual. La obra, que no es ni budista ni nihilista, es entonces bergsoniana: el viaje del *élan vital* entre dos abismos.

3.5.3 La mirada cretense

La mirada cretense es una noción clave en Kazantzakis, quien la define como la mirada valiente del hombre frente al toro, *el ojo que mira sin miedo el miedo*

[66] Androutsos había sido maestro suyo en Iraklio entre 1899 y 1902 (Prevelakis 1958 [1961]: 5; Poulakidas 1971-1972: 276).

(Kazantzakis [1957] 2007: 481) y ha sido muy estudiada (Anton 2010, Beaton 2006, Levitt 1971-1972, Levitt 1980, Markomichelaki e.p., Mitsakis 1998). La idea había sido apuntada como una "tercera vía" por M. Kalimerakis (Zografou 1960: 267), antes de que Kazantzakis le diera su expresión definitiva (Kazantzakis 2007: 481 y 1943: 1033).

Por primera vez en una carta de 1936 Kazantzakis habla a su amigo Prevelakis de la mirada cretense (Prevelakis 1984: 457 [abril 1936]), concepto fundamental de su pensamiento con el que el autor se posiciona, como pensador, a medio camino de Oriente y Occidente. Más tarde, en la carta abierta a Laourdas (Kazantzakis 1943), con la que responde a las duras críticas que este había hecho a su *Odisea* (Laourdas 1943a y 1943b), y en la *Carta al Greco* ([1957] 2007) Kazantzakis explica esa mirada como aquella que sintetiza los contrarios y también como la mirada de su héroe Odiseo. Cierto que, como advierte Castillo Didier (2007: 217), la mirada cretense no está desarrollada de manera explícita en la *Odisea*, pero creemos que la idea subyace ya en el poema. Al fin y al cabo, según Kazantzakis, la mirada cretense, *i kritiki matia*, que en griego es un homófono exacto de la mirada crítica (Lewit 1980), era la mirada de Odiseo. Por otra parte, en la *Carta al Greco*, Kazantzakis da a entender que tuvo la revelación de la idea en una visita a Knossos en 1924, es decir, el año en que comenzó a escribir el poema.

Al contemplar los frescos de Knossos, donde unos valientes jóvenes ejecutan increíbles acrobacias sobre los toros, donde los peces voladores se afanan por salir del agua, Kazantzakis pensó que los minoicos debieron poseer un carácter especialmente valeroso y una forma de enfrentarse al peligro que denominó mirada cretense: *Esta inapropiada sed de vida, esta sonrisa sin miedo frente al peligro y la muerte… "Aquí," pensaba turbado, "aquí, en el terrible momento en que el cretense se enfrenta al abismo, se encuentra el secreto de Creta: eso es lo que debo descubrir"* (Kazantzakis [1956] 2007: 451).

La mirada cretense tiene similitudes con el concepto de la valentía (*andreia*) de Platón, quien en el *Laques* la definía como la capacidad de distinguir lo que hay que temer de lo que no. Para Kazantzakis se trata, sin embargo, de no temer ni lo que, de hecho, es temible (Antón 2010). El ejercicio de la taurocatapsia (cf. *4.3.2.6*), por ejemplo, requería de un valor excepcional. Había que ser capaz, como dice la castiza expresión catellana de "coger al toro por los cuernos", de enfrentarse a dios como hace Odiseo.

> […] en la civilización minoica tal era la mirada cretense. La Creta minoica, con sus aterradores terremotos simbolizados por el Toro y por los juegos que hacen los cretenses

> frente a frente con este toro, realiza lo que considero lo más alto: la Síntesis. […] Los cretenses enfrentaban al Toro-Titán sin miedo, frente a frente, y no lo mataban para mezclarse con él (Oriente) o para liberarse de su presencia (Grecia), sino que jugaban con él, cómodamente. […] Y así, el cretense transformó el terror en un elevado juego, en el que la *areté* del hombre en el contacto directo con la fiera se fortalecía y vencía. […] Ciertamente para resistir uno y para jugar un juego tan peligroso, se necesita grande ejercitación corporal y psíquica y despierta disciplina de los nervios. Pero una vez te ejercitas y tomas el ritmo del juego, cada movimiento se hace sencillo, seguro y cómodo. Esa lúdica mirada heroica sin esperanza y sin temor, que enfrenta así al Toro -el Abismo- la llamo: mirada cretense (Kazantzakis [1956] 2007: 481).

Al explicar el concepto en su carta a Laourdas en 1943 Kazantzakis había distinguido entre el modo de pensar griego y el oriental. Creta era la síntesis entre la antigua Grecia y Oriente y le había provisto de una visión del mundo que, a su vez, era una síntesis de antítesis estereotipadas: *Mi cerebro es occidental, mi deseo es fuerte, mi fuego asiático, mi corazón africano* (Kazantzakis en Jouvenel 1962: 1578).

Así se define Kazantzakis que es, antes que nada, un cretense, es decir, un occidental, un asiático y un africano. También declara que la Grecia clásica le es extraña, pero que de las Kores, esas "hijas de Oriente", se siente hermano y contemporáneo (Izzet 1964: 348).

19: Kore de Quíos (520-510 a.C.), Museo de la Acrópolis

En su respuesta a Laourdas explica los problemas del crítico para entender la obra a partir de la oposición Oriente-Occidente: Apolo es griego, Dioniso asiático. El primero tira hacia arriba, el segundo hacia abajo, dice Kazantzakis. Como los caballos de Platón (*Phdr.* 246a-b, 253d), se podría añadir. Son dos corrientes complementarias de Grecia en las cuales busca Odiseo la síntesis (Kazantzakis 1943: 1032). Esta síntesis es, precisamente, a lo que va a llamar la mirada cretense:

> El ideal supremo de los griegos es: que el yo se salve de la anarquía y el caos. El ideal supremo de oriente es: que el yo se una con el infinito y desaparezca. […] Otra cosa, una síntesis: que el yo contemple el abismo sin desintegrarse; al contrario, que esta

> contemplación lo llene de coherencia, orgullo y valor. Y esta mirada que contempla así la vida y la muerte, la llamo cretense (Kazantzakis 1943: 1033).

Kazantzakis siente un profundo orgullo de ser cretense, como, por otra parte, sucede hoy día en los habitantes de la isla. Viendo cómo viven los griegos en París en diciembre de 1926 dirá: *Gracias a dios, los cretenses no somos griegos. Me alegro de la sangre africana que corre por mis venas* (Kazantzaki, E. 1977: 196). También asegurará estar hecho de *"tierra cretense" Made in Crete* y aguantar mejor las dificultades gracias a ello (Kazantzaki, E. 1977: 564-565).

El carácter cretense, que se manifiesta en esa particular y valiente mirada, no es, sin embargo, un principio regionalista, sino uno unviversal, que trasciende Creta y Grecia. Se trata de algo similar, salvando las distancias, a la *paideia* (educación) clásica, que convertía en griego a todo aquel educado en la lengua y la cultura helenas, independientemente de su raza o lugar de nacimiento. En una carta a Chourmouzios dirá:

> Y por eso tal y como tú dices Odiseo es un ciudadano de la civilización del mañana (del supuesto mañana) más allá de limitaciones raciales. Mirada cretense no significa erradicar la civilización occidental, oriental o antigua de Grecia; significa unirlas todas y sobre todo la nueva que surge dentro de nosotros, y que vivamos una percepción de la vida más amplia, más valiente y más responsable. Odiseo recorre, como dices, no Grecia, sino la Tierra (Chourmouzios 1977: 186).

También a Chourmouzios le había revelado la importancia de Creta y de la mirada cretense como claves interpretativas de la *Odisea*, un testimonio esencial para nuestro trabajo:

> […] pero quisiera pedirte que te des cuenta de que escribo sobre Creta tal y como la siento en mi interior y de qué importancia filosófica (síntesis de Grecia y Oriente) le doy a Creta. Ni Grecia ni Oriente: Creta –esa es la clave para entrar en la *Odisea*. Si esto se explica bien, la *Odisea* se vuelve simple y luminosa. La Creta minoica con sus terribles seísmos, que simbolizan el toro y los juegos que hacen los cretenses precisamente con el toro, ejemplifica lo que digo: mirar el abismo y no temer, al contrario, luchar y jugar con él, cómodamente. A eso llamo la mirada cretense. Así se ilumina por primera vez, creo, perfectamente mi alma: continuación de una fuerza ancestral que rompió primero en Creta y que aún existe. Así se distingue perfectamente, lo mismo que geográficamente, Creta de Oriente y de Grecia y constituye, para mí, la síntesis. (Chourmouzios 1977: 182)

3.5.4 Época de tránsito

> Puede que después de unos siglos esta época nuestra no se llame Renacimiento, sino Edad Media, es decir, interregno; una civilización se agota, pierde su capacidad creadora y se derrumba, y un nuevo Espíritu, que lleva consigo una nueva clase de hombres, lucha con amor, con dureza, con fe, para crear una nueva […] puede que el nuevo Espíritu gane -y entonces vivimos en esta época de tránsito nuestra los dolores de parto de una civilización que nace (Kazantzakis [1956] 2007: 411).

Kazantzakis caracteriza la época que le ha tocado vivir como una de tránsito, mediante un esquema claramente deudor del pensamiento de Spengler, quien en *La decadencia de Occidente* explicaba la evolución de las sociedades como organismos vivos, que conocen un proceso de deterioro desde su nacimiento hasta su desaparición. La historia de la humanidad es entonces la de su decadencia, una concepción que arranca en Grecia con Hesíodo (*Op.*) y que persiste en las tradiciones neohelénicas (Meraklis 1977: 83). N. Politis, por ejemplo, habla a principios del siglo XX de los griegos como de unos hombres menguantes, que cada vez se hacen más pequeños (Politis, N. 1904, 1, 95 y 2: 729).

La que época que vivieron hombres como Kazantzakis, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler o Marx parecía condenada a una violenta destrucción. Esta concepción justificaba, como vimos, la elección del género épico para la *Odisea* (Kazantzakis 1943: 1028-1034; cf. 3.4.2). Es, ademas, el proceso que dramatiza su autor con especial énfasis en las rapsodias cretenses (E-Θ) de su *Odisea* (Beaton 2006: 184). No obstante, también el retrato de Creta en Homero es, según Willets (1964: 137), el de una etapa de transición. El testimonio de Heródoto alude asimismo a un período caracterizado por la mezcla de gentes en la isla y la ocupación de bárbaros dorios (Hrdt. I, 173).

Ante esta crítica situación y en un momento de cambio, el hombre debe convertirse en un héroe. No debe desesperar, sino, al contrario, sacar fuerzas de la nada y aceptar que la vida es una lucha constante, que el esfuerzo por la libertad es su única meta. La libertad, por su parte, no es sino una forma de encarar la muerte. “Libertad y Muerte” grita el Capitán Mijalis al final de la novela, parafraseando los lemas de los insurgentes cretenses “Unión o Muerte”, “Victoria o Muerte”, “Unión y Constitución” (*Enosis i Thanatos, Niki i Thanatos, Enosis kai Syntagma*).

20: Banderas de la revolución en el Museo Benaki, Atenas.

Frente a la alienación Kazantzakis no opone la esperanza, pero sí el amor a la vida, el carácter de un espíritu mediterráneo frente a uno occidental. El hombre debe aceptar el destino para superarlo y la *hybris* no será un pecado, sino una virtud y un imperativo (Flay 1971-1972). El activismo se justifica, aunque no se obtengan resultados, por la dignidad que otorga a quien lo practica y porque conlleva el resultado inmaterial de la autoconciencia (Poulakidas 1972-1972: 269).

Kazantzakis, que en algún momemento se había preguntado con Dante *cómo el hombre se hace eterno*[67], pareció encontrar la respuesta en las tensiones de la lucha a la que el individuo estaba obligado en una época de tránsito. Solo en la tensión de la lucha, creyó, brilla el hombre, solo entonces exprime al máximo sus capacidades. Una vez alcanzado el objetivo comienza la decadencia, hasta que una nueva revolución vuelve a sacar lo mejor del espíritu. Por eso las sociedades de Esparta y Creta sucumben en la *Odisea*, por eso la ciudad que el héroe construye desaparece. La lucha por alcanzar la libertad, no su consecución ni el proceso de consolidación de un nuevo sistema político, la victoria sobre los propios miedos y la supresión de toda esperanza. Tales eran los ideales de Kazantzakis y su Odiseo. Uno debe ser muy valiente para enfrentarse al peligro sabiendo que no hay esperanza, para sobreponerse al sufrimiento siendo consciente de que este es inevitable, y para esforzarse en superarse siempre, a pesar de que no le aguarde recompensa alguna. Pero es seguro que, liberado de miedos y esperanzas, el hombre habrá roto todas sus ataduras y será libre, pues solo en la dialéctica de la lucha puede alcanzar la libertad. Si Kazantzakis confía en la superación de la naturaleza humana, no lo hace porque crea en la bondad natural de las personas, sino porque cree en su afán y capacidad de superarse, porque, aunque, como solía decir, no amaba al hombre, sí amaba la llama que lo devora.

[67] Cf. nota 16.

3.6 LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

La *Odisea* lo fue todo para Kazantzakis. En los años en los que la componía escribía a su amigo Prevelakis que la obra era el objeto de todos sus esfuerzos y lo único relevante (Prevelakis 1984). A Eleni le aseguraba: *Es el libro que me llevaré a la tumba, igual que los antiguos egipcios llevaban una pequeña balsa de madera para cruzar el Hades* (Kazantzaki, E. 1977: 141 [Carta a Eleni desde Iraklio, 1924]). Y a su traductor sueco, Börje Knös, años más tarde le confesaba: *Creo que toda mi alma, toda la llama y la luz que he podido extraer de la materia de la que estoy hecho se manifiesta en la* Odisea. *Todas mis demás obras son secundarias* (Kazantzaki, E. 1977: [Carta del 21 de junio de 1954]).

Pero esa gran obra no fue bien acogida. En primer lugar, por sus propias características formales. Sus peculiaridades impidieron el acceso a los lectores contemporáneos (Vitti 1994: 343, Friar 1973: 28, Laourdas 1977: 2, Janiaud-Lust 1970: 530-538, Bien 1972a: 214-220, Sideras 1983: 90). Además, con el paso del tiempo las dificultades de su lengua no han hecho sino aumentar (Vouyouka 2010). El lector moderno, se ha dicho, percibe como defectos su estilo y la defensa demasiado evidente de sus ideas (Stavropolou 2000). En segundo lugar, la obra fue rechazada por su contenido. Aunque es cierto que ante toda reescritura de un clásico los lectores esperan novedades, si el autor va demasiado lejos al añadir cualidades y aventuras al héroe o si lo presenta de un modo demasiado revolucionario, corre el riesgo de ofender a su audiencia (Stanford 1954: 1-2). Esto sucedió en Grecia en mayor medida que en el resto de Europa.

El problema del poema es que no era, en opinión de Bien (2007b: 35), una obra de arte. Kazantzakis carecía de talento como poeta para reducir a un volumen manejable su creación, que, de haber sido convenientemente ordenada, hubiera sido similar a *El Paraíso Perdido* de Milton. Pero Kazantzakis no era tanto un poeta como un narrador excelente, cualidad que demostraría después con sus novelas. Esto convirtió su gran obra en un fracaso de excepcional importancia, pues la *Odisea* expresaba toda su filosofía, pero fallaba en cuanto a creación literaria.

Con su noción de la época de tránsito Kazantzakis aspiraba a crear un nuevo paradigma cultural, pero fracasó al quedar su obra como un asunto personal que no adoptó ninguna comunidad (Vouyouka 2010: 115). Sin embargo, las ideas y las

preocupaciones que recorren la obra son de gran actualidad y quizá el público griego[68] no supo ver detrás de la artificiosidad el verdadero valor de la nueva *Odisea*.

En la obra no se adecuaban la dimensión filosófica y la estética. Según Beaton, cayó como un meteorito sobre las letras griegas, como un dinosaurio poético venido de otra época (Beaton 2009: 31). De hecho, los críticos insisten en que, pese a haber sido creada en pleno auge del modernismo de la Generación del 30 griega[69], la obra pertenece al período anterior, esto es, al de las grandes síntesis poéticas de Palamas[70] (Vitti 1977: 52-53; 87; Beaton 1994: 120; 150).

La *Odisea* provocó el desconcierto absoluto de todos. Incluso el amigo del autor, Sikelianos, y el poeta Palamas se distanciaron del poema. En sus recitales podía vérselos ostensiblemente incómodos (Janiaud-Lust 1970: 533-534). Una mezcla de reverencia, desconfianza y envidia era el sentimiento que solía provocar Kazantzakis entre quienes por primera vez lo conocían en persona y su extraño *magnum opus* corrió la misma suerte.

Recién editada la *Odisea*, la revista *Nea Estia* publicó una serie de artículos sobre ella (1939). Por tanto, es innegable que existió un interés inmediato por el poema por parte de los intelectuales griegos, pero la incomprensión respecto a lo que había tratado de hacer Kazantzakis fue grande y los más críticos llegaron a tacharlo de fracaso (Avgeris 1939: 1253, Paraschos 1939: 1225-1227).

Tras las primeras reacciones adversas de la crítica griega vinieron el silencio y el olvido. No puede hablarse de la repercusión de la *Odisea* en Grecia, porque no tuvo ninguna entonces. Para que la obra recibiera la valoración que, seguramente, merecía, habría de pasar algún tiempo. Cuando Kazantzakis obtuvo el reconocimiento en el extranjero a partir de sus novelas, sus compatriotas empezaron a reconciliarse con él. Kazantzakis, no obstante, se había ya distanciado deliberadamente de ellos y prevalecieron entre crítica y autor el desdén y la incomprensión mutuos. Más allá del aspecto literario parece que fueron las ideas políticas y religiosas de Kazantzakis las que provocaron el extrañamiento e incluso la difamación por parte de algunos griegos (Anthonakis 1966: 127-172). Las mismas razones políticas y religiosas que mantienen a

---

[68] Mencionamos al público griego porque, cuando el poema fue brillantemente traducido al inglés por Kimon Friar, las reacciones fueron muy distintas, probablemente porque la obra traducida recogía la esencia del original con un lenguaje poético más apropiado al contenido.

[69] Sobre esta Generación cf. Vitti 1977.

[70] Kostis Palamas (1859-1943), poeta muy influyente en la literatura neohelénica, autor del Himno Olímpico, cuyo funeral se convirtió en una manifestación contra la ocupación alemana.

Kazantzakis poco conocido en Estados Unidos y Grecia en los años 60 (Richards 1967: 49-50, Savvas 1971-1972: 292).

Efectivamente, existió desde el principio una campaña contra él, que se ha reavivado con cada régimen político contrario a sus ideas. Periódicos como *Estia* o *Ethnikos Kyrix* y la propia Iglesia Ortodoxa Griega han sido algunos de los adalides de dicha campaña[71]. Él mismo lamentaba en vida la persecución que sufría por los "griegos oficiales" (Kazantzaki, E. 1977: 484-485)[72]. Entre los griegos de a pie, cabe destacar, Kazantzakis despierta muchas más simpatías y, quienes lo han leído, suelen tenerlo por un autor excepcional.

Sus enemigos encontraron material para criticarlo no solo en su propia obra o sus declaraciones, sino también en los diferentes autores que lo desacreditan: su primera mujer, Galatea, en la novela *Hombres y Superhombres* (Kazantzaki, G. [1957] 2007) o Lily Zografou en el estudio *Nikos Kazantzakis: Un trágico*, (Zografou 1960). Pero el más duro de los libelos es el de Rigas Yartayanes, publicado en vida de Kazantzakis y titulado *El declive de la cultura contemporánea y el fenómeno de Nikos Kazantzakis* (1954), que contiene líneas como las siguientes: *tú* [Kazantzakis] *también eres un fenómeno de nuestro tiempo, que ha emergido a la superficie para reflejar su decadencia* (Yartayanes 1954: 115). En la cubierta está impreso el edicto del Sínodo griego contra sus novelas, condenadas porque *ridiculizan los dogmas y las enseñanzas éticas de la iglesia ortodoxa*.

No obstante, son muchas más las voces que ensalzan a Kazantzakis, no solo como artista, sino también en lo personal. Y, aunque a veces sean poco críticas y hasta panegíricas, son finalmente las que prevalecen[73].

Volviendo a la *Odisea*, debemos insistir en que el mayor hito en su recepción tuvo lugar veinte años después de su publicación en Grecia, en 1958, cuando fue traducida al inglés por Kimon Friar. La fortuna de Kazantzakis en el mundo anglosajón debe mucho a la excelente traducción que hizo Friar en estrecha colaboración con el poeta (Friar

---

[71] Es interesante el reciente artículo de Middleton (2010), que propone una revalorización del pensamiento de Kazantzakis desde el cristianismo de la llamada Iglesia Emergente en los Estados Unidos.

[72] La literatura como institución nacional en Grecia y la influencia política en la crítica cf. Lambropoulos 1988.

[73] En general, las opiniones de los críticos en torno a Kazantzakis, sean favorables o desfavorables, suelen repetirse una y otra vez con pocas diferencias. Tratando de llegar a la fuente primera, se acaba por descubrir que esta la constituyen la misma decena de autores de hace cincuenta años. Se aacaba, en consecuencia, concluyendo que, en muchos casos, las opiniones y críticas de los modernos son, si no infundadas, sí de segunda o tercera mano. Por supuesto, existen muy honrosas excepciones.

1971-2 y 1975). Su versión constituye uno de esos casos en que la obra traducida puede considerarse superior en algunos aspectos al original, porque la lengua inglesa aportó al poema un ritmo y una frescura de los que el griego de Kazantzakis carecía. En años posteriores vieron la luz las versiones al francés (1968), al alemán (1973) y al español (1975).

Veinte años después de la publicación, y poco después de la muerte de su autor, todavía los críticos observaban la *Odisea* con el telescopio más que con el microscopio y estaban lejos de apreciar su verdadera magnitud. Esta actitud prevalece hoy en día, transcurridos ya más de setenta años. Destacaron el trabajo de Prevelakis (1958) y los dignos y útiles estudios de Churmuzios (1977), Laourdas (1943a y 1943b) o Apostolopoulos (1946), pero se echaba de menos un trabajo sobre la "poesía" de la *Odisea*, el que emprendería Stergiopoulos (1977, 1981) un tiempo después con cierta fortuna.

El segundo gran hito en la crítica de la *Odisea* de cara a su repercusión fue, sin duda, la publicación en 1954 del ya clásico *The Ulises Theme* de Stanford, quien dedicó un extenso capítulo al poema de Kazantzakis y lo equiparó al *Ulises* de Joyce, abriendo así el camino a la interpretación modernista de la obra (cf. *5*). En el héroe creado por Kazantzakis se funden, según él, *la suma de los anhelos y de las angustiosas dudas del hombre contemporáneo* (Standford 1954: 225). Después de Stanford no han faltado los estudios sobre a obra desde los más diversos puntos de vista. La *Odisea* ha permitido acercamientos muy diferentes y es objeto hoy día de sugerentes y serios estudios.

A su autor el reconocimiento le llegó en los últimos años de vida, cuando, coincidiendo con el espaldarazo de Stanford a la *Odisea*, Schweitzer, Thomas Mann y Camus lo ensalzaron como uno de los mejores escritores de Europa y lo compararon con los grandes novelistas rusos (Wilson & Dossor 1999: 31). Por su parte, Colin Wilson situó a Kazantzakis *junto a los gigantes del siglo XIX, junto a Tolstói, Dostoievski, Nietzsche, con todos los cuales presenta afinidades* (Wilson 1961: 21). Otros dirían que *Kazantzakis es el Homero de la Grecia moderna* (Meraklis 1977: 87).

Pero a pesar de estos merecidos elogios, que se deben mayormente a su producción novelística, la obra de Kazantzakis presenta altibajos (cf. *2.3*). Es voluminosa e irregular. Hay obras maestras y momentos brillantes en ella, y hay libros peores, escritos deprisa, para ganarse el jornal. Su producción abarca todos los géneros y se extiende en el tiempo adscribiéndose a distintas corrientes. No extraña entonces que

los capítulos dedicados al autor en los manuales clásicos de introducción a la literatura griega de Vitti (1994), Ziras (1992), Politis, L. (1994), Alsina y Miralles (1961) o los más recientes de Villar (2009) y Alexiou, St. (2010), coincidan en la dificultad de describir y valorar la enorme obra de Kazantzakis, así como de encontrarle un paralelo en las letras griegas: *Contemporáneo de Sikelianos* […] *y Varnalis, es completamente diferente.* […] *Su obra difícilmente se adscribe a la corriente que sigue la literatura neogriega en la poesía o en la prosa de sus años de actividad* (Politis, L. 2004: 269).

Sin embargo, como Beaton no se cansa de repetir, buena parte de la obra de Kazantzakis, y muy especialmente la *Odisea*, se sitúa en la corriente inaugurada por Palamas en ese viaje poético y filosófico que fue *O dodekalogos tou giftou* (El dodecálogo del gitano, 1907). Junto a la *Odisea*, los *Sklavoi poliorkimenoi* (Los esclavos sitiados, 1927) de Varnalis y la experiencia de los Festivales délficos de Sikelianos son la herencia de los ideales artísticos de Palamas. Este pensaba que la lengua griega necesitaba grandes poemas de síntesis, que reunieran distintas tradiciones literarias en patrones discursivos capaces de producir estructuras multidimensionales (Karalis 2010: 273). Palamas también representa el final de un camino en la literatura griega moderna (Beaton 1999: 122-123, 2009: 11). El afán sintetizador de Kazantzakis, patente en la *Odisea*, es paralelo al de aquel. Lo mismo cabe decir del interés por equipararse a autores que representan las "cimas" de la literatura. La *Odisea*, aunque publicada en 1938, se relacionaría más con la década de 1920 y con el legado de Palamas. De hecho, serían precisamente estas semejanzas uno de los factores del fracaso de la obra en 1938, pues su forma poética estaba ya superada incluso en 1925, cuando empezó a escribirse (Beaton 2009: 30-31). Aunque la opinión de Beaton es una de las más autorizadas en torno a Kazantzakis, en nuestro trabajo trataremos de defender que la *Odisea* no estaba tan anticuada como pudiera parecer y que presentaba muchas afinidades con la literatura modernista europea en el momento de su publicación (cf. *5*).

Kazantzakis tuvo, como sus contemporáneos, un maestro en Palamas. En Sikelianos encontraría un compañero. La relación entre ambos arranca de la amistad y la admiración que llevaron a ambos poetas a un peregrinaje de cuarenta días por los monasterios del Monte Athos y a varios viajes por el Peloponeso. Sin duda, debió de ser en compañía de Sikelianos que Kazantzakis formuló la doctrina de la "trasmutación de la materia en espíritu" (cf. *3.5.2.3*), presente a lo largo de toda su obra (Beaton 1999: 119). Por otro lado, los paralelos con el primer marxista de las letras griegas, Kostas

Varnalis, han sido puestos de manifiesto por el profesor Beaton (2009: 28-29) y pueden fundamentarse, como en el caso de Sikelianos, en las relaciones personales entre ambos poetas, que pasaron el verano de 1912 juntos en la aldea cretense de Krasi (Prevelakis 1984: 6).

Además, detrás de algunas de las características más llamativas de la prosa de Kazantzakis, como el recurso a la violencia cruda del pueblo, está, aunque tienda a olvidarse, el costumbrismo griego de Karkavitsas y Theotokis (Beaton 2009: 58; cf. Costa Ideias 1997). El mismo Beaton ha propuesto el estudio del Kazantzakis novelista desde la perspectiva del modernismo y el postmodernismo (Beaton 2009) y atendiendo a las particularidades que estos movimientos presentan en sus versiones griegas. Su propuesta es llamativa, atractiva y, a nuestro juicio, muy acertada. Creemos además que ya en la *Odisea* pueden encontrarse los rasgos narrativos que determinarán el modernismo en las novelas del autor (cf. *5*).

La obra de Kazantzakis es compleja, desigual y, desde luego, de difícil clasificación, pero no carece de relación con la literatura griega moderna. Y es que en el momento en que esta surgió Grecia era un país lleno de contradicciones y contrastes, consecuencia de su reciente independencia y de su retraso económico y social. Los artistas que trabajaron en aquellos años lo hacían en condiciones a veces de miseria, pero con el ejemplo y el empuje de las corrientes europeas. El desequilibrio resultante de esta situación se manifiesta en los escritores de finales del siglo XIX, como Solomos, Palamas y Psicharis, y también en la siguiente generación del siglo XX: Xenopoulos, Varnalis, Sikelianos, Kavafis, Seferis y Kazantzakis (Castillo Didier 1975: 13-14; cf. 1964).

Como ya hemos señalado, Kazantzakis concibe el poema, y muy especialmente la *Odisea*, como una síntesis que ha de abarcarlo todo. Este rasgo no es exclusivamente suyo, sino que todos los poetas griegos modernos parecen haber buscado un elemento que diera unidad a sus obras: en el caso de Sikelianos, el vínculo entre el pasado griego y el presente; para Varnalis y, durante un tiempo, también para Kazantzakis, la búsqueda de la fuerza creativa en el proletariado. Nuestro autor comparte asimismo con Sikelianos y Varnalis la convicción, deudora de Palamas, de que el poeta juega en la sociedad el papel de un profeta (Beaton 1999: 110). Por último, Kazantzakis comparte con ellos la concepción de su propia vida como una obra de arte en sí misma.

Para valorar la *Odisea* de Kazantzakis es necesario haberla leído. Parece esta una verdad de Perogrullo, pero tiene que decirse, pues son pocos quienes la han leído completa. Después, cada cual juzgará de acuerdo a su propio gusto estético y a su ideología. Pero si se trata de valorar el papel de la obra en la tradición a la que pertenece, creemos que debe concedérsele un lugar preeminente. Kazantzakis, como cualquier artista,

> […] no tiene significado pleno por sí mismo. Su relevancia, su reconocimiento es el reconocimiento de su relación con los poetas y artistas muertos. No puedes valorarlo de manera aislada; debes situarlo, para compararlo, entre los muertos… Su obligación de estar de acuerdo, de ser coherente, no es de una sola dirección; lo que ocurre cuando una nueva obra de arte se crea es algo que sucede simultáneamente a todas las obras que la precedieron. Monumentos existentes de un orden ideal de unas obras con respecto a las otras, que se ve modificado por la introducción de una obra de arte nueva (realmente nueva) entre ellas. El orden existente estaba completo antes de la llegada de la nueva obra; a fin de mantenerse tras el advenimiento de una novedad, todo el orden existente debe ser, aunque solo sea levemente, alterado; y así las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte con respecto al todo se reajustan; y este es el acuerdo entre lo viejo y lo nuevo (Eliot [1920] 1989: 49-50).

La *Odisea* adquiere su importancia por el modo en que reescribe a Homero, por ofrecer un retrato del héroe novedoso y susceptible de inspirar nuevas versiones. En sus versos el mito recorre caminos imprevistos, se mezcla con la modernidad y con la historia, constituyendo, al fin, un monumento a la tradición clásica. Al mismo tiempo, las reinterpretaciones que plantea encuentran ecos en los versos de poetas posteriores, que quizá lo hayan leído o quizá, simplemente, han vivido una experiencia humana semejante y han tenido la capacidad de expresarla. Así, en una *Odisea* moderna como la del caribeño Derek Walcott volvemos a oír que el hogar es tan solo otra amenaza para Odiseo (Walcott [1990] 2005: 101-105).

Cerramos el capítulo en el que hemos tratado de caracterizar la *Odisea* en sus aspectos más destacados y, finalmente, de ofrecer una valoración completa y objetiva de sus logros, con una cita de Colin Wilson, que resume bastante bien lo que hemos querido transmitir sobre Kazantzakis:

> Como todos los libros sobre hombres que viajan en pos del conocimiento –las novelas de Hesse, por ejemplo- su *Odisea* es definitivamente insatisfactoria. Pero su fino genio creativo no puede negarse. El objetivo puede resultar un fracaso, pero el viaje es probablemente el más grande de la literatura moderna (Wilson & Dossor 1999: 24).

4. LA *ODISEA* CRETENSE

4.1 LA POESÍA, EL CUENTO Y LA MENTIRA

4.1.1 El poeta es un fingidor y los cretenses no dejan de mentir

Κρῆτες ἀεὶ ψεῦται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί.
¡Cretenses, siempre mentirosos, malas bestias, vientres perezosos!
Hexámetro de Epiménides (Diels/Kranz VS 3 B 1, FGrHist 457 F 12)

"Κρῆτες ἀεὶ ψεῦται·" καὶ γὰρ τάφον, ὦ ἄνα, σεῖο Κρῆτες ἐτεκτήναντο· σὺ δ' οὐ θάνες, ἐσσὶ γὰρ αἰεί.
"Cretenses, siempre mentirosos" que incluso, soberano, tu tumba los cretenses se inventaron. Mas tú no has muerto, que existes por siempre.
Calímaco, *Himno* I, 8-9 / *In Iovem* 8

Εἶπέν τις ἐξ αὐτῶν ἴδιος αὐτῶν προφήτης,
Κρῆτες ἀεὶ ψεῦται κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί.
Dijo uno de ellos, un profeta propio de ellos:
¡Cretenses, siempre mentirosos, malas bestias, vientres perezosos!
San Pablo, *A Tito* I, 12.

Κἂν ἓν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύσομαι
…me he dedicado a la mentira, pero con mayor honradez que los demás, puesto que la única verdad que diré es que miento. […] Por ello, es necesario que los lectores no crean en mis palabras.
Luciano, *Relatos verídicos* I, 4-5.

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.
Fernando Pessoa, bajo el pseudónimo de Ricardo Reis.
(Fernando Pessoa, *Odas* 2007; trad. Á. Crespo)

Si hacemos caso de Epiménides, Calímaco, San Pablo, Luciano y Pessoa resulta que existen, al menos, dos dificultades lógicas a la hora de abordar la *Odisea* de Kazantzakis: 1. Kazantzakis es un poeta (y los poetas mienten); 2. Kazantzakis es un cretense (y los cretenses no dejan de mentir). Estas dificultades se ven agravadas por dos hechos paralelos: 1. La obra de este cretense se inspira en la de otro poeta, Homero, cuya veracidad se ha puesto reiteradamente en duda y cuya misma biografía está en entredicho; 2. El héroe de este último poeta, Ulises, se declara hasta en cuatro ocasiones cretense -claro que se supone que está mintiendo cuando lo dice- y en muchas más es descrito como experto urdidor de mentiras.

Vayamos a la primera dificultad, aquella de la que nos advierte Pessoa: los poetas mienten. De ella se deriva que Homero, que es un poeta, también miente.

Las primeras dudas en torno a la credibilidad de los poetas las sembraron los filósofos jonios de los siglos VI y V a.C., tales como Jenófanes de Colofón y Heráclito de Éfeso, con su ya proverbial discernir entre *mythoi* y *logoi*. Los poetas venían explicando el mundo mediante mitos, en cambio, ellos iban a instaurar la razón, es decir, los razonamientos, como método de interpretación fidedigno. La *aletheia* (‘verdad’) dejó de ser un concepto religioso para convertirse en uno filosófico y la filosofía se constituyó en reflexión sobre el lenguaje y su capacidad para abordar lo real (cf. Detienne 2004).

En este proceso de abandono de la representación, de la alegoría y del cuento como formas de ubicarse el hombre en el mundo jugaron un papel determinante las siguientes generaciones de filósofos griegos: socráticos, platónicos, escépticos, cínicos... De todos es conocido, sin embargo, que el mismo Platón, ferviente admirador de la poesía de Homero, a la par que su más severo juez moral, y legislador de una ciudad ideal de la que han sido desterrados los cuentistas con sus cuentos (*R.* 376e-391e), hizo uso reiterado del mito en sus escritos, si bien de un mito que él mismo inventaba.

Los ataques platónicos surtieron efecto y, si en algún momento la *Ilíada* y la *Odisea* habían sido la *Biblia* de los antiguos, para los alejandrinos, que establecieron el texto en el siglo III a.C., Ulises no era más real que Caribdis. Poco faltaba para que

estoicos, epicúreos y neoacademicistas convirtieran al héroe en descendiente de Sísifo, el "más astuto de los hombres" (Hom. *Il*. VI, 153) y el "rey de los ladrones"[74].

Aristóteles, por su parte, asegura en su *Poética* (1460a) que lo que Homero ha enseñado mejor al resto es cómo se debe mentir. Como ejemplo cita las mentiras (cretenses) que cuenta Ulises a Penélope en el canto XIX (cf. *4.1.2*). No obstante, el estagirita entiende que las añadiduras que todo narrador hace al contar una historia no tienen como objetivo el engaño, sino el placer. Estrabón (I, 2, 9) y, según él, también Polibio, hacen referencia al mismo hecho y Ovidio probablemente tiene en mente la maestría de los falsos relatos de Ulises cuando dice que Homero miente de tal modo que sus mentiras parecen ciertas (*AA*, 151).

Las advertencias contra Homero y, muy concretamente, contra su controvertido héroe Ulises, reconocido urdidor de mentiras, venían de antiguo y se encuentran en todos los géneros de la literatura clásica (Stanford 1958: 90-158). Las suertes del héroe y el autor parecen correr parejas. De este modo, la misma virtud de saber contar historias y encontrar soluciones se convierte con el tiempo para los dos en un defecto moral criticable. En la poesía lírica y elegiaca Ulises es muy querido por Arquíloco y admirado por Teognis, pero Píndaro (*N.* VII, VIII) lo ataca, denunciando que un héroe tan valioso como Áyax pudiera haber sido vencido en la disputa por las armas de Aquiles por las mañas de un héroe cobarde como él. Con Hesíodo, que hace una crítica indirecta a las ficciones de Homero al comienzo de su *Teogonía* (17), se abre el camino que llevará a la condena de toda ficción por parte de Platón. Hesíodo cita en ese verso 17 otro de la *Odisea* (XIX, 203), pero la diferencia es significativa: a Hesíodo ese verso le sirve para describir las mentiras del poeta; a Homero para elogiar la verosimilitud de las mentiras de Ulises.

Los escritores moralistas del siglo VI a.C. abrieron una campaña contra Homero. Pitágoras lo situó en el Hades. Para los sofistas como Gorgias o para Sócrates Ulises fue un blanco fácil. Sus temas predilectos para atacarlo fueron la muerte de Palamedes y la derrota de Áyax. El héroe preferido de Homero se estaba convirtiendo en un envidioso, un tramposo, un hombre malvado y sin escrúpulos. Los filósofos como Pitágoras y Jenófanes abogaban por un talante de rectitud hacia la verdad donde no tenían cabida

---

[74] Astuto hijo de Eolo a quien Autólico, abuelo de Ulises, robó sus rebaños. Uno de los episodios de su leyenda cuenta que sedujo a la hija de este, Anticlea, la víspera de la boda con Laertes y que ella concibió de él a Ulises. Más tarde merecería uno de los castigos perpetuos de la mitología (Hom. *Od*. XI, 593-600). En *4.2.1* volveremos a él.

sus mentiras. Del mismo que no iban a tener cabida las mentiras de Homero en la República platónica.

En los dramas de Esquilo hay una única referencia a Ulises, donde no parece que condene su elocuencia, aunque prefiera la honestidad de Áyax. En el *Áyax* de Sófocles Ulises es un héroe capaz de tratar al vencido con humanidad y decencia, pero es un villano en su *Filoctetes*. La actitud de Eurípides respecto a Ulises es negativa. En su *Hécuba* es detestable y en *Troyanas* e *Ifigenia en Áulide* su influencia se considera siniestra y maligna.

Entre los alejandrinos y los estoicos Ulises se convierte en un instrumento de propaganda política. Su intrínseca adaptabilidad es la razón de que tan pronto pueda ser criticado como elogiado. Pero, en general, tanto su reputación como la de Homero, se recuperan. El criticismo a Homero en la corte de los Ptolomeos, eso es, por parte de los filólogos alejandrinos, censuró a Ulises por actitudes poco decorosas, como mostrarse desnudo, tener un apetito voraz y un lenguaje tosco. Todo esto se le criticaba a la vez a Homero, aunque la intención de los alejandrinos siempre fue la de justificarlo. Los estoicos como Zenón adoptan a Ulises como una figura ejemplar, mientras que Horacio, Cicerón y Séneca elogian su valor, resolución, aguante y piedad.

Aunque había noticias que relacionaban a Ulises con Italia[75], los romanos rechazaron normalmente una genealogía común, tanto por razones políticas, como temperamentales y prefirieron al troyano Eneas como antepasado. La actitud personal de Virgilio frente a Ulises es difícil de interpretar. En el libro II de la *Eneida* da la impresión de detestarlo, pero a Homero, sin duda, lo admira e imita. A pesar de ello, Virgilio contribuye a denigrar a Ulises durante los siguientes ciento cincuenta años y, siendo la fuente principal para la leyenda troyana, deja como legado a los romances medievales sobre la Guerra de Troya una impresión muy poco favorable del héroe.

En la tradición latina se había originado una división entre aquellos escritores que admiraban el carácter estoico de Ulises, como había hecho Horacio, y aquellos que lo

---

[75] Hellánico (*FGH* 84) menciona la fundación de Roma por Ulises (cf. Schur 1921: 137 y ss. sobre otras noticias griegas de la fundación de Roma). Un pasaje de Hesíodo, que quizá sea una interpolación, convierte a Latino en hijo de Circe y Ulises (*Th*. 1011-1016). La tradición que vinculaba a Circe y Ulises con el sur de Italia estaba bien establecida. Cuando, por ejemplo, Horacio hablaba de un vino madurado en barril lestrigón, sus lectores aceptaban que los Lestrigones del canto X de la *Odisea* eran una tribu itálica. Igualmente, los *Telegoni iuga parricidae*, tal y como los llama Horacio, y la *Circeae terra* del canto séptimo de la *Eneida* eran localizaciones familiares para los romanos (Phillips, E.D. 1953: 57-58). La poderosa *gens Mamilia*, por su parte, aseguraba descender de Ulises y Tarquinio (Stanford 1954: 128). Para una visión general de la *Odisea* en la literatura latina cf. Cristóbal López 1994.

rechazaban, como Virgilio y los imperialistas, que eran mayoría. Esta actitud prevalecería hasta que el Renacimiento restableciera el carácter homérico de Ulises. No obstante, hubo retratos del héroe que bebían de la tradición griega más temprana y lo representaban en toda la amplitud de su personalidad. Pero, en definitiva, cinco fueron los autores latinos cuyas versiones de Ulises más influyeron en Europa occidental mientras los textos griegos originales permanecieron inaccesibles: Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca y Estacio. Ovidio parece sentir una afinidad natural con respecto al héroe y es el primero de cuantos se identifican profundamente con el exiliado Ulises. El retrato de Estacio en la *Aquileida* es mucho más convencional: ni lo alaba ni lo denigra y presta atención al episodio de Esciros, donde Ulises descubrió a Aquiles disfrazado entre las mujeres. Para Séneca existen dos Ulises: el estoico al que, como filósofo, admira y el villano al que retrata en sus *Troyanas*. La obra conserva toda la antipatía de Eurípides por el personaje y tuvo una gran influencia en la tradición renacentista.

Ulises contribuyó al descrédito de Homero. Como resultado, el desprestigio de Homero en la Antigüedad tardía alcanza sus cotas más altas. Desde el final del período clásico y durante mil años ambos fueron considerados unos mentirosos. Los primeros críticos habían censurado los poemas de Homero por razones teológicas y científicas, los sofistas por la habilidad del poeta para manipular el lenguaje y la retórica, Platón por cuestiones morales y los alejandrinos por falta de decoro. De su lado habían estado los estoicos, Aristóteles y muchos alejandrinos, mientras que Cicerón u Horacio se mostraron más imparciales. Así las cosas, los escritores posteriores, como Ptolomeo Queno, autor de un *Anti Homero*, Filóstrato en su *Heroico*, Dictis de Creta -cuyo *Diario de la Guerra de Troya* nos ocupará más adelante (cf. *4.1.3*)-, Dares el Frigio en la *Historia de la destrucción de Troya* o Dión Crisóstomo en su *Discurso Troyano* le quitan toda credibilidad asegurando que los griegos perdieron la Guerra de Troya. Las obras de Filóstrato, Dictis y Dares se presentan como testimonios verídicos de la Guerra y, aunque hoy día los reconozcamos como falsificaciones, fueron tomados por fidedignos. Dictis de Creta envilece a Ulises y realiza una destacable versión de sus viajes y muerte, Dares el Frigio reduce la Guerra de Troya a un breve resumen. Estas versiones anti homéricas de la guerra tienen por supuesto un efecto negativo en la reputación del héroe, pues son la base de gran parte de los escritores posteriores. A pesar de todo, la tradición homérica está llamada a sobrevivir y sobrevive incluso al olvido de la lengua griega en lo que fuera el Imperio Romano de Occidente.

Como es bien sabido, durante el largo Medievo los textos homéricos permanecieron inaccesibles para Europa occidental. Las noticias de la Antigüedad eran oscuras y confusas. La lengua griega se había olvidado en esta parte del mundo y el único Homero que se conocía era el malinterpretado por Dares el Frigio y Dictis Cretense. En Francia Benoît de Sainte Maure escribió, basándose en ellos, un *Roman de Troie* (1160-70) de gran éxito. Dante en su *Comedia* (ca. 1310) había inaugurado la tradición "centrífuga" de Ulises, aquella en que el héroe abandona el hogar en busca de aventuras (cf. *3*). Pero hubo que esperar a la primera traducción de Homero, la de Bocaccio (1375), para leer a Homero en Occidente. Una vez redescubiertas, sus obras se volvieron fuente de inspiración para otros escritores y la reputación del poeta y su héroe se recuperó un poco. No obstante, nadie creyó que aquellas historias fueran en absoluto ciertas.

Los legítimos continuadores del Imperio Romano de Oriente, los bizantinos –que a sí mismos se llamaron *romaioi*, es decir, romanos[76]– sí conservaron los textos de Homero, siguieron leyéndolos en griego y recreándolos, si bien dudaban muy mucho de su valor histórico. El cronista Ioannis Malalas (ca. 491-578), primero, y Constantinos Manassis (1130-1187), después, ofrecen algo de luz sobre la suerte de Homero en el Oriente, pero desgraciadamente la historia de la tradición homérica en Bizancio aún no ha sido escrita y, si queremos rastrear la huella de Homero en la larga historia de la lengua griega, nos encontramos con un salto desde el final de la literatura antigua hasta la literatura moderna griega (Mitsakis 1976). Sabemos de una *Ilíada* escrita por Constantino Hermoniaco (c. 1323-1335) cuyos referentes son, no obstante, los latinos Dares el Frigio y Dictis Cretense, y del *Polemos tis Troados* ('Guerra de Troya', siglo XIV; Papathomopoulos & Jeffreys (eds.) 1996), que es casi una traducción de la de Benoît de Saint Maure. De la misma época data la *Achilleida* (Aquileida), obra que parece escrita sobre la plantilla del *Diyenís Akritas*, el poema épico medieval griego por antonomasia.

Cuando Occidente redescubrió la Antigüedad griega tras el éxodo de los intelectuales bizantinos, que abandonaron Asia Menor bajo la presión otomana, comenzó la rehabilitación de Homero y de Ulises. Petrarca, que consiguió el manuscrito, y Bocaccio, que lo tradujo, lograron que circulara una traducción de la *Odisea* en latín en 1375. El testimonio de Plutarco, admirador tanto del poeta como de

[76] Cf. La historia de Bizancio de J. Herrin (2009).

su héroe, contribuyó a la causa. Además, el propio carácter del hombre renacentista era mucho más afín al odiseico que el medieval.

El siglo XVI parece marcar un punto de inflexión en la actitud inglesa hacia Homero y el ejemplo de Ulises se considera suficientemente bueno para el propio Enrique VIII. Mientras, en Francia, Joachim du Bellay escribe su famoso soneto *Heureux qui comme Ulysse* (*Les regrets*, 1558).

Todavía habría de producirse el contraataque a la reputación de Ulises en la *Poética* (1561) de Escalígero. Su efecto se ve en los dramas, por ejemplo, de Racine, aunque no así en *Las aventuras de Telémaco* (1699) de Fénelon. No obstante, ninguna versión de la época tendría el calibre de las de Shakespeare y Calderón, que aparecerían en los siglos XVIII y XIX. A partir de este último, las versiones de Ulises se multiplican (cf. *3*) y, quizá a causa de un cambio de valores, su condición de mentiroso deja de ser censurable.

Ya hablemos de la tradición homérica en Oriente, ya de Occidente, la característica común a casi todos los períodos y géneros es el desprestigio de Homero como fuente de verdad. Solo a partir del siglo XIX se recupera un poco la confianza en la literatura. En este momento los filólogos estudian la pervivencia del folclore en los cuentos populares y descubren que, casi siempre, detrás de un cuento pervive el recuerdo de un hecho real. En España, por ejemplo, Menéndez Pidal (1869-1968) demostró la persistencia de la tradición épica castellana por medio del *Romancero* y el teatro clásico barroco español, y realizó un estudio histórico del poema del Mío Cid. El mismo fenómeno se produjo en arqueología con los descubrimientos de Schliemann y Evans en Turquía y Grecia (cf. *4.3*). En Francia Bérard rastreó los relatos de los marineros fenicios en el Mediterráneo y puso en relación la *Odisea* de Homero con las rutas del comercio en el antiguo *Mare Nostrum* (Bérard 1927a, 1927b, 1928, 1929 y 1934). Autran estudió la tradición sacerdotal en la epopeya homérica (Autran 1938) y Carpenter (1946) y Germain (1954, 1958) hicieron lo propio con la etnográfica. La obra de Kazantzakis, con su uso y actualización constante de elementos de la tradición griega (cf. *4.2*), se enmarca dentro de este movimiento, que pareció dejar claro que, detrás de todas las leyendas, suele haber una verdad histórica.

Sin embargo, estamos legitimados para desconfiar de las elaboraciones literarias que los poetas fabrican con todos esos materiales. Ellos mismos nos advierten, cuando son honestos, de que el suyo es un arte de la verosimilitud, no un arte de la verdad. No

queda, por tanto, ninguna salida a la aporía que no suponga entrar en el juego de la ficción propuesto por los poetas. Ninguna salida del laberinto, sino el hilo mágico de una princesa de cuento.

En cuanto a la segunda dificultad que mencionábamos al comienzo, aquella de enfrentarse a la obra de un cretense (y, por tanto, un mentiroso), debemos referirnos a Epiménides de Festos (ca. 600 a.C.)[77]. Poeta y profeta cretense, fue llamado a Atenas para que purificara la ciudad después de un homicidio. Según el testimonio de San Pablo (*Ad. Tit.* 1, 12), este personaje atribuía a sus compatriotas un carácter mendaz. Que Epiménides, siendo cretense, afirmara que todos los cretenses eran unos mentirosos, dio lugar a la denominada "Paradoja de Epiménides". Se trata de una de las paradojas falsídicas de la lógica, aquellas que, examinadas a fondo, contienen la contradicción en sí mismas. El argumento de una paradoja de este tipo se puede refutar,

> […] si se distinguen, en el interior de un discurso que gira artificiosamente sobre sí mismo, dos proposiciones, de las cuales la una es objeto de la otra […] Toda proposición debe ser de un 'tipo' superior a la que le sirve de objeto. Que se produzca un efecto de recurrencia de la proposición-objeto a aquella que la designa, que la sinceridad del Cretense [Epiménides], en el momento en que habla, se vea comprometida por el contenido de su afirmación, que pueda estar mintiendo al hablar de la mentira -todo esto es menos un obstáculo lógico insuperable que la consecuencia de un hecho puro y simple: el sujeto hablante es el mismo que aquel del que se habla (Foucault 1988: 7-8).

Luciano, que era un lúcido mendaz, jugó también a este equívoco al anunciar en los *Relatos verídicos* (I, 4-5) lo que sigue: *La única verdad que diré es que miento*. Y aunque hoy día estas paradojas no nos parezcan sino entretenimientos lingüísticos o nos suenen a ironía, en cierto momento la sinceridad de todos los cretenses se vio comprometida por la sola afirmación de Epiménides: *Cuando el lenguaje se definía como lugar de la verdad y lugar del tiempo, era para él tremendamente peligroso que Epiménides el Cretense afirmase que todos los Cretenses eran unos mentirosos: el vínculo de ese discurso consigo mismo lo desvinculaba de toda verdad posible* (Foucault 1988: 81).

Parece, por otra parte, que un dicho popular en el siglo XX en Creta recordaba todavía la paradoja de Epiménides: "¿Has oído una mentira? En absoluto es mentira

---

[77] Clemente de Alejandría (*Strom*. I, 14, 59) dice que Epiménides era el séptimo de los sabios y que era el autor del hexámetro sobre los cretenses que San Pablo cita en su epístola a Tito, además de un profeta. Otras noticias sobre Epiménides se encuentran en Platón (*Leg*. I, 642d-e, *Rep*. I), Diógenes Laercio (I, 110) y Plutarco (*Sol*. XII, 7-12). Sobre Epiménides y los famosos versos cf. Christou, P. 1949.

pues no es del todo mentira" (Faure 1980: 10). Así pues, no existiría la mentira perfecta y, cuando Ulises dice que se enorgullece de ser cretense (Hom. *Od*. XIV, 195), no está mintiendo en absoluto, o no del todo.

Pero, ¿cómo obtuvieron los cretenses esta mala fama? Una de las razones parece ser el hecho de que la religión local hubiera convertido a Zeus en un dios sometido a ciclos de muerte y resurrección, que nacía en una cueva cretense y estaba enterrado en el monte Yuktas (cf. *4.4.1*). Para el resto de los griegos tales afirmaciones constituían falacias imperdonables, ya que un dios no podía nacer y, muchísimo menos, morir (Willets 1962: 219). Este era el argumento de Calímaco, que popularizó el hexámetro de Epiménides en su *Himno a Zeus* (I, 8-9).

Ciertas versiones del mito atribuyen al rey de Creta, Idomeneo, el origen de esta mala fama. Según Atenodoro de Eretria (Ptol. Chenn., *Nov. hist.* 5, apud Phot., *Bibl*. 150a-b) Idomeneo fue elegido árbitro en un certamen de belleza disputado entre Tetis y Medea. Al resultar esta última perdedora, declaró que *todos los cretenses eran unos mentirosos* y maldijo a la raza de Idomeneo condenándola a no decir la verdad. La versión sería, no obstante, una explicación posterior al hexámetro de Epiménides (Mair (ed.) 1921: 136-137). Según otros, en realidad el hexámetro no sería obra de este, sino que se le atribuyó como represalia por parte de Delfos por haber desacreditado al oráculo (Haft 1981: 41, n. 36).

Dado el hecho de que el hexámetro era conocido en la Antigüedad y la insistencia homérica en hacer pasar por cretense a su héroe cada vez que miente, parece que nos encontramos ante un *topos* en la literatura griega. La primera cuestión que nos asalta es si Homero origina el *topos*, que un siglo más tarde se atribuye a Epiménides, o si este ya existía y el bardo se sirve de él para añadir un rasgo de ironía a sus mentiras cretenses. Lo cierto es que el *Himno Homérico* a Deméter contiene una mentira cretense similar a la de Eumeo (Hom. *Od*. XIV), que incluye el motivo del disfraz, la presencia de piratas y el errar. Tenemos así dos obras que presentan el mismo *topos*. Pero ¿cuál precede en el tiempo? Quizá ninguna y, como sugiere Richardson, *Demeter probablemente proviene de Creta porque eso concuerda con un relato falso* (Richardson (ed.) 1974: 188). Es decir, la tradición sería previa a Homero lo mismo que a los *Himnos* y, por ende, a Epiménides. Hay, no obstante, quien considera bastante improbable que el colon del hexámetro de Epiménides fuera prehomérico y fuente de inspiración para la falsa identidad de Ulises. De hecho, hay muchos indicios de que se trata de una cita de

Hesíodo (Grossart 1998: 282-293). Lo cual a nuestro juicio no descarta la posibilidad de un *topos* prehomérico.

La segunda cuestión que se nos plantea es cómo se origina el *topos*. Por un lado, están las versiones de Calímaco, San Pablo y Antenodoro de Eretria a las que nos hemos referido. Por otro, la tradición cretense de la navegación y el comercio podría haber tenido mucho que ver. Seguramente circulaban por el Mediterráneo numerosos cretenses, acostumbrados al engaño y la estratagema como métodos de subsistencia, que estarían dispuestos a contar sus aventuras y sus viajes y a adornarlas con fantasía. Asociado a esta circunstancia está el proverbio recogido en el Escolio a Arístides (Sch. pág. 88, fr. 164) que reza *el mar y los cretenses* y que se utilizaría cuando alguien niega saber aquello que, en realidad, conoce muy bien. Tan bien como los cretenses conocían el mar.

Por otra parte, Creta muestra en su mitología una cara doble, como el hacha *labrys*, símbolo del palacio de Knossos (cf. *4.3*). En las versiones áticas de sus mitos es un lugar oscuro, plagado de monstruos y sacrificios, pero en la tradición homérica y hesiódica, su rey, el legendario Minos, es un ejemplo de justicia. La misma ambigüedad presentará la isla en la imaginación de los artistas del siglo XX, que se dividen entre aquellos que buscan en los minoicos una edad de oro perdida, una civilización jovial y naif, que les sirva como medio de escape a la realidad del siglo XX, y aquellos que encuentran en Creta la encarnación de los males de su propia época, la depravación, la violencia, la opresión (cf. *4.3* y *5*). Al ciclo cretense pertenecen también Fedra, una mentirosa capaz de culpar a su hijastro Hipólito de su propio deseo ilícito (cf. *4.4.2*).

Junto a la mentira, la navegación y la ambivalencia de sus figuras míticas, encontramos otros *topoi* cretenses en la Antigüedad: la maestría como arqueros, que coincide con la de Ulises; la problemática sexualidad de sus mujeres (Haft 1981: 231-235) como Pasífae, Ariadna y Fedra, que se verá reflejada en las hijas de Idomeneo en la *Odisea* de Kazantzakis (cf. *4.4.2*); el uso de la isla como escala durante las aventuras (Haft 1981: 124-126), que también encontramos en la nueva *Odisea* (cf. *4.1.2*); la asociación con el ultramundo (Haft 1981: 56-57); o el carácter de civilización modélica (Haft: 126-132), un *topos* que en Kazantzakis hallamos completamente invertido, pues sus minoicos son un modelo de degeneración (cf. *4.3.2.3*).

Homero conoce todos estos *topoi* y los menciona en sus obras. Las referencias a Creta en la *Ilíada* son más numerosas que en la *Odisea*. Están la *aristias* de Idomeneo y

Meríones (Hom. *Il*. XIII) y las menciones a Minos, Radamantis, Europa, Pasífae y Ariadna. En la *Odisea* también abundan las alusiones a Creta (Cf. *Apéndice 8.3*) y además están los relatos falsos, donde la isla cobra una relevancia temática excepcional (cf. *4.1.2*).

En la segunda mitad de la *Odisea*, donde se localizan los relatos falsos de Ulises, se incluyen los *topoi* cretenses: la reputación de mentirosos y buenos marinos (Haft 1981: 40-44, 72), la relación de Creta y el más allá (Haft 1981: 56-58), la escala para varios héroes (Haft 1981: 22-55), el modelo de civilización y la magnanimidad de sus gobernantes.

El interés de Homero por Creta no es gratuito (Haft 1981: 20-21). Las causas podrían residir en la reputación de la mentira y la navegación, en una posible asociación de Menelao con Creta en la tradición oral prehomérica, en la intrincada relación de Ulises con Idomeneo y Meríones y en la mediación de Creta entre Ítaca y Esqueria. El interés de Kazantzakis por la isla está fuera de duda y tiene que ver principalmente con su origen. Pero también los elementos cretenses de su *Odisea* se ven reforzados, según nuestra opinión, por la relevancia de la isla en los poemas homéricos, que le sirven de punto de partida.

Después de Homero el *topos* de la mentira cretense está documentado en Ovidio, que habla de una *Creta mendax* o *mentita* (*AA* I, 298), que utiliza el verbo *kretizo* (*Am*. III, 10, 19), y que niega el nacimiento de Zeus en la isla (*Met*. VIII, 123). En el período helenístico *kretizo* significaba ‘mentir’. Suidas (K 2407) achaca la fama de tramposos que arrastran los cretenses a Idomeneo, que a la hora de repartir el botín troyano se habría quedado con la mejor parte. También recuerdan el *topos* cretense Lucano (*Farsalia* VIII, 872), Estacio (*Tebaida* I, 279) y Plutarco (*Lys*. 20). Por su parte, Virgilio se sirvió de los mitos cretenses con diferentes propósitos: bien para ilustrar la corrupción moral, bien para crear una sensación de misterio, o bien para ambas cosas (Rosenquist 1978: 103). Tiempo después tenemos los proverbios recogidos por Erasmo: *quod dici solet, Cretensis incidit in Cretensem* (*Colloquia* XLVIII) y *Cretensis Cretensem Ὁ Κρῆς τὸν Κρῆτα; Cretizo cum Cretensi Πρὸς Κρῆτα κρητίζειν* (*Adagia* I, ii, 26 y 29). Por no mencionar el famoso juego de palabras inglés entre el cretense y el cretino (*Cretan cretin*).

Así pues, desde Epiménides, si el que habla es un cretense, lo que dice es falso. Pero, ¿es esto así también cuando confiesa mentir, toda vez que dos signos negativos

suponen uno positivo? ¿Incluso cuando jura decir la verdad? ¿O sobre todo cuando jura decir la verdad? Porque la verdad, la verdad homérica, es conocida por todos: Ulises es el rey de Ítaca, una isla del mar jonio, que después de 10 años de guerra y otros tantos de innúmeros dolores en el ponto maldito, logró regresar a casa. Sin embargo, es este mismo Ulises quien, a lo largo de la *Odisea*, se finge cretense en varias ocasiones y quien, en todas y cada una de ellas, afirma estar diciendo la verdad. No de otro modo hace cuando relata las aventuras que consideramos verídicas. Invariablemente dice que sus palabras son ciertas. Como Luciano…

Que Ulises es un mentiroso no es ninguna novedad de la *Odisea*. En la *Ilíada* hay dos momentos en que aparece como un embaucador. Se trata de la embajada previa a la guerra (III, 221-222) y del episodio de la Dolonía (X, 313 y ss.). En la *Odisea* Helena recuerda cómo llegó hasta ella disfrazado de mendigo (IV, 244-246), se rememoran las estratagemas del caballo (IV, 271-289; VIII, 491-495) y el cíclope Polifemo (IX, 363-367).

La mentira (estratagema verbal) y el disfraz (estratagema visual) son los medios de que se sirve Ulises. Pero, ¿por qué en sus más desarrolladas mentiras dice que es cretense? Stanford ((ed) 1965, 2: 209) cree que Ulises asume la identidad cretense porque estos eran marinos y aventureros, como él. También se ha observado que, dada la lejanía de Ítaca y Creta, era poco probable que algún cretense se encontrara en la isla y pudiera desenmascararlo. Además, parece lógico que, dada la fama falaz de Creta, el mentiroso se acuerde de ella (Stewart 1970: 109; Stanford 1965, 2 (ed.): 209). Por otro lado, no parece importar a nadie que Ulises se sirva de la mentira, al menos en tiempos de Homero. Walcot ha examinado la actitud griega hacia la mentira y ha concluido que *Ulises en la Odisea no hace nada inusual ni vergonzoso al contar toda una serie de relatos falsos* […] *ni siquiera pretende que sus mentiras sean aceptadas de forma literal. De hecho cuanto dice, independientemente de su verdad o falsedad, transmite a su audiencia una impresión que está llena de sentido* (Walcot 1977: 9).

Entonces, ¿qué hay de cierto en cuanto Ulises, Homero o cualquier otro poeta nos dicen? Si tomamos al pie de la letra a Epiménides, estamos de nuevo, como con Pessoa, en un callejón sin salida. Nunca podremos saber si lo que dice un hombre que asegura ser cretense y que, para más *inri* habla por boca de un poeta, es o no es cierto. Pero, afortunadamente, nuestro propósito no es descubrir si Ulises decía la verdad y, por tanto, defender que fuera cretense (cf. *4.2.4*), ni mucho menos hacerlo a partir de sus

testimonios dentro de una obra de ficción -un territorio donde los límites entre verdad y mentira se desdibujan (cf. *4.1.2*). Nuestro propósito es mucho más modesto: identificar el modo en que Kazantzakis se ha servido del *topos* cretense de la mentira para escribir su nueva *Odisea*.

Independientemente de las discrepancias que pueda haber respecto al origen y antigüedad del *topos*, en pleno siglo XX coexisten de manera sincrónica todas las versiones sobre Ulises y sobre los cretenses. Kazantzakis tiene, por tanto, libertad absoluta para reunirlas y hacer que su héroe, que es su álter ego y, por tanto, un cretense, juegue con sus lectores a contar verdades a medias. Lo que nos interesa de la "cuestión cretense" es su relación con la *Odisea* de Kazantzakis, un cretense, un poeta y un mentiroso que, a nuestro juicio, tuvo muy presente en su obra los relatos falsos de Ulises. Y es que creemos, con Stamatiou (1983: 214-217) que estos relatos falsos subyacen en el esquema de las rapsodias E-Λ de su *Odisea* y que el germen de la obra se podría situar concretamente en los versos 243-286 del canto XIV de Homero. Allí Ulises elabora el mayor de sus falsos relatos para responder a las preguntas de Eumeo: ¿quién eres?, ¿de dónde vienes?, ¿cuál es tu patria? Y ¿quiénes tus padres?

En el siguiente capítulo (*4.1.2*) analizaremos la estructura, el contenido y la identidad cretense que adopta Ulises en los falsos relatos de Homero. Veremos cómo este tipo de relatos se convirtió ya en la Antigüedad en un motivo literario mediante el cual los poetas podían exhibir sus dotes creativas. Veremos también cómo una de las reelaboraciones del motivo, la de Dictis de Creta, sirvió especialmente de base para la gran reescritura de Homero de Kazantzakis, efectuada, a su vez, a partir de los falsos relatos.

> ¿Existe algo más verdadero que la verdad? Sí, el cuento. Este da sentido inmortal a la verdad efímera. (Kazantzakis [1956] 2007: 466)

4.1.2. Los falsos relatos: fuente de la *Odisea* cretense.

Un hombre que lleva siete, doce o veinte años fuera del hogar no puede regresar, si no tiene una buena historia que contar. Tal era la premisa de una obra publicada poco antes que la *Odisea* de Kazantzakis y titulada *El nacimiento de la Odisea* (Giono [1930] 1946). Según su autor, todo el relato del *nostos* de Homero sería falso. En realidad, Ulises disfrutaba de sus correrías e inventaba su fama como coartada antes de volver. Porque siete, doce, veinte o cualquiera que sea número mágico de años pasados a la deriva son demasiados para no haberlos llenado de experiencias, aventuras y conocimientos.

El hombre que regresa al hogar está deseoso de relatar sus peripecias y, al hacerlo, adornará inevitablemente los hechos con las sugerencias de su imaginación. Lo hará por el mero placer de la narración, que exige siempre una perfección de la que la realidad carece. Lo hará también para disimular una verdad de la que se avergüenza, o que sería dolorosa para la esposa que lo ha estado esperando. Sentado de nuevo junto al hogar tomará aliento y recapacitará un instante *cómo vestir sabiamente la verdad con vestiduras ambiguas* (Kaz. *Od*. A, 72), antes de empezar a desenvolver el hilo de su memoria. El hombre que regresa utilizará, además, las mentiras para enmascarar su identidad hasta haberse asegurado de la fidelidad de sus compatriotas. Paradójicamente el protagonista gana tiempo para descubrir la verdad gracias a los relatos falsos. Mediante estos se asegura de la fidelidad de los suyos y se informa de la situación real en palacio. De manera paralela, los relatos ofrecen una prueba de reconocimiento y conducen la acción.

Los falsos relatos forman parte de la tradición de los *nostoi* desde la Antigüedad hasta hoy. Los encontramos en la épica, en los himnos, en las crónicas de guerra. Sobreviven en la tradición oral europea, en las novelas y en las canciones populares del siglo XIX. Constituyen, al fin, parte sustancial de guiones cinematográficos sobre conflictos bélicos recientes (Balló y Pérez 1997: 37), como la película *Sommersby* de John Amiel (1993) donde la mentira va unida al regreso al hogar de un impostor.

La *Odisea* de Homero contiene el relato de las aventuras maravillosas del héroe, un relato "verdadero" que Ulises narra a los feacios. Sin embargo, la obra recoge también los cuentos que un viajero, Ulises, inventa para no desvelar su identidad antes de tiempo (Willets 1962: 129-131). Estas mentiras ocupan una cuarta parte de la *Odisea* (cantos XIII-XIX), aunque al pensar en la obra uno recuerde, sobre todo, las aventuras

que Ulises cuenta a los feacios y la matanza de los pretendientes. Kirk (1968: 113) considera que los relatos falsos no se vinculan a la experiencia del narrador (como sí lo harían los de los aedos profesionales Demódoco y Femio) y que *están elaborados en una forma que sobrepasa en mucho los requerimientos del contexto y muestran un interés especial en el relato del cuento por sí mismo.* Precisamente la elaboración que Kirk observa críticamente en las mentiras nos advierte de la importancia que tienen para el conjunto de la obra. No son distracciones, sino parte fundamental del poema y paradójica clave de la composición épica, donde las aventuras maravillosas son verdaderas y las terrenales falsas.

Las mentiras son necesarias, en primer lugar, para que Ulises se reencuentre consigo mismo. La auténtica función del relato, que Ulises satisface igualmente en los relatos verdaderos y en los falsos, es *transmitir sutilmente hechos acerca de sí mismo y los diferentes aspectos de su personalidad, así como transmitir advertencias y sugerir paradigmas de comportamiento* (Emly-Jones 1986: 8).

El desarrollo de la propia imagen del poeta, que tiene en la mentira la ocasión de desplegar sus dotes de cuentista, y el paulatino descubrimiento de una conciencia de la ficción (Grossardt 1998: 3-5) se han estudiado además a través de los falsos relatos de la *Odisea*. La enorme importancia que las mentiras tienen a la hora de caracterizar al héroe, que se redescubre en ellas (Segal 1962: 46, Stewart 1976: 75, 88), y su elaborada composición son aspectos reconocidos y estudiados (Stanford 1950, Trahman 1952, Walcot 1977, Richardson, S. 1996). El héroe se convierte en narrador, de ahí el uso de la primera persona en los viajes fabulosos de Ulises, Eneas, Luciano, Simbad, Dante, Cyrano, Gulliver o el barón de Münchhausen (García Gual 2000: xiv), y el narrador se identifica con su personaje. Ulises solo goza de sus aventuras al contarlas, no al vivirlas, lo mismo que los poetas, como Homero o como Kazantzakis. *¿Ni en tu patria siquiera dejarás ese gusto de inventos y engaños que tienes en el alma metido?*, le preguntará Atenea a su protegido en uno de estos episodios (Hom. *Od*. XIII, 294-296). Y es que Homero, como señalaba Eustacio, disfrutaba haciendo contar a su héroe mentiras (Eust. *Comm*. *ad* Hom. *Od*. XIV, 199).

Tan hábil es Ulises con la palabra que Alcínoo le dice que no puede creer que sea un mentiroso o un hombre vil, como tantos otros que aparecen en la corte (Hom. *Od*. XI, 363-364). Y efectivamente a los feacios Ulises no les cuenta mentiras, aunque, volviendo a la paradoja, sí es un mentiroso.

Las mentiras dan buena prueba de su maestría como cuentista, pues las diferencias entre ellas responden a las necesidades de cada ocasión (Haft 1981: 37 y ss.). Cuando, por ejemplo, habla a Eumeo de la traición que sufrió a manos de un fenicio, esto sirve de algún modo de advertencia al porquero para que no haga lo mismo; ante los pretendientes no menciona el regreso de Ulises, cosa que sí hace ante Eumeo y Penélope, porque le interesa mantenerlo en secreto; ante su mujer insiste en la nobleza de su origen más que en ningún otro de los falsos relatos, para impresionarla, suponemos.

Se da en las mentiras una revelación gradual de la identidad del héroe: la posición social del falso Ulises es en cada relato más elevada y en el último incluso asume un nombre, Etón. La relación que el falso Ulises tiene con Idomeneo va cambiando también en cada uno de los relatos y haciéndose más estrecha. A Atenea le cuenta que tenía que someterse a él, que se negó y mató a Orsíloco (Hom. *Od*. XIII, 259-266), hijo de Idomeneo. A Eumeo le cuenta que este era casi su igual (Hom. *Od*. XIV, 235-239) y, por fin, a Penélope le asegura que el rey de Creta era su hermano (Hom. *Od*. XIX, 181-184). Así pues, si bien es verdad que las mentiras están elaboradas, no lo están sin razón.

Ulises hace varios relatos falsos en la *Odisea* de Homero[78]. En ellos se presenta ante sus interlocutores con diferentes identidades falsas y describe una serie de viajes por el Mediterráneo antiguo[79], que resultan ser muy similares entre sí. Los falsos relatos interesan en este análisis, porque en tres de ellos (1, 2 y 4) Ulises se convierte en un cretense y porque el itinerario de sus viajes sirve de base al periplo de Odiseo en el poema de Kazantzakis (cf. Stamatiou 1983: 214-217).

Los principales relatos falsos de Ulises en la *Odisea* homérica son:

1. "El asesino de Orsíloco en Creta" a Atenea (XIII, 256-277)
2. "El hijo de Cástor Hilácida" a Eumeo en su majada (XIV, 192-339)
3. "Un hombre que se arruinó en Egipto" a Antínoo (XVII, 422-443)
4. "Etón, el hijo de Deucalión" a Penélope (XIX, 171-203)

---

[78] Hemos seguido el análisis de Grossart (1998) a partir de los cinco relatos falsos principales, tres cretenses y dos no cretenses. Caben, no obstante, otras posibilidades, como la de Haft (1981) de estudiar las que llama las "tres mentiras cretenses" independientemente del resto de falsos relatos, que son cinco más, según su modelo: el cuento del manto (XIV, 468-506), las tres mentiras a sus enemigos Antínoo (XVII, 415-444), Anfínomo (XVIII, 125-150) y Melanto (XIX, 71-88), y la mentira a Laertes (XXIV, 258-279 y 302-314).

[79] Sherrat identifica varios nombres parlantes en el relato que Ulises hace a Laertes (Hom. *Od*. XXIV, 304-314) como alusivos a historias típicas del Mediterráneo (Sherrat 1996: 94, nota 6).

5. "Epérito, hijo de Anfidanto de Sicania" a Laertes (XXIV, 216-349)

Los cinco relatos son similares entre sí incluso en los detalles concretos que comparten (cf. *Apéndice 8.4*):

- El narrador es habitualmente cretense y de familia real.
- Participó en la expedición contra Troya.
- Regresó rápido y sin problemas a Creta.
- Volvió a partir, bien por obligación, bien por el deseo de aventuras.
- Conoció a piratas fenicios, visitó Egipto y fue víctima de una tormenta.
- Tiene alguna noticia de Ulises.
- En el momento de hablar es un mendigo y está necesitado de ayuda.

Todos estos detalles suelen encontrarse en cada uno de los relatos falsos, si bien puede faltar alguno o aparecer ligeramente modificado. Aunque Ulises se dé distintos nombres e invente aventuras ligeramente diferentes en cada ocasión, la 'persona' que asume en todas las mentiras es la misma. Esto nos pone sobre la pista de que el relato falso es en sí un motivo para el poeta, que trabaja con variaciones de una misma historia, y que es muy consciente de la función de esta como mentira e invento.

Las mentiras son escenarios, *representaciones de uno mismo en unas circunstancias imaginarias, lo que realmente ocurrió convertido en lo que podría haber ocurrido en circunstancias similares* (Vivante 1970: 195; cf. Segal 1962: 46). No otra cosa es la *Odisea* de Kazantzakis con respecto a la de Homero: una continuación perfectamente lógica y posible, dada la trayectoria literaria del personaje.

Por otra parte, estos viajes y sus vicisitudes son muy semejantes a otros relatos que se presentan como verdaderos en la *Odisea* homérica: el *nostos* de Menelao, que lo lleva errante durante ocho años por Chipre, Fenicia, Egipto, Etiopía, Sidón, Erembi, Libia y Faro (Hom. *Od*. IV, 81-96 y 351-586) o el relato de la vida de Eumeo, el porquerizo que nació príncipe para ser raptado y vendido por unos piratas (Hom. *Od*. XV, 403-484). Este tipo de cuentos de viajero tiene paralelos en todo el Mediterráneo. La relevancia para este estudio será el elemento cretense que tienen en común y que puede identificarse como el *topos* a partir del cual Kazantzakis desarrollará una parte de su propia *Odisea*.

En todos estos relatos, cuyo contenido es tan similar, se describe un viaje. Un viaje que no es ya, como en el cuerpo central de la *Odisea* homérica, un viaje fantástico, plagado de monstruos y seres imaginarios, sino un periplo perfectamente verosímil para

un marino del siglo VIII a.C. Un viaje por el Mediterráneo antiguo que es *la transposición del relato de las andanzas* [de Ulises] *en una forma real y contemporánea* (Hölscher 1988: 213). Los escenarios del viaje del falso Ulises son más reales que Eea, Hades y Ogigia, y parecen evocar el recuerdo de Ítaca y la prosperidad que allí disfrutó antes de la guerra. Otros episodios, como la llegada y el saqueo de los griegos al Nilo o la represalia del ejército egipcio (Hom. *Od*. XIV, 285 y ss.; XVII, 422 y ss.), recuerdan hechos históricos: los enfrentamientos de Ramsés III con las tribus Libu y Meshuesh, tal y como los recogen los papiros egipcios (Galán 2001: 82).

Por supuesto, todos estos relatos más o menos ficticios, y más o menos verosímiles, no son exclusivamente griegos, sino que se encuentran también en otras tradiciones literarias: la oriental de *Las mil y una noches* o los cuentos del antiguo Egipto, como la *Historia Sinuhé* o el *Náufrago* (Lefebvre 2003). Es evidente, como señala Lefebvre, que:

> […] los relatos llenos de exageración de los marinos de todos los países debían, en los tiempos antiguos, contener un gran número de elementos comunes –la tormenta, el desencadenamiento de las olas, el naufragio, la llegada a una isla más o menos maravillosa–, como para que sea necesario suponer que nuestro Naúfrago fue el obligatorio modelo de Sindbad el Marino o del Canto V de la Odisea (Lefebvre 2003: 21-22).

La difusión de los cuentos en el ámbito Mediterráneo debe agradecerse, por tanto, a los piratas y comerciantes cuyos barcos abordaban en Egipto y Fenicia*:*

> Si hubo un préstamo que los piratas tomaron gustosos de los países y de los barcos extranjeros fue el de los cuentos y novelas de aventuras. Egipto fue una mina de cuentos para los marinos de todos los tiempos. Son sin duda los cuentos egipcios los que inspiraron el episodio de la *Odisea* de Proteo (canto IV); y, a juzgar por determinados términos semíticos, fue sin duda Fenicia la que sirvió de intermediaria entre Egipto y el Poeta (Bérard 1942: xiii).

Es suma, el contenido de los relatos es un lugar común a los pueblos del Mediterráneo antiguo. Unido al *topos* de la mentira cretense (cf. *4.1.1*) y a la posible existencia de una saga épica en la isla (cf. *4.2.5*), Homero habría desarrollado como motivo temático en su *Odisea* los falsos viajes de un Ulises cretense.

La recurrencia de Creta y Egipto en este tipo de relatos se explica, además, por causas naturales, puesto que la dirección de los vientos en el Mediterráneo oriental conduce con facilidad los barcos desde Creta y Chipre hasta Egipto y, desde allí, de nuevo hacia el norte, por la costa de Siria. Esta peculiaridad de la navegación a vela también justificaría la repetición del itinerario en los falsos relatos odiseicos (Bérard

1927), así como en los de otras tradiciones y, finalmente, en el poema de Kazantzakis. En todos ellos encontramos las escalas en Creta y Egipto. En la *Odisea* de Kazantzakis es entonces fácilmente comprensible que al llegar a Egipto el héroe sienta que ya estuvo allí antes (I, 162-171).

Los estadios o puntos principales de esos falsos viajes se convertirán, a partir de Homero, en motivos presentes e identificables en otras obras. Lo mismo ocurrirá con la mentira y la relación de Ulises con la isla de Creta. Los falsos relatos pasaron a conformar una tradición alternativa a partir, sobre todo, del *Diario de la Guerra de Troya* de Dictis Cretense (cf. *4.1.2.2*). Dieron así origen a una meta-literatura, en la cual pudo inspirarse Kazantzakis para su propia *Odisea*. Aquellos motivos que componen los falsos relatos de Ulises y que se repiten de manera recurrente en autores posteriores (Grossardt 1998: 441)[80] han sido retomados también por el poeta neohelénico: el rapto de los piratas, el encadenamiento y la liberación, la huida, el esconderse a la orilla del mar... Además, el propio recorrido geográfico, con Creta y Egipto como lugares fundamentales, la nueva partida y la vida errática, son puntos centrales de los relatos presentes en la nueva *Odisea*. La personalidad del héroe, por último, se perfila sobre las líneas del falso cretense de Homero más que sobre la del verdadero Ulises.

El siguiente cuadro recoge los once motivos constitutivos de los falsos relatos de Ulises, tal y como los identificó Grossardt (1998) y su reflejo en la *Odisea* de Kazantzakis, tal y como lo hemos localizado. Es llamativo que en la *Odisea* de Kazantzakis encontremos de manera simultánea un mayor número de estos motivos que en cualquiera de las obras analizadas por Grossardt[81].

---

[80] Grosshardt (1998: 441) identifica once motivos en los falsos relatos de la *Odisea* de Homero y se apoya en citas homéricas para localizarlos en autores de la Antigüedad grecolatina: concretamente en el *Himno homérico a Deméter*, el *Himno homérico a Dioniso*, los fragmentos de la tragedia *Penélope* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles, el libro II de la *Eneida* virgiliana, el *Diario de la guerra de Troya* de Dictis Cretense y la novela de Caritón, *Calírroe*. El mismo autor ha destacado que la novela de Thomas Mann, *José y sus hermanos* (1933-43), desarrolla en su reinterpretación del relato del *Libro del Génesis* 37-50 el motivo cretense-egipcio de la *Odisea* (Grossardt 1997: 105-111).

[81] Los motivos 1-11 se presentan en las obras analizadas por Grossardt con la siguiente distribución: 1. *h.Hom.Cer*., 123; A. *Fr*. 187; Dictis, *Ephemeris*, Prologus y V, 17; Caritón, *Calírroe* III, 3, 17 y III, 4, 8; Th. Mann, *Joseph* V, 1425 y 1428; 2. Dictis, *Ephemeris* V, 17; 3. Dictis, *Ephemeris*, Prologus y libros I-V; 4. Dictis, *Ephemeris*, VI, 2 y VI, 11; 5. *h.Hom.Cer*., 125-9; 6. Caritón, *Calírroe* III, 3, 18 y III, 4, 8; 7 *h.Hom.Bacch*., 28; Th. Mann, *Joseph* V, 1425 y 1428.; 8. *h.Hom.Cer*., 123-32; *h.Hom.Bacch*., 28; 9. *h.Hom.Bacch*., 13-4; Verg. *Aen*. II, 134.; 10. *h.Hom.Cer*. 130; Verg. *Aen*. II, 135-6; 11. S. *El*., 1294.

MOTIVO	HOMERO	KAZANTZAKIS
1. Creta como falso lugar de origen.	XIII, 256 XIV, 199 XIX, 172-84	Creta es el lugar de origen del autor y una escala fundamental en el nuevo viaje del héroe (E-Θ).
2. Variedad de pueblos y lenguas en Creta.	XIX, 175-7	Mezcla de minoicos, micénicos y *rubios bárbaros* (E-Θ)
3. Expedición militar a Troya.	XIII, 262-6 XIV, 235-41 XIV, 462-506	Odiseo ha luchado en Troya y, tanto las hazañas bélicas como la ciudad, son evocadas en el recuerdo.
4. Rápido regreso al hogar, nueva partida como comienzo de una larga vida errática.	XIV, 241-7	Odiseo permanece apenas un año en Ítaca (A-B), antes de emprender el largo viaje que origina la nueva *Odisea*.
5. Descanso a la orilla del mar, placer de la comida y el vino.	XIII, 278-81	Antes de partir de Ítaca (B), camino a Esparta en las playas donde hacen escala (Γ, 428-555), al llegar a Egipto…
6. Abandonado en Ítaca por los feacios.	XIII, 282-6	
7. Estancia en Egipto y Chipre o amenaza de ser enviado allí.	XIV, 285-6 XVII, 442-3 XVII, 448	A lo largo de las rapsodias I-Λ Odiseo y su tripulación desembarcan en Egipto, donde se dan al pillaje y saqueo de tumbas (I, 805-834), hasta que son encarcelados (K). Motivo chipriota: K, 626-652
8. Secuestro a manos de piratas.	XIV, 334-59	A lo largo de la obra ellos son los piratas, las secuestradas, las mujeres.
9. Liberación de las cadenas.	XIV, 348-9	Odiseo consigue escapar de la prisión de Egipto por dos veces (K, 780-790; Λ).
10. Escondite en la costa.	XIV, 353-4	
11. Alternativa: regreso al descubierto o disfrazado.	XIV, 330 XIX, 299	

A continuación, vamos a analizar en detalle cada uno de los falsos relatos de Ulises en Homero. De manera paralela veremos cómo Kazantzakis aprovecha estos materiales e inserta su *Odisea* en la homérica mediante la ampliación del motivo.

1. "El asesino de Orsíloco en Creta" a Atenea (XIII, 256-277)

En este episodio Ulises pretende estar engañando a Atenea y le cuenta que es cretense, que tuvo que marcharse de su patria tras matar a Orsíloco, el hijo de Idomeneo, que quería arrebatarle su botín de la guerra de Ilión. Embarcó en la nave de unos nobles fenicios, los cuales prometieron llevarlo a Pilo o a Elis, pero la fuerza del viento los hizo naufragar y llegar a Ítaca, donde se encuentra en ese momento.

Lo más llamativo del relato es que constituye un imposible intento de engañar a la diosa o, quizá, Ulises solo está practicando el recurso del disfraz que va a utilizar de forma reiterada con el resto de interlocutores. También destaca el hecho de que en este relato los fenicios sean nobles y no piratas, como acostumbran en la mayor parte de las narraciones.

2. "El hijo de Cástor Hilácida" a Eumeo en su majada (XIV, 192-339)

El relato a Eumeo es el más extenso y rico en detalles de toda la serie[82], además de aquel donde encontramos el mayor número de evidencias de que la nueva *Odisea* tiene su germen en los relatos falsos de la antigua (Stamatios 1983: 124-127).

El porquerizo Eumeo recibe al desconocido huésped en su majada y le pregunta quién es y de dónde, cuál es su patria y quiénes sus padres (XIV, 187). Se trata de una serie de preguntas ritualizada, que encontramos en otras partes de la obra, como, por ejemplo, en el encuentro con Circe (X, 324-325). *Con entera verdad* asegura Ulises que responderá a Eumeo (XIV, 192), pero lo que le cuenta es que su origen es cretense (XIV, 199). De esta manera, y desde nuestra perspectiva temporal, que es la de Kazantzakis y la de la sincronía de tradiciones dispares en origen, el relato se enmarca, desde el principio, dentro del juego literario de la mentira, y lo hace por dos vías: la de Luciano –asegurar que se dice la verdad, cuando se miente–, y la de Epiménides –mentir, porque se es cretense.

El huésped, según cuenta, desciende de un noble llamado Cástor Hilácida (XIV, 204), y antes de verse obligado a marchar a Troya, se dedicaba con éxito al pillaje (XIV,

[82] De este relato falso se ocupa también Dentice di Accadia (2004: 9-21).

227-230). De este modo había conseguido ganarse el respeto de sus compatriotas (XIV, 232-233). Resulta llamativo que una persona pudiera adquirir prestigio social mediante la práctica del bandidaje, sin embargo, no está en desacuerdo con el carácter mendaz que se atribuye a los cretenses y que premiaría a aquellas personas más capaces de medrar gracias al ingenio.

Un día los aqueos obligaron a Cástor Hilácida y a Idomeneo a comandar sus naves en la expedición contra Troya (XIV, 236-238). Allí lucharía junto a Ulises, de quien no deja de relatar la hazaña de cómo le consiguió un manto en una noche fría (XIV, 490-506). Y es que a Ulises le gusta contar y escuchar sus proezas. Además, se trata de una doble estratagema, pues el mendigo Ulises le está pidiendo a Eumeo una capa.

Tras los diez años de guerra, los griegos se embarcaron rumbo al hogar: muchos naufragarían (XIV, 239), pero él, el hijo de Cástor Hilácida, regresaría con bien a Creta (XIV, 241). Sin embargo, apenas un mes disfrutó de sus hijos, sus bienes y su esposa (XIV, 243-244); al segundo mes, Zeus le impulsó a marchar de nuevo a Egipto (XIV, 245). Reunió entonces a la tripulación y sancionó el viaje con banquetes y sacrificios a los dioses (XIV, 246-250). Con un viento favorable, arribó a Egipto en cinco días (XIV, 251-256).

A pesar de que ordenó a sus hombres que se mantuvieran junto a las naves (XIV, 257-260), estos lo desobedecieron y se dieron a pillaje (XIV, 261-264). Las represalias del ejército del faraón fueron durísimas (XIV, 264-272). No obstante, él, que suplicó clemencia, obtuvo la protección del faraón (XIV, 275-280) y permaneció siete años en el país acumulando riquezas (XIV, 284-285). Llegaría después un fenicio falaz que lo compraría como esclavo, pero esa es otra historia, que interesa menos a la *Odisea* de Kazantzakis, y de la que nos ocuparemos más abajo.

Aunque el hijo de Cástor Hilácida anunciara al comienzo que iba a hablar *con entera verdad* (XIV, 192), nosotros, que conocemos la versión canónica del *nostos* de Ulises, sabemos que no lo hace. También Eumeo, el receptor inmediato de la historia, intuye, y así lo expresa, que lo que acaba de oír no son sino *vanas mentiras* (XIV, 365). En realidad, lo que Eumeo no cree es precisamente lo único que es cierto en el relato de Ulises, que este está vivo.

¿Por qué cree Eumeo que la historia es falsa, si resulta completamente verosímil? Quizá el porquerizo, que es también protagonista de una de estas historias de rapto y naufragio en que el individuo pierde su identidad (XV, 403-484), identifique los detalles

que hacen del relato de su huésped una invención y se resista por ello a creerlo. Quizá solo interponga una barrera entre lo que ha oído y sus ilusiones de que sea cierto. Quizá, y esto es importante, no lo crea porque ya le habían contado una historia parecida y le habían *engañado con cuentos* (XIV, 378-385). Fue un hombre de Etolia, fugitivo por haber matado a una persona, quien, llegando a su majada en busca de hospedaje, le refirió cómo había encontrado a Ulises en Creta. Lo albergaba allí Idomeneo hasta que llegara la temporada de la navegación y pudiera rehacer sus naves para partir con las riquezas acumuladas. Esta última historia recuerda al primero de los relatos falsos, el del asesino de Orsíloco en Creta (XIII, 256-277), y cobra mayor importancia por volver a situar al héroe junto a Idomeneo. Asimismo nos recuerda que al final de la nueva *Odisea* el héroe encuentra a unos hombres que han oído hablar de las hazañas de Odiseo en Creta (Φ, 446-474) y que, por supuesto, no reconocen tenerlo ante sí.

Analizado el relato, conviene exponer los argumentos por los que podemos afirmar que este es la base de una parte de la *Odisea* de Kazantzakis. Su historia va a ser, como la de Ulises en Homero, la de un viaje inventado, que se aparta de la versión canónica de los viajes del héroe: su protagonista se asemeja al de los falsos relatos (1) y su itinerario (2) es el marcado por estos.

(1) El héroe

El carácter del personaje del gran relato falso de la *Odisea*, el hijo de Cástor Hilácida, es mucho más afín al del héroe de Kazantzakis que el del verdadero Ulises. En efecto, no es el héroe piadoso, sino un pirata independiente, belicoso, viajero y emigrante, osado y aventurero:

> Ares y Atenea pusieron audacia en mi alma
> y el esfuerzo a romper por los hombres y, cuando elegía
> los mejores para una emboscada tramando ruinas
> a los otros, jamás en mi espíritu prócer pensaba
> en la muerte: el primero en saltar, abatía con mi lanza
> al contrario incapaz de escapar a mis piernas veloces.
> Y tal era en la lucha, mas no me gustaba el trabajo
> ni el cuidado de casa y familia que da hijos ilustres.
> Mi pasión eran siempre las naves, los ágiles remos,
> las hazañas de guerra, la picas pulidas, las flechas,
> instrumentos de muerte que infundían terror en los otros;
> estos eran mis goces, que un dios me lo puso en el pecho.
> (Hom. *Od*. XIV, 215-226)

El retrato es el de un personaje diametralmente opuesto en sus motivaciones al del verdadero Ulises, al menos en su faceta de hombre piadoso y que desea volver a ver el humo de su hogar. Como Ulises es audaz, pero, a diferencia de aquel, que en la guerra es más diseñador de estrategias que ejecutor, su audacia se manifiesta en el terreno de batalla. Como Ulises siente pasión por las naves, pero a diferencia de aquel, las prefiere al cuidado del hogar y la familia. Este retrato coincide plenamente con del héroe de Kazantzakis, tal y como puede apreciarse en los epítetos con que lo califica el poeta:

> … sacrílego, y adversario de los dioses, y hombre de siete vidas, y hombre de espíritu de zorro, de espíritu que urde intrigas, de espíritu ambiguo como una encrucijada, como una montaña de muchas cimas, de espíritu que no va ni a la derecha ni a la izquierda, y engañador de los corazones, casa cerrada, y arrebatador de almas y primer boyero del alma y espía en las fronteras, y corredor de gente y vendimiador de gente, y arco del espíritu, y constructor de fortalezas y destructor de fortalezas, y pirata, y hombre de corazón vasto como el mar, y delfín, y casuista, y hombre de la voluntad doble y triple, y hombre de las cumbres, y solitario y eterno extraviado y gran navegante y buque de tres palos de la esperanza (Kazantzakis [1956] 2007: 468).

El héroe de Kazantzakis parece inspirarse, pues, en el cretense de Homero. Por supuesto, el personaje de Ulises, rey de Ítaca, es tan poliédrico como para haber inspirado una rica tradición de variopintos Ulises y Odiseos, entre los cuales está también el de Kazantzakis. Quizá, entonces, no hubiera hecho falta el personaje del falso cretense para que el héroe evolucionara desde el piadoso Ulises homérico hasta el sacrílego Odiseo de Kazantzakis.

En efecto, los epítetos con los que Homero califica a Ulises, tales como hábil varón, ingenioso, astuto, sagaz, divino, prudente y desgraciado, infortunado, afligido, valeroso padre, paciente, magnánimo o fecundo en ardides, han dado pie a la adaptabilidad del personaje, aquella que constituye su rasgo más definitorio (Stanford 1954). De este modo, el nuevo Odiseo puede ser entendido como una evolución del personaje de Ulises, que tiene en cuenta todos y cada uno de los rasgos de su compleja personalidad. Siendo esto así, no se puede olvidar que Kazantzakis suele fijarse de manera muy especial en aquellos rasgos y episodios que se desvían de la tradición más ortodoxa y del carácter más tradicional de los personajes. Resulta congruente pensar que se pudo haber apoyado en la personalidad de ese falso Ulises cretense, más complejo y atractivo para él que el auténtico. Si bien el propio Ulises homérico ofrece todos los rasgos necesarios para generar un Odiseo versátil, el pirata cretense es el personaje que

más similitudes guarda con el de Kazantzakis y, tratándose él mismo de un cretense, cabe imaginar que lo reconociera y se sintiera especialmente atraído por él.

Entre el Ulises tradicional y el de la nueva *Odisea* se abre un abismo desde el momento en que utilizan unos recursos en principio semejantes para fines totalmente opuestos: el primero para el regreso, el segundo para la partida. La diferencia de caracteres que se manifiesta en Homero entre el falso cretense y el auténtico Ulises, apegado al hogar y deseoso de restaurar el orden de las cosas, puede apreciarse también entre este último y el personaje de Kazantzakis. En muchos sentidos los héroes poseen personalidades antagónicas, hecho que se revela cada vez que, enfrentados a una situación idéntica o, al menos, análoga, la respuesta que dan es diametralmente opuesta.

Esto es así porque Kazantzakis ha intentado de manera deliberada establecer una distancia respecto a Homero y, precisamente, las diferencias entre los héroes resultan más evidentes allí donde más de cerca lo sigue. Cuando, por ejemplo, el héroe de Kazantzakis tenga que enfrentarse a la revuelta del pueblo de Ítaca (A, 129-201; 294-300 y 343-469), lo hará sintiendo desprecio por el vulgo, que se deja someter, y esta decepción acentuará el distanciamiento entre el rey y su pueblo, al tiempo que inaugurará el viaje. En Homero el conato de revuelta, que cierra la obra, lo afronta Ulises como un padre benévolo y el resultado de esta actitud del rey es el acercamiento y la reconciliación con su pueblo (XXIV, 412-548).

En resumen, el carácter del nuevo Odiseo, tal y como lo dibuja Kazantzakis con los numerosos epítetos que le tiende *a modo de trampas para atraparlo* (Kazantzakis [1956] 2007: 468), recoge toda la versatilidad del personaje homérico. Si esta tiene algún modo específico de manifestarse, es precisamente por medio de las mentiras del héroe, es decir de los falsos relatos y de las falsas identidades cretenses que se inventa para sí Ulises.

(2) El itinerario

Prestar atención al itinerario y a los motivos concretos de que están compuestos los falsos relatos en general, y el del hijo de Cástor Hilácida en particular, es el medio más seguro de comprobar que la obra de Kazantzakis se encuentra anclada en la de Homero a través de estos. Ya vimos que en la *Odisea* de Kazantzakis se localizan la práctica totalidad de los once motivos que, según Grossardt (1998), integran esa forma determinada de contar que, desde Homero, constituyen los falsos relatos. Vamos a ver a continuación en qué momentos concretos del texto neohelénico creemos que se

localizan los anclajes con respecto al segundo y más extenso de los falsos relatos homéricos.

MOMENTOS	HOMERO: relato del hijo de Cástor Hilácida a Eumeo.	KAZANTZAKIS
1. El héroe pasa poco tiempo en el hogar, tras el regreso de Troya.	Dos meses. XIV, 242-245	15 meses. A, 301; B, 725, 925, 1030-1031, 1038 y 1131.
2. El nuevo viaje está inspirado por Zeus, pero es deseado por el héroe.	XIV, 242-245	B, 734-735
3. El reclutamiento de la tripulación es sencillo.	XIV, 246-247	B, 736-938
4. Se festeja durante siete días antes de embarcar.	XIV, 248-250	B, 936-938
5. Se ofrece un sacrificio a los dioses.	XIV, 250	B, 1488-1489
6. El itinerario del viaje se improvisa y la llegada de Creta a Egipto se produce con vientos favorables en pocos días.	Cinco días. XIV, 255-256	Seis días. Θ, 962-1222; 1000, 1019 y 1023, 1216, 1246.
7. En Egipto se dedican al pillaje.	XIV, 261-264	I, 700-710 I, 853-892
8. Las represalias del ejército son duras.	XIV, 265-272	I, 1159-1160
9. El héroe es capturado, pero consigue liberarse.	XIV, 275-284	Capturado: K, 233-242, Liberado: K, 719-720
10. El héroe abandona el país.	Tras siete años, comprado por un fenicio. XIV, 284-286	B, 1436-1475

1. El héroe pasa poco tiempo en el hogar, tras el regreso de Troya.

Ulises, el verdadero Ulises, ansiaba el regreso por encima de todo de modo que, una vez logra restablecerse como rey, como padre y como esposo, solo desea permanecer en Ítaca junto a su familia. Existe, no obstante, la profecía formulada por Tiresias (XI, 121-137; XXIII, 243-72) en la propia *Odisea*, que prevé la necesidad de un nuevo viaje para Ulises. Existen también versiones de la leyenda en que la suerte lleva al héroe lejos del hogar (Plin. *HN* V, 28) y numerosas reelaboraciones literarias en el mismo sentido, que van desde la Antigüedad (Petron., *Exhortatio ad Ulissem* [frag. XXVII), hasta Dante ("Infierno" XXVI, 90-5) (cf. *3*).

Kazantzakis tuvo de este modo muchos precedentes a la hora de hacer partir de nuevo al héroe, pero a la hora de desarrollar las rapsodias E-Λ de su *Odisea* parece haber escogido el que le proporcionaba Homero mediante el falso relato a Eumeo. Una de las evidencias que tenemos al respecto la constituye el corto espacio de tiempo que ambos héroes pasan en el hogar antes de partir: dos meses en el caso del hijo de Cástor Hilácida (XIV, 242-245), quince en el caso del nuevo Odiseo (A, 301; B, 725, 925, 1030-1031, 1038 y 1131). En los dos textos, además, el viaje se plantea como una necesidad anímica. Ni la obligación moral ni el vínculo sentimental con respecto a ese conjunto que forman la casa, los hijos, la esposa y los bienes (XIV, 243-244) o, en Kazantzakis, la patria, la esposa y el hijo (B, 432-444), tienen suficiente peso para retener al héroe en el hogar.

2. El nuevo viaje está inspirado por Zeus, pero es deseado por el héroe.

En la Antigüedad Zeus es siempre el responsable último de todo. Zeus o los dioses. Zeus, los dioses o el destino. En cualquiera de los casos una fuerza mayor a la voluntad humana, que encuentra pocos medios de expresarse ante tal condicionamiento.

Jaeger, en su clásica *Paideia* (1988: 23-239), trató de explicar las difíciles relaciones entre el determinismo y el libre albedrío en el pensamiento antiguo. Lo hizo postulando que la *ate*, la ceguera que impulsaba a los hombres al error,

> […] comprende en unidad la causalidad divina y humana en relación con el infortunio: los errores que conducen al hombre a su ruina son efecto de una fuerza demoníaca que nadie puede resistir […] El desarrollo de la autoconciencia humana se realiza en el sentido de la progresiva autodeterminación del conocimiento, y de la voluntad frente a los poderes que vienen de lo alto. De ahí la participación del hombre en su propio destino y su responsabilidad frente a él. Es decir, el hombre tiene un margen de acción, puede y debe tomar decisiones, pero ha de respetar la justicia, esto es, los dictados del mejor juicio. De

> no hacerlo, exime a la divinidad de toda culpa. El propio Zeus lo expresa de forma muy clara en la *Odisea*: Es de ver cómo inculpan los hombres sin tregua a los dioses / achacándonos todos sus males. Y son ellos mismos / los que traen por sus propias locuras su exceso de penas (I, 32 34).

Este es el sentido de que Ulises, aunque se vea impedido por las tormentas que Poseidón le envía, y aunque necesite de la ayuda de los dioses para escapar de los peligros, sea también artífice de su historia y no mero instrumento de las divinidades. Porque Ulises tiene un firme propósito, que es su voluntad y la razón de su existencia: volver.

En el caso del hijo de Cástor Hilácida encontramos que, junto a la alegría del regreso al hogar, existe en el héroe el impulso viajero (XIV, 245), y que este impulso del alma se ve favorecido por los designios de Zeus (XIV, 242-243). Poco importa que tales designios sean conceptualizados por el personaje como males, porque, al fin, si puede vivir viajando del modo en que su pasión le dicta, es gracias a ellos (XIV, 221-226).

El héroe de Kazantzakis, según cuenta de primera mano a su familia, se enfrentó a las trampas que Zeus le iba tendiendo (Calipso, Circe, Nausícaa), porque quería llegar hasta ellos (B 37-464). Eran desafíos de Zeus, que Odiseo asumía voluntariamente. Pero, sea porque la decisión de regresar no la había tomado de una forma consciente, sino que había sido el fruto de un dejarse llevar por aquello que, se suponía, tenía que hacer, sea porque con la consecución del objetivo se hubiera quedado sin una nueva meta y con un vacío existencial que el extrañamiento con respecto a la familia acentuaba, el héroe no fue capaz de reencontrar su lugar en Ítaca, sino que permanecía siempre junto a las velas y contemplaba las olas: aire, mar, aves y voces (B, 734-735). Tales eran las cosas que Odiseo amaba.

Zeus es siempre el responsable último de todo. También para Kazantzakis, si entendemos que Zeus es una máscara más de esa fuerza vital que atraviesa todas las cosas. Y Zeus sabía que Odiseo amaba las aventuras, por eso no iba a dejar nunca de proponérselas. Odiseo se marcharía de Ítaca porque no soportaba el desencanto, la estrechez y la rutina. O, lo que es lo mismo, porque añoraba la ilusión, los horizontes infinitos y la incertidumbre del viaje. Todo esto se lo había enseñado Zeus y así, cuando Odiseo emprendiera el nuevo viaje, este se convertiría al tiempo en su voluntad y en su destino. El dios no es un personaje en la obra, como ocurre con el resto de dioses antiguos, pero sí una fuerza y un obstáculo al que enfrentarse.

3. El reclutamiento de la tripulación es sencillo.

El hijo de Cástor Hilácida era experto en elegir a los mejores hombres cuando preparaba una emboscada (XIV, 216) y, llegado el momento de partir de nuevo, encuentra que sus *hombres egregios* están dispuestos y que en poco tiempo preparan los barcos (XIV, 245-246).

Asimismo, el nuevo Odiseo consigue sin dificultad reunir un grupo de hombres valientes, que lo seguirán hasta la muerte[83]: Centauro, Orfós, Stridás, Rocal y Karterós son reclutados en Ítaca (B, 736-1025); Pétrakas se une al grupo en Esparta (Δ, 339-365).

4. Se festeja durante siete días antes de embarcar.

Parece conveniente que, ante la perspectiva del viaje, los hombres se preparen física y anímicamente. Mediante la celebración de banquetes los marineros se reencuentran, o se conocen por vez primera, fortalecen sus cuerpos y adquieren la necesaria conciencia de grupo, al tiempo que reciben las instrucciones pertinentes.

La tripulación del cretense de Homero se reúne en casa de su capitán y festeja durante seis días antes de levar anclas al séptimo (XIV, 248-250). De manera paralela los compañeros del nuevo Odiseo se dedican a comer, beber y bromear en la playa durante varios días (B, 936 y ss.; 1478-1479).

5. Se ofrece un sacrificio a los dioses.

El sacrificio sanciona el viaje y tiene como objetivo propiciar la simpatía de los dioses para con la nueva empresa. El hijo de Cástor Hilácida lo sabe, por eso les da a sus hombres las reses *que a los dioses sirviesen de ofrenda y festín para ellos* (XIV, 250).

Kazantzakis no ignora el motivo, aunque la ofrenda cobre un carácter más bien irónico: *lo que no comen los hombres –huesos, heces, vísceras y pelos- arrojad como limosna a los dioses, no desfallezcan* (B, 1488-1489). La evidencia de que lo que correspondía a los dioses en las ofrendas era, en realidad, la parte no comestible, era conocida en la Antigüedad. El mito de Prometeo (Hes. *Th*. 535-564) daba una explicación etiológica a la práctica de quedarse la carne y ofrendar el humo de los huesos envueltos en grasa a los dioses. Para el falso cretense, que es un hombre

---

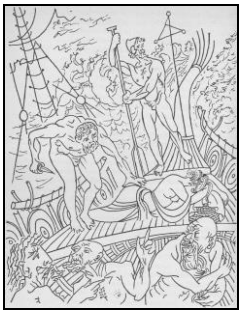
[83] Escasean los trabajos sobre los personajes de los compañeros de la nueva *Odisea*. Levitt (1980), al estudiar las progresiones simbólicas de los personajes de Kazantzakis, les dedica un apartado (Levitt 1980: 131 y ss.). Cf. *Glosario* para más información sobre los personajes.

pragmático, pero no sacrílego, es simplemente una ventaja que la ofrenda a los dioses y el festín para los compañeros puedan hacerse de forma simultánea. Para el nuevo Odiseo es demasiado claro que el mito es una justificación de por qué los hombres se quedan con las partes comestibles y ofrendan a los dioses aquellas que no les son útiles, como para no burlarse de la forma que el culto ha tomado.

6. El itinerario del viaje se improvisa y la llegada de Creta a Egipto se produce con vientos favorables en pocos días.

Cuando parten, los cretenses de Homero no encuentran ninguna dificultad en el mar, *sino un bóreas sutil, delicioso; corríamos / al igual que un río a favor de las hondas; ni un hombre / de mi tropa enfermó, / nos sentíamos tranquilos e indemnes*. Dejando a los vientos por piloto, a la quinta jornada llegan al Nilo (XIV, 252-256).

Esta forma de partir hacia un destino indeterminado es constante en la *Odisea* de Kazantzakis. La primera escala del viaje, Esparta, no está programada en el momento de levar anclas en Ítaca, sino que le es sugerida a Odiseo por un sueño (Γ, 221-241). La segunda, Creta, es alcanzada por el barco después de que una tempestad lo dirija allí (E, 165-277). Como vimos, es un *topos* que en Creta uno naufrague y se vea forzado a hacer escala (*4.1.1*). Le ocurre a Menelao en la *Odisea* de Homero (III, 291-300) y al falso Ulises (XIV, 300-309, XIX, 186-189), pero también se encuentra en el *Hipólito* de Eurípides y en la *Eneida* de Virgilio (cf. Haft 1981: 124-126).



21: Gkikas V, 142

La travesía de Creta a Egipto, que es la que más de cerca sigue al episodio homérico, tampoco estaba programada: Odiseo y sus compañeros ponen rumbo al sur, a África (Θ, 1012), y se dejan llevar por el favor de los vientos. Al igual que en el falso relato a Eumeo, la nave alcanza Egipto en pocos días, seis en este caso (Θ, 1000, 1019 y 1023, 1216, 1246), y, al igual que en el texto homérico, es el bóreas quien los empuja (Θ, 1140). La travesía resulta extremadamente placentera y libre de sobresaltos (Θ, 962-1222).

7. En Egipto se dedican al pillaje.

Parece comprensible que en el antiguo Mediterráneo un viaje de comercio, de aventura, de exploración o, incluso, una expedición militar, no difiriera mucho de un viaje de piratería. Los barcos nunca podrían haber trasportado víveres suficientes para toda la travesía, dado que esta estaba siempre sujeta a toda clase de imprevistos. Por este motivo, los marineros se veían obligados, bien a solicitar la hospitalidad de los habitantes a cuyas tierras arribaban, bien a tomar por sí mismos, es decir, a robarles, aquello que necesitaban. Fundamentalmente agua, pan, carne y vino, pero también animales de carga y, por supuesto, mujeres. El episodio del robo de las Vacas de Helios en la *Odisea* de Homero (XII, 270- 398) quizá refleje una interdicción religiosa contra este tipo de prácticas, que debían de ser de lo más habituales.

No obstante determinar quién sea el pirata depende del punto de vista. Basta pensar que en épocas no tan lejanas los corsarios ingleses son piratas para los españoles y almirantes en su tierra, lo mismo que los berberiscos. Tucídides (I, 5) llama la atención sobre el hecho de que comportarse como un pirata era habitual en tiempos antiguos y que no había ninguna deshonra en ello, sino que los extranjeros eran recibidos por sus huéspedes aunque la practicaran.

En el falso relato del que nos ocupamos el hijo de Cástor Hilácida había ordenado a sus hombres al llegar al Nilo que permanezcan junto a las naves, *pero ellos, cediendo a su impulso y coraje, empezaron / a robar las hermosas campiñas de aquellos egipcios / arrastrando a mujeres y niños, llevando / la muerte a los hombres* (XIV, 258-264). Se comportaron, por tanto, como los piratas que eran.

El nuevo Odiseo también había dado a sus hombres instrucciones análogas. No en Egipto, sino en el puerto de Esparta, después del desembarco*: Mantened el pensamiento muy atento; no os alejéis demasiado; / que no os seduzcan bueyes gordos, mujerzuelas y vinos* (Γ, 579-583). En aquella ocasión fue obedecido por sus marineros, si bien él mismo, que en compañía de Centauro se había encaminado al palacio de Menelao, no dudaría en amordazar a un viejo en su pesebre para robarle unos caballos (Γ, 631-650).

Cuando en Egipto el nuevo Odiseo y sus compañeros se queden sin pan y sin vino, retomarán *el antiguo trabajo de vivir rapiñando* (I, 703), y, como los hombres del falso cretense, se dedicarán sin restricciones al pillaje a orillas del gran río (I, 700-710). Más adelante la rapiña se extenderá incluso al saqueo de las tumbas de Heliópolis (I, 853-892).

8. Las represalias del ejército son duras.

En el relato del falso cretense a Eumeo se dice que la noticia de la actividad de los bandidos llegó rauda a oídos del faraón y que las represalias de su ejército fueron durísimas.

> Corrió a la ciudad en seguida la alarma
> y a las voces de guerra su hueste llegó con la aurora;
> todo el campo inundóse bien pronto de carros e infantes
> y destellos de bronces; y Zeus que se goza en el rayo
> infundió en mis manos funesto pavor; ni uno solo
> resistió frente a ellos: en torno no había más que males.
> De los míos mataron a muchos a filo de bronce,
> capturaron a otros pensando en hacerlos sus siervos
> en trabajos forzados.
> (Hom. *Od*. XIV, 264-272)

El nuevo Odiseo y sus compañeros disfrutan de mayor impunidad que los piratas cretenses para saquear el Delta y la propia necrópolis egipcia. Sin embargo, ya al aproximarse a Tebas, Odiseo advierte que en esa orgullosa ciudad no pasarán desapercibidas sus chanzas, sus rapiñas ni sus blasfemias (I, 1049-1050).

Será en la décima rapsodia cuando los recién llegados conozcan a Rala, joven hebrea de carácter indomable, que junto al revolucionario Nilos, el artesano Guérakas y el aldeano Escarabajo, lidera una revolución contra el faraón, y se unan a ellos. La revuelta, de inspiración claramente marxista, será aplastada. Así pues, Odiseo no es castigado por el bandidaje, sino por colaborar en la revolución. Un poco más adelante, cuando trate de partir de nuevo río arriba con sus compañeros y saquee la campiña, el faraón lanzará sus naves en persecución de los griegos.

9. El héroe es capturado, pero consigue liberarse.

El falso cretense de Homero, al ver que sus hombres eran masacrados y encontrarse él mismo acorralado, se quitó el casco y suplicó clemencia (XIV, 275-284). Gracias a la estratagema fue escoltado hasta el palacio, obtuvo el perdón del faraón y su favor, de manera que pudo permanecer siete años en el país acumulando riquezas (XIV, 284-285).

La suerte del nuevo Odiseo es pareja. Resulta encarcelado por tomar parte en la revuelta comunista contra el faraón (K, 233-242), pero el faraón, tras entrevistarse con él, lo libera en un magnánimo gesto de clemencia (K, 719-720).

El enfrentamiento con el faraón no termina ahí, porque, ya libres, Odiseo y sus compañeros vuelven a darse al pillaje (Λ, 45-49) y el monarca lanza sus naves para perseguirlos. Entretanto, han llegado al país del Nilo hordas de rubios bárbaros y Odiseo, creyendo interpretar la voluntad del dios, se erige en líder de los invasores. Se produce una cruenta batalla (Λ, 509-606) y, una vez más, el héroe es hecho preso junto a sus amigos. En esta ocasión, la liberación es fruto de una estratagema del héroe, que, en su celda, esculpe en madera la talla de un nuevo dios (Λ, 864-875). Cuando un emisario se presenta en la prisión solicitando la ayuda de un mago para curar al faraón, que se halla bajo el hechizo de un mal sueño, Odiseo se ofrece voluntario (Λ, 1179-1199). Lleva consigo la talla del dios y ejecuta ante el faraón una terrible danza (Λ, 1207-1247). El monarca, aterrorizado, libera a Odiseo y sus compañeros (Λ, 1269-1277) [84].

La relativa facilidad con que el héroe consigue escapar de la prisión en las dos ocasiones tiene sus paralelos en Homero. La clemencia inicial del faraón al liberar a Odiseo y Rala la primera vez que son encarcelados es equivalente a la que había mostrado en el caso del hijo de Cástor Hilácida, cuando este, tras la derrota de los suyos, se quitó el casco y suplicó perdón (XIV, 275-283). Ambas situaciones, sin salida aparente, se resuelven así mediante la intervención del faraón, que actúa como un *deus ex machina* en los dos casos. El faraón, por lo demás, es ya un hombre divinizado en la cultura egipcia.

En la segunda ocasión en que Odiseo y sus compañeros son hechos presos es una imagen del dios la que propicia la liberación (Λ, 1269-1277). La intervención divina, que puede extenderse, como hemos señalado, al caso anterior, tiene su precedente también ahora en Homero. En la segunda parte del relato que el hijo de Cástor Hilácida hace a Eumeo (XIV, 287-359) el falso Ulises cuenta que los tesprotos lo encadenaron a su nave y que *por sí mismos los dioses* soltaron entonces sus lazos dulcemente (XIV, 348-349). En la *Odisea* homérica, por tanto, la liberación de las cadenas es obra espontánea de los dioses benefactores y en Kazantzakis los dioses se convierten en el instrumento que para que el héroe quede libre.

---

[84] Nótense los ecos bíblicos de este pasaje, comentados en *3.3*.

10. El héroe abandona el país.

Tras esos siete años acumulando riquezas en Egipto (XIV, 284-285), la suerte del hijo de Cástor Hilácida iba a cambiar. Un *fenicio falaz e intrigante* lo convenció para que le siguiera a Fenicia, donde lo tuvo como huésped hasta que, juntos y con sus respectivas cargas, pusieron rumbo a Libia. Allí el fenicio planeaba venderlo como esclavo (XIV, 286-296).

La continuación del relato no guarda relación directa con la *Odisea* de Kazantzakis, pero sí con la estructura de los falsos relatos homéricos, así como con los pretendidamente verdaderos. Y es que a partir del verso 297 y hasta el 319 del canto XIV, el hijo de Cástor Hilácida relata a Eumeo una serie de aventuras que se corresponden a la perfección con los últimos episodios del *nostos* de Ulises y que son, evidentemente, una trasposición más de estos: el falso cretense divisa su isla, pero el hogar se esfuma a lo lejos (XIV, 299-300), como le ocurriera a Ulises cuando, a punto de llegar a Ítaca cayera dormido y sus compañeros abrieran el odre de Eolo provocando una tempestad (X, 29-69); el hijo de Cástor Hilácida sufre un naufragio y, amarrado al mástil llega a tierra tesprota (XIV, 304-315), donde el hijo del rey Fidón lo recoge en la playa, le da túnica y manto (XIV, 315-319), todo lo cual refleja de manera clara la llegada de Ulises a tierra feacia y la hospitalidad de Alcínoo auspiciada por su hija Nausícaa (VI-VII). Asimismo, Fidón hace partícipe a su huésped cretense de las noticias que tiene de Ulises (XIV, 320-333) y su relato coincide plenamente con el posterior relato falso de Ulises a Penélope (XIX, 288-300; cf. *infra*).

Volviendo al poema de Kazantzakis cabe destacar que después de la prisión en Egipto cambia radicalmente el rumbo del nuevo Odiseo o, más bien, la intención de su viaje: lejos de continuar con las aventuras de tinte homérico, el héroe, que ha adquirido una fuerte conciencia social en Egipto, se decide a continuar rumbo al sur para construir la ciudad ideal.

3. "Un hombre que se arruinó en Egipto" a Antínoo (XVII, 418-443)

Los puntos de interés de este tercer relato falso, mucho más breve que el anterior, son dos. El primero, la coincidencia de una buena parte de los versos con otros del precedente, afecta únicamente a la *Odisea* homérica y constituye una muestra de la conocida composición oral del poema (Lord [1960] 2000). El segundo, la introducción

del motivo del rey chipriota, representa un anclaje más de la nueva *Odisea* respecto a la antigua.

Al principio, Ulises comparece en su propio palacio de Ítaca como mendigo, con la única complicidad de Telémaco, Eumeo y Filetio, a quienes ha revelado su identidad y su estrategia. Mientras pide limosna a los pretendientes, se presenta a uno de ellos, Antínoo, como un personaje anónimo, un hombre, otrora rico, que se arruinó en Egipto. Los versos que describen su llegada al Nilo, el pillaje y las represalias del faraón (XVII, 425-440) son idénticos a los del relato del hijo de Cástor Hilácida (XIV, 321-359). Solo difiere el final de la historia. El falso cretense del relato a Eumeo había obtenido el perdón del faraón; el anónimo protagonista de este relato fue entregado, en cambio, a un poderoso huésped que se encontraba a la sazón en Egipto: el rey chipriota Métor Jásida. Desde Chipre y sufriendo mil trabajos alcanzó las costas de Ítaca (XVII, 443-445). Nuevamente observamos que a la isla se llega naufragando. Si era un lugar común llegar a Creta a causa de una tempestad, aquí el poeta traslada el motivo a Ítaca, porque está ya mezclando el esquema del falso relato cretense con la situación real en Ítaca.

En la nueva *Odisea*, Odiseo había resultado herido y encarcelado junto a la revolucionaria Rala durante la revuelta egipcia (K, 233-242). Mientras están en prisión, el faraón recibe una misiva de uno de sus aliados, el rey de Chipre. En esta, además de aludir a la prosperidad de su reino y de expresar su amistad, solicita al faraón que, a cambio de los lingotes de cobre y las tinajas de vino que le envía, le corresponda con regalos: buenas tejedoras, un cetrero eficiente, un dios contra el mal de ojo… (K, 626-652). Kazantzakis bien podría haber aprovechado la ocasión para hacer que Odiseo fuera regalado al rey de Chipre y, de este modo, haber establecido un paralelo perfecto con el motivo chipriota del canto XVII de Homero, en el que el falso Ulises es entregado por el faraón al poderoso huésped chipriota Métor Jásida. Sin embargo, el faraón de Kazantzakis escucha al eunuco que le lee el escrito con desgana y pospone la respuesta para otro momento.

4. "Eton, el hijo de Deucalión" a Penélope (XIX, 171-203)

En la *Odisea* homérica hay todavía otro relato falso en el que Ulises vuelve a hacerse pasar por cretense (XIX, 172-184). En Ítaca, y todavía bajo el disfraz de mendigo, Ulises asegura a Penélope que su nombre es Etón, que es hijo del cretense Deucalión y nieto de Minos, además de hermano del rey de Knossos.

En esta ocasión el protagonista de la historia no ha luchado en Troya. Etón era el hermano menor y, en ausencia del rey Idomeneo, que comandó las naves cretenses a Ilión (XIX, 181-183), se había quedado a cargo del palacio. Allí acogió a Ulises quien, camino a Troya, arribó a causa de una borrasca a la isla por el cabo Malea, en el mal puerto de Amniso, donde se encuentra la cueva de Ilitía (XIX, 185-189). Ulises subió en seguida a ver a Idomeneo, pues decía ser su huésped (XIX, 190-191) y Etón le dio hospedaje durante doce días, hasta que se calmaron los vientos (XIX, 199-203). *Así dijo ensamblando plausibles mentiras* (XIX, 203).

Para asegurarse, la muy prudente Penélope le pide que le describa cómo iba Ulises vestido. Al recordarlo, se echa a llorar y, para consolarla, él le asegura que su marido está a punto de volver (XIX, 204-267). La historia que le cuenta es *la entera verdad sin dejar nada oculto* (XIX, 269) y constituye un breve resumen del *nostos* (XIX, 274-283), si bien con un final diferente: en lugar de aceptar los barcos feacios para regresar a Ítaca, Ulises prefirió acumular aún más riquezas antes de volver (XIX, 283-285). Se lo había contado a Etón el rey de los tesprotos, Fidón, quien tuvo a ambos por huéspedes y llegó a mostrarle a Etón las riquezas acumuladas por Ulises (XIX, 287-296). También le dijo que este se encontraba en Dodona, preguntando si debía regresar a Ítaca disfrazado o al descubierto (XIX, 297-300). El final de este relato, esto es, toda la información procedente de Fidón, es idéntico al final del relato del otro falso cretense, el hijo de Cástor Hilácida (XIX, 320-333), quien también estuvo en tierra tesprota y recibió las mismas noticias de Ulises. Para terminar, Ulises jura a Penélope que todo se cumplirá como él le ha dicho.

Volvemos a encontrar en este relato elementos compositivos clave de la obra de Kazantzakis, como el origen cretense del narrador o la estructura del viaje. Lo más destacado, no obstante, es la presencia efectiva en el marco del relato del auténtico Ulises en Creta como huésped de Idomeneo. Aunque este no se encuentra en la isla, el rey de Ítaca es acogido y agasajado. En la nueva *Odisea* todo ha cambiado. Ulises vuelve a Creta y solicita la hospitalidad de Idomeneo, que ha sido su compañero en Troya y con quien deberían unirle lazos de amistad (E, 669-671). Idomeneo no puede negarse, aunque sí demora la audiencia (E, 1151-1152), y se muestra muy reticente a confiar en un Odiseo a quien la fama de mentiroso precede (E, 1122-1126).

5. "Epérito, hijo de Anfidanto de Sicania" a Laertes (XXIV, 216-349)

En el último relato Ulises pone a prueba incluso a su propio padre (XXIV, 216-218). Llegando a su viña como un extranjero, le dice que tuvo por huésped a Ulises cinco años atrás (XXIV, 256-279) y se presenta a sí mismo bajo una nueva personalidad: procede de Alibante, se llama Epérito y es hijo de Afidas; ha llegado a Ítaca después de que un dios desviara su ruta de Sicania (XXIV, 303-314). 'Epérito' no es sino el descriptivo nombre con el que Ulises indica que es un hombre que 'ha experimentado, sufrido, atravesado' y, al fin, llegado.

Sin embargo, apenas es capaz de sostener el engaño en esta ocasión y, conmovido por los llantos del anciano, le revela que es su hijo (XXIV, 315-326). Laertes, prudentemente, le pide una seña de reconocimiento y Ulises le da dos: la cicatriz del jabalí y el recuento de los árboles en la viña (XXIV, 327-349).

La relación de este episodio con la *Odisea* de Kazantzakis es la del espejo respecto al objeto que refleja, es decir, la de su opuesto. Odiseo no se emociona al ver a su padre, sino que siente desprecio por la decrepitud de su cuerpo (A, 570-577). El personaje de Laertes recibe un tratamiento muy duro por parte de Kazantzakis (Castillo Didier 2007: 77-97) y solo en la hora de su muerte cumple Odiseo con los ritos fúnebres con respeto. En los instantes previos a morir, Laertes se despide de la tierra, los árboles y los animales (B, 465-598), recordando así su amada viña homérica.

Creemos que Kazantzakis era consciente de estar desarrollando su poema a partir de las mentiras de Homero y que lo hizo por un motivo concreto. Homero presenta estos relatos como falsos, artimañas del héroe que actúa con prudencia y premeditación. El episodio con Polifemo es una estratagema análoga del lenguaje. Es importante que dichos relatos sean falsos, como falso es el nombre de Nadie, porque su falsedad exime a Kazantzakis, que desarrolla su obra precisamente a partir de ellos, de entrar en competencia con Homero o de cuestionar su veracidad.

Las mentiras de Ulises son como el arte de Homero, que ofrece en ellas la verificación de los motivos del poema y el descubrimiento de sí mismo como autor. En las mentiras hay reflexión y crecimiento, el héroe juega a ser narrador, el narrador se va convirtiendo en héroe (Haft 1981: 80). Son más complejas que las narraciones de los aedos profesionales, Femio y Demódoco, o que la de Menelao.

Creta sirve en la *Odisea* homérica como comodín entre el mundo real y el fantástico (Haft 1981: 71-73). Lo mismo que Esqueria[85], mundo semifantástico que sirve de transición entre la narración del maravilloso *nostos* y el mundo real que aguarda en Ítaca. En los relatos falsos Creta es un puente, como en Kazantzakis. Miran por tanto al pasado, pero también aluden al presente, cuando, por ejemplo, el falso Ulises cuenta que el verdadero Ulises se encuentra en Dodona inquiriendo cómo debe regresar al hogar, si de manera abierta o encubierta, que es lo que, finalmente, está haciendo.

El análisis de las mentiras no nos ha hecho olvidar la premisa bajo la cual empezamos a leer la *Odisea*, esa de que el poeta es un fingidor y que los cretenses no dejan de mentir. Y nos preguntamos, ¿es acaso posible determinar si el contenido de las mentiras de Homero es realmente falso? O dicho de otro modo, ¿qué es verdad y qué es mentira en la ficción? *Al enfrentarnos a una obra de ficción como la* Odisea, *que incluye las narraciones de personajes con distintas valoraciones de la verdad, nos vemos obligados a confrontar los valores de verdad y falsedad en el relato y a determinar lo que significa decir que una historia dentro de otra historia es una mentira* (Richardson 1996: 393). García Gual (2000: xv) dice que existe una regla para distinguir lo veraz y lo inventado en los relatos de Ulises: cuando cuenta episodios fantásticos, cuenta la verdad; cuando su relato parece más verosímil, es falso. Pero esta regla, si bien sirve para el caso concreto de Ulises, no explica la mecánica de la mentira en la ficción.

Dolêzel postula que existe una regla básica de autentificación para determinar qué es verdadero y qué falso dentro de la ficción. Dicha regla de autentificación determina que los motivos introducidos por el narrador anónimo y omnisciente son siempre auténticos, mientras que los que introducen agentes narrativos del relato, es decir, los personajes, no lo son (Dolêzel 1980: 12). En la *Odisea* de Homero podríamos aplicar sin mayor problema la fórmula. Cuando el narrador nos cuente algo, incluso algo increíble, aceptaremos sin más que es cierto dentro del contexto del relato, pero cuanto digan los personajes, sea o no verosímil, habrá de confirmarlo el narrador. Así, lo que diga un agente narrativo será cierto siempre que concuerde con los hechos narrados y falso si lo contradice.

---

[85] Las similitudes Creta-Esqueria se acentúan por la proximidad que sus habitantes parecen tener con los dioses (Haft 1981: 76-77). Esqueria ha sido identificada con la Creta minoica (Stanford 1965, 1: 322, 323; Willets 1962; 127, 129; Engle 1974, Shewan 1935: 242-252; Haft 1981: 77-78).

¿Qué ocurre con los falsos relatos de Ulises en la *Odisea*? Se trata de un caso problemático, en primer lugar, porque no siempre el narrador alude a ellos, de modo que no podemos verificarlos mediante la simple regla de la autentificación. Solamente el relato a Atenea es calificado por esta de mentira, pero ella, aunque sea una diosa, es un personaje en el poema y no su narradora. Los relatos de Ulises a Atenea, Eumeo y Penélope resultan además más creíbles que las aventuras fantásticas que cuenta a los feacios y que constituyen la verdad homérica del *nostos* del héroe (cf. Richardson 1996: 396, n. 5). La paradoja se acentúa cuando Eumeo se cree todo cuanto Ulises le cuenta, excepto aquello que precisamente es lo único cierto: que Ulises está vivo (XIV, 361-365).

La segunda dificultad que presentan los relatos falsos es su extensión. Son historias tan largas y elaboradas que, independientemente de la consideración que de ellas tenga el narrador y de su relación con la narración principal, cobran autonomía. En consecuencia la capacidad de verificarlas pasa del narrador principal al personaje que las narra. Aunque no perdamos de vista el hilo conductor del relato, el cuento que nos está siendo contado nos aleja de la verdad o falsedad del mismo. Es precisamente lo que le ocurre al lector de compilaciones como *Las mil y una noches.* A medida que lee el relato dentro del relato, el cual a menudo incluye varios subniveles, pierde la noción de la verdad y la mentira, se cree la historia que está leyendo, independientemente de que sea un ladrón, un mentiroso o un pirata, el personaje que la está contando. Los cuentos de Sherezade no son mentiras, *son demasiado importantes para ser mentira. Ficciones, tal vez, pero más verdaderas que los hechos* (Barth 1972: 61). Algo similar ocurre, podemos pensar, en la *Odisea*. Una vez nos encontramos en el nivel del relato que el personaje presenta, empezamos a fijarnos en su verosimilitud y consistencia internas, que son a menudo mayores que las de los relatos verdaderos, como el del rapto de Eumeo.

El lector moderno puede sentirse defraudado porque lo que lee no se le presente como cierto, o sorprendido, como le sucedía a Kirk, con el tiempo que el poeta dedica a unos relatos que, al fin y al cabo, no son más que mentiras, pero quizá no siempre haya sido así y, quizá, no haya de ser así la lectura de obras de ficción, tanto más si estas tienen su origen en la tradición oral: *A los oyentes puede prometérseles verdad y exactitud, pero lo que realmente quieren es que se les entretenga* (Emlyn-Jones 1986: 1).

En definitiva, una ficción debe leerse como tal y el lector ha de convertirse no en crítico, sino en audiencia narrativa que no se cuestiona la veracidad de lo que el narrador le ofrece. En otras palabras, el oyente o lector, ha de entrar en el juego que se le propone. No debemos ser, mientras leemos, como Atenea, capaces de ver a través del disfraz de Ulises, sino ingenuos y crédulos como Eumeo. El narrador está jugando con nosotros y mostrándonos su maestría, igual que Ulises hace con los feacios. Lo que ha de prevalecer es el efecto logrado por el relato, no su verdad o su falsedad. Debemos aceptar las premisas del cuento, del juego al que Homero, y después Kazantzakis, nos invitan a participar. La verdad, para Kazantzakis, no está en los hechos que se narran, que son solo una máscara, pero tampoco detrás, donde no hay más que un vacío. La verdad está en la simultaneidad de ambas visiones: la máscara y aquello que oculta.

4.1.3 Dictis de Creta

El más destacado exponente en la Antigüedad de esa tradición de los relatos falsos que se encuentra en Homero es el *Diario de la guerra de Troya* (*Ephemeris belli Troiani*) de Dictis de Creta (Grossart 1998: 380-385). El *Diario* es, además, de especial relevancia para el estudio de la *Odisea* de Kazantzakis.

La obra se transmitió desde la Antigüedad como la traducción latina de un original griego que habría sido hallado en época romana. Durante la Edad Media, mientras Homero permanecía desconocido para Occidente, este relato, mezcla de historiografía, épica y novela, fue considerado un testimonio verídico de la Guerra de Troya. Un caso similar al de la *Historia de la destrucción de Troya* de Dares Frigio; otra crónica en latín, que narra los hechos desde la perspectiva troyana. Ninguna de las dos ofrece un elevado valor literario, pero ambas sirvieron de base a los *romans* medievales como el *Roman de Troie* de Benoît de Saint Maure (cf. *4.1.1*) y su repercusión fue grande.

El *Diario* de Dictis es una superchería que se sirve de un truco bien conocido: el manuscrito de un testigo ocular de los hechos narrados es encontrado por alguien que lo transcribe fielmente y que redacta un prólogo. Después, y para rizar el rizo, el original y el prólogo son traducidos -con absoluta fidelidad, por supesto- por un tercer interviniente. Para Haft, que ha estudiado las mentiras cretenses de Homero, lo de Dictis es el *topos* cretense llevado al absurdo (Haft 1981: 258-275). Según ella, si Dictis magnifica la importancia de Creta, lo hace precisamente en el marco extendido del *topos*. Para nuestro trabajo el caso de Dictis es un precedente, pues su obra constituye una reelaboración de los falsos relatos de Homero semejante a la que emprenderá Kazantzakis.

El testigo ocular y cronista del *Diario* se hace llamar Dictis de Creta y es un soldado que combatió en Troya bajo las órdenes de Idomeneo. El primer "editor" del texto, el autor del prólogo, permanece en el anonimato, pero ofrece información acerca de la transmisión del manuscrito: este fue hallado en el interior de un cofre al abrirse durante un terremoto el sepulcro de Dictis en Knossos. Al contrario que el autor del prólogo, el traductor latino sí nos da su nombre: Lucio Septimio. En la epístola introductoria que dirige a Aradio Rufino explica que el *Diario* fue escrito originariamente en lengua griega y en caracteres fenicios -aunque Arthur Evans, cuya tendencia a "minoizar" conoceremos más adelante (cf. *4.3*), quiso imaginar que el

Diario había sido redactado en lengua minoica y escrito en el sistema lineal-. Según Lucio Septimio, fue Nerón quien ordenó transliterar el manuscrito al alfabeto griego, y él mismo quien, una vez llegó por casualidad a sus manos, se decidió a traducirlo al latín.

Con esta serie de intermediarios entre el texto y los lectores no se busca otra cosa que el distanciamiento, porque parece evidente que, aunque pudiera contener elementos de verdad (Gianotti 1979: 28, Eisenhut 1983: 16 y 21, Merkle 1989: 261, 287 y ss., Beschorner 1992: 251, Usener 1994: 104), la crónica de Dictis es fundamentalmente un juego literario (Vernini 1981: 196-8, Timpanaro 1987: 171 y ss.) entre un autor cretense -y mentiroso- y sus lectores (Frazer 1966: 11). Por otra parte, esta técnica del distanciamiento se ha convertido en un instrumento habitual de las novelas históricas, con gran éxito.

El juego y la superchería de Dictis se volvieron más interesantes tras el hallazgo y la publicación en 1907 -entre los papiros de Tebtunis, primero, y los de Oxirrinco, después- de algunos fragmentos de la versión griega y original de la *Ephemeris belli Troiani,* esto es, del *Diario de la Guerra de Troya*. Una pequeña dosis de verdad y una más grande de incertidumbre se añadieron al cóctel cretense, si bien la certeza de que el texto no era coetáneo a la Guerra de Troya, como pretendía, se mantuvo.

La fecha de composición del original oscilaría entre fines del siglo I d.C. y mediados del III d.C., en época de Nerón (Merkle 1989: 243 y ss.). Tanto el *Diario*, como la *Historia de la guerra de Troya* de Dares Frigio, que mencionamos antes, podrían ser entonces obras sofísticas, que ofrecerían dos puntos de vista opuestos, el griego y el troyano, sobre la misma contienda. La traducción latina sería del siglo IV, época en que un tal Quinto Aradio Rufo ejerció como prefecto urbano (312-313 d.C.).

El relato de Dictis

Dictis cometió la osadía de "corregir" a Homero o, al menos, dar una versión diferente de la de este. No era el primero en poner el práctica el género del testimonio para enmendar al poeta: Heródoto (II, 118) había hecho contar a Menelao una historia diferente a la de la *Odisea* sobre su estancia en Egipto; Dionisios Skytobrachion (*FGH*. 32), Hegesianacte de Alejandría de Tróade (*FGH*. 45), el poeta épico Corinno (Suda κ 2091, III, p. 158 Adler), Dares Frigio (*FGH*. 51) –que también utilizaba el recurso a un original griego en este caso no encontrado– y las parodias de Dion Crisóstomo (*Or*. XI) y Luciano (*Somn.*) habían hecho propuestas similares (Grossart 1998: 365-374). Lo que

diferencia al relato de Dictis es la sospecha de que su versión y su narrador se inspiraran en los falsos relatos de Ulises en Homero.

La *Ephemeris* está escrita en forma de diario, a excepción de los relatos de los *nostoi* de los héroes que, como Ulises, van llegando a Creta y cuentan allí a Idomeneo sus aventuras (Stanford 1963: 152-154; Cristóbal López 1994: 511-514).

Como testigo ocular de la guerra y conocedor de sus motivaciones, Dictis narra el rapto de Helena y el inicio de las hostilidades (I); el viaje de los griegos a Troya, las embajadas a los troyanos, la peste que asoló el campamento, el conflicto entre Aquiles y Agamenón, que puso en peligro la suerte de todo el contingente (II); vive en primera persona el amor de Aquiles y Políxena, las muertes de Patroclo y Héctor y el rescate del cuerpo de este último (III); informa también de la llegada y muerte de Pentesilea, de la muerte de Memnón y la de Aquiles, que acudía al templo de Apolo a fijar su boda con Políxena, así como la justa muerte de Paris (IV); describe por fin la caída de Troya por la traición de Anténor, las hazañas de Eneas y el episodio del caballo (V).

El sexto y último capítulo del *Diario* está dedicado a los *nostoi* de los héroes, con especial atención al de Ulises. Evidentemente Dictis no pretende haber asistido al regreso de todos y cada uno de los héroes, pero sí haber escuchado sus relatos a medida que hacían escala en Creta. Menelao es el primero que, llegado a la isla, informa de la situación de Teucro en Chipre, así como de sus propias aventuras en Egipto (VI, 3-4). Más tarde Menelao regresa con Orestes (VI, 4), quien lleva la triste noticia de las muertes de Agamenón y Clitemnestra. A continuación es el turno de Ulises (VI, 5).

Tras estas visitas, Dictis marcha a Tesalia para asistir a la boda de Neoptólemo, quien le cuenta su regreso y el entierro de Memnón (VI, 10). Vuelve por poco tiempo a Creta (VI, 11), de donde se marcha para consultar el oráculo de Delfos. Allí sabe del asesinato de Neoptólemo a manos de Orestes (VI, 13).

Para saber por fin cómo Dictis terminó sus viajes y sus días no basta con leer su *Diario*, sino que hay que recurrir a los textos bizantinos (*FGH* n. 49), que aseguran que hizo una escala en Esparta, donde supo de la muerte de Ulises a manos de Telégono.

La identidad de Dictis

Dictis nos cuenta que combatía a las órdenes de Idomeno y Meríones (I, 13), que procedía de Knossos y que se decidió a escribir en fenicio, dada la complicada situación lingüística de Creta (V, 17). Son datos importantes e interesantes, pero el más definitivo para aclarar su identidad es otro. Nos referimos a su nombre, que no es ni real

ni homérico, sino el de una de las montañas cretenses: el monte Dicte (cf. *4.4.1*). Al dar el nombre de un accidente geográfico tan característico de la isla al narrador, el autor del *Diario* estaba siendo muy claro: el relato lo hacía un cretense y, por tanto, el relato era ficticio.

Si nos preguntamos quién podría ser este cretense de Knossos, que utilizó el falso nombre de un monte cretense, que participó en la expedición militar contra Troya, que fue hombre de confianza de Idomeneo, que regresó rápidamente a casa tras la guerra, que se marchó de nuevo de Creta, que llevó una larga vida errante, que conoció y se interesó por la compleja situación lingüística de la isla, que conocía la lengua y el alfabeto fenicios y que regresó finalmente como un anciano a la patria, la respuesta es tentadora y casi inevitable: es Ulises o, al menos, el álter ego cretense de los falsos relatos de Ulises en Homero. El esquema, el contenido y hasta los detalles más pequeños de las aventuras de Dictis coinciden con las peripecias del falso Ulises cretense: Dictis procede de Knossos, la más famosa de las ciudades de Creta, que es siempre la patria del Ulises cretense; supuestamente ha luchado en Troya como aquel y lo ha hecho de la mano de Idomeneo; ha regresado con bien a Creta, de donde pronto se ha marchado; habla de los pueblos y la complejidad lingüística de la isla; conoce la lengua fenicia y alberga la esperanza, tras una agitada vida de viajes, de regresar a la patria. En el siguiente cuadro se recogen aquellos motivos constitutivos de los falsos viajes homéricos que se encuentran también en el relato de Dictis:

MOTIVOS	HOMERO	DICTIS
1. Creta como lugar de origen.	XIII, 256 XIV, 199 XIX, 172-84	Prólogo V, 17
2. Variedad de pueblos y lenguas en Creta.	XIX, 175-7	V, 17
3. Expedición militar a Troya.	XIII, 262-6 XIV, 235-42 con Idomeneo XIV, 462-506	Prólogo Libros I-IV
4. Rápido regreso, nueva partida como comienzo de una larga vida errática.	XIV, 241-7	VI, 2 VI, 11

5. El deseo de regresar a la patria.	XIV, 515-7 XVII, 549 y ss. XIX, 253 y ss. XIX, 309-34	

Existen diferencias entre los relatos. Hay ausencias –como el deseo de regresar– y objeciones a la completa identificación de Dictis con el falso Ulises cretense. A pesar de ello, la *Ephemeris* puede considerarse una ampliación de los falsos relatos de Ulises en la *Odisea*, una amalgama de todos ellos, más que la recreación de uno en concreto. La hipótesis es de Grossart (1998: 380-385) y nos sumamos a ella.

Esta hipótesis de Grossart para el *Diario* puede ponerse en paralelo con la de Stamatios (1983) para la *Odisea* de Kazantzakis: igual que la *Ephemeris*, la nueva *Odisea* amplía y recrea el motivo del viaje descrito en los falsos relatos. No solo ambas hipótesis son plausibles, sino que a partir de ellas es posible abordar una comparación entre las obras de Dictis y Kazantzakis. Las similitudes entre los relatos, lejos de ser casuales, provendrían de su origen común y no sería aventurado postular que Kazantzakis, conociendo el *Diario* de Dictis, sospechara de su relación con los falsos relatos de Ulises y se inspirara en él para su propia reescritura de Homero. En ambos casos la importancia de Creta es fundamental y en ambos destaca de manera muy especial la figura de Idomeneo. Dictis y Kazantzakis comparten además la racionalización de episodios homéricos, los presentan en un orden alterado y confundidos con invenciones y añadidos de otras tradiciones. Los dos, por ejemplo, casan a Telémaco y Nausícaa. En ambos hay un deliberado intento de desviarse de la tradición homérica, si bien partiendo de ella. Si el relato de Ulises en el *Diario* nos llega distorsionado por las voces de sus intermediarios (Lucio Septimio, el Prologista, Dictis, Ulises…), por esa técnica de muñeca rusa que vuelve imposible discernir dónde empiezan y acaban las mentiras, la nueva *Odisea* es todo un desafío al arte de contar cuentos.

	DICTIS	KAZANTZAKIS
1. La importancia de Creta.	Lugar de origen del narrador (Prólogo y V, 17) Escala de Ulises (VI, 5)	Lugar de origen del narrador (Kazantzakis). Escala del viaje del héroe (E-θ)
2. La relevancia de la figura de Idomeneo.	Jefe militar de Dictis en Troya (I, 13) Ulises le narra en Creta su *nostos* (VI, 5)	Antiguo compañero de armas de Odiseo en Troya (E) Odiseo va a expulsarlo del trono de Creta (Θ)
3. El motivo de la boda de Telémaco y Nausícaa.		Odiseo casa a su hijo con Nausícaa (B, 1128 y ss.)
4. La escala en Esparta.	Escala de Dictis en Esparta (*FGrHist*. 49, 10)	Escala de Odiseo en Esparta (Γ-Δ)

Grossart identifica al narrador del *Diario*, a Dictis, con el falso cretense bajo cuyo disfraz se presenta Ulises. Siguiendo la analogía cabe recordar que el narrador de la nueva *Odisea*, es decir, Kazantzakis, y su héroe, su álter ego, se identificaban también con ese falso Ulises cretense. A juzgar por los datos de su biografía y los numerosos testimonios que aportamos en el capítulo correspondiente, se hizo evidente que Kazantzakis se hallaba totalmente identificado con su héroe (cf. *2.1*; González Vaquerizo 2011b) y que se tenía, al menos en el plano literario, por un segundo Odiseo. Además, este héroe de Kazantzakis, no era tanto el Ulises homérico, cuyos paralelismos y diferencias con el de Kazantzakis han sido bien estudiados (Bretschneider 2007: 193-257), como la imagen que de sí ofrecía en los falsos relatos cuando se hacía pasar por cretense.

La conclusión de Grossart es que, desde que para mentir Ulises se declarara cretense, la sola mención de Creta en un relato se identificó como señal y advertencia de la mentira (Grossart 1998: 382). El hexámetro de Epiménides vino, probablemente, a sumarse a esta tradición. Nosotros ya hemos señalado que resulta difícil identificar el origen exacto del *topos* cretense en la literatura y, sobre todo, que no es imprescindible hacerlo (cf. *4.1.1*). No importa si Homero inaugura la tradición con las mentiras de Ulises o si esta le precedía. Tanto el autor del *Diario de la guerra de Troya* como

Kazantzakis aprovecharon estos motivos y los reunieron en sus obras. Dictis lo hizo con el objetivo de parodiar el género del testigo ocular de la guerra de Troya, Kazantzakis con el de equipararse a Homero. En ambos casos, los falsos relatos de la *Odisea* homérica sirvieron a los poetas, como ya sirvieran a Homero, para reafirmar la autonomía del creador frente a los mitos tradicionales (Grossart 1998: 391). Además de estar anclados en las diferentes etapas de los falsos viajes homéricos, los viajes del *Diario* y de la nueva *Odisea* están protagonizados por un héroe cuyo carácter remite al del falso cretense de Homero. En el caso de Dictis, esta relación se establece, entre otras cosas, mediante el nombre; en el de Kazantzakis, mediante la identificación del autor cretense con su héroe.

4.1.4. Ulises cretense y la epopeya

Kazantzakis, orgulloso de su origen cretense, quiso que la isla tuviera un papel destacado en la nueva *Odisea* e indicó que Creta era *la clave interpretativa de todo el poema* (Chourmouzios 1977: 182; cf. *3.5.3*). Por eso tomó el motivo de las mentiras cretenses de Homero y lo desarrolló en su *Odisea*. Por eso dedicó cuatro rapsodias a la isla y no dejó de referirse a ella a lo largo del poema. Por el mismo motivo encontraremos las canciones populares, los bailes, los versos, las leyendas y las tradiciones cretenses, que permitirán al autor establecer un vínculo entre la Antigüedad y su obra (cf. *4.2*).

Pero, ¿por qué las mentiras cretenses tienen un papel tan importante en la *Odisea* homérica, toda vez que es la epopeya de un itacense? ¿Tiene su presencia algo que ver con el hecho de que las tradiciones y leyendas odiseicas hayan pervivido especialmente en la isla (cf. *4.2.4*)? Sí, según la opinión de Faure, que dedicó su *Ulysse. Le cretois* (1980) a rastrear en la *Odisea* de Homero las posibles huellas de una antigua epopeya cretense, protagonizada por un héroe cuyo nombre, carácter y aventuras se correspondían, a su parecer, mejor con la isla de Creta que con ningún otro lugar de Grecia.

4.1.4.1 El héroe

Faure estaba convencido de que la importancia de Creta en la *Odisea* se debía a que esta era la patria original de la saga de Ulises. No parece, sin embargo, que prestara atención al *topos* cretense de las mentiras.

La más temprana alusión a la importancia de las mentiras cretenses y el simbolismo que puede tener la isla en Homero la hallamos en Woodhouse, quien argumentó que las mentiras cretenses representan las aventuras originales del héroe en una saga pre-homérica (Woodhouse 1930: 133-135). Lorimer (1950: 94) y Webster (1964: 117) también sugieren que las mentiras podrían derivar de la poesía heroica cretense. Más recientemente Reece ha propuesto una tradición épica alternativa según la cual Ulises pasa un tiempo en Creta y es hallado allí por Telémaco. Los falsos relatos no serían sino variantes de la versión original de esa *Odisea* cretense (Reece 1994). El propio Evans, descubridor de Knossos, cuyas interpretaciones fueron muy influyentes en Kazantzakis (cf.*4.3*), lo pensaba (Evans 1925: 74, n. 94).

Es fácil que nuestro autor conociera la obra de Webster y es casi seguro que conoció y se documentó en la de Evans para construir su *Odisea*, de modo que pudo llegar a creer que tras la *Odisea* homérica había una saga cretense. La idea pudo reforzar para él los vínculos que estableció entre ambas obras a través de la isla puente de Creta. Pero si esto fue así, Kazantzakis no dejó testimonio directo, por lo que hay que rastrear su obra en busca de las evidencias. Es lo que tratamos de hacer con respecto a las mentiras, destacando los anclajes de la nueva *Odisea* en el esquema de los falsos relatos. Ahora trataremos de demostrar que el carácter del nuevo Odiseo es el de un cretense, y que se inspira en el del falso cretense de Homero.

Con frecuencia se ha advertido lo bien que cuadra a Ulises la reputación de marinos, bandidos, arqueros y mentirosos de los cretenses. Este podría ser el motivo de la elección de Creta como patria para el falso Ulises en Homero. De hecho, Stanford (1965, 2: 209) cree que es por la fama marina y pirata de los cretenses por lo que Ulises asume su nacionalidad. Además, Ulises es un arquero extraordinario y como tales estaban considerados también los cretenses (Lorimer 1950: 254, 289-300); su maestría era proverbial en la Antigüedad[86]. En añadidura Ulises guarda muchas similitudes en sus mentiras con los héroes cretenses de la *Ilíada*, Idomeneo y Meríones (Haft 1984: 291 y ss.).

El Ulises de los relatos falsos se parece también a Menelao (Haft 1981: 49, n. 529; Fenik : 168; Walcot 1977: 14). En la *Ilíada* son amigos y las aventuras derivadas de su *nostos* son las más complejas después de las del propio Ulises. Y lo que es más importante, existe una especial relación de Menelao con Creta, donde, según se cuenta, su flota quedó dividida (Hom. *Od*. III, 291-300). Más tarde Menelao vio a Radamantis en los campos Elíseos (Hom. *Od*. IV, 563-568) y la tradición desarrollada en las *Ciprias* lo vincula aún más a Creta. Parece, por fin, que la mentira que Ulises le cuenta a Eumeo podría contener y recrear detalles asociados a la tradición prehomérica de Menelao, cuya personalidad suplantaría su viejo amigo Ulises en el relato (Haft 1981: 56. Y parece que esta tradición está muy vinculada a Creta.

Pero incluso el verdadero Ulises era tan mentiroso como los cretenses tenían fama de serlo. Agamenón lo califica de *sobresaliente por tus pérfidos engaños* y de

---

[86] Paus. I, 23, 4, I, 29, 6, IV, 7, 4-12, IV, 9, 10; Th. VI, 25, 2, VI, 43; Pl. *Leg*. 625d, 834d) y así lo refleja la literatura de Homero en adelante (*Il*. XXIII, 859-883; Call. *Ap*. 33 y *Dian*. 79, 190; Verg. *Ecl*. X, 59-60, *Geor*. III, 345, *Aen*. IV, 68-73, V, 305-306, XI, 773, XII, 859; Hor. *Od*. I, 15-17, IV, 9, 17-18; Ov. *Met*. II, 12, 10.

codicioso, mientras que Aquiles lo desprecia (Hom. *Il*. IV, 339). En las tragedias del los siglos V y VI y en la tradición clásica posterior es un villano (cf. *4.1.1*), aunque en la *Odisea* fuera justo y piadoso, respetuoso y obediente con el destino, y desgraciado (Hom. *Od*. II, 351).

Además existen en concreto siete razones por las que el Ulises de Homero sería cretense (Faure 1980: 22-35). Tienen que ver con su parentesco, entorno y enemigos, su religión, sus mujeres, su atuendo, su comportamiento, su testimonio y su nombre. Sin embargo, varios de los argumentos de Faure resultan poco convincentes y, en cualquier caso, demostrar que Ulises fuera cretense no es nuestro cometido.

Aquello que interesa destacar es cómo Kazantzakis ha creado a su personaje a partir del carácter mendaz de Ulises, que se manifiesta principalmente en las falsas identidades que inventa en sus relatos, pero también en el resto de sus estratagemas y mentiras. Efectivamente este carácter lo relaciona con la isla de Creta. No se trata de que el nuevo Odiseo sea un mentiroso, aunque de hecho mienta y engañe para conseguir sus fines. Se trata más bien de que posee y desarrolla todos los rasgos del protagonista de los relatos falsos que tan opuestos eran a los del verdadero Ulises: impío, viajero, belicoso y traficante.

El nuevo Odiseo es también cretense en otro sentido, como álter ego y creación de un autor cretense, que tanto se identificaba con él. Solo así se explica el modo en que Creta lo conmueve: *En la expresión de estos sentimientos de emoción, de admiración y de amor por la isla, vemos, entonces, al autor, al poeta, hablar a través de su personaje* (Castillo Didier 2007: 214). Por último, a Odiseo otorgó Kazantzakis esa forma de enfrentarse al mundo que él mismo había denominado la mirada cretense (cf. *3.5.3*).

Homero creó una *Odisea* cretense, la de los falsos relatos, y un Ulises cretense, su protagonista. Pero además existen otros vínculos entre la *Odisea* homérica y Creta. Zenódoto de Éfeso y algunos antiguos manuscritos del canto primero de la *Odisea* sugieren que Atenea tenía la intención de mandar a Telémaco a Creta con Idomeneo en busca de noticias de su padre, en lugar de a Esparta con Menelao y a Pilos con Néstor (Hom. *Od*. I, 93 y 285). Haft (1984: 293, n. 12) se pregunta si será este el modo en que Zenódoto quiere dar cuenta de la importancia de Creta y su rey en la *Odisea* o si las diferentes versiones recogen el testimonio de una anterior y precedente a Homero, que sería el recuerdo de la saga cretense a la que se referían Woodhouse, Webster, Lorimer

y Reece (cf. *supra*). Destaca, además, lo poco que en realidad se sabe del origen de Ulises.

Existen dos trabajos fundamentales que relacionan la *Odisea* homérica con Creta y cuyos puntos de vista interesa analizar aquí a fin de valorar en qué medida las tradiciones en torno a Ulises lo han vinculado a la isla ya en la Antigüedad, en qué medida perviven estos hipotéticos vínculos con la isla en el presente y cómo Kazantzakis se ha servido de ellos para sus propios fines.

Una de ellas es, por supuesto, *Ulysse. Le Cretois* de Faure (1980). La otra lleva el sugerente título de *Odisseo. Il laberinto marino* (Chiarini 1992). Con su ayuda trataremos en el siguiente apartado de hallar evidencias de una huella cretense común en las obras de Homero y Kazantzakis. En primer lugar analizaremos las aventuras de Ulises como pruebas de iniciación y destacaremos la llamativa relación del héroe de Homero con Vermes, el gusano de la canción de Orfós y Odiseo en el poema de Kazantzakis (cf. *4.2.1.2*). A continuación señalaremos lo que de cretense pudieran tener dichas pruebas. Después llamaremos la atención sobre el posible origen cretense del héroe de Homero. Por último, estableceremos el recorrido laberíntico y, por tanto cretense, del itinerario de Ulises.

4.1.4.2 La epopeya cretense

En la nueva *Odisea* encontramos la canción de un gusano llamado Vermes (*Skoulikas* en griego), que se convierte en hombre, y aun más que en hombre, en superhombre, a medida que supera las pruebas que la divinidad le impone: vence al frío, la lluvia, el hambre e incluso la muerte (Γ, 97-181, 213-220, 322-434).

Las pruebas a las que se somete tienen un carácter iniciático y su superación es un requisito que todos los héroes han de cumplir. El caso paradigmático y más conocido es el de los doce trabajos de Heracles, pero no es el único. También Teseo supera la prueba del laberinto, una gruta a la que voluntariamente accede para matar al Minotauro y de la que sale transformado y convertido en héroe. Las peripecias del Ulises homérico en su regreso al hogar hasta recuperar su condición de rey, padre y esposo en Ítaca pueden igualmente analizarse como una serie de pruebas que convierten al “don nadie” de la cueva de Polifemo en el soberano Ulises restaurado en la patria.

Los trabajos ejemplares de Heracles fueron doce, porque en la Antigüedad doce es el número de todos los conjuntos perfectos, sean cosas, acciones, animales, hombres,

dioses o ciudades[87]: el conjunto perfecto por antonomasia es que constituyen los doce dioses del Olimpo. También en la *Odisea* de Homero son doce los hijos de Eolo (X, 5), las naves con las que Ulises parte de Troya (IX, 159), los compañeros que están con él en la cueva de Polifemo (IX, 195)… Si se enumeran las aventuras de Ulises en la *Odisea* a la luz de estas consideraciones, no sorprende descubrir que se trata, asimismo, de doce situaciones ante las que el héroe ha de hallar una solución acertada. Doce pruebas, por tanto, que se localizan además en doce escenarios (Faure 1980, 35 y ss.)[88].

Utilizamos el término prueba en un sentido amplio, que incluye no solo aquellas situaciones que se resuelven con la obtención de un objeto mágico (Propp 1971: 76), sino también todas las pruebas que Propp agrupa bajo el epígrafe de "tareas difíciles" (prueba del comer y el beber, prueba del fuego, prueba de las adivinanzas, prueba de la elección, del escondite, prueba de fuerza, de astucia, de valor, prueba de paciencia, obligación de traer o fabricar alguna cosa, etc.). Las tareas, de hecho, se corresponden mejor con el conjunto de las pruebas que ahora nos ocupa que lo que Propp considera estrictamente "pruebas" (Propp 1971: 69-70). Las pruebas de la *Odisea* son del mismo tipo que los trabajos, es decir, las tareas, de Heracles.

Las doce pruebas tienen muchos puntos en común con las aventuras de otros héroes de la *Odisea,* como por ejemplo Menelao, y responden a modelos conocidos del cuento maravilloso (Propp 1971). De este modo, pueden dividirse en diferentes triadas,

---

[87] Otros números simbólicos son en cincuenta o el veinte, como los veinte años que Ulises pasa lejos del hogar o el siete.

[88] 1. Los Lotófagos (Hom. *Od*. IX, 62-104) representan la tentación del olvido. Ulises debe abstenerse del fruto prohibido. 2. Los Cíclopes (Hom. *Od*. IX, 170-566) son unos gigantes sin ley, que enfrentan al héroe civilizador con el individuo salvaje. 3. El Odre de Eolo (Hom. *Od*. X, 1-79) apela a la curiosidad del hombre. Ulises debería haberse asegurado de que permaneciera cerrado. 4. Los Lestrigones (Hom. *Od*. X, 80-132) son peligrosos seres antropófagos a los que Ulises vence. 5. En Eea y junto a Circe (Hom. *Od*. X, 133-545) el héroe corre el riesgo de caer en la animalidad, como sus compañeros, pero conserva su forma humana gracias a la ayuda divina. 6. Junto a los Cimerios y en el Hades (Hom. *Od*. XI) Ulises supera la prueba de la visita al mundo de los muertos y recibe la profecía de Tiresias. 7. Las Sirenas (Hom. *Od*. XII, 144-200) encarnan la tentación menos definida y, por ello, más seductora. Ofrecen la promesa de una canción, una música que quizá amenace por demasiado hermosa, quizá por demasiado sabia. 8. Escila y Caribdis (Hom. *Od*. XII, 55-126; 201-259; XXIII, 327-328) son monstruos prehistóricos del mar indomable que Ulises, en su faceta de héroe civilizador, doblega. 9. En la isla de Trinacia las Vacas de Helios (Hom. *Od*. XII, 260-435) representan una interdicción religiosa: abstenerse de la carne. 10. En Ogigia Calipso (Hom. *Od*. V, 5-224; VII, 240-297) ofrece al hombre la inmortalidad y, con ello, la pérdida de su condición humana. Para los Ulises y Odiseos es fundamental seguir siendo hombres y no dioses. 11. En Esqueria y junto a los Feacios (Hom. *Od*. VI, 1-331) el héroe debe hacer uso de sus dotes sociales para la negociación y encanto personal para la persuasión a fin de obtener los recursos que le permitan el regreso. 12. Finalmente en Ítaca se ha de someter a la prueba del arco (Hom. *Od*. XXI, 68-82), vencer a los pretendientes, hacerse reconocer por su esposa, sofocar el conato de revuelta del pueblo de Ítaca (Hom. *Od*. XXIII, 420-471; 483-531) y recuperar al fin la condición de hombre que había perdido.

siendo la triplicación de atributos, funciones, parejas, grupos o secuencias de funciones otro rasgo típico del cuento maravilloso[89].

El héroe de Kazantzakis también se enfrenta a peligros y tentaciones y va superando etapas. Algunas de las pruebas que debía superar en la epopeya de Homero fueron recogidas por Kazantzakis en su *Odisea*, por ejemplo, las del ámbito femenino. La bruja Circe, la inmortal Calipso y la princesa feacia Nausícaa son consideradas por el nuevo Odiseo como tres rostros diferentes de una misma trampa mortal (B, 78-434). El esquema de triadas del cuento se mantiene intacto. Reiteradamente, sin embargo, el poeta y su héroe se burlan de aquellas pruebas que tienen que ver con interdicciones de carácter religioso, tales como el respeto a la hospitalidad, violada por Odiseo al raptar a Helena, esposa de su anfitrión Menelao en Esparta (Δ, 1271-1363).

Entre las doce etapas o pruebas que supera Ulises en el poema homérico se encuentran varias localizadas en cavernas: la cueva de Polifemo en la isla de los cíclopes, la cueva de Circe en Eea o el antro de Calipso en Ogigia. Dado que la caverna es un escenario habitual del misterio y el ritual (cf. *4.4.1.2*), dichas pruebas podrían tener un carácter iniciático y preparar al personaje para adquirir la condición de héroe, del mismo modo que, si se trata de un joven, tales pruebas representan su iniciación a la vida adulta.

Evidentemente Ulises es ya un hombre maduro en la *Odisea*, pero uno que ha perdido su identidad y que, mediante las pruebas, trata de recuperarla. En este mismo sentido puede interpretarse la transformación del personaje del gusano Vermes en el poema de Kazantzakis. Antes de salir de la oscuridad de su caverna y de la tierra y superar las pruebas pertinentes el personaje es una suerte de larva o un "don nadie"; tras salir a la luz es un héroe.

Las doce pruebas de Ulises podrían evocar el tipo de prueba de un héroe inmaduro en su proceso de convertirse en alguien, podrían incluso constituir el recuerdo de un relato más antiguo, un cuento donde el héroe era tan solo un joven –un gusano– luchando por transformarse en hombre. De hecho, Faure creía que había existido en el

---

[89] Encontramos los monstruos (Polifemo, Antífates y Escila y Caribdis), los peligros femeninos (Circe, las Sirenas y Calipso), las prohibiciones alimentarias (fruta, queso y viandas). En la base de las doce pruebas, cinco pruebas o tareas fundamentales: el hambre y la sed (Circe y Trinacia), el ogro (Lestrigones, Escila y Caribdis), la tentación (Lestrigones y Trinacia), las aguas perniciosas (Sirenas y Ogigia), los muertos (Esqueria y prueba del arco). Estas divisiones, establecidas a partir de la morfología comparada del cuento, no son estancas, sino que permiten mezcla de elementos, como la que se da en las primeras pruebas (Lotófagos y Cíclopes), que combinan el elemento monstruoso con la prohibición alimentaria (Faure 1980: 41).

folclore de la Antigüedad el personaje de un "gusanillo" (en francés *vermisseau*) que se había convertido en héroe de la epopeya homérica. Esta metamorfosis no le parecía al autor más sorprendente que las metamorfosis literarias de Cuchulain[90], aunque admitía que Homero no habría tenido ninguna conciencia del origen de su héroe (Faure 1980: 293).

Esta hipotética tradición del "gusanillo" sería una historia análoga a la del Petit Poucet europeo de los cuentos de Perrault (Saintyves 1923: 235-349), el germano Hänschen Daümling, el inglés Hop-o'-My-Thumb, el italiano Pollicino o el griego Kontorevithoulis, es decir, la historia de Pulgarcito, el valiente –y pequeño– héroe que, como Teseo gracias al hilo de Ariadna, encuentra el camino a casa gracias a las señas dejadas. Un héroe que, como Ulises, salva a sus hermanos de las garras de un ogro (Perrault 2008). El gusano, de hecho, no es un personaje desconocido del cuento y se encuentra, por ejemplo, en el del gusanito que se perdió en una manzana, en la fábula del gusano de seda y la araña, en los dibujos animados norteamericanos "Blast Off Buzzard", e incluso en la última película de la saga *Toy Story* como "Gusano de Biblioteca". Pero, desgraciadamente, no podemos ir más allá de la especulación a falta de evidencias más concretas sobre este personaje en la Antigüedad y en Creta.

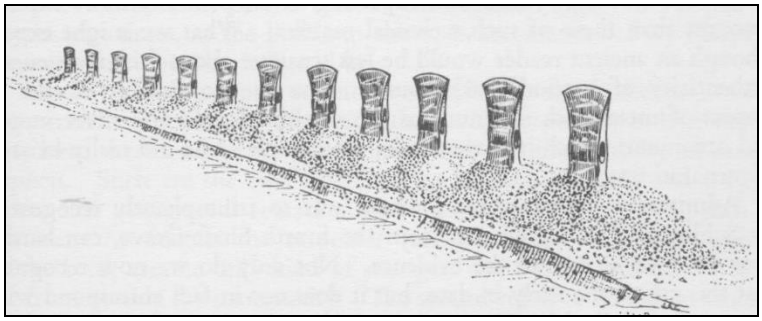
No obstante, el hecho de que, al igual que Kazantzakis, Faure compare a su héroe con un gusano llama bastante la atención. Cabe preguntarse si se trata de una casualidad, que se explicaría por la capacidad de evocación de la propia metáfora, o si existía un héroe-gusano concreto en el que Faure y Kazantzakis estaban pensando.

Es seguro que Kazantzakis no pudo haber leído estas consideraciones de Faure, escritas con posterioridad a su muerte, y haberse así basado en el estudio de aquel para establecer el paralelo entre su héroe y el de Homero por medio del personaje del gusano Vermes. Parece también evidente que, de haber existido en Creta el personaje heroico de un gusano procedente del folclore, que más tarde pudiera haber prestado algunos de sus rasgos y aventuras a Ulises, desde luego Homero lo desconocía, pues, hasta donde sabemos, no hay alusión explícita o implícita a ningún gusano en la *Odisea*. ¿Por qué entonces encontramos al gusano Vermes en Kazantzakis como un doble de Odiseo? Quizá porque en la literatura popular este personaje, tanto si procedía de tiempos prehoméricos como si no, permanecía vivo en la conciencia del pueblo de Creta. Sin

[90] Héroe destacado de la épica irlandesa que era capaz de transformar su cuerpo contorsionándolo y adquirir así apariencias distintas.

olvidar que la idea de la transformación le era muy querida al autor de la nueva *Odisea*, pues ejemplificaba para él un concepto existencial de inspiración bergsoniana. Una de sus metáforas predilectas es la del gusano que se convierte en mariposa (cf. *3.5.2*).

Por otro lado, las conclusiones de Faure sobre la transformación del héroe de Homero podrían estar en concordancia con Kazantzakis por el simple hecho de que Faure se hubiera basado en este para extraerlas. Varias obras del cretense aparecen citadas en el trabajo de Faure, entre ellas el *Capitán Mijalis* (Faure 1980: 264) y la propia *Odisea* (Faure 1980: 269, 278). De forma que es posible que inconscientemente o, al menos, de una manera no explicitada en el libro, Faure se acordara del gusano Vermes cuando consideró que el Ulises homérico estaba emparentado con un *Vermisseau* del folclore antiguo.



22: Wace & Stubbings (1962): 535, fig. 62.

Las pruebas de Ulises son doce y precisamente en la duodécima, aquella en que la flecha disparada por el famoso arco habrá de atravesar doce señales (Hom. *Od*. XXI, 75), se encuentra un elemento clave para la interpretación cretense de la *Odisea* que propone Faure.

Las doce señales de hierro que hay que atravesar (Hom. *Od*. XXI, 127) no son sino los aros de doce hachas (Hom. *Od*. XXI, 421-422). El tipo de hacha que se puede imaginar más apto para una prueba con arco es la *labrys* cretense, la famosa hacha doble. Pero Homero no utiliza este término, sino el de *pelekys* (en *Il.* XXIII, 851 se distingue entre *pelekys* y *hemipelekkon*). La *pelekys*, sin embargo, es, según algunos, perfectamente interpretable como doble hacha cretense (Thompson 1914: 56, n. 4). Parece además plausible que las *pelekys* de la prueba del arco sean hachas dobles cretenses (Chiarini 1992: 125), pues cuando se disputan los juegos fúnebres por Patroclo (*Il*. XXIII, 850-883) las *pelekys* rituales utilizadas se consideran cretenses y cretenses son los dos héroes que las obtienen como premio, Meriones y Teucro.

La prueba definitiva, aquella mediante la cual Ulises recupera su identidad, la del arco, sería entonces una prueba cretense. Según el mismo trabajo de Faure, que hay que tomar con todas las precauciones debidas, no solo esta, sino las once pruebas restantes de Ulises son pruebas cretenses (Faure 1980: 42 y ss.). Pruebas que seguían practicando los jóvenes de la isla en época helenística (Faure 1964: 121-123, 170-173, 194 y Willets 1962). Algunas de ellas pervivirían incluso en el folclore actual de la isla[91].

Evidentemente tradiciones populares de diverso origen impregnan toda la *Odisea* de Homero y muchas de ellas se conservan bajo formas evolucionadas en las tradiciones de los griegos modernos (Schmidt 1871), en sus canciones, expresiones y relatos (Sanders 1844), así como en su literatura. En nuestra opinión existen efectivamente aspectos de las pruebas de Ulises que se pueden relacionar con la isla de Creta, si bien esto en nada compromete el origen de la epopeya homérica. De hecho, ni siquiera el análisis de Faure abarca la totalidad de las pruebas.

---

[91] Destacamos a continuación algunos de sus ejemplos, que ponen de evidencia una vinculación entre la *Odisea* de Homero y la isla de Creta: 1. La prueba del loto: En las canciones neohelénicas existe un *lismovotano*, literalmente una 'planta del olvido', que, como el loto homérico, no se identifica con ninguna planta conocida. La flor del olvido, podría ser, según Faure (1980: 42), el *peretzouni* cretense o lotus edulis. Se cree en la isla que, si los niños comen habas, olvidan las letras. Una creencia paralela es la que asegura que con la *glistrida* sucede lo contrario: se habla mucho. Teniendo en cuenta que Pitágoras se inició en el monte Ida cretense (D.L. *Vit. Pit.*), esta creencia respecto a la habas puede relacionarse, además, con la prohibición pitagórica de comerlas (Faure 1980: 42-43). 2. La prueba del cíclope Polifemo (cf. 4.2.3) 3. La prueba del odre de los vientos: Creta sería, también según Faure, la isla de Eolo, porque en Creta hay 'grutas de los vientos'. Sin embargo, esta denominación para las cuevas no es exclusiva de la isla. De hecho, existen paralelismos lingüísticos en griego moderno entre los términos que designan el aire y la cueva: una misma raíz se encuentra en *spilada* (golpe de aire) y *spilios* o *spilia* (cueva), en *anemos* (aire) y *antron* (caverna), de la misma manera que entre el latín spiritus (aire) y *spelunca* (cueva) existe un parentesco que la experiencia explica sin dificultad: en las cuevas se forman con frecuencia corrientes de aire. 4. La prueba de Circe: la pervivencia del mito de la bruja Circe en Creta estaría atestiguada por las leyendas de ninfas, sirenas y damas blancas (como la blanca Galatea) y demás formas de nereidas descendientes todas de las ninfas de la mitología (Faure 1980: 50-52; cf. 4.2.3). Además, el nombre la isla de Circe, Eea, derivaría de *aïa*, palabra cretense para el buen mar. Y Circe, por su parte, es en la mitología hermana de la reina cretense Pasífae. 5. La prueba de las Sirenas: son iniciadoras y las iniciaciones cretenses, desde la que cada nueve años llevaba a cabo Minos en el Ida para renovar sus poderes (Hom. *Od*. XIX, 179) hasta la de Pitágoras en el mismo monte, tienen lugar en cuevas. La geología de Creta ha querido que la isla esté repleta de cavernas, muchas de las cuales recibieron culto desde la Antigüedad y hoy albergan hasta 260 capillas en la roca (Faure 1980: 52-53; cf. 4.4.1.2). No obstante, por mucho que las Sirenas y Creta destaquen por su condición de iniciadoras, no hay evidencia de que el conocimiento que las primeras proporcionaban tuviera algo que ver con el obtenido por medio de los misterios celebrados en las cuevas. 6. La prueba del más allá: Faure ha querido ver en Creta incluso el más allá, utilizando como argumento la hipótesis de que el *qe-ra-si-ja* o *que-ra-si-yo* de las tablillas podría ser Tiresias, el adivino con el que Ulises conversa en los infiernos (Faure 1980: 56). Además, añade, hay en la isla cuevas donde aún hoy se aparecen los muertos (Faure 1980: 56-57). Pero los muertos se aparecen en el mundo entero en cuevas o dondequiera que alguien sienta miedo. Al hilo de estas especulaciones Faure recuerda la relación entre la cueva, el laberinto del mito y la muerte, relación en la que probablemente jugara un papel esencial la lectura del libro de Wunderlich (1972), quien defendió que los palacios cretenses fueron templos de los muertos (cf. *4.3.1*).

A partir de estas Faure llega a la conclusión de que Homero ha cosido la historia de iniciación de un joven cretense (un gusano, una larva) a otras leyendas del Peloponeso, Etolia, las Islas Jonias, y lo ha convertido en hombre y en héroe. Hallamos el ritual mediante el cual se produce la transformación y sus pasos: el fruto prohibido, las tinieblas, el sexo, el agua, el más allá.

Las doce pruebas de Ulises tienen lugar en el transcurso de un peregrinaje, aparentemente aleatorio, que consta de doce etapas. El itinerario de su periplo, determinado en principio por el azar y la voluntad de los dioses, encuentra una posible explicación en otro elemento eminentemente cretense y derivado, al menos para algunos autores, de la doble hacha.

Nos referimos al laberinto (*labyrinthos* procedería del lidio *labrys* y sería' la casa de las hachas', cf. *4.2.1*) y a la hipótesis de Chiarini (1992) de que el periplo de Ulises esté sujeto a un esquema laberíntico y responda a un esquema de valor mítico-simbólico.

El tipo de laberinto que se correspondería con el viaje de Ulises es el llamado laberinto cretense, un laberinto univiario, con un único camino conducente al centro, de forma ovoidal y de diseño muy sencillo, que consta de doce vueltas y es el único documentado en la Antigüedad (Chiarini 1992: 97-98).

Para Chiarini (1992: 18) es posible una aplicación exacta al viaje de Ulises del esquema de movimiento que, como una danza de rítmicas alternancias, recorre el laberinto cretense: alternando movimientos de acercamiento con otros de alejamiento respecto al centro, con giros alternos a Oriente y Occidente (Chiarini 1992: 99).

Es el propio mar el que se convierte en una suerte de laberinto para los héroes aqueos en su retorno de Troya. Movimientos y alternancias al este y el oeste señalan los recorridos, no solo de los viajes de Ulises, sino también de otros guerreros, como Néstor, Menelao y Agamenón (Hom. *Od*. III, 130-200) (Chiarini 1992: 83-90). Las estructuras de estas narraciones son análogas porque, como ya señalamos, responden al mismo tipo de relato de aventuras (cf. *4.1.2*).

4.2 LAS CANCIONES, LAS LEYENDAS Y LA VERDAD

4.2.1 Las canciones y los cantores de la *Odisea*

"Otras muchas leyendas, ¡oh, Femio!, conoces de cierto
de guerreros y dioses, que hechizan las mentes humanas
al cantar del aedo".
(Hom. *Od*. I, 337-339)

Toda la *Odisea* es fantasía, una canción que un bardo cretense, llamado Nikos Kazantzakis, canta en el círculo de los imaginarios espectadores de su mente (Kaz. *Od*. A, 1-73). Dentro de esta inmensa canción hay multitud de otras canciones, relatos e historias puestos en boca de los personajes. Es la misma técnica del relato dentro del relato que utilizara Homero por medio, por ejemplo, de las canciones de los aedos profesionales: Demódoco, que canta en la corte feacia la riña entre Ulises y Aquiles durante la guerra de Troya (VIII, 71-96), los amores de Afrodita y Ares (VIII, 266-366) y, a petición del propio Ulises, la hazaña del caballo de Troya (VIII, 492 y ss.); y Femio[92], el aedo itacense, que entretiene a los pretendientes con el relato del regreso de los héroes de Troya (I, 325 y ss.). Este gremio lo representan en la nueva *Odisea* dos personajes: el anónimo "primer cantor del pueblo" en Ítaca y el inspirado músico Orfós, que acompaña la expedición de Odiseo.

En el poema homérico también hay narraciones de personajes que no son profesionales del canto, aunque sí son expertos en el arte de contar cuentos. Tal es el caso de Ulises, aedo de sí mismo en numerosos pasajes de la *Odisea*, veraz unas veces y mendaz otras –todas aquellas en que disfrazado de mendigo se inventa las mil y una falsas identidades que hemos estudiado (cf. *4.1.2*)–. Idéntico es el caso del nuevo Odiseo, que cuenta a su familia las aventuras oficiales, reales y homéricas de la guerra de Troya y del regreso, pero que también tiene una historia nueva y programática que contar (*4.2.1.2*).

En la *Odisea* de Kazantzakis también abundan otra clase de canciones: las baladas procedentes del folclore neohelénico -principalmente del cretense-, los mitos y cuentos de los más variados orígenes. La técnica es eminentemente rapsódica y emula la empleada por los poetas de la épica antigua. Pero, por el momento, vamos a ocuparnos

[92] En el drama de Kazantzakis *Odiseo* (1922) el aedo Femio entona antes de la matanza una conocida balada cretense (Raizis 1971/1972: 213).

solamente de las primeras categorías que hemos mencionado, a saber, las canciones de los aedos profesionales y las canciones de Odiseo, y a rastrear en ellas aquellos elementos que relacionan la *Odisea* homérica con la génesis cretense de la nueva. En los apartados siguientes (*4.2.2*, *4.2.3* y *4.2.4*) abordaremos la influencia del folclore cretense en la obra.

Dentro de las canciones de los aedos profesionales de la nueva *Odisea* se distinguen dos bloques, diferenciados por su función narrativa: el primero (*4.2.1.1*), formado por las canciones del aedo anónimo y de Odiseo en Ítaca (rapsodias A y B), sirve para caracterizar al personaje e impulsarlo a viajar de nuevo; el segundo (*4.2.1.2*), formado por las canciones de Orfós y Odiseo a bordo ya del barco (rapsodia Γ), resume el argumento y el itinerario de la nueva *Odisea* y constituye una suerte de relato programático.

4.2.1.1 Las canciones de los aedos y las canciones del héroe (A-B)

Y los cantadores venerables sostenían erguida en las rodillas,
apretada por los cuernos, la gran lira, cual si estuviera viva y fuera a huir.
(Kaz. *Od.* A, 1089-90)

23: Tañedor de lira cicládico, Keros (3000-2000 a.C.), Museo Arqueológico de Atenas
24: Lirari cretense en una festividad estival.

1. "Las Moiras de Odiseo" por el primer cantor del pueblo (A, 1188-1233)

La primera canción que encontramos es la que entona *el primer cantor, el más viejo del país* en el banquete que ofrece Odiseo tras aplacar el conato de sublevación del pueblo de Ítaca (A, 1188-1233). El anónimo bardo canta en honor del señor recién

llegado las hazañas de su niñez y describe quiénes fueron las tres Moiras[93] que determinaron su destino: Tántalo, que le dio la insaciabilidad, Prometeo, que le otorgó la claridad intelectual, y Heracles, *luz perenne del espíritu*.

El bardo no invoca la inspiración de ninguna musa ni se pone bajo la protección de ningún dios, sino que, muy consciente de su papel de creador anuncia *¡Yo esta noche cantaré a la espora más pequeña!* (A, 1224), es decir, al hombre. Para dar credibilidad a su relato, se presenta como testigo presencial (A, 1225).

En su canción otorga la palabra al abuelo de Odiseo, quien, como si del propio Homero se tratara, cantaba *las penurias y las grandes alegrías de los hombres* (A, 1230). El abuelo es descrito como un tañedor de lira, es decir, como un cretense, y su descripción se inspira en la famosa figura del tañedor de lira cretense hallada en Knossos[94]. La lira, bajo el mismo nombre y con otra forma, es el instrumento característico por excelencia de la música cretense actual y el tañedor de lira, que además de tocar canta en tono recitativo improvisando unos dísticos llamados *mantinadas* (cf. *4.2.2*), es un ídolo popular. La vinculación del abuelo de Odiseo con la isla de Creta viene afianzada, además, y de manera muy explícita, por el regalo que hace a su nieto: *una daga de dos filos cretense* (A, 1227).

El abuelo de Odiseo juega un papel determinante en su educación pues, en oposición al padre, que quiere que el niño se convierta, como él, en labriego, el abuelo trata de convertirlo en pirata. A fin de ver cumplidos sus propósitos, cada uno de ellos recurre a ritos conocidos. El padre, canta el abuelo, *te acuna por sus huertos y te desliza en sus surcos; / yo, en cambio, en las olas te sumerjo, para que te hagas pirata* (A, 1224-5). Con esta suerte de bautismo Kazantzakis pone en relación la infancia de su héroe con la de otros héroes míticos que pasaron por pruebas semejantes, como Aquiles, inmortalizado por medio del agua en todas sus partes excepto el talón, o Triptólemo, que no pudo ver su divinización completada por medio del fuego. Pasar a un niño pequeño por fuego representa en la Antigüedad un ritual de inmortalidad: el fuego quema las partes mortales del cuerpo y purifica el resto.

Canta el bardo que él mismo y el abuelo de Odiseo se colaron una noche en el gineceo, donde vieron, asombrados, cómo asistían las tres Moiras (Tántalo, Prometeo y

---

[93] En la mitología griega las Moiras personifican el destino y equivalen a las Parcas latinas. Su nombre deriva del verbo *moirao* o *moirazo*, 'patir, dividir', pues son la parte que a cada uno le ha tocado en suerte vivir.

[94] El recurso a las antigüedades y las obras artísticas procedentes de las excavaciones de Creta es constante en la *Odisea* de Kazantzakis, como se verá en el capítulo correspondiente (*4.3*).

Heracles) al niño y cómo el último de ellos lo arrojaba al fuego en el que no ardía, sino que jugaba tranquilo (A, 1271-83).

Al término de la canción, Odiseo siente y muestra su fastidio por haber terminado anclado en la patria. La canción cumple así en el poema la función narrativa de acicate para que el héroe se decida a no resignarse a un destino menos glorioso que el que le estaba reservado, al tiempo que caracteriza al personaje por medio de la mención de los héroes que patrocinaron su nacimiento. Con el uso de la primera persona la canción incorpora el elemento del orgullo del poeta con respecto a su arte. La aparición del abuelo, por su parte, ofrece varios puntos de interés: primero, incorpora una voz más al relato, la de un antiguo aedo que nos recuerda al propio Homero; segundo, abunda en el elemento cretense como constituyente de la nueva *Odisea;* y, tercero, explica la personalidad del héroe.

La personalidad del nuevo Odiseo se basa en diferentes noticias de la tradición en cuanto a su genealogía (cf. *Apébdice 8.2.2*). El abuelo materno de Ulises era Autólico, hombre muy astuto, no en vano hijo del dios Hermes (Hes. *Fr*. 64), de quien había aprendido los fraudes y robos que le daban renombre (Hom. *Od*. XIX 394-398). Se cuenta que Autólico había llegado a robar unas reses al mismísimo Sísifo, el legendario ladrón. Descendiente de Hermes y, por tanto, primo hermano de Ulises es también Sinón, el espía de los griegos en la *Eneida* (Verg. *Aen*. II, 57 y ss.). El dios Hermes, nocturno, hermético, astuto e infantil es, como Ulises, *polytropos* y *poikilos,* hábil, mañero (*h.Merc.* 14-16; Hom. *Od*. I, 1; III, 163; VII, 168; X, 330; XIII, 293; XXII, 115, 202, 281). Posee también el arte de encantar (*thelgein*). Todo esto lo convierte en el arquetipo y maestro de Ulises en estratagemas y engaños, así como en la habilidad artesanal (Citati 2008: 29-30).

Según algunas versiones el propio Sísifo habría seducido a Anticlea, la madre de Ulises, o bien la habría obtenido de Autólico, que lo habría preferido como padre para su nieto en el lugar del pusilánime Laertes, hijo de Arcisio. Las afinidades de carácter entre Autólico y Ulises reflejan cómo en estos mitos el espíritu parece transmitirse de manera intermitente, y mediante una ley genética no escrita, de abuelo a nieto y no de padre a hijo. Así, se forman sendos pares de parejas antagónicas: en Homero, Ulises y Autólico, ingeniosos y aventureros, frente a Laertes y Telémaco, apegados a la tierra y la costumbre; en Kazantzakis el marino Odiseo y su abuelo, frente al labrador padre Laertes y el apocado hijo Telémaco. La idea de reunir a las generaciones y mostrar

cómo la más reciente rivaliza con la anterior es también muy homérica (Hom. *Od*. XXIV, 506-15) y muy querida por Kazantzakis, que la desarrolla principalmente en el *Capitán Mijalis* (1953 [2005]), pero también en su tragedia *Odiseo* (1998a: 432, 453, 434) y, por supuesto, en la *Odisea* (A, 203-249; cf. González Vaquerizo 2013b).

2. "Las hazañas de Troya y el nostos" por Odiseo (B, 30-434)

Hay dos artes que Ulises domina en la *Odisea* homérica, dos instrumentos antitéticos que maneja con igual maestría y que pertenecen al dios que mejor representa las contradicciones, Apolo, el de luces y sombras. Son el arco y la lira (Paz 1956), armas de este dios y también de Ulises, que tiende las cuerdas de su voz para cantar, para encantar, lo mismo que su viejo arco para matar:

> Ulises, el rico en ardides,
> levantando en sus manos el arco lo vio por entero.
> Bien así como un hombre perito en la lira y el canto
> tiende el nervio que estrena arrollándolo en una clavija
> sin esfuerzo, ya atada en sus cabos la tripa ovejuna
> retorcida y sutil, con igual suavidad allá Ulises
> su gran arco tendió; por su diestra probada la cuerda,
> resonó claro y bien como pío que da la golondrina.
> (Hom. *Od*. XXI, 404-411)

Cantar y matar no parecen ser actividades incompatibles, pues también Aquiles se ejercitaba en ambas y, al son de la cítara, cantaba hazañas de los héroes para alegrar su corazón (Hom. *Il*. IX, 182-189; cf. Diano 2000 y 2009). Por otra parte, tocar un instrumento y cantar forma parte de la educación aristocrática griega.

En la segunda rapsodia del poema Odiseo relata a Penélope, Telémaco y Laertes una parte de sus aventuras: cómo ideó y construyó el Caballo de Troya y cómo se liberó de Calipso, Circe y Nausícaa (B, 30-434). Es llamativo que Odiseo dé por hecho que su fama le precede y diga a su familia: *y estaba, como sabéis, el vientre inmenso lleno de valientes* (B, 49). Pero no es la única ocasión en que los personajes de la nueva *Odisea* parecen haber leído la antigua o, al menos, haber oído contar las hazañas de su héroe. En Creta, por ejemplo, a Odiseo le precede su fama y, cuando llega al palacio de Knossos, Idomeneo recela de él y de sus regalos (E, 1122-1126), evocando los versos de Virgilio: *timeo danaos et dona ferentes* (*Aen*. II, 49). En Homero, en cambio, Ulises se sorprende, y mucho, cuando descubre que es famoso. A partir de estos guiños y referencias al poema de Homero, Kazantzakis propone una vuelta de tuerca más en el

juego intertextual en que nos ha introducido: primero, la *Odisea* homérica es conocida por los personajes de la nueva; más adelante, incluso los episodios previos de la nueva *Odisea* son conocidos por los personajes, pues el nuevo viaje se ha convertido también en leyenda. El más hermoso ejemplo de esta forma de intertextualidad en el poema se encuentra en una de las últimas rapsodias (Φ, 295-516), cuando Odiseo llega, después de cruzar África, al fin al mar. En la taberna de los hombres amarillos que allí habitan Odiseo oye hablar del nuevo dios, que unos cretenses llevaron a esos confines del mundo: ese nuevo dios no es otro que el propio Odiseo, que, como un fuego divino, atravesara la gran isla un día.

En el relato que ahora nos ocupa, el de las hazañas del héroe en Troya y el de su *nostos*, Odiseo justifica su demora y sus desgracias por la acción de Zeus, el *numen señero*. En Homero Zeus no era enemigo de Ulises, si bien permitía que Posidón, que sí le era del todo hostil, entorpeciera su regreso. Zeus favoreció a Ulises cuando Atenea se lo pidió (I, 64-79), pero también estuvo dispuesto a lanzar su rayo para destruir su bajel a instancias de Helios (XII, 385 388).

En la nueva *Odisea* Zeus parece saber que Odiseo será el asesino de los dioses, el capitán que liderará a un nuevo tipo de hombres. Para impedírselo, ordena a la Muerte que convertida en fuego, mujer o mar acabe con él. Según el relato del héroe, los tres encuentros y episodios homéricos de Calipso, Circe y Nausícaa corresponden a tres tentadoras formas de la muerte enviadas por Zeus: Calipso es *una hembra seductora y sonriente*, Circe, una bruja y una maga, y Nausícaa, la muerte disfrazada de virgen.

Después de contar a su familia sus aventuras -que son en síntesis las mismas que en la *Odisea* homérica narra el héroe a su esposa después de la primera noche juntos (XXIII, 300-344), aunque con un sentido e interpretación muy distintos-, Odiseo se da cuenta de que también su familia, su reino y su isla son, como los peligros que superó para llegar hasta ellos, formas y máscaras de la muerte (B, 429-434 y 437-439). La consecuencia de todo ello es que tras contarse a sí mismo, lo cual equivale en cierto modo a entenderse y aceptarse, Odiseo está preparado para marcharse en busca de su nuevo destino: el viaje. De esta manera se descubren dos caracteres distintos, el de Ulises y el de Odiseo. Es decir, el del héroe de Homero y el que el héroe de Homero ha ido adquiriendo a lo largo de la tradición hasta llegar a manos de Kazantzakis. El primero cumple su deseo después de viajar errante, el segundo viaja errante para cumplir su deseo.

3. "Exhortación al viaje" por el tañedor de lira cretense (B, 1336-9)

Un poco más adelante una breve canción nos revela algo más acerca de la génesis cretense de la nueva *Odisea* y del impulso a abandonar Ítaca. Durante el banquete de la boda de Nausícaa y Telémaco, Odiseo divisa *al viejo Cretense, al tañedor de lira* (B, 1304-5). Este personaje no puede ser el mismo aedo de antes, *el primer cantor*, pues de él se había dicho que era el más viejo del país, natural de Ítaca, por tanto. Podría tratarse entonces del propio abuelo de Odiseo, aunque en este caso sería, evidentemente, una ilusión de Odiseo, porque Autólico no está ya vivo, y una interpretación de Kazantzakis, que haría de él un cretense[95]. El tañedor se describe como un hombre que de joven pirateó por todo el mundo y se hartó de muerte, que ahora en la vejez lleva una gran lira y canta las cosas que sufrió y gozó (B, 1177-1179). ¿Es quizá una alusión al propio poeta, a Kazantzakis, o quizá a Homero, considerado para la ocasión cretense? Podría serlo, según la línea de argumentación de Faure (1980), que rastrea el origen de la saga odiseica en Creta y que considera que ha de tratarse de un relato plagado de elementos autobiográficos del propio Homero (cf. *4.1.4*).

Independientemente de cuál sea la identificación del personaje y estando lejos de nuestro alcance la cuestión de la historicidad de Homero, lo que es seguro es que esta canción de la segunda *Odisea* es la de un poeta cretense, como Kazantzakis, y que es una exhortación a viajar (B, 1315-1367), una invitación a romper con los límites que los antepasados conocieron en el mundo.

En este último aspecto el precedente clásico de Kazantzakis es, probablemente, la ya aludida *Exhortatio ad Ulissem* (frag. XXVII) de Petronio, quien ya animara al héroe con sus versos:

> Linque tuas sedes, alienaque littora quaere,
> O iuuenis! maior rerum tibi nascitur ordo.
> Ne succumbe malis: te nouerit ultimus Ister,
> Te Boreas gelidus, securaque regna Canopi,
> Quique renascentem Phoebum, cernuntque cadentem.
> Maior in externas Ithacus descendat arenas[96].

---

[95] Autólico era hijo de Hermes y Quíone y, esta, hija de Dedalión, de manera que Kazantzakis tendría algún argumento a su favor para hacerlo cretense.

[96] Abandona tus moradas, y busca extranjeras costas, / ¡Oh, joven! Nace para ti un destino más grande. / No sucumbas al mal: te conocerán el lejano Ister, / el gélido Bóreas, y los seguros reinos / de Canope, / que rodea naciente y poniente Febo. / Más grande descienda el itacense en playas extranjeras.

Odiseo le dirá al bardo que él no conoce límites (B, 1334), y el bardo cretense, en paralelo a Petronio, replicará: *El mundo es más vasto, Odiseo, que la gruta de Calipso* (B, 1339). Después de estas palabras, que a Odiseo han de sonarle a reto, el héroe está listo para abandonar Ítaca.

4.2.1.2 La canción del gusano es la nueva *Odisea*

Y planeaba navegar los mares norteños desolados
y que sus barbas de hielo se llenaran igual que las de Gusano
o bien poner la proa al septentrión con toda temeridad,
hacia el país de las fieras salvajes y de los hombres crespos,
del que las puertas de hierro le abrió el bardo cretense.
(Kaz. *Od*. E, 138-142)

Una extensa canción, elaborada a medias por el aedo Orfós (Γ, 97-181) y por el héroe Odiseo (Γ, 213-220, 322-434), ofrece una nueva clave para interpretar la *Odisea* de Kazantzakis como extensión de un relato falso. Se trata de una canción inventada por los personajes y representa una suerte de alegoría del argumento y del significado de la obra. Es, por así decirlo, un ejemplo en el nivel del relato, es decir, dentro del poema, de lo que Kazantzakis ha hecho a un nivel superior, el de la tradición, con respecto a Homero.

Efectivamente, lo que esta canción del gusano cuenta es una suerte de resumen de la nueva *Odisea*. La técnica es, por tanto, la de la extensión de una canción, el desarrollo de un relato inventado y un motivo concreto dentro de la obra en forma de argumento para todo el poema. Esta técnica no difiere mucho de la forma en que Kazantzakis habría extendido el argumento de los falsos relatos, motivo concreto e inventado de la *Odisea* homérica, para dar forma a la primera parte de su poema aprovechando los materiales que la tradición de la mentira cretense le proporcionaba.

La canción del gusano empieza a cantarla el aedo Orfós. La rebeldía prometeica de su héroe Vermes (en francés ‘gusano’) recuerda a los poemas hesiódicos, la *Teogonía* y *Los trabajos y los días*, así como al *Génesis* bíblico, y advierte del contenido religioso de un poema cuyo héroe va a erigirse en “asesino de dios”. La segunda parte, la que corresponde a Odiseo, es un resumen aproximado de lo que va a suceder en el poema. Incluye también motivos bíblicos y hesiódicos, en concreto del *Éxodo* y el mito de las Edades del Hombre (Hes. *Op*.106-201).

De este modo la canción a dos voces se nos presenta, en una primera lectura, como programática y, en una segunda, como clave del juego ideado por Kazantzakis: partir de uno o varios relatos "falsos" y desarrollarlos en una forma más extensa, pasando así del microcosmos de la canción al macrocosmos del poema. Es lo que hace también con los falsos relatos de Homero en las rapsodias de la nueva *Odisea* que estudiamos. Con la canción del gusano como resumen del contenido y sentido del poema Kazantzakis estaría ofreciendo una indicación de que el mecanismo que ha utilizado para elaborar su poema ha sido el de la extensión de un relato falso. La interpretación en clave alegórica de la canción del gusano da coherencia a todo el poema[97].

A continuación vamos a estudiar en detalle las dos partes de esta canción del gusano protagonizada por Vermes y su esposa. El poeta los llama *¡Padre y madre, genitores doloridos de los hombres!* (Γ, 104) y asumen el papel de Deucalión y Pirra como únicos representantes de la estirpe humana (Apollod. I, 7, 1-3; Hes. *Fr*. 1-3, 5, 68, 82; Ou. *Met*. I, 318-415). Por otro lado, la idea de que los hombres desciendan de una pareja de gusanos se pone en relación con la creación del hombre a partir del barro (Gen. 1: 26-27) y con la metáfora, profusamente utilizada por Kazantzakis, de la transformación (*metousiosis*) del gusano en mariposa o, lo que es lo mismo, de la carne en espíritu. La idea es, por supuesto, religiosa en Kazantzakis, pero también filosófica, pues proviene de sus estudios parisinos con Bergson (cf. *3.5.2.3*).

1. Orfós (Γ, 97-181)

A bordo del barco con el que abandonan Ítaca, el flautista Suralis (Orfós) comienza a cantar. Canta para distraer a los remeros y para que *el dolor se trueque en oropéndola* (Γ, 73)[98]. Su canción narra la lucha del gusano Vermes con dios y se inspira en los mitos de Prometeo y Epimeteo (Hes. *Th*. 535-616), y de Prometo y Pandora (Hes. *Op*. 42-285).

En ella se relata cómo un dios tiránico trata de destruir a Vermes, que en principio es un gusano surgido del barro, y sus esforzados intentos de sobrevivir en la tierra para hacerse hombre. El dios está celoso, es colérico y egoísta y no está dispuesto a

---

[97] De la misma manera que Creta había de ser, en términos de Kazantzakis, la clave interpretativa de la *Odisea*: "Creta –esa es la clave para entrar en la *Odisea*. Si esto se explica bien, la *Odisea* se vuelve simple y luminosa" (Chourmouzios 1977: 182; cf. *3.4.3*).

[98] Kazantzakis evoca el famoso verso del poema *Eygenia* de Karyotakis (2000: 21): *haz de tu dolor un arpa y vuélvete ruiseñor*.

compartir la tierra con el gusano, pero este se rebela y va hallando una solución para cada una de las trampas que le tiende dios: frente a la Helada, Vermes utiliza el fuego robado del rayo que le lanza el todopoderoso; frente al Hambre, Vermes inventa el arco y la caza, dejando a su mujer al cuidado del hogar; frente al Diluvio, inventa la navegación; a la Muerte, por fin, la vence la fuerza del amor.

Vermes ha de ir, por tanto, superando pruebas, como Odiseo, como Heracles, como tantos héroes. Su motivación, en principio, es la supervivencia, pero a medida que toma conciencia de sí mismo, su lucha se convierte en la de un rebelde que desacata los injustos mandatos de una divinidad tiránica. En este sentido el gusano se asimila al titán Prometeo, con quien comparte el hurto del fuego y la invención de distintas artes en beneficio de los hombres. También como Prometeo, Vermes se convierte en un enemigo de dios.

2. Odiseo (Γ, 213-220, 322-434)

Orfós deja su canción a medias, sin revelar el destino final de su héroe. Pero Odiseo, que asegura haber estado presente en la cueva del gusano cuando el dios le envió a Caronte, es decir, la muerte, anuncia que tal vez él mismo dé término a la canción más adelante (Γ, 213-220). Odiseo se postula así como testigo presencial y, tal como se descubrirá al final, incluso como protagonista del relato. Este uso de la primera persona y la recurrencia al testimonio ocular son, como hemos visto con anterioridad, rasgos típicos del relato falso, tanto en Homero como en Dictis.

Un poco más tarde en el poema Odiseo toma efectivamente la palabra y anuncia: *Y donde dejó su canción la boca del flautista, / yo para vuestra alegría la seguiré hasta el final* (Γ, 326-327). Estos versos, que de nuevo introducen el motivo de la dicha a través del relato y la música, tiene dos lecturas en el contexto de una canción como la del gusano, que semeja un juego de muñecas rusas. En primer lugar, al decir *donde dejó su canción la boca del flautista,* se hace referencia al flautista Orfós y a su inacabada narración de las aventuras de Vermes. Sin embargo, este mismo verso puede leerse en un segundo nivel como alusión a la labor del poeta Kazantzakis, que retoma el canto de la *Odisea* de Homero para completarlo e informar de los últimos viajes y la muerte del héroe.

En la canción de Odiseo el gusano Vermes aparece como un navegante ávido de conocimientos, que, a pesar de saber que el mar y la tierra no poseen confines, se empeña, arrogante, en descubrirlos (Γ, 328-332). El antepasado literario de este

personaje no es otro que Ulises, pero no el homérico, sino el dantesco. Efectivamente es en el canto XXVI del "Infierno" donde cobra su mejor forma la tradición "centrífuga" de Ulises (Stanford 1958; cf. *3.*), cuando el capitán anima a sus compañeros a atravesar las columnas de Hércules –el estrecho de Gibraltar que era en la Antigüedad uno de los límites del mundo conocido– y perderse en el mar y en el tiempo.

El gusano Vermes, en su empeño de traspasar las fronteras, de agotar los mares y las tierras, es un avatar del Ulises dantesco, enmarcado en la misma tradición que el Ulises exhortado por Petronio o el de Tennyson. El poema de este último es el punto de partida de las revisiones del mito del siglo XIX en adelante (cf. *3.1* y *4.1.1*).

Kazantzakis había traducido al griego moderno la *Comedia* de Dante, un libro que siempre llevaba consigo, que ejerció una influencia sobre su obra cuya amplitud está aún por estudiar; y no solo el personaje del gusano Vermes, sino también el propio Odiseo, deben mucho al Ulises del florentino. El abandono de la esposa, la patria y el hijo del nuevo Odiseo, corre paralelo al de aquel y sus motivaciones –el ansia de conocimiento, la aceptación de un destino mayor que el humano– son semejantes. Con este doble paralelismo establecido entre Vermes y el Ulises dantesco y entre este y Odiseo, se afianza la sospecha, confirmada al final de la canción, de que el gusano Vermes no es otro que el rebelde e inconformista Odiseo.

En consecuencia, el nuevo Odiseo está cantando las aventuras de Vermes que, en definitiva, son las suyas propias. La identificación empieza aquí, al comienzo de la canción de Odiseo, con la sed de conocimientos de Vermes que lo asocia al Ulises de Dante. Continúa a lo largo de la canción con las diferentes aventuras que preludian las que se van a desarrollar en la nueva *Odisea*. Concluye y se hace definitiva al final, cuando, como ya advirtiera Odiseo, se encuentre él mismo dentro de la cueva donde la muerte se presenta ante Vermes.

El pasaje del "Infierno" de Dante protagonizado por Ulises parte de una tradición que estaba apuntada en Homero en la forma de la profecía de Tiresias. En su visita al mundo de los muertos (la *nekya* del canto XI) Ulises se entrevistó con el adivino Tiresias a fin de saber cómo habría de regresar al hogar. Amén de las instrucciones para el retorno a Ítaca, el héroe recibió una enigmática profecía, de la cual informó más tarde a su esposa (XXIII, 248-284). Dicho vaticinio le auguraba una nueva partida hasta los remotos confines de la tierra, donde los hombres no conocieran el mar ni pudieran, por tanto, identificar su remo.

El gusano Vermes cumple, según la canción de Odiseo, con esta profecía y navega siempre derecho, al norte, más al norte, jurando no dar descanso al remo (Γ, 330-331); tras dejar atrás muchas islas y estrechos, alcanza mares helados, orillas desiertas donde descansan las focas (Γ, 335-341); allí se sacia su sed de mar, al tiempo que se despierta su hambre de tierra (Γ, 345-346); inicia entonces una marcha por los desiertos helados y *a modo de alas se lleva sobre los hombros los remos* (Γ, 348); en su camino divisa una aldea pero, cuando está a punto de alcanzarla, el dios envía un meteorito y la destruye (Γ, 359-370); Vermes se apiada de la desgracia e indefensión de la raza humana, cura las heridas de los hombres, se asienta en la aldea devastada como uno más de ellos, toma una mujer y tiene hijos con ella (Γ, 377-383); un buen día se acerca ebrio al meteoro y extrae de él el metal, el bronce, con el que los hombres forjan armas y arados y del que Vermes fabrica una daga para sí (Γ, 384-394); el gusano permanece durante años en la aldea, mientras tanto, la muerte le va arrebatando uno a uno a sus hijos, hasta alcanzar al menor de todos (Γ, 395-397); entonces Vermes se hace con su piel un tambor[99] y golpeándolo clama incesantemente al cielo, exigiendo una explicación al dios asesino (Γ,398-406); en respuesta este envía a su verdugo, el negro Hormigón, a buscarlo (Γ, 407-419); llevado a presencia de dios, Vermes desenvaina la espada para darle muerte, pero el cuello del dios es de cobre, de modo que extrae de su cinto la daga (aquella que forjara de bronce a partir del meteorito) y *se abalanza / y mata en el cielo mismo a la deidad decrépita* (Γ, 420-431). La daga, canta Odiseo, ha caído finalmente en sus manos sin que él mismo sepa cuándo ni cómo y está todavía manchada de sangre caliente (Γ, 432-434) en el momento en que concluye su canción.

Si las primeras dos rapsodias de la nueva *Odisea* (A-B), que transcurren en Ítaca, desarrollan los motivos finales de la *Odisea* de Homero; si en buena medida la tercera y la cuarta, que tienen lugar en Esparta (Γ-Δ), están íntimamente relacionadas con el mundo homérico, pues evocan tanto el rapto de Helena como la visita de Telémaco a Lacedemonia; y si las rapsodias cretenses (E-Θ), suponen una expansión de los falsos relatos de Homero, entonces este relato de las aventuras del gusano, puesto en boca de Odiseo y que presenta numerosas coincidencias con una extensa parte de las peripecias del héroe, constituye un resumen de una buena parte del resto de la obra (I-P). Desde el punto de vista estructural creemos que este mecanismo tiene una función anticipativa y programática, al tiempo que pone sobre aviso al lector de las técnicas que el poeta está

[99] Hace de su dolor un arpa, como Karyotakis. Cf. nota 96

utilizando, tales como el desarrollo y expansión en forma de largo poema de lo que en origen fuera una breve canción inventada por un personaje. Nos referimos, de nuevo, al desarrollo de los relatos cretenses, primero, y al de la canción del gusano, después. A continuación ofrecemos una lista de las coincidencias entre las aventuras de Vermes y Odiseo:

- Tanto Vermes (Γ, 330-331) como Odiseo (B) inician su viaje movidos por la sed de conocimientos y el sentimiento de haber sido elegidos para un destino mayor. Vermes pone rumbo al norte, Odiseo al sur.

- Los dos surcan los mares: Vermes recorriendo islas y estrechos (Γ, 335-341), Odiseo en el periplo de Ítaca a Egipto pasando por Esparta y Creta (A-I).

- Cuando sacian su sed de mares, esto es, cuando alcanzan el continente, inician una marcha por el desierto para calmar su hambre de tierra. Los de Vermes son los desiertos helados del norte (Γ, 345-348), los de Odiseo son los abrasados desiertos de África (M-P).

- Los dos personajes se encuentran en su camino con los hombres y conviven con ellos en comunidad. Vermes alcanza una aldea recién destruida por un meteroro y la reconstruye. Al ayudar a sus habitantes se convierte en su salvador (Γ, 359-370); al extraer del meteoro el bronce, en su benefactor. Odiseo construye desde sus cimientos una ciudad ideal (O) para los hombres y mujeres que lo vienen siguiendo desde Egipto en su dura marcha por el desierto. Odiseo ha sido para ellos un guía, como Moisés, es su mesías, el portador de las nuevas leyes de la comunidad, el benefactor de los hombres. No es el bronce el metal que descubre para ellos, sino el hierro, protagonista de la rebelión de Egipto (I-Λ). Un terremoto destruye su ciudad ideal el día de su inauguración (O).

El final de la canción del gusano, en el que Vermes era llevado a presencia del dios y le daba muerte, no coincide con el de la *Odisea*. Tras las rapsodias del desierto (M-P), Odiseo tendrá una serie de encuentros con personajes que exponen distintas formas de concebir la existencia (Σ-X), quedará finalmente solo y morirá, eso sí, desapareciendo en un océano de hielo (Ψ-Ω).

25: Gkikas XXIII, 718

El significado de Vermes en el poema puede ponerse en relación con la creencia popular griega según la cual cuando una persona nace, nace también el gusano de su muerte y se pone en camino para encontrarla y devorarla (Δ, 66; P, 977-981; Ψ, 38-58, 136-145, 1284-1286). En los cuentos populares un gusano inteligente llega cuando el ganado está muriendo y se arrastra hasta colocarse entre sus cejas (K, 613). La idea la reflejó Gkikas en una de sus ilustraciones para la *Odisea* de Kazantzakis, donde vemos a Odiseo mirando de frente a Caronte, que tiene su mismo rostro, y a un diminuto gusano en su frente.

Vermes, avatar de Ulises en el poema, sobre todo es un símbolo del hombre que lucha por transformar la carne en espíritu.

4.2.2 El cancionero popular

Hasta el momento hemos estudiado el componente cretense en la nueva *Odisea* en tanto que elaboración literaria, en tanto que poema: por un lado, los falsos relatos que hacen del héroe un cretense en Homero, por otro, las canciones de los aedos y otros personajes que vinculan al héroe con la isla de Creta.

A continuación vamos a acercarnos a la canción oral y a las leyendas, relatos y tradiciones populares de procedencia cretense –o persistentes en la isla– que pueden identificarse tanto en el poema de Homero, como en el de Kazantzakis. En primer lugar nos acercaremos al cancionero popular (*4.2.2*) y comprobaremos su vigencia en Creta, así como su influencia sobre la nueva *Odisea*. En segundo lugar, estudiaremos algunas leyendas y tradiciones cretenses recogidas por Kazantzakis (*4.2.3*) y, finalmente, aquellas noticias del folclore y la epopeya que relacionan la *Odisea* de Homero y a Ulises con Creta (*4.2.4*).

Las canciones populares griegas han sido objeto de gran admiración desde que C.Ch. Fauriel por primera vez recogiera y publicara un número de ellas en el siglo XIX. Baste recordar los elogios sin calificativos de un hombre como Goethe. Pero quizá la gloria más merecida de estas canciones sea que han servido como fuente principal de inspiración y guía para el resurgir de la moderna poesía griega desde la liberación de Grecia. El surgimiento de Solomos y la Escuela Jonia de Poesía –sobre todo Valaoritis– es inconcebible sin ellas, como lo son el de la Nueva Escuela Ateniense y el de Palamas; y desde ahí la línea lleva directamente a Sikelianos, Kazantzakis y Seferis (Trypanis 1981: 594).

Dimotika tragoudia y mantinades

Existe en Creta, lo mismo que otras zonas rurales de Grecia, una viva tradición de poesía oral, compuesta por las *dimotika tragoudia,* 'canciones o baladas populares'[100]. Estas canciones se asemejan mucho a lo que Parry y Lord definieron como poesía oral (Beaton 1986: 110-111), pues se han desarrollado al margen de la escritura.

Las canciones permiten constatar la continuidad cultural entre la Grecia antigua y la moderna. Son el reflejo de un fenómeno compartido por todo el ámbito de los Balcanes, que es el resultado de la constante existencia de épica oral en la zona. Dicha

[100] Un estudio formal, temático y comprativo de estas 'baladas' en Ayensa Prat 2000.

continuidad se puede observar en los patrones narrativos (motivos de reconocimiento o *anagnórisis*, por ejemplo), en las cualidades de los héroes y en el tipo de fórmulas y fraseología de los poemas (Lord 1977: 71). Sin embargo, las canciones griegas modernas son menores en extensión que sus predecesoras y menores también que sus vecinas eslavas. Hay épica literaria, como el poema renacentista *Erotokritos* (cf. *infra*) o como la propia *Odisea* de Kazantzakis, pero, en general, el papel de la épica lo han tomado canciones orales de menor extensión (Lord 1977: 74).

Existen así relatos más o menos épicos y novelescos, como el de *Mikrokostantinos* (Beaton 1980: 13-15), el *Diyenis Akritis* o *Akritas*, que constituye la epopeya medieval por excelencia del pueblo griego (Beaton 1980: 78-82), o la *Canción de Armouris* (Beaton 1980: 82-86). Estos poemas se recitan en festivales de canción popular como los *Anastenaria* de Kostí (21 de mayo), en los que se sacrifican animales, toros y carneros, se baila en círculo y sobre el fuego, mientras los iconos de la virgen patrocinan una ceremonia sincrética.

La memorización y recitación de versos, así como la composición oral de poemas, goza aún de cierta vitalidad, especialmente en las zonas montañosas y en las islas. De hecho, cuando en 1953 J. Notopoulos y D. Petropoulos visitaron Creta grabadora en mano, la tradición estaba tan vivaz que había incorporado episodios de la ocupación alemana de la isla, ocurrida entre 1941 y 1944 (Beaton 1980: 161-162; Petropoulos 1954)[101]. En su época de apogeo los *rimadori*, cantantes semiprofesionales e itinerantes de la isla, componían versos sobre acontecimientos históricos recientes, como el poema de *Daskaloyannis* (1786), que narra la fallida revuelta de los *sfakiotas*[102]. Dictado por el quesero Barbayannis al escriba Sifis, fue uno de los primeros en ser puesto por escrito en forma de *fylladio* o 'panfleto' (Beaton 1986: 113; 155-162).

A partir de 1821 proliferaron en toda Grecia las canciones de los *kleftes*, bandidos que conformaban la resistencia al Imperio otomano, y los *armatoloi*, bandas armadas que protegían la propiedad (Beaton 1980: 102-111). Aunque nacidas en un contexto nacionalista, las canciones *kleftika* cantan la valentía individual por encima de la conciencia nacional o social (Politis, A. 1973). La idea de que la pérdida de la libertad y el honor suponen una derrota mayor que la muerte y el exacerbado individualismo de

---

[101] Su experiencia recuerda a la narrada por Kadaré (2001) en *El expediente H.*, donde el autor dramatizaba el viaje en los años 30 de Albert Lordin y Milman Parry por las montañas albanesas tratando de resolver los enigmas de la epopeya homérica.
[102] Los habitantes de Sfakia, al sur de Creta.

los héroes de las canciones están detrás de la recreación que hace Kazantzakis del ambiente revolucionario en Creta en *El capitán Mijalis* (1953 [2005]). El autor creció en un ambiente propicio para la épica, en los años de la lucha por la independencia de Creta y en una comunidad donde la composición oral de relatos y canciones era habitual. De ahí que en mayor o menor medida todas sus obras reflejen esta influencia.

Pero no solo la poesía de tradición popular era, y es, preservada por la oralidad de Creta. Los cretenses iletrados saben de memoria partes del poema renacentista de *Erotokritos*, como constatara Pashley en 1837.

El *Erotokritos* es un poema de amor y aventuras compuesto a comienzos del siglo XVII por el italo-cretense Vizentzos Kornaros. Es muy popular en la isla y con frecuencia se representa en forma de canción. También la tragedia del siglo XVI *Erofili* o el poema pastoral *Voskopoulo* (ca. 1600) son obras de tradición escrita y culta, que han entrado a formar parte del folclore de la isla (Beaton 1980: 160).

Asimismo el encuentro de la tradición culta con la popular ha dado en Grecia grandes frutos en la dirección inversa. De este modo, muchos de los temas de la tradición popular se han convertido en temas básicos en las obras de autores cultos como Solomos, Sikelianos, Seferis, Elytis y, por supuesto, Kazantzakis (Beaton 1980: 193).

En la *Odisea* de Kazantzakis se ha señalado tradicionalmente la influencia del *Erotokritos*. Se reconoce la presencia de hemistiquios idénticos y ecos de la obra en el poema (Alexiou 1995: λθ-). Además, hay rasgos comunes: en ambos se da la mezcla de diversos períodos temporales, anacronismos intencionados que crean un mundo poético imaginario fuera de la cronología para el Oriente griego; junto a las referencias a la mitología antigua y a las civilizaciones de épocas y regiones remotas, encontramos en los dos referencias a la isla de Creta, patria chica de los poetas, y a su realidad; el uso de una lengua artificial con apariencia natural o la inclusión de canciones cretenses es otro rasgo común; por último, creemos que en el prólogo del poema de Kazantzakis la imagen del mundo que echa a girar podría provenir de los versos iniciales del *Erotokritos*: *Los giros del ciclo que suben y bajan / y los de la rueda que ora van hacia*

lo alto ora hacia lo bajo / y los cambios del tiempo que no tienen cese / sino que para bien y para mal corren y vuelan (*Erotokritos* I, 1-4)[103].

En cuanto al gran poema épico medieval de los griegos, el *Diyenis Akritas*[104], no existe un estudio comparativo con la nueva *Odisea*, aunque esta vuelve a incluir versos de aquel y aunque su influencia se manifieste también en otros aspectos. Resulta llamativo, por ejemplo, que nada más terminar de escribir la *Odisea* Kazantzakis se propusiera componer otra epopeya de 33.333 versos titulada *Akritas* (Prevelakis 1984: 386). Hubiera sido la reescritura de la epopeya del siglo X de Basilio Diyenis Akritas, héroe nacido de dos razas, la turca y la griega, de ahí *diyenis*, y defensor de las fronteras, de ahí el epíteto *akritas*. De haberlo hecho, el poema hubiera entroncado perfectamente con la *Odisea*.

Kazantzakis dejó abierta la puerta a que su *Akritas* fuera una continuación de su *Odisea* mediante un motivo concreto. Según creemos, el hijo que Helena va a tener con el rubio bárbaro en la *Odisea* es el propio *Diyenis*. La primera pista es que al despedirse de ella Odiseo le desea que dé a luz un hijo que equilibre: *¡El corazón bárbaro, embriagado, y el pensamiento que altivo y despejado / Le sujeta las bridas para que al caos no se precipite!* (Kaz. *Od*. θ, 903-27). Un hijo que simboliza la unión de la belleza clásica y el espíritu moderno, la sangre arcaica y la salvaje, dando lugar en términos de Kazantzakis (1943: 1031) al "heleno". Un poco más adelante, se dirá*: ¡que te viva el retoño dragón / y Dios conceda que un día lo pongan en una canción* (I, 981-982). Por otro lado, el propio Odiseo recibe el epíteto de *diyenis*.

Los cretenses atesoran esta inmensa riqueza cultural en forma poética y algunos de ellos son capaces no solo de recordar largas tiradas de versos del *Erotokritos*, sino también decenas de *mantinadas*. Formalmente las *mantinadas* o *kondylies* son dísticos rimados de quince sílabas, pues su origen es el mismo que el de toda la poesía tradicional neohelénica, cuyo verso, como ya se señaló, es el decapentasílabo (cf.*3.4.3*). No en vano los 10.012 versos del *Erotokritos* son decapentasílabos y también en este verso están compuestas las diferentes versiones del *Diyenis Akritas*.

Las *mantinadas* nacen en un contexto de improvisación, suelen contener un toque de humor y algo de máxima, a modo de sátiras. Son compuestas en la isla por poetas

---

[103] Του κύκλου τα γυρίσματα που ανεβοκατεβαίνου / και του τροχού που ώρες ψηλά κι ώρες στα βάθη πηαίνου / και του καιρού τ αλλάματα που αναπαμού δεν έχου, / μα στο καλό κι στο κακό περιπατούν και τρέχου.

[104] Edición española de Valero Garrido (1981) y griega de Alexiou, St. (1990)

anónimos y, aunque existe un amplio corpus[105] de versos conocidos, su número no deja de aumentar con cada banquete y celebración.

En la *Odisea* de Kazantzakis abundan los versos inspirados en célebres *mantinadas* cretenses y el *Erotokritos* no solo las incluye, sino que contribuyó a afianzarlas y hoy los ecos del poema son visibles en la canción demótica cretense (Alexiou 1995: λστ').

En las rapsodias cretenses de la *Odisea* encontramos además el uso anacrónico de canciones populares heroicas del siglo XIX, que dan cuenta de una supuesta continuidad cultural desde los tiempos minoicos hasta los de Kazantzakis (Kaz. *Od*. H, 255-257, Θ, 325). El objetivo del autor al hacer uso de este vasto acerbo cultural era, por un lado, el de atesorarlo y, por otro, el de emular la forma de componer de los antiguos rapsodas o 'cosedores' de cantos. Nos encontramos así en su poema dichos populares y *mantinadas* como los siguientes[106]:

> ¡Estos son los dragones y llegó el tiempo en que los dragones más pequeños, nosotros,
> trepar debamos los garbanzales para comer garbancillos! (Kaz. *Od*. Δ, 181-182)
>
> Yo soy hijo del relámpago y soy hijo del trueno;
> y cuando quiero, feroz relampagueo y trueno; ¡si quiero lanzo nieve! (Kaz. *Od*. H, 255-257)

El filólogo Detoraki (1979), cretense como nuestro autor, realizó un trabajo sobre la presencia de estas tradiciones en la nueva *Odisea*. En él incluía, además, versos y motivos populares procedentes de otras partes de Grecia. Algunos ejemplos concretos de esta influencia son, según él:

1. La presencia de versos idénticos o ligeramente modificados de canciones populares. Una modificación obligada para Kazantzakis es añadir dos sílabas al verso, a fin de convertir el popular decapentasílabo en el decaheptasílabo de su *Odisea*. Los ejemplos proceden del corpus de Jeannarakis (1876) y muestran el mismo caso de ampliación del decapentasílabo. En cursiva se señalan los añadidos de Kazantzakis:

---

[105] Passow 1860, Politis, N. 1914, Lioudaki 1936, Papagrigorakis 1957, Vlastos 1983, Fauriel (1824-1825), Ioannou 1966 y 1970 son colecciones de toda Grecia; Jeannarakis 1876, Fafoutakis 1889, Kriaris 1920, Detorakis 1976, Politis, A. 1973 son colecciones cretenses.

[106] Más ejemplos en Kaz. *Od*. I, 286, 1057, 1144, 1278, 1282, 1305; K, 288, 489, sobre un hombre que viaja mucho; 604, 611, 618, 632, 852, sobre las mujeres demasiado remilgadas que se hacen daño con facilidad; 888, 1174; Λ, 341, 454, 486; M, 30, 682, 691; N, 538, 645-646; Π, 303, 1239; Ω, 730-731).

a) κι ἀπὸ τὸ παίξε γέλασε καὶ τὸ πολὺ κανάκι
ἀποκοιμήθηκεν ὁ νιὸς

Y del jugar y el reír y el mucho mimo
se durmió el niño (Jeannarakis 1987: 152)

Κι αγάλια, με το παίξε γέλασε και το βαθη κανάκι
Y despacio, con el jugar y el reír y el hondo mimo (Kaz., "Prólogo", 27)

b) Νά'χεν ἡ γῆς πατήματα κι ὁ οὐρανὸς κερκέλια,
νὰ πάθιουν τὰ πατήματα, νά'πιανα τὰ κερκέλια,
ν'ἀνέβαινα στὸν οὐρανό, νὰ διπλωθῶ νὰ κάτσω,
νὰ δώσω σεῖσμα τ'οὐρανοῦ νὰ βγάλει μαῦρα νέφη... (Jeannarakis 1876: 150)

Si tuviera la tierra pasos y el cielo anillas,
para pisar los pasos, para agarrar las anillas,
para subir al cielo, sentarme con las piernas cruzadas,
para darle al cielo una sacudida y que salieran nubes negras…

Αλήθεια, ένα παλιο μου αντρίστικο τραγούδι τραγουδούσα:
- Θε, μου, και να'χε η γης πατήματα, να'χε ο ουρανος κερκέλια,
και να πατούσα τα πατήματα, να άδραχνα τα κερκέλια,
να δώσω μέγα σείσμα τ'ουρανου, της γης να δώσω κλότσο.

De veras, una antigua varonil canción mía estaba cantando:
- Ay, Dios mío, si tuviera la tierra pasos, si tuviera el cielo anillas,
para pisar los pasos, para agarrar las anillas,
para darle al cielo una gran sacudida, a la tierra darle una patada. (Kaz. *Od*. Θ, 489-429)

2. La presencia de versos basados en motivos populares. Los motivos son reelaborados por el poeta. El siguiente dístico procede de la canción del "Puente de Arta" (Politis, N. 1914, 89, 39-40), un tema que Kazantzakis trató en la tragedia *El Maestro Primero* (1910). Los versos contienen una maldición y aparecen recogidos en la *Odisea* en boca de unas magas:

Ὡς τρέμει τὸ καρυὸφυλλο, νὰ τρέμει τὸ γεφύρι,
κι ὡς πέφτουν τὰ δεντρόφυλλα, νὰ πέφτουν οἱ διαβάτες.

Como tiembla el clavo (la especia), que tiemble el puente,
y como caen las hojas de los árboles, que caigan los viandantes[107].

[107] Otro ejemplo en: Ὅπως κλαῖνε καὶ λαχταρίζουν τώρα τὰ παιδιὰ πού τοὺς λείπει το γάλα τους, ἔτσι νὰ λαχταρίση καὶ ὁ τάδε γιὰ τὴν τάδε. (Lawson [1910] 1964: 18)

Ως σειέται η θάλασσα, τα σπλάχνα σου μερονυχτου να σειούνται·
και ως λαχταρίζει του πουλιού η καρδιά, να τρομολαχταρίζεις·
κι όσα καρφια καρφώνω στο κορμί, τόσα καρφια να βγάλεις.

Como se agita el mar, así se agiten día y noche tus entrañas:
y como anhela el corazón del pájaro, así asustado anheles.
Y cuantos clavos clavo en este cuerpo, tantos otros recibirás! (Kaz. *Od*. B, 977-979)

3. Influencias formales de la canción popular[108]. En la poesía popular es frecuente encontrar repeticiones, es decir, tiradas de versos que comienzan o terminan igual. También esta figura es frecuente en la *Odisea*. La repetición dentro del mismo verso de un elemento simple o compuesto [ήλιε, τρισήλιε (sol, tres-veces-sol)], o la "ley del tres", es decir, la triple repetición de una palabra o el uso del número tres, también se encuentran en la *Odisea* de Kazantzakis y ha sido señalada por Detorakis, Th. (1979) y, muy especialmente, por Dikaiakou ([1989] 2001).

Por último, cabe señalar que el modo de componer del cancionero se asemeja al de Kazantzakis. En el cancionero popular griego el significado se expresa más por medio de imágenes y series de imágenes que por expresiones directas (Beaton 1980: 59), y los temas se combinan en una misma canción dando lugar a otras nuevas (Beaton 1980: 65-68). El compositor trabaja a partir de fórmulas, imágenes y temas dados y los actualiza (Beaton 1980: 70).

No obstante, es evidente que, aunque Kazantzakis utilice los recursos de la poesía oral, el cuento popular o la música tradicional, la suya es una obra literaria culta[109].

---

[108] Más ejemplos de influencia formal de las canciones populares: Δ, 456-457; E, 330-331; 1173-1176; Z, 490-491, 569, 793-794; Θ, 60, 67, 1115; K, 1174; Λ, 1-2, 440-442, 499-500, 696, 1322-1323; M, 1-4; O, 196-198, 232, 651; Π, 1-4, 705; P, 1068; T, 791, 1187; X, 85-98, 596, 1450-1451; Ψ, 668-669.

[109] Cumple, a pesar de ello, dos de los requisitos que exige la definición internacional de la música folk (International Folk Music Council Definition en Beaton 1980: 71): la continuidad que une el presente con el pasado y la variación que nace del impulso creativo de un individuo o grupo. No cumple con la selección de la comunidad, que determina el modo en que la música sobrevive, pues la suya es una obra escrita para ser leída y que, además, no ha sido muy leída (cf. *3.5*).

4.2.3 Los bailes

Las canciones populares que nos ocuparon en el apartado anterior con frecuencia van acompañadas de música. La música cretense utiliza ritmos monótonos (7/8 u 9/8), lo que le confiere un sonido arcaico y extático.

En todas las celebraciones se canta y se baila. Existen varios tipos de canción: el *rizitiko* procedente de Jonia, el *amanes* de Asia Menor o las canciones de *Erotokritos*, que musican el poema de Kornaros. Los instrumentos típicos son la lira (una especie de violín que se apoya sobre la rodilla), el *lauto* (un laúd) y el *tambouras* o *bouzouki* (similar a la bandurria), que es el instrumento más internacional de toda Grecia.

26: Colección de instrumentos tradicionales, Museo Benaki, Atenas.
27: Músicos cretenses en una festividad estival.

También existen varios tipos de bailes: el *maleviziotis* o *sousta*, que es una versión moderna de danza guerrera; el *siganos*, que se baila en grupo, cogidos por los hombro; el *pendozaleis*, que es un baile de hombres, como el *kastrinos*; y el *syrtos* o *tsirighetikos*, el baile 'arrastrado'. En este último un primer bailarín, que hace las veces de guía, lleva un pañuelo en su mano izquierda y otro en la derecha del que se agarra el primero de la fila. Todos miran al centro y sus manos suben y bajan alternativamente. Este baile, dicen algunos, encierra un secreto. Y es que el *syrtos* es probablemente la expresión aún viva del baile del Laberinto… y un baile que se relaciona con la muerte en la Antigüedad (Giachetti 2006).

En este capítulo estudiaremos las conexiones de la danza y la muerte en la antigua Creta y en la moderna (*4.2.3.1*). Recordaremos también las noticias sobre el llamado baile del Laberinto o la grulla y veremos cómo Kazantzakis ha recreado estos motivos en su obra (*4.3.2.2*). Lo haremos con el hilo de Ariadna, es decir, la mitología, como constante guía y con la *Odisea* de Kazantzakis como centro de interés.

En efecto, el baile es para Kazantzakis un motivo recurrente y abundan en su *Odisea* las danzas simbólicas (Z, 1205-1207; H, 253-254; O, 885-890; N, 52-58; Π,

1335-1338; Ω, 1345-1346). No se trata de un mero elemento decorativo, sino de un método de expresión, una especie de lenguaje textual de la obra, como señalan Vouyouka (2010: 131) y el propio poema: *Nosotros lo que tenemos que decir, que sepas, con el baile lo decimos* (K, 1137). El motivo del baile es fundamental en toda la obra de Kazantzakis. El célebre Zorba también era un bailarín, que, como un Zaratustra, expresaba mediante la danza aquello que no le permitían las palabras: desde el dolor por la pérdida del hijo, hasta la alegría salvaje ante el espectáculo de la destrucción de la mina (cf. Konidari Favi 2001 y Hatem 1983: 119-147).

4.2.3.1 El baile con los muertos

Para analizar el motivo del baile en la nueva *Odisea* vamos a remontarnos a la Prehistoria de Creta. En la región de Mesara existen tumbas circulares (Xanthoudidis 1924), que datan del 3000 al 2000 a.C. y se denominan *tholoi*. Además de la cámara que alberga el cuerpo del difunto, el *tholos* propiamente dicho, suelen poseer pequeñas cámaras rectangulares, posiblemente destinadas a ofrendas, y un espacio pavimentado en el exterior. El uso de este espacio es desconocido, pero su carácter público parece evidente dada su localización.

Este espacio pavimentado podría ser el precedente del *chorostasi*, 'sitio del baile' o, lo que es lo mismo, pista de baile, que se reserva en la actualidad para la celebración de las festividades religiosas delante de las iglesias y capillas griegas. No es raro hoy día que el cementerio se encuentre en las inmediaciones de la iglesia y los cementerios suelen poseer, asimismo, una capilla[110]. De este modo, si bien no puede afirmarse que el *chorostasi* sea el descendiente de las zonas pavimentadas en las tumbas de Mesara, sí puede considerarse la posibilidad de que se destinara a un uso semejante. Sobre todo, puede pensarse que un escritor como Kazantzakis asociara dos imágenes que le eran familiares, la de una tumba prehistórica con una pista adyacente y la de los cementerios e iglesias modernos con una zona para el luto y para el baile.

Más aún que por la existencia de estas pistas, las tumbas primitivas presentan indicios de haberse asociado al baile por los hallazgos en ellas encontrados. En el *tholos* de Kamilari (4 km sudeste de Tymbaki, cerca del yacimiento de Festos) aparecieron varios objetos votivos con escenas de ofrendas a los muertos. Una de ellas es el grupo de bailarines que puede verse en el Museo de Iraklio.

---

[110] Es llamativo el relato de E. Alexiou (1966: 61-63), según el cual Kazantzakis se casó con su primera esposa, Galatea, en la iglesia de un pequeño cementerio a las afueras de Iraklio.

28: Danzantes (ca. 1900-1300 a.C.) y tumba de Kamilari (ca. 3000-2000 a.C.), Museo Aqueológico de Iraklio.

También en Paleokastro (región de Sitia) se encontró un grupo semejante, donde tres mujeres bailan y la cuarta, en el centro, toca la lira. Las danzantes de Paleokastro ejecutan una danza tradicional cretense, el *hyporchema*, que tendría un superviviente en el moderno *pendozaleis*. Los bailarines se toman de los hombros y el instrumentista se coloca en el centro para tocar la lira. El nombre del instrumento protagonista es el mismo en ambos casos, aunque su forma haya mutado de una suerte de arpa en la Antigüedad a una viola hoy día (Hutchinson 1978: 371-375).

29: Danzantes de Paleokastro (ca.1400-1100), Museo Arqueológico de Iraklio, y mujeres bailando en una festividad estival (Potamos, Kythira, 2011).

Las piezas de Kamilari y Paleokastro[111] representan grupos que ejecutan danzas cogidos de la mano. Dibujan, por tanto, la figura de un círculo, idéntica a la de los *tholoi* donde fueran halladas. Cualquier persona familiarizada con los bailes populares griegos podrá reconocer las semejanzas entre las danzas contemporáneas, bailadas en corro, y las representadas en estas escenas. El contexto funerario de los hallazgos indica, además, que en los funerales o en el culto a los muertos podrían haberse ejecutado danzas. La existencia de un *chorostasi*, esa suerte de pista de baile adyacente, apunta en la misma dirección.

El baile en los funerales sería una tradición milenaria que no se limita a Creta, pues las excavaciones de Olimpia y Corinto han proporcionado más piezas de este tipo (Branigan 1993: 130-1). Esta tradición tampoco se detiene en la Prehistoria, pues los

[111] Sobre las excavaciones de Paleokastro cf. Dawkins 1903-04.

elementos del culto a los muertos en la región de Mesara del 3000 al 2000 a.C. (esto es, la danza ceremonial, los deportes del toro, el sacrificio, el simbolismo de la doble hacha y la diosa de las serpientes) fueron asimilados por la religión oficial palaciega en Creta después del 2000 (Braningan 1993: 119-141).

En la nueva *Odisea* el héroe está paseando una mañana de primavera por las afueras de Ítaca, cuando se percata de que de la tierra ascienden las dulces voces de sus ancestros, que tratan de seducirlo para que les dé a beber sangre y así los haga aparecer: *¡Ven, nieto, ven; ven, el bisnieto, con la cratera rebosante!* (Kaz. *Od*. A, 674-75), le dicen. Odiseo llena un ánfora con la sangre de los pretendientes y se dirige al cementerio. La sangre –que siempre se vierte en un hoyo– sirve en esta *Odisea* de vínculo entre muertos y vivos, lo mismo que en la de Homero. Efectivamente, en la *nekyia* homérica Tiresias pedía que se le permitiera acercarse al hoyo para beber la sangre y decir sus verdades (Hom. *Od*. XI, 95-6)[112].

Con la sangre se animan los difuntos, se anima también Odiseo. Empieza así el episodio del baile con los muertos[113]. La descripción del baile que hace Kazantzakis en esta rapsodia evoca a la vez los actuales bailes griegos y los de la Antigüedad: *destapa los sepulcros y de este modo / forma un coro festivo en el cercado de la muerte* (A, 749*) y una danza suave y arrastrada empiezan en el funerario redondel* (A, 758), *ya de la mano conduciendo la fila / ya separado, con los pies livianos* (A, 781-82).

El baile que ejecutan se desarrolla en círculo, tal y como se hace hoy día en toda Grecia, pero también tal y como atestiguan las representaciones desde la Prehistoria y los testimonios escritos durante toda la Antigüedad. Es además un baile 'arrastrado', que conduce uno de los bailarines, es decir, es un *syrtos*. Este tipo de baile presenta, como veremos, una especial conexión con el mito del Laberinto cretense.

La danza de la nueva *Odisea* se parece a un *geranos* o "baile de la grulla". De los más de 200 bailes de la Antigüedad este es uno de los aproximadamente 30 que han sobrevivido en el folclore actual griego (Zorbas 1997: 186-187, Tyrovola 1996: 153-284). Su nombre quizá provenga de la similitud entre la formación de las grullas en

---

[112] Una idea semejante la encontramos en un canto fúnebre de la región del Epiro:

Και χύστε μαύρα δάκρια στη γης, ποτάμι να γίνει
για να περνούν οι άρρωστοι, να πιούν να ξαρρωστήσουν.

Verted lágrimas negras a la tierra, que se haga un río
para que pasen los enfermos, que beban y se pongan buenos (Motsios, 83, 107).

[113] Solomos en su "Himno a la libertad" (1923) describe también una escena de baile con los antepasados muertos.

migración y las figuras del grupo al bailarlo (Lawler 1946: 115-117) o de la propia etimología del término, que se relacionaría con la raiz *ger, 'arrastrar'[114] (Lawler 1946: 124).

30: Grullas migrando y "Danza de la Grulla".

En el episodio que nos ocupa el ancestro del abuelo surge ante Odiseo en forma, precisamente, de grulla. Al parecer, en las migraciones de las grullas dirige la bandada el individuo mayor y más experimentado, que es responsable, como Odiseo y como Ulises, de sus compañeros en el regreso al hogar. Según el poema, en el esqueleto del abuelo-grulla han anidado las golondrinas; después de guiar a la bandada, el cuerpo del ancestro se ha convertido en su refugio (Kaz. *Od*. I, 721).

Las grullas, además, ejecutan una suerte de danza y su migración bianual es un acontecimiento muy notable en Knossos. En la novela *The Yearling* M.K. Rawlings[115] describe cómo era la danza de las grullas en el estado de Florida:

> Las grullas bailaban un cotillón como el que seguramente se bailaba en Volusia. Dos permanecían aparte, blancas y erectas, haciendo un extraño ruido que era en parte grito y en parte canto. El ritmo era irregular, como la danza lo era. Las otras aves estaban en círculo. Y en el corazón del círculo, algunas otras se movían en sentido contrario al de las agujas de un reloj. El otro círculo exterior daba vueltas y más vueltas y el grupo del centro alcanzaba un lento frenesí (citado en Hutchinson 1978: 371-2).

Kazantzakis, que utilizó en su juventud el pseudónimo de A. Geranos (A. Grulla), debió también asistir a este espectáculo en Creta.

En resumen, en la *Odisea* el autor nos describe un episodio de danza en el cementerio que se corresponde con un baile documentado en la Antigüedad, el *geranos*, y hace explícita esta conexión por medio de la figura del abuelo-grulla. Pero lo que convierte al baile de la grulla en un interesante y frecuente objeto de estudio es su relación con el Laberinto cretense.

---

[114] También existen en Italia las *tratta*, de *traho*.
[115] La novela de M.K. Rawlings (1896-1953) ganó en premio Pulitzer en 1939.

4.3.2.2 El baile del laberinto

Cuenta Plutarco que de regreso al Ática desde Creta Teseo se detuvo en Delos, donde *ejecutó con los jóvenes una danza que, según dicen, todavía ahora practican ritualmente los delios, y que, a imitación de las revueltas y salidas del Laberinto, se interpreta en un ritmo formado por alternancias y rodeos. Este estilo de danza se llama por los delios 'grulla'* (Plu. *Thes*. 21). También en Pollux (IV, 101) se encuentra la noticia de que los primeros en ejecutar la danza fueron los seguidores de Teseo y de que la bailaban en Delos alrededor de un altar imitando la salida del Laberinto. Luciano, autor de un tratado sobre la danza (*Salt*. 34, 38, 49), Calímaco (*Del*. 300-313) y Pausanias (V, 19, 1) hacen asimismo referencia al baile. Por último, las inscripciones en la isla de Delos atestiguan la práctica de esta danza (Lawler 1946: 145).

Sin embargo, una de las noticias más relevantes es la que se encuentra en la *Ilíada* (XVIII, 590-606). Sin hacer mención explícita al *geranos*, se dice que los jóvenes bailaban formando primero un redondel y después dos filas sobre una pista semejante a la que Dédalo construyera en Knossos para Ariadna. A partir de este pasaje diversos autores antiguos y medievales interpretaron que Homero estaba describiendo el *geranos* (Philostr. *Im*. II, 10, 18-22; Sch. Ven. A *Il*. XVIII, 590 (Dindorf II, 179), Sch. Ven. B (Dindorf IV, 202); Eust. 1166) y que el propio Laberinto podría no ser otra cosa que esa pista construida por Dédalo, donde quizá estuviera dibujado el esquema de un laberinto, donde los pasos de la danza dibujaran en el suelo *las vueltas y salidas del Laberinto*[116].

Si Dédalo había construido para ella el Laberinto, es porque Ariadna no sería solo una princesa aficionada al baile, sino la diosa en cuyo honor se bailaba y la señora del Laberinto. Y es que Ariadna es la divinidad antiquísima que recogen las tablillas micénicas como la "Señora del Laberinto", a la que se hacían ofrendas de miel[117]. Según Nilsson ([1927] 1950: 525, n. 63) la hija de Minos, auxiliar de Teseo y, más tarde, esposa de Dionisos, era una diosa de la vegetación, y los bailes ejecutados en su honor en los festivales tendrían que ver con los ciclos de muerte y resurrección de la naturaleza.

La danza era guiada por un *geranouklos*, un primer bailarín que, como el abuelo-grulla, conduciría el baile y que llevaría en su mano un pañuelo. Este pañuelo

---

[116] El simbolismo del laberinto cretense también trás el llamado "juego troyano" inglés (Knight 1932).

[117] "A la totalidad de los dioses miel, A la señora del laberinto miel", se lee en la tablilla KN Gg 702,2:

pa-st-te-o-i-me-ri	πᾶσι θεοῖς μέλι
Da-pur-ri-to-jo po-ti-ni-ja me-ri	λαβυρίνθοῖο ποτνίαι μέλι

equivaldría al hilo de Ariadna en el mito y guiaría los movimientos (Lawler 1946: 128, Frontisi-Ducroux 2000: 145-150). En el llamado Vaso François Teseo toca la lira, mientras siete jóvenes y siete muchachas bailan un *geranos* ante Ariadna:

31: Detalle del Vaso François (ca. 570 a.C.), Museo Arqueológico de Florencia.

A partir de ahí los investigadores contemporáneos a Kazantzakis, como Frazer o Cook ([1914-1925] 2010, 1: 472-495), establecieron una conexión inequívoca entre el *geranos* y el Laberinto de Knossos como pista de baile. Se extendió la idea de que se trataba de una *danza ctónica y laberíntica, ejecutada en torno a un altar con cuernos, en honor de una divinidad femenina. Probablemente su origen sea minoico* (Lawler 1946: 112; Willets 1962: 123 y ss., 193 y ss.). El *geranos* pertenecería a un tipo de danza común a diversas culturas, que debería sus tortuosos pasos a la imitación del deslizarse de las serpientes (Lawler 1946: 119-121), si bien cuál pueda ser la relación entre esto y la denominación de grulla se desconoce.

El testimonio de Homero en la *Ilíada* también inspiró al primer responsable de las excavaciones de Knossos, Sir Arthur Evans (cf. *4.3*). El arqueólogo identificó una zona teatral en el yacimiento, a la cual conduce una carretera que no dudó en bautizar como *via sacra* y que le pareció bien adaptada para un baile con un número reducido de espectadores (Evans 1925-1931, V, III). Para probarlo organizó en 1903 un baile entre los trabajadores y sus mujeres: *una danza, quizá, tan antigua como el edificio en el que tenía lugar. El sinuoso recorrido en meandros de los bailarines estaba de hecho muy de acuerdo con la tradición de Knossos* (Evans 1921-1935, II, 2: 585).

En uno de los frescos que Evans reconstruyó se observaba cómo *hombres de pie y mujeres sentadas bajo olivos contemplan a bailarines alegremente vestidos en un espacio amurallado donde de hecho podemos reconocer el 'choros de Ariadna'* (Evans 1921-1935, III, 32). Al describir la danza el arqueólogo afirmaba:

> […] sus cabellos saltan por detrás de ellos en mechones separados, de un modo que en algunos casos podría ser indicativo de un movimiento rápido, y la actitud y arreglo de las figuras hasta donde pueden ser reconstruidos sugieren ciertamente un sinuoso recorrido en

meandro –tal y como se asocia a la danza tradicional de Knossos en honor de Ariadna (Evans 1921-1935, III: 67).

32: Detalle del fresco 'Cueva sagrada y la danza' (ca. 1700-1525 a.C.), reproducción de Émile Gilliéron en el Metropolitan Museum of Art.

El *geranos*, por fin, se ha conservado en el 'gran baile de Zakynthos o *geranos*' y en el *ageranos* o *geranos* de Paros (Tyrovola 1996: 153-184). Este *geranos* moderno es deliberadamente arcaizante. En realidad, el superviviente del *geranos* sería el *syrtos*, si bien la mayor parte de los bailes modernos griegos, como el *pendozaleis* y el *khaniotikos* cretenses, parten del mismo esquema del antiguo *geranos*. Finalmente el *syrtos*, el baile 'arrastrado', es aquel que bailará el protagonista de la nueva *Odisea*, arrastrado por una nueva Ariadna en Creta (cf. *4.4.2.4*).

La relación del baile con la muerte en la nueva *Odisea* no se limita al episodio en el cementerio de Ítaca. Más adelante, en Creta, encontramos a Caronte como el conductor de otro baile (Kaz. *Od*. E, 969 y ss.).

El baile, en definitiva, se relaciona con la muerte y la destrucción del palacio en la parte del poema que nos ocupa, la cretense, porque, si el baile es laberinto, también ha de ser muerte: por eso encontramos descrita una *tortuosa danza de la muerte* (Kaz. *Od*. Θ, 34), que se ejecuta hasta que la bailarina se desploma y *sus pálidos talones brillantes en la negra tierra abren con el baile el camino del dios vengador, inclemente* (Kaz. *Od*. Θ, 104-105). Es decir, los pies de la bailarina dibujan el mapa del sendero que conduce al dios, el esquema, quizá, de un laberinto y el hilo imaginario de su danza conecta como una línea invisible la vida y la muerte.

33: Fresco de la bailarina (ca. 1500 a.C.), Palacio de Knossos.

Por último cabe destacar que uno de los aspectos que las danzas rituales presentarían sería su carácter iniciático, un componente de la religión minoica que Kazantzakis no ha descuidado (cf. *4.4.1.2.2*). Es preciso, pues, que Odiseo distinga bien las pisadas, esto es, los pasos del baile, en su *laberíntico cerebro* (Kaz. *Od*. Θ, 143), porque gracias a ello será iniciado en el misterio del palacio.

4.2.4 Tradiciones y leyendas cretenses

Como veíamos en el apartado 4.2.1 en la *Odisea* hay dos cantores profesionales: uno, el natural de Ítaca y otro, el bardo cretense. Los dos tienen la función de entretener y divertir a sus señores con los cantos. Además, la obra está llena de versos procedentes del cancionero popular y de refranes. Junto a estos elementos del folclore griego, hallamos en la obra cuentos de Nereidas y profecías (Kaz. *Od*. B, 1180-1185), tradiciones populares y leyendas. El bardo cretense, Kazantzakis, atesora en su memoria todo este acervo cultural mayoritariamente oral y lo recoge por escrito en la *Odisea.*

En el apartado 4.2.2 se estudiaron las canciones populares (*dimotika tragoudia*) en la *Odisea*. Pero en la tradición literaria popular griega también se encuentran los cuentos (*paramythia*) y las leyendas (*paradoseis*), obras narrativas en prosa cuya temática se sitúa lejos de los ámbitos bélicos o domésticos de las canciones. Ambos tipos han sido recogidos en el poema de Kazantzakis.

Las diferencias entre el cuento y la leyenda residen en cuestiones relativas a su función (el cuento busca entretener, la leyenda explicar una costumbre) y su forma (el cuento tiene presentación y fórmula final, mientras que la leyenda es directa y concisa). Sin embargo, la temática de los cuentos y las leyendas es común. Hadas, príncipes y princesas, la magia y lo sobrenatural, son los protagonistas de estas historias. Algunos de ellos, como los Cíclopes, provienen a primera vista directamente del mundo antiguo y, si se estudian de cerca, ponen de manifiesto los cruces de la tradición oral con la literatura escrita (Beaton 1986: 111-112).

Lo mismo que en el caso de las canciones, existen varios corpus de cuentos y leyendas populares, como son los de Politis, N. (1904), Dawkins (1916), Ioannou (1973) y Kambourouglou (1979).

El cuento, como se ha señalado, comienza y termina con una fórmula. Así como nuestros cuentos arrancan con el *érase una vez*, el cuento popular griego, el *paramythi*, se inicia habitualmente con la fórmula*: kokkini klosti demeni*, ‘hilo rojo atado’.

> Κόκκινι κλωστὴ δεμένη, στὴν ἀνέμη τυλιμένη,
> δῶσ’της κλότσο νὰ κινήσει, παραμύθι ν’ἀρχινήσει. (Ioannou 1973: 12)
>
> Rojo hilo atado, enrollado en la rueca,
> dale un puntapié que se ponga en marcha, que empiece el cuento.

El cuento es una madeja, que, como el hilo de una Ariadna, se va desenrollando. Suele empezar además con una invitación, generalmente en verso, a relajarse y disfrutar

de una historia entretenida y suele terminar con la fórmula *y vivieron felices* u otra semejante (Beaton 1986: 112).

Kazantzakis, como se señaló en referencia al prólogo de su *Odisea* (cf. *3.2*), presenta la obra como un recital público en un contexto que evoca el de los cuentos populares. En varias ocasiones utiliza además la fórmula del hilo rojo[118], que tiene su precedente en un versículo de la *Ascética*. Allí representa el *élan vital* bergsoniano (cf. *3.5.2*): *una línea roja por encima de la tierra distinguimos, una ensangrentada línea roja, que con esfuerzo asciende de la materia a las plantas, de las plantas a los animales, de los animales al hombre* (Kazantzakis [1927] 2007: 60).

No extraña que Kazantzakis haya querido en la *Odisea* hacer explícita su deuda con la tradición griega precisamente mediante la alusión al hilo rojo como vínculo:

> Otra cosa no he deseado yo, amigos, en este falso mundo,
> como el astuto, cuentacuentos, el seductor a la mente del hombre,
> que ata con fino hilo rojo en la rueca del mundo
> y le da un puntapié y empieza el gran cuento… (Kaz. *Od*. A, 116-119)

En cuanto a las fórmulas finales de los cuentos populares es habitual encontrar el motivo de que todo ha sido un sueño o un vino apenas probado, como recogen los versos de la *Odisea*:

> Hubo cincuenta nupcias y alegrías, cincuenta hijos sembraron;
> cincuenta copas me dieron de beber para su buena suerte.
> Y recuerdo que el vino empapaba mis barbas,
> pero ¡ay!, ni siquiera alcanzó para endulzar mis labios.
> Cual si hubiera sido un sueño sin huellas, hube de despertar;
> y helos aquí: ¡veo a cincuenta mozos y mozas que entretocan sus rodillas!
> (Kaz. *Od*. M, 573-578)

Las leyendas que, a diferencia del cuento no contienen fórmulas y son más directas, que explican un uso o costumbre tradicionales, reciben en griego el mismo nombre que las tradiciones: *paradoseis*. Efectivamente también en las lenguas romances la tradición es tanto aquello que se cuenta como aquello que se hace.

Kazantzakis, a pesar de que hizo cierto uso consciente del anacronismo en la *Odisea* y de que situó la acción del poema en el reino confuso e indeterminado del cuento, estaba profundamente convencido de que muchas de las costumbres y ritos

---

[118] Además de cómo fórmula inicial, el hilo rojo aparece en la *Odisea* evocando una costumbre popular: los jóvenes que iban a la guerra llevaban una cinta roja invisible alrededor del cuello (K, 1359-1360; N, 123; O, 1204-1209; Σ, 691-693; Ψ, 920).

tradicionales del campesinado griego en el siglo XX fueron también frecuentes en época arcaica y clásica, lo mismo que sus leyendas[119], por eso insertó los cuentos, las tradiciones y los motivos populares en su poema.

4.2.4.1 Motivos del cuento popular

En su traducción de la *Odisea* K. Friar[120] (1958b) incorporó, en forma de notas, un completo compendio de los elementos populares insertos en el poema.

Tal y como Friar señala, Kazantzakis ha incluido, por ejemplo, el célebre cuento de "El Rey sin Sol" (K, 1361, X, 822). Hay muchas versiones de este cuento en el imaginario griego (Argenti & Rose 1949: 562), pero todas coinciden en que su protagonista recibía este nombre porque, si le daba el sol, moriría. Una de las leyendas cuenta que vivía en un palacio subterráneo junto a un río y que lo cruzaba cada noche para ver a su amada, Irene. Al percatarse de que siempre se marchaba mucho antes del amanecer ella decidió una noche retenerlo más tiempo y ordenó matar a todos los gallos de su tierra para que no delataran la llegada del día. Su amado se marchó más tarde de lo habitual. Justo cuando alcanzó el río, el sol salió, lo golpeó y mató.

Friar también llama la atención sobre los numerosos ejemplos de motivos del cuento popular y las leyendas griegas[121] presentes en la *Odisea*, entre ellos los siguientes: un ejército de gigantes que brota de la tierra con armaduras brillantes y que en los cuentos populares es un auxiliar del héroe (T, 668); una hierba mágica que abre todas las puertas (Θ, 66); un dragón que se esconde en los pozos y devora a las muchachas que se acercan a por agua y al que a menudo mata San Jorge (P, 1294-1295; T, 230-231); otra hierba que despierta el amor en las mujeres a quienes se les entrega (X, 1421); la camomila y el ciprés, que se plantan en los cementerios griegos y son símbolos de la muerte (A, 604, 640, 949; Λ, 704-705; Ω, 135, 1190-1191); la higuera, cuya madera es blanda y que representa a la mujer; el roble, cuya madera es dura y que

---

[119] Cualquiera que esté familiarizado con la persistencia de ritos paganos en las ceremonias de la iglesia ortodoxa griega hoy en día, por ejemplo, lo creerá fácilmente posible (Friar 1958b: 818)

[120] Kimon Friar conoció a Nikos Kazantzakis en Florencia en 1951 y llegó a ser un gran amigo suyo. En 1954 pasó al menos seis meses en Antibes con el autor traduciendo la *Odisea* al inglés (Prevelakis 1984: 616 [Carta a B. Knös del 21 de junio de 1954]). Tuvo así la oportunidad de conocer de primera mano el sentido que este había querido dar a distintos pasajes y de resolver sus dudas con él (Friar 1971-2). Gracias a ello, su traducción no solo es una obra literaria excelente, sino también un instrumento utilísimo para el estudio de la *Odisea*. Sus notas contienen valiosas explicaciones de canciones populares, cuentos, leyendas, dichos, costumbres y creencias.

[121] Kazantzakis también utiliza tradiciones y leyendas procedentes de otros ámbitos geográficos, como la tradición turca (O, 1370-1371), los ritos tribales africanos (Π, 985-987) o las leyenda bizantinas, como la de los tres reyes magos (Σ, 696-749).

representa al hombre (A, 633-634; B, 1261-1263; N, 232-235; P, 683-685); un enorme árbol mítico que es todos los árboles en uno (Ω, 8); el cuervo negro, que canta por la noche, el rojo, que canta al atardecer y el blanco, que lo hace cuando amanece (A, 1235; B, 1448; H, 722; Θ, 1179; P, 665; T, 229); la manzana, que es un símbolo erótico en todas las canciones, leyendas y tradiciones griegas, se la da mordida la chica a aquel a quien favorece, si él acepta, se la come (A, 1268; B, 1170, 1321-1322; Γ, 238-239; H, 771-775; I, 579-589, 610-618; Λ, 10; M, 1091-1095; Ξ, 1391-1393; Π, 61, 68, 671-673; P, 178, 435, 668, 689-691; Σ, 264-265, 323-324; T, 1152, 1392; Ψ, 372-376; Ω, 375-379, 432-439, 595-596, 623-624); el cántaro de "agua muda" en el que el 24 de junio, día de San Juan, las chicas echan manzanas con mensajes grabados y del que, mientras una de las jóvenes recita un dístico, un joven saca una manzana que señala a quién se refieren los versos, a menudo bastante obscenos (H, 771-775); la madre de Caronte, que ama a los hombres y trata de protegerlos de su hijo (T, 670-675); la cruz de cera que se coloca en los labios del difunto para que los vampiros no lo conviertan en uno de ellos (Φ, 761); el reino de la Muerte, que comienza en unas cumbres que se abren y se cierran, despedazando cuantas embarcaciones temerarias traspasen los límites (X, 278-282); el Leteo, que en las antiguas creencias órficas fluye de las raíces de un ciprés; el árbol que el difunto encuentra con la ayuda del amuleto que lleva y desde donde es guiado a los Campos Elísios (Ω, 940).

Como puede apreciarse, algunos de estos motivos, como el ejército de gigantes o las hierbas mágicas, parecen constituyentes universales del cuento maravilloso, mientras que otros tienen claros paralelos en el mundo clásico: el simbolismo erótico de la manzana o el ámbito de la muerte, donde encontramos a Caronte, el Leteo y los Campos Elísios. Kazantzakis aprovecha estos paralelismos y no solo destaca las creencias contemporáneas que, por tener un mayor trasfondo mitológico, encajarían mejor en un poema ambientado (hasta donde nos concierne) en la Antigüedad, sino que también retrotrae las costumbres de su época al pasado.

4.2.4.2 Tradiciones populares: la boda

El mejor ejemplo en la nueva *Odisea* de inserción de tradiciones populares cretenses contemporáneas en el mundo clásico es el episodio de la boda de Telémaco con Nausícaa.

Según el poema de Kazantzakis, cuando Odiseo recaló en el país de los feacios y halló a la joven princesa Nausícaa, la belleza y bondad de la joven despertaron en él el

humano deseo que le estaba vetado: construir un hogar, tener hijos con aquella dulce muchacha (B, 405-434). Ya de regreso al hogar Odiseo envió un barco a Feacia para pedir su mano para Telémaco, transfiriendo así su deseo de una vida placentera con la joven a su hijo (B, 599-624). La boda con Telémaco (B, 1131-1424) era mucho más lógica desde el punto de vista generacional y era además un premio a su pureza[122]. La posibilidad de Telémaco como esposo de Nausícaa (B, 498-499) ya había sido, por cierto, contemplada por los mitógrafos (Grimal 1981: 372). Con ello se comprueba una vez más que raramente Kazantzakis desarrolla un motivo *ex nihilo*.

La ceremonia nupcial de Telémaco y Nausícaa en la nueva *Odisea* (B, 1131-1424) es descrita en los términos de una boda tradicional cretense contemporánea (Vlastos 1893). Friar explica algunos de los ritos en sus notas a la traducción inglesa del poema: las mujeres adornan su cabellera con conchas del mar y talismanes para evitar el mal de ojo y al paso de la novia le arrojan grano (B, 1121); al llegar el desfile a la puerta de la ciudad, un niño, cuyos padres aún deben estar vivos (B, 1220), hace ofrendas de miel y nuez a los novios, que se convidan mutuamente antes de franquearla (B, 1221-1223); a continuación ella dibuja con miel una luna creciente en el dintel de la puerta y él graba con su puñal un sol redondo; la luna es un símbolo femenino, el sol masculino (B, 1225-1227).

En boca de Penélope Kazantzakis alude a las coronas que llevan los novios, pues durante la ceremonia de boda ortodoxa griega, el padrino va intercambiando sobre las cabezas del novio y la novia coronas hechas de flores de cera blanca. Más tarde estas coronas se enmarcan y cuelgan en el dormitorio o el salón de la casa (B, 1234).

La novia y la suegra levantan al tiempo el pie derecho y franquean juntas el umbral para propiciar la buena suerte (B, 1239). Una vez dentro, la novia debe inclinarse tres veces ante el pozo de la casa para venerarlo (B, 1246-1250). Una mujer que tiene doce hijos y a la que ninguno se la ha muerto, le entrega una granada, símbolo de fertilidad en el matrimonio. La novia estalla la granada en el suelo y los invitados le desean tantos hijos como semillas tenga la fruta dispersa (B, 1254-1260; cf. A, 603, 691; Z, 1176-1182; P, 687-688; Σ, 818-821, 832-839; Y, 643-645). La novia continúa haciendo reverencias a las distintas partes de la casa (B, 1261-1263) y al fuego de su nuevo hogar (B, 1264-1271). Al terminar las ceremonias que le corresponden, Nausícaa

---

[122] La otra posibilidad hubiera sido el abandono, un premio cruel que, no obstante, merecen otros personajes femeninos de la nueva Odisea (cf. *4.4.2.4*).

toma un ánfora y se dirige silenciosa al brocal a por agua para lavarse, pues es costumbre que la víspera de la boda, cuando la novia va al pozo a buscar el agua para su aseo, no hable con nadie (B, 1284-1286). A lo largo del poema habrá todavía más alusiones a costumbres nupciales, como la que en rige en algunos pueblos: después de la noche de bodas la recién casada cuelga en el balcón la sábana manchada de sangre como prueba de su virginidad (X, 1078).

Presumiblemente Kazantzakis haya cometido muchos anacronismos al referir estas costumbres a los tiempo homéricos. No obstante, si su objetivo era, como creemos, establecer vínculos verosímiles entre el pasado y el presente, lo ha alcanzado. En algunos casos, además, las tradiciones que recoge hunden sus raíces efectivamente en la Antigüedad. Así, por ejemplo, la procesión del niño cuyos padres deben estar vivos (B, 1220) no solo es una costumbre que todavía se observa en Creta, sino que se conoce en Magnesia. Allí unos chicos cuyos padres debían estar vivos conducían la procesión en el sacrificio de un toro a Zeus Sosipolos (Willets 1962: 115). La explicación es que *donde se invoca por medio de la magia la fertilidad, no debe haber contagio de muerte* (Harrison 19123 151, n. 4 y fig. 28a). La misma explicación se aplicaría al contexto nupcial: ni niños huérfanos ni mujeres que hayan perdido hijos deben tomar parte de un enlace destinado a la procreación.

4.2.4.3 Leyendas: ninfas y cíclopes

Si las tradiciones populares griegas conservan el recuerdo de la Antigüedad, otro tanto puede decirse de las leyendas. Kazantzakis, que conoce a fondo ambos mundos, las utiliza en la *Odisea* tanto para ambientar la epopeya, como para dotar a la tradición oral neohelénica de un soporte literario culto.

Como en el caso de las canciones y en el de las costumbres y tradiciones, también muchas de las leyendas recogidas por Kazanzakis en la *Odisea* son de procedencia cretense y son estas, evidentemente, las que más nos interesan, en tanto estudiamos los elementos cretenses de la obra y en tanto parece que las leyendas de Creta pueden tener una presencia especialmente destacada también en la *Odisea* de Homero, como defendiera Faure (cf. *4.1.4*).

Aunque Kazantzakis no pudo conocer el trabajo del francés, sin duda conoció muchas de las leyendas cretenses sobre Ulises que estudia Faure en relación con la *Odisea* de Homero y pudo haber extraído las mismas conclusiones que él de este conocimiento. Sin embargo, ocurre con estas leyendas como con la fama mendaz de los

cretenses (*4.1.1*), a saber, que es más probable que sucedan en el tiempo a la *Odisea* homérica que no al contrario, y que hayan sido asimiladas por los cretenses a partir del poema de Homero. No obstante, este aspecto temporal carece de importancia para el uso por parte de Kazantzakis en la construcción de una *Odisea* cretense. Lo único relevante es, de nuevo, establecer una relación verosímil entre la Antigüedad y la Modernidad, entre Homero y la nueva *Odisea* a partir de la isla puente por excelencia: Creta.

Algunas de las leyendas y tradiciones que, según recoge Faure, sitúan al renombrado Ulises en Creta y de las que pudo haber hecho uso Kazantzakis son la del héroe *Dysseas*[123] en Mátala, Platania (Kydonia) y Temenia (Selinou); la del Cíclope de Sougia; las de los *Triomates* (suerte de cíclopes de las zonas de montaña) o la que sitúa a Calipso en Gavdos y a las Nereidas, a modo de Sirenas, en toda la isla. Y es que no solo la literatura, la filología, la historia y la arqueología pueden ayudarnos a encontrar a Ulises en Creta, también las huellas del folclore griego y cretense antiguo y moderno deben ser tenidas en cuenta, como defendiera Faure.

A continuación vamos a estudiar algunos ejemplos de pervivencia de motivos clásicos en dos figuras de las leyendas cretenses que ha utilizado Kazantzakis, las ninfas y, de una manera muy peculiar, los cíclopes.

Las ninfas

Nereidas

Las ninfas del agua en la Grecia moderna reciben el nombre de *Neraidas* o Nereidas, 'muchachas del agua' (del griego moderno *nero*). En grutas como las de Tritogenia o Ilitía (la famosa gruta del desembarco del falso Ulises en Creta) estas mujeres raptan a los hombres, que resultan *neraïdoparmenoi*, es decir, 'arrebatados por las nereidas', y que tienen hijos *nearïdogennimenoi*, 'nacidos de las Nereidas', o *neraïdokamomenoi*, 'hechos por las Nereidas' (Lawson 1964: 134). Ellas prometen a los hombres inmortalidad y conocimiento, como Calipso y como las Sirenas, pero también pueden hacer travesuras con ellos, matarlos o hacerles perder facultades.

---

[123] *Dysseas* es la forma más habitual del nombre del héroe en Kazantzakis en lugar de *Odysseas* y la aféresis de la vocal inicial es un rasgo dialectal cretense. La forma *Dysseas* puede también evocar fonéticamente en Kazantzakis la palabra *dysi*, 'occidente', y que el héroe *Dysseas* sea así el héroe de Occidente.

En las inmediaciones del pueblo cretense de Myrtia, aquel que en tiempos de Kazantzakis se llamara Varvarous y que fuera el lugar de origen de su familia paterna, existe un lugar llamado Neraïdospilos, 'cueva de las Nereidas'.

34: Neraïdospilos, Myrtia (Creta)

Hoy día los vecinos ignoran el origen del nombre, pero hace poco más de un siglo un campesino refería la siguiente historia: que una Nereida había sido raptada por un joven que hizo de ella su esposa. La Nereida le dio un hijo, pero nunca hablaba en su presencia. Despechado, el joven pidió consejo a una vieja, que le recomendó amenazar a la Nereida con que metería al niño en el horno si no hablaba. Así se dispuso a hacer el joven marido, pero la Nereida le arrebató al niño y desapareció. Cuando regresó junto al resto de las Nereidas, estas la expulsaron de su lado por haber tenido relaciones con un hombre y concebido un hijo con él. La Nereida abandonó el lugar y encontró un manantial cercano. Allí, cuentan, puede vérsela dos o tres veces al año con su niño en brazos (Chourmouzis 1842: 69-70).

En la nueva *Odisea* el personaje del flautista que acompaña la expedición, llamado tanto Suralis (de *souravlos*, la flauta) como Orfós (a partir de Orfeo), recibe el epíteto de *neraïdiaris*. El término se traduce con dificultad como *aquel que frecuenta o semeja las Nereidas* (Kaz. *Od*. B, 936). El mismo personaje recibe también el epíteto *neraïdopartos* 'encantado por las Nereidas' (Kaz. *Od*. Γ, 74). Orfós es, por tanto, un inspirado músico, que, probablemente, ha tenido un encuentro con las Nereidas y que, gracias a ellas, ha obtenido su arte. El epíteto *neraïdopartos*, se encuentra en otros lugares de Grecia como el compuesto *anaraïdoparmenos* (Lawson 1964: 142-143) y tiene un paralelo exacto en la Antigüedad en el *nynfoleptos* de Platón (*Phdr*. XV, 238).

Meligalas y Drimas

Las antiguas *Oreades* (del griego antiguo *oros*), ninfas de la montaña en la Antigüedad, son en la Grecia moderna *Vounisiais* o *Kouritsia tou vounou* (del griego moderno *vouno*). A estas montañesas les gusta el baile. En el monte Taigeto, en las

inmediaciones de Esparta, por ejemplo, hay tres que bailan sin descanso y en el Himeto hay una llanura que utilizan como pista de baile. En Acarnania y Etolia hay *neraidalona*, 'campos de Nereidas' (Lawson 1964: 148-150) y en Creta las 'muchachas de la montaña' celebran ritos en las cumbres (Pashley 1837, II: 232-234).

Su dieta se compone de miel y leche y así se habla en Atenas de *miel y leche en vuestro camino* y en Macedonia se las llama las *meliteniais*, es decir, 'melosas' (Lawson 1964: 150-151). Homero menciona a las ninfas del agua, las náyades, que poseen crateras y ánforas de roca donde suelen libar las abejas (*Od*. XIII, 105-106).

En la *Odisea* de Kazantzakis encontramos a las Meligalas, sacerdotisas cretenses que llevan en su nombre la miel (*meli*) y la leche (*gala*) y que sirven a la Señora-de-la-Tierra, que llevan sierpes en sus cabelleras –por lo que también se las denomina Doncellas-de-las-Serpientes y Hermanas-Serpientes– y portan leche y miel al invocar al dios Toro (cf. *4.4.1.1.3*).

Las Drimas de la nueva *Odisea* son las antiguas *Driadas*, nombre que todavía se encuentra en uso en la isla de Egina. Son las ninfas de los árboles, las *drymais, drymiais, drymnaii, drymniais, drymata* en Epiro, Tesalia, Macedonia, Tracia e islas del Egeo (Lawson 1964: 151-156). En la Antigüedad había una Ártemis *drymonia* (*Orph. Hymn* 36, 12) y una ninfa llamada Dryma (Verg. *Georg*. IV, 336). En la mitología popular neogriega las Drimas son genios maléficos de apariencia femenina. En la *Odisea* de Kazantzakis las Drimas o Montañesas son compañeras de Krino, la princesa cazadora (cf. *4.4.1.1.3*).

Los Cíclopes

Según Faure (1980: 44-46 y 1965a: xxvii-xxviii) en las regiones montañosas de Creta, así como en las islas de Karpatos, Astypalaia, Simi y Chipre, islas todas colonizadas por los cretenses, existe una serie de historias protagonizadas por unos personajes de tres ojos (*tria matia*), los *Triomates*. Hay tantas versiones distintas, contadas por tantos lugareños iletrados que difícilmente pueden atribuirse a una fuente literaria.

Estos personajes habitan en cuevas, tienen dos ojos delante de la cabeza y un tercero en el cuello. Viven en familia: el padre Triomatis, la madre Tromatisa y el hijo Triomatiko. Son ogros (*drakontes*) cuyo origen podría remontarse a los cíclopes de la mitología griega, pues las anécdotas que de ellos se cuentan son muy semejantes al episodio del cíclope Polifemo en la *Odisea* (Hom. *Od.* IX, 216 y ss.).

El motivo concreto del encuentro con el cíclope en la caverna y su derrota por medio del ingenio del héroe sigue vivo en las tradiciones de la cueva de Kamares (*Mavrispiliara*, 'la cueva negra') y en la de *Stou Sendoni tin trypa*, 'en el agujero de la manta', en Zoniana.

Cuenta una leyenda relativamente reciente que un trabajador de las excavaciones de la cueva de Kamares se disponía a comer durante la noche un cordero que había robado, cuando se le apareció un joven hambriento. El ladrón le dio de comer, pero el joven tenía un apetito excepcional y casi se comió el cordero entero él solo. El trabajador supo así que se encontraba frente a un hijo de las Nereidas y, cuando este le preguntó su nombre, él respondió: *O Syntrofos mou* ('mi compañero'). Entonces golpeó al joven con el hueso que aún estaba en el fuego. El joven salió huyendo y gritando de dolor. Las Nereidas, que bailaban en un lugar cercano, preguntaron –*¿Quién te ha herido? –Mi compañero*, respondió el joven. *Entonces*, dijeron las Nereidas, *no hay nada que hacer, baila y diviértete*. Así el trabajador se libró del castigo de las Nereidas por haber golpeado a uno de sus hijos.

En la leyenda del ladrón de la caverna de Sendoni, situada en Zoniana, la historia es parecida. El ladrón se da cuenta de que el joven que aparece desnudo y le pide comida es un ogro, de manera que, cuando le pregunta su nombre, responde: *O Kyrgiapatosmou* ('El que se engaña a sí mismo')[124]. Lo golpea con el hueso ardiente y el ogro sale corriendo y gritando que 'el que se engaña a sí mismo' le ha hecho daño.

Las dos anécdotas recuerdan a la estratagema de Ulises en la cueva de Polifemo, quien, habiéndole dicho el héroe que su nombre era Nadie, en vano gritó a los cuatro vientos que Nadie le había cegado y robado.

Por otro lado, aunque los Triomates tienen, por definición, tres ojos y, aunque habitualmente se cree que Polifemo tenía un solo ojo, según algunas cerámicas y según Servio, los cíclopes podría tener tres ojos: *multi Polyphemum unum habuisse oculum, alii duos, alii tres: sed totum fabulosum est* (Seru. *Aen*. III, 636).

Independientemente del número de sus ojos, es seguro que los cíclopes perviven en Creta, como lo hacen en otras partes de la Hélade, y las leyendas en torno a ellos siguen alimentando la imaginación de los autores. En el folclore acarniense, por ejemplo, existen los *monommati*, 'de un solo ojo' (Schmidt 1871: 201). En la aldea de

---

[124] Este extraño término recuerda al *Dis expaton* (´dos veces estafador') que da nombre a una comedia de Menandro.

Pitsida, cercana al fondeadero de Kommo (antigua Amyklaion) en Creta, hay una leyenda de unos ogros llamados cíclopes y dicen que Ulises o *Dyseas* los expulsó de su caverna con la ayuda de la población hasta el pueblo mítico de Skillochorio, 'el pueblo de los perros' (Faure 1980: 22).

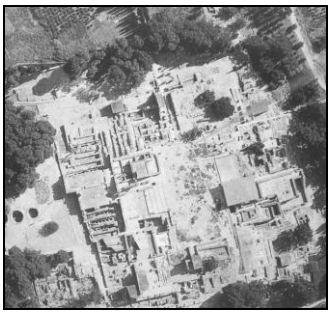
No obstante, la sugerente identificación entre los *triomates* y los cíclopes es inexacta. Polifemo y los cíclopes de la mitología son tradicionalmente considerados unos salvajes, seres rudos y primitivos, carentes de ingenio y que, de hecho, son vencidos por este. Sin embargo, los Triomates tienen fama de ser muy astutos y de ahí que al hombre muy inteligente se le llame *triomatis*, pues es capaz de ver más allá gracias a su 'tercer ojo'. Son, en este sentido, los herederos de otros monstruos de la mitología, muy vinculados a la educación y, por tanto, la inteligencia: los Centauros.

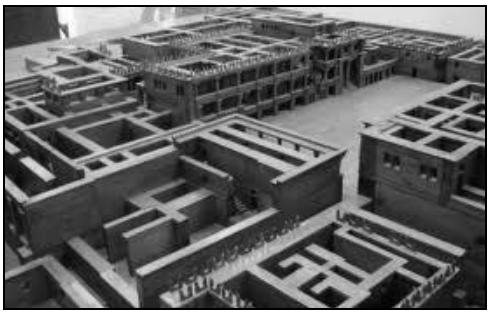
En la nueva *Odisea* hay una alusión al vino con el que Ulises embriagó al cíclope Polifemo (E, 1228-1233), hay leyendas de monstruos del folclore neogriego, pero no hay *triomates*. Sin embargo, el propio héroe recibe el calificativo de *triomatis*, dada su inteligencia. Quizá la conciencia lingüística de Kazantzakis esté detrás de la coincidencia de este valor del adjetivo *triomatis* con esa noción, por él acuñada, de la mirada cretense, una tercera vía, una tercera manera de mirar, que trasciende la tesis y la antítesis alcanzando la síntesis de los contrarios (cf. *3.5.3*). Tal mirada quiso Kazantzakis otorgar a su héroe Odiseo, pero difícilmente podría ser la mirada de un cíclope.

Según Faure (1980) el Ulises de Homero, al superar las doce pruebas iniciáticas que conforman sus aventuras (cf. *4.2.4.2.1*), adquiere la visión interior que lo convierte en *triomatis*, en 'hombre de triple vista'. Bien por casualidad, bien porque hubiera leído a Kazantzakis, Faure aplica al Ulises homérico el mismo epíteto que Kazantzakis aplica al moderno Odiseo, sin que en la Antigüedad se asocie a él el término. En cualquier caso, es posible que en las leyendas actuales de las regiones montañosas de Creta haya sobrevivido una historia antiquísima de un héroe sagaz y unos monstruos de uno o varios ojos. Es posible que desconozcamos los detalles de una historia que bien podría haber formado parte de la saga del Ulises cretense. Y es posible también que Kazantzakis haya rescatado esta historia y la haya puesto en relación con su propio concepto de la mirada cretense.

4.3 ARQUEOLOGÍA RELATIVA

La exploración de Creta brinda inmensos atractivos; las sorpresas, que su poco excavado suelo ofrece a cualquiera que trate de levantarlo, se cuentan entre las satisfacciones más grandes de la vida de uno como arqueólogo (Halbherr 1896: 538).





35: Vista aérea y maqueta del palacio de Knossos, Museo Arqueológico de Iraklio.

En el paso del siglo XIX al XX de nuestra era los hallazgos arqueológicos iban a provocar cambios cruciales en la visión occidental de la historia europea, que hasta entonces hundía sus raíces en mitos cuya verosimilitud parecía descartada.

En la *Scienza Nuova Seconda* (1730: 873) Giambattista Vico había asegurado que Homero era el pueblo griego que cantaba su historia, una idea creada y creída por ellos, pero no un hecho. Entre 1846 y 1856 Georges Grote había publicado una *Historia de Grecia* que, siguiendo la tradición más positivista, descartaba la historicidad de la Guerra de Troya por no haberse encontrado evidencia científica que la apoyara. De hecho, hasta 1870 la historia de Grecia comenzaba con la fecha de la 1ª Olimpiada (776 a.C.). Pero ese año Heinrich Schliemann (1822-1890), movido por su intuición y su confianza en los poemas homéricos, desenterró la ciudad de Troya bajo la colina turca de Hissarlik. Schliemann, que también realizó excavaciones en Micenas y Tirinto en el Peloponeso[125], revolucionó el conocimiento de la Antigüedad europea e influyó de manera determinante en el que estaba llamado a convertirse en el descubridor de la civilización minoica de Creta, Sir Arthur Evans (1851-1941).

[125] Schliemann trató además de hallar el palacio de Ulises en Ítaca, pero desenterró Atalcomenes, ciudad del siglo VI y no del XIII a.C., así como tumbas de la Edad del Hierro y no de la del Bronce.

36: Calles de la excavación de Troya

El cretense Kazantzakis asistió desde niño a estos revolucionarios descubrimientos en la arqueología y la historia griegas[126]. Los contactos del autor con los yacimientos arqueológicos y los monumentos de la Antigüedad, así como el interés por las civilizaciones del pasado, fueron constantes a lo largo de toda su vida. La arqueología cretense jugó, por tanto, un papel fundamental en su obra y muy especialmente en la *Odisea*.

Su interés y sus visitas a los escenarios del pasado tuvieron el doble objetivo de admirar las obras de las antiguas civilizaciones y de constatar el proceso de auge y decadencia de las mismas. Las antigüedades le parecían encarnaciones de la voluntad humana de permanencia en el tiempo a través de sus obras, intentos de superar la condición mortal del hombre mediante los logros del espíritu. Vencer la destrucción y la muerte era para un discípulo de Nietzsche como él un imperativo moral.

Por otro lado, en los restos del pasado Kazantzakis reconocía las obras inmortales del espíritu eterno del hombre que, gracias al arte, se deshace de su parte animal. Al mismo tiempo, no podía dejar de creer, con Spengler (1922 [1976]), en la decadencia de la civilización occidental y así identificaba los momentos de mayor refinamiento cultural de un pueblo con el comienzo de su declive[127]. Estas ideas se reflejarían después en sus reconstrucciones literarias de las civilizaciones del pasado y en la valoración de sus logros artísticos.

Kazantzakis recorrió de manera exhaustiva su país, también Italia, España, Chipre, el Sinaí, Egipto y el lejano Oriente, prestando siempre especial atención a los vestigios del pasado y el espíritu de los pueblos. De sus viajes e impresiones dan fe sus

---

[126] Los siglos XIX y XX fueron también los del auge de la arqueología egipcia, con hitos como el descubrimiento de la piedra Rosetta por Champolion (1822), el Laberinto de Hawara (1842) por K.R. Lepsius o la Tumba de Tutankhamón en el Valle de los Reyes (1922) por H. Carter. Asimismo, es la era de oro de la arqueología en Oriente Próximo y Mesopotamia.

[127] Sobre la influyente obra de Spengler cf. Fischer 1989.

crónicas, recogidas en los diversos libros de viaje, así como sus novelas, donde de forma constante se aprecia la huella de los pasados visitados y evocados por el autor. La arqueología se convirtió de este modo en un campo de interés para su vida y en un ingrediente relevante dentro de su producción literaria.

Su isla natal y su enigmático pasado, que en torno al año 1900 estaba desenterrando Evans, fueron, como cabía esperar, objeto fundamental de su atención y fuente de inspiración para su obra: las rapsodias cretenses de la *Odisea* (1938), el drama *Teseo (Kouros)* (1949), la novelas *En el palacio de Knossos* (1940), *Vida y hechos de Alexis Zorbas* (1946), *El Capitán Mijalis* (1953) y la *Carta al Greco* (1956) tienen como escenario la isla y aluden en mayor o menor medida también a su pasado.

Las tres primeras sitúan la acción en Knossos y se remontan al legendario tiempo de los mitos de Ulises y Teseo, las otras tres se ambientan en la isla de Creta, bien al sur de la isla, bien en las inmediaciones de Irakleio, en época contemporánea al autor o en el pasado inmediato de la independencia cretense. En *Alexis Zorbas* el vínculo con la isla lo establece el carácter del protagonista por medio de su cercanía a la naturaleza, su valentía y su fe en el hombre (Quiroz Pizarro 2003b). En un capítulo de la novela al que se ha prestado poca atención (Beaton 2008. 7-8) el narrador se toma un descanso en el trabajo en la mina para visitar en compañía de Zorba una "pequeña ciudad minoica", que ha sido recientemente excavada (Kazantzakis [1946] 2002: 176). En el corazón de dicha ciudad el narrador identifica el altar de la Gran Diosa con los *enormes pechos descubiertos y las serpientes sagradas en los brazos* (ibídem: 177). La ciudad no puede ser Knossos, pues lejos de las coloristas restauraciones de Evans aparece llena de *piedras grises, piedras de hierro, desnudas a la luz* (ibídem: 176) y no es tampoco ninguno de los palacios conocidos, sino algún pueblo, probablemente Gournia, cuyas ruinas están a unas tres horas a pie de la mina de lignito.

En *El Capitán Mijalis* nos situamos a finales del siglo XIX, precisamente en los años de las primeras excavaciones en la isla y Kazantzakis demuestra conocer muy bien los acontecimientos y a sus protagonistas. En la novela encontramos, por ejemplo, al personaje de Chatzisavvas, probable homenaje a la persona de Iosif Chatzidakis[128], médico y arqueólogo cretense, que en 1883 estaba al frente del *Syllogos Filekpaideftikos Irakleiou* (Sociedad Educativa de Irakleio). Creada en 1878, la organización veló por la conservación de las antigüedades que se iban encontrando en

[128] La Rosa (2010: 233-234) coincide con esta hipótesis.

aquellos primeros años del siglo XX. Chatzidakis fue autor de una *Periigisis eis tin Kriti* (Viaje a Creta, 1881) y buscó el laberinto y a Homero en cuevas de la isla (Serrano en Omatos 2007: 761-777), además de dedicarse a la política (Detorakis, M.E. 1986). El personaje de Chatzisavvas guarda las antigüedades en la catedral de San Tito, como efectivamente se hizo previamente a la creación del Museo de Irakleio (Chatzidakis 1931) que él mismo dirigió hasta 1923[129].

La *Carta al Greco* contiene, por su parte, capítulos enteros dedicados al yacimiento de Knossos, en los que Kazantzakis explica la génesis de un aspecto determinante de su pensamiento a partir de las imágenes de los frescos del palacio: la mirada cretense (Kazantzakis [1956] 2007: 147-151; 449-451; 476-487; cf. *3.5.3*).

Por fin en la *Odisea*, en el drama *Teseo* y en la novela juvenil *En el palacio de Knossos*, la acción acontece en el propio yacimiento reconstruido y revisitado, se desarrolla entre los símbolos de los que Evans dotó a lo antiguos habitantes de Knossos y es protagonizada por unos personajes cuya configuración debe mucho a la interpretación que de ellos hizo Evans como minoicos. En el apartado 4.3.2 (*Los minoicos de Evans y Kazantzakis*) analizaremos el alcance de esta influencia sobre la *Odisea*. La imagen de los minoicos en *Teseo* y en *En el palacio de Knossos* será estudiada en el capítulo 5. La *Odisea* modernista.

Volvamos, por el momento, a los años de la *Kritiki Politeia*, la República Cretense (1898-1913), y a su interés por la arqueología. Esta actividad concitaba en la isla la atención y los fondos de los investigadores extranjeros y contribuyó a la formación de una conciencia nacional y el establecimiento de un vínculo con la Antigüedad mediante el cual reinvindicar la autenticidad cretense más allá de siglos de dominio otomano y otras conquistas.

Ya a partir de 1901 el gobierno autónomo de Creta emitía sellos con imágenes de las excavaciones: uno con la diosa de los leones, otro con un minotauro y, por último, la propia imagen de la reconstrucción del palacio. En el billete el personaje sentado en el medallón izquierdo es Minos en su trono.

---

[129] El arqueólogo Chatzisavvas *paga a obreros para que excaven donde encuentren restos antiguos, tanto en las playas apartadas, como incluso dentro de las cuevas del Psiloritis. Excavó, excavó, encontró manos y pies de mármol y tablillas con letras retorcidas y pastas de barro. Y todo lo llevaba a la Catedral, y había llenado una gran cámara*. Y teme la revolución porque en Creta quedan escondidos *grandes tesoros, estatuas, inscripciones, palacios señoriales…* (Kazantzakis [1953] 2005: 167, 170).

37: Sello de la República Cretense (1904) y Billete de 25 dracmas del Banco de Creta.

Tanto en el mundo académico, como en la imaginación de los cretenses, Evans había logrado hacerse un hueco. El nacionalismo cretense se hizo fuerte y aprovechó las imágenes minoicas. El precedente estaba en las monedas[130] (imágenes 2 y 3) que acuña la ciudad de Knossos desde el siglo V al I a.C. (cf. Svoronos 1972) y, como puede verse en la ilustración 4, la simbología cretense ha pasado a formar parte de la helénica.

38: Moneda con imagen del Minotauro (ca. 400 a.C.), moneda con el símbolo del laberinto (Knossos ca. 300 a.C.) y moneda conmemorativa con el pórtico de Knossos para los Juegos Olímpicos de 2004, Museo Numismático de Atenas.

Los descubrimeintos de Evans causaron sensación en Europa[131] y tuvieron en vilo al público general y al académico alimentando la imaginación de toda una generación de intelectuales y artistas (Gere 2009). Muy pronto hubieron de impactar también en el joven Kazantzakis. No solo es que Evans fuera dando a conocer sus hallazgos paulatinamente y como si se tratara de una campaña publicitaria, sino que además toda aquella actividad acontecía en la cima de una colina (Kefala), situada en el camino de la ciudad de Megalo Kastro (la actual Irakleio), donde Kazantzakis residía, y la villa de

[130] Bibliografía sobre monedas de Creta y el Egeo con todos los símbolos de la mitología (Europa, Asterión-Minotauro, Talos) en Wroth (1886) y el Museo Numismático de Atenas.
[131] Ver, por ejemplo, la impresión que causó la exhibición de arte cretense en Burlington House en 1903 (Burrows 1907: v).

Varvarous (actual Myrtia), de donde procedía la familia de su padre[132]. Es decir, a mitad de un camino que, necesariamente, tuvo que haber recorrido en múltiples ocasiones: *el agradable camino que va hacia el cementerio nuevo* (Kazantzakis [1956] 2007: 147). A veces, dice, *dejaba a un lado los papeles y la tinta y tomaba el camino que, entre olivos y vides, va hacia Knossos* (Kazantzakis [1956] 2007: 449-450).

Como colegial y alumno visitó sin duda las excavaciones de Knossos durante los primeros años del siglo XX y, probablemente, también otros yacimientos de la zona (Stamatios 1983: 82). De hecho, en la *Carta al Greco* describe una visita a Knossos en compañía de un cura francés que habría tenido lugar en 1905, pero que en realidad se completa con los recuerdos de varias visitas posteriores (Beaton 2006: 186). Algunos años más tarde, desde París, escribía a su familia en Creta y planeaba excursiones a Knossos durante el verano con sus hermanas: *Nos levantaremos temprano con Eleni o Anastasia* […] *e iremos a Knossos* (Kazantzaki, E. 1977: 50 [Carta a las hermanas, París 1908]). Y, cuando en junio de 1924 se recluyó en el cabo Lenta al sur de la isla para escribir la *Odisea*, no dudó en hacer recalar a su héroe en Creta y así tener la oportunidad de *resucitar las antiquísimas almas de los bisabuelos de Knossos* (Kazantzaki, E. 1977: 151 [Carta de la primavera de 1925]). Para ello se documentó estudiando textos sobre historia minoica[133] (Castillo Didier 2007: 207). Poco después en 1925 conoció en Creta a Doro Levi (1899-1991), arqueólogo de la Escuela Italiana de Atenas, que trabajó en las excavaciones de Festos y fue autor de numerosas publicaciones (Levi 1927, 1976; cf. Di Vita 1994). Con él y con su hermana Edwinge

---

[132] La residencia familiar en Myrtia acoge hoy la sede de Fundación Museo Nikos Kazantzakis.

[133] Las obras que pudieron estar a su alcance en aquellos años, además de las de Evans y Schliemann y los muchos artículos de numerosos especialistas en los *Anuales de la Escuela Británica en Atenas*, el *Journal of Hellenic Studies* o la *Achaiologiki Ephimeris*, son entre otras: Hoeck 1823-1829, Balkie 1910, Reinach 1894, Ridgeway 1901 1907 1910, Hall, H.R 1901 1909, Burrows 1907, Fimmen 1909, Kavvadias 1909, Blegen 1921, Glotz 1923, Elliadi 1931, Deonna 1911, Dörpfeld et al. 1902, Fouqué 1879, Marinatos, S. 1927, Psilakis 1875, Kavvadias 1909, Xanthoudidis 1904, 1909, Forsdyke 1929. Literatura de viajes: Spratt 1865, Sieber 1823, Pashley 1837. Obras más modernas sobre la **civilización minoica, arte y arqueología**: Schachermeyr 1964, Faure 1959, Pendlebury 1939 [1967], Platon 1966 y 1981, Hood, M.S. 1978, Hutchinson 1962 [1978], Alexiou, St. 1964, Dickinson 1994, Vasilakis 1991 y 1999, Higgins 1967 y 1973, Willets 1977, Matt 1968, Hamilakis (ed.) 2002, Krzyszkowska, O. y Nixon, L. (eds.) 1983, Evely, Lemos & Sherrat 1996; **Santuarios y cultos**: Hägg & Marinatos, N. (eds.) 1981; **Talasocracia:** Hägg & Marinatos, N. (eds.) 1984, **Palacios:** Hägg & Marinatos, N. (eds.) 1987, Graham 1969, Pendlebury 1954, Cadogan, Hatzaki & Vasilakis 2004 **Cuevas sagradas**: Tyree (1975), Faure 1964, Faure 1979 **Creta y Micenas:** Marinatos, S. y Hirmer 1960; **Thera:** Marinatos, S. 1939; 1950, 1984, **Lineal B:** Ventris & Chadwick 1956, Palmer 1961, 1963, Palmer y Boardman 1963; **Laberinto:** Faure 1963. **Destrucción**: Georgiou 1979; Mellersch 1970. **Páginas web**: http://bsa.gla.ac.uk/ y http://classics.uc.edu/nestor/

Kazantzakis mantuvo amistad durante toda la vida y es muy probable que el arqueólogo italiano le ayudara a descifrar el testimonio de las piedras cretenses.

39: Kazantzakis en Florencia con Edwinge y Doro levi (1926)

El poeta pudo haber tenido acceso a la obra de Evans directamente y a la de Marinatos, cretense y autor de un estudio sobre la civilización minoica que reproduce fielmente las interpretaciones del arqueólogo inglés: en Creta existían cuevas con culto (Marinatos 1927: 107 y ss.), se veneraba a una diosa madre (110-111), se desarrollaban ritos orgiásticos donde las mujeres realizaban taurocatapsias (111-112), había juegos en honor del toro (118-120), la música con lira y el baile en honor de Ariadna (121-122), la escritura (123-132), lengua (132-137), la talasocracia (141-150), el carácter pacífico de los minoicos que, como los ingleses antes de la guerra, estaban dedicados al comercio, el arte (170-171), los dorios, de los cuales, por cierto, hacía descendientes directos a los sfakiotas (137-140).

Paralelamente otros arqueólogos y buscadores de tesoros estaban desenterrando los testimonios de la antigua civilización cretense en otras zonas de la isla.

En 1884 Stephanos Xanthoudides (1864-1928), filólogo, historiador y arqueólogo cretense, junto con el italiano Federico Halbherr (1857-1930) y el ya mencionado Iosif Chatzidakis, descubrió y estudió la inscripción de las “Leyes de Gortina”.

En torno a 1900 D.G. Hogarth excavaba en la cueva del monte Dicte conocida como el “gran santuario de Psychro”. Se trata de una gruta de considerables dimensiones, a la que se accede después de una empinada subida desde el altiplano de Lasithi. Hoy día se visita como la “cueva de Zeus”. Se accede a ella por una pequeña abertura, sin embargo, el paisaje cambia a medida que se descienden los húmedos escalones de piedra y se hace la oscuridad, se ensancha y, por fin, se abre una gran sala repleta de estalactitas, así como pequeñas salas laterales. Las formas naturales de las rocas difícilmente se distinguen de aquellas talladas por la mano del hombre. D.H.

Hogarth halló en los resquicios de las estalactitas, a gran profundidad, cuchillos de tipo micénico perfectamente conservados, diminutas hachas dobles, ornamentos femeninos y fíbulas.

La cueva es uno de los escenarios más sugerentes para Kazantzakis, que localiza en ella diversos episodios de sus obras: en *Teseo (Kouros)*, por ejemplo, la entrada del laberinto es la de una cueva. En la *Odisea* el rey Idomeneo se retira a una cueva para renovar sus poderes, tal y como, según la tradición, hacía cada nueve años el legendario Minos, consultor de Zeus máximo (Hom. *Od*. XIX, 178-79)[134].

En 1901 también se estaban excavando en Creta los palacios de Festos y Agia Triada, menos reconstruidos y menos conocidos. Estaba a cargo de ellos la Escuela Italiana, donde trabajaba a la sazón Doro Levi. El palacio de Gournia era responsabilidad de la Escuela Americana y el de Mallia, de la Escuela Francesa. Poco después, en el vecino Egipto, Howard Carter daba a conocer en 1922 el magnífico hallazgo de la tumba de Tutankhamón en el Valle de los Reyes. El Valle en seguida se convirtió en escenario de varias rapsodias de la *Odisea* (I-Λ) y el relato de Carter del hallazgo de la tumba (Carter 1990: 46-54) sería recreado por Kazantzakis en el episodio del saqueo de la tumba de Ajenatón y Nefertiti (I, 853-892).

Como Carter, Kazantzakis destaca los sentimientos de emoción y exaltación de los protagonistas, el miedo de los trabajadores y compañeros. En ambos casos la entrada a la tumba se descubre por una irregularidad en el terreno y han de ser abiertas dos puertas selladas tras recorrer un estrecho pasadizo a la luz de las antorchas. El tipo de objetos que se encuentran por fin en la cámara es idéntico. Pero, sobre todo, idéntico es el tono de los dos escritores. Así pues, aunque no se trate de la misma tumba (Si Odiseo hubiera saqueado la de Tutankhamón, Carter no la hubiera encontrado repleta de oro), y aunque el descubrimiento de Carter llevara varios días y el de Odiseo solo unas horas nocturnas, las similitudes entre los pasajes son evidentes y abundan en la tesis aquí planteada: el interés de Kazantzakis por los hallazgos arqueológicos los convierte en una de las fuentes de su *Odisea*. Esta afición por la arqueología no es exclusiva de nuestro autor, sino que será una constante de la época que lo acerca a la estética y la temática del modernismo europeo (cf. *5*).

---

[134] La traducción de José Manuel Pabón para Gredos para este pasaje es "Minos de maduro reinó", sin embargo otras versiones, como la de Samuel Butler al inglés, traducen *ἐννέωρος* por "cada nueve años". Sobre el término y el ciclo de nueve años cf. *4.4.1.2*.

Sin embargo, el pasado que Kazantzakis pudo visitar en los yacimientos y recrear en sus obras no era del todo objetivo, sino que estaba condicionado por la reconstrucción propuesta por sus descubridores. La consecuencia del encuentro con el pasado de Creta fue doble para él: ni el carácter de sus artífices ni la interpretación que dieron a los hallazgos le dejaron indiferente. Por ello es conveniente realizar un estudio de, al menos, la figura de Evans y su legado, cuya impronta es fundamental para entender a los minoicos tal y como los presenta la *Odisea* de Kazantzakis.

4. 3. 1 Sir Arthur Evans[135]

40: El arqueólogo en la entrada norte del Palacio.

Κρήτη τις γαρ ἔστι, μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ

(Hom. *Od*. XIX, 172)

A Evans no lo llevaron a Creta en torno al año 1900 los mitos de Minos, Ariadna, el laberinto y el Minotauro, como habían llevado a Schliemann a Troya y Micenas los de Aquiles y Agamenón. En su caso las responsables fueron las diminutas escenas y los misteriosos signos impresos sobre sellos cilíndricos y anillos que adquirió en los mercados de Atenas. Su propósito inicial fue el de descifrar el sistema de escritura que escondían, un afán que no pudo ver cumplido, porque siempre partió del erróneo supuesto de que la lengua que ocultaban era distinta del griego (Evans 1894, 1897).

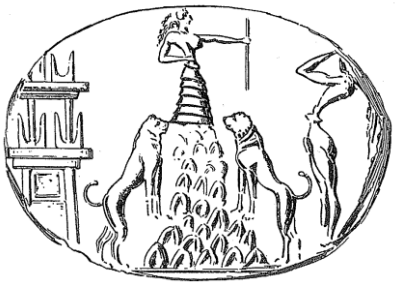
En la isla de Creta estos sellos eran numerosísimos y conseguirlos resultaba sencillo: se hallaban por doquier en los yacimientos aún por excavar y en los mercados. Además, los campesinos los habían atesorado en sus casas como amuletos, ya que las

[135] Sobre su biografía cf. Evans, J. 1943, Powell 1973, Hood, R. 1998, Horwitz 1981, Brown 1983 y 2001 (incluye los diarios del arqueólogo).

mujeres creían que propiciaban la natalidad. De ahí que los denominaran *galopetres*, 'piedras de leche' (Evans 1921-1935, I, 673).

Tras adquirir un buen número de ellos, Evans publicó los *Scripta Minoa* (1909), donde establecía una relación entre los signos del alfabeto fenicio y los "jeroglíficos" cretenses. Más tarde, en 1939, aparecerían en Knossos tablillas con inscripciones en dos sistemas diferentes (a los que él mismo denominó Lineal A y Lineal B) y que eran muy semejantes a las tablillas procedentes de Pilos y Micenas en el Peloponeso. Gracias a ello Evans estableció una relación entre el Peloponeso y Creta o, lo que es lo mismo, entre micénicos y, tal y como se los denominó en honor del legendario rey Minos, "minoicos"[136].

La similitud entre los objetos hallados a ambos lados del Egeo y el propio sistema de escritura de los dos pueblos atestiguaban dicha relación. De este modo, cuando Evans encontró en Creta sellos de arcilla donde una diosa de pecho descubierto se erguía sobre una columna que flanqueaban dos leones, no dudó de que se tratara de los mismos que coronan el dintel de la famosa puerta de los leones de Micenas.



41: Impresión de un sello del depósito del altar de las columnas con Rea minoica sobre una cumbre, leones guardianes, un orante y altar procedente de Creta (Evans 1921-1935, II: fig. 528)

Los leones estaban presentes además en el fragmento de un relieve (Evans 1921-1935, II, 1, 333-334) y en el anillo de Néstor (Evans 1921-1935, II, 1, 482, fig.289 y 1925).

Kazantzakis, por su parte, los identificó en su visita de 1937 al yacimiento de los atridas con las terribles Clitemnestra y Electra, mujer e hija de Agamenón, respectivamente (Kazantzakis [1965] 2004: 317). Allí, grabados en escalas de oro procedentes de las tumbas también descubrió con alegría un gusano y una mariposa, símbolos que le parecieron, sin duda, tomados de Creta (Kazantzakis [1956] 2007: 478).

[136] El primero en bautizarlos como minoicos no fue Evans, sino Hoeck (1823-1829) (cf. Karadimas & Momigliano 2004).

42: Puerta de los leones de Micenas.

El siguiente paso para Evans habría tenido que ser el de descifrar los signos en los sellos y en las tablillas de minoicos y micénicos. Pero Evans, como la mayor parte de especialistas, siempre pensó que la lengua que contenían no era griega, puesto que la propia población de Creta, a su juicio, tampoco lo era. No obstante, concedió que pudiera haber habido población de habla griega antes de la conquista doria que mencionaban Tucídides y Heródoto (Evans 1894: 358, 362). Con todo, hasta 1952 su opinión no pudo rebatirse.

Cuenta la leyenda que con 14 años un joven Michael Ventris había asitido a una conferencia de Evans en la Escuela Británica de Atenas y que desde entonces se había propuesto descifrar las tablillas. En 1952 M. Ventris y J. Chadwick interpretaron correctamente la mayor parte de los signos del llamado Lineal B y fueron capaces de traducir el contenido de las tablillas al cruzar los datos del silabario chipriota con la lectura algebraica propuesta por Alice Kober en los años 30. Estas recogían una forma muy arcaica de la lengua griega (Chadwick 1958). Evans había fallecido para aquel entonces, dejando establecida la nomenclatura de los “jeroglíficos” (Lineal A y Lineal B) y habiendo desestimado cualquier relación con el Disco de Festos. Además, propuso un uso ritual para el Lineal A, distinto del doméstico (Evans 1921-1935, I, 612 y ss.). Pero el Lineal A sigue a día de hoy sin haber sido descifrado.

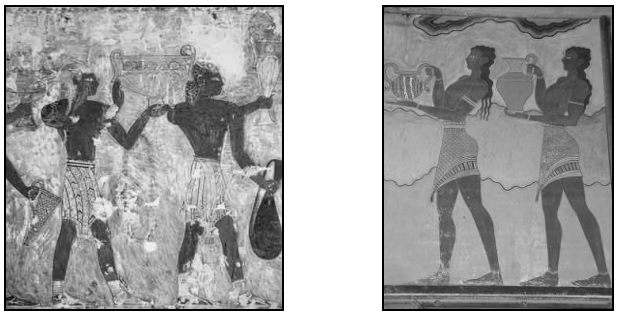
Evans había llegado a Creta para descifrar un sistema de escritura y terminó por desenterrar e interpretar una civilización entera. ¿Pero quiénes eran realmente los minoicos, los antiguos pobladores de Creta? El testimonio de Homero (Hom. *Od*. XIX, 172) hablaba de cinco pueblos diferentes: los aqueos, los eteocretenses, cidones, dorios y pelasgos (Psilakis, V. 1865), si bien en una época posterior a la del apogeo de la civilización minoica.

Evans no estaba totalmente de acuerdo con la opinión tradicional de que los rasgos característicos de la cultura griega se debían a Egipto y Mesopotamia, sino que coincidía con Salomon Reinach, autor de *Le Mirage Oriental* (1893), en que Occidente siempre había demostrado una considerable originalidad y un genio propio. Así pues, llegó a Creta con esta idea y halló sobre el terreno la confirmación: en Creta había existido una civilización extremadamente desarrollada, independiente de Egipto, aunque en contacto con este. Esta civilización se extendió al continente a través de los micénicos y evolucionó hasta dar lugar a la civilización griega. Sus referentes culturales estaban, según Evans, más en el levante y en Libia que en Egipto o Mesopotamia. Creta era, como ya había anunciado el mito, la cuna de Europa.

No obstante, la relación de Creta con Egipto resultaba innegable. Cuando apareció en las excavaciones de Knossos el fresco procesional, que mostraba una serie de jóvenes con objetos votivos, los egiptólogos los identificaron con los *keftiou*[137]. Este es el nombre que los egipcios dieron a los extranjeros de las "Islas del Mar", es decir, los "Pueblos del mar", venidos del "Gran Verde" (el mar Mediterráneo) y representados en las tumbas egipcias del Imperio Medio (1516 a.C., Dinastía XVIII). El propio Evans se sumó a los egiptólogos identificando a los *keftiou* de las tumbas también con los micénicos de las copas de Vafio (Evans 1894: 370; cf. Hall, H.R. 1902a y b; 1922), halladas en las cercanías de Esparta (cf. *4.3.2.6*).

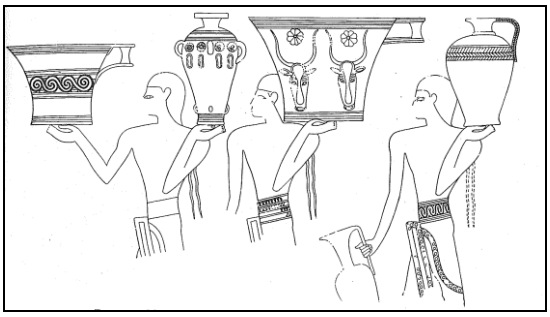
Evans también comparó los dibujos en la tumba del arquitecto Sen-mut con el grupo más conocido de emisarios *keftiou* (identificables por su faldilla y el tipo de vasos que llevan). En la tumba de User-Amon llevan además figuras de toros. Las imágenes en la tumba de Rekh-mara se compararon con los frescos del corredor procesional de Knossos (Evans 1921-35, II, 1, 166; II, 2, 736- 748; IV, 1, 262).

[137] Los términos *Kaftor*, para designar en Egipto a un país cuyo territorio lo constituye una isla, y *keftiou*, para sus pobladores, parecen ser hebreos. En la tradición hebrea *Kaftor* es el lugar de procedencia de los filisteos. En los registros cuneiformes se llama a este país *Kaptara* (Hutchinson 1978:143).

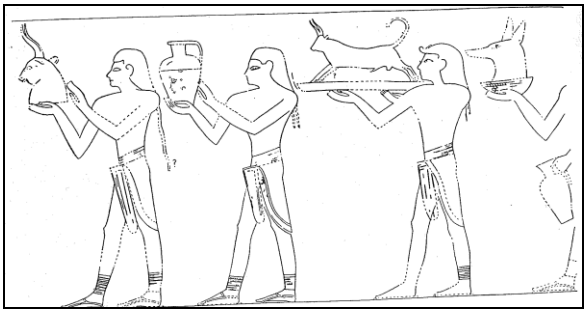


43: Tributarios *keftiou* llevan ofrendas al faraón Tutmosis III en la tumba de Rekh-mara y Fresco procesional del Palacio de Knossos.

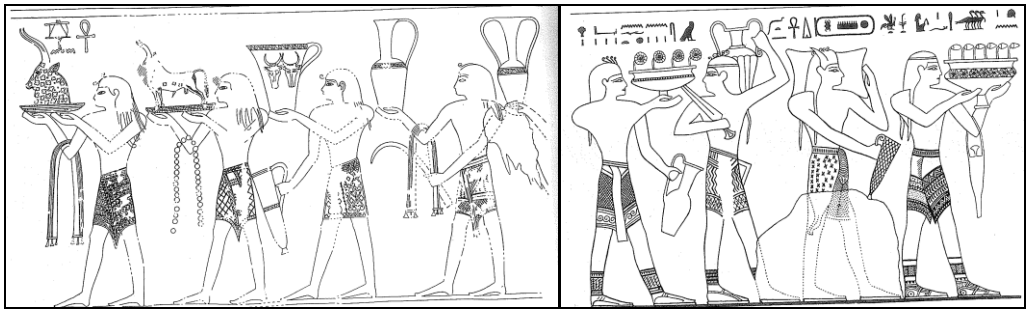
Dibujos esquemáticos de los tributarios *keftiou* en las tumbas egipcias tal y como aparecen en los libros de Evans:



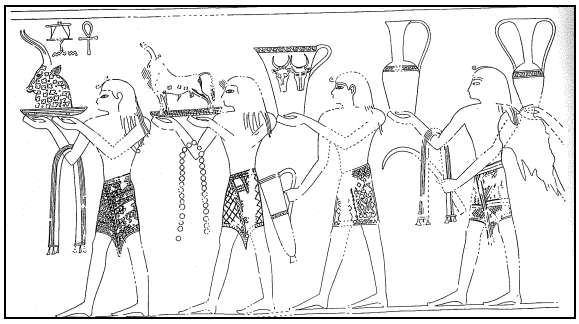
44: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de Sen-mut (Evans 1921-1935: fig. 470)



45: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de User-Amon (Evans 1921-1935: fig. 471)



46: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de Rekh-mara (Evans 1921-1935: fig. 473)



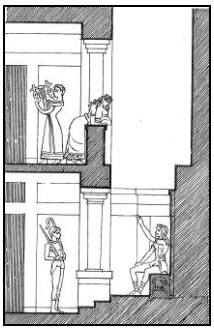
47: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de Men-kepher'ra-senb (Evans 1921-1935: fig. 182)

Evans no confió desde el principio en los mitos y las leyendas como fuentes para la arqueología. Aunque este procedimiento había conducido a Schliemann al feliz hallazgo de Troya, también había derivado en algunos errores de interpretación. El estrato que el arqueólogo alemán consideró homérico (primero Troya II, más tarde Troya VI) en realidad no lo era. Hoy día se considera que la ciudad contemporánea a la famosa guerra se encuentra en el nivel VII-A. También en Micenas las piezas de oro que identificó como el Tesoro de los Atridas eran, en realidad, muy anteriores al tiempo de estos.

Schliemann encarnó un nuevo tipo de buscador de tesoros, que empezó con la fe en los textos clásicos dando lugar después a los métodos científicos de la incipiente arqueología. Evans, por el contrario, solo a medida que desenterraba el palacio de Knossos se fue convenciendo y dejando llevar por las verdades y los encantos de los mitos. El niño Schliemann había leído con fervor a Homero y el dibujo de la ciudadela en llamas en la *Historia Universal para los niños* de Georg Ludwig Jerrer, que su padre le regaló en 1829, le había persuadido de la existencia de Troya (Bückner & Schliemann 2010: 14). Evans, por el contrario, fue autor de una reseña a la *Troja* (1884) de Schliemann en la que descalifica sus métodos como “topografía poética”, es decir, aquella que sigue a los autores clásicos para identificar los yacimientos (Evans 1883: 437-439).

48: La destrucción de Troya, Eneas huye con su padre Anquises y su hijo Ascanio (Jerrer 1833: 148-149)

Sin embargo, para mayor gloria de la literatura y, seguramente, en detrimento de la ciencia, Evans terminó siendo adalid de la arqueología más subjetiva e interpretativa, así como asiduo usuario de la topografía poética. Por ejemplo, cuando hizo el anuncio del descubrimiento de una escritura común en Creta y el Peloponeso, el sistema Lineal, se aventuró a decir que se trataba de los *semata lygra* 'signos funestos' de los que Homero habla en la *Ilíada* (VI, 168). También dio por hecho histórico el descubrimiento de las crónicas de Dictis (cf. *4.1.3*): *Existe una sólida evidencia para concluir que el primer descubrimiento de los archivos de arcilla de Knossos que presentan una escritura desconocida se remonta a los días del emperador Nerón* (Evans 1921-1935, IV: 673 y 1909, I: 106 y ss.). Y con el paso de los años no dudó en lanzar hipótesis sobre cuestiones tan alejadas de la arqueología como el paso de Menelao por Creta (Evans 1921-35, II, 1, 89-90) del que da buena cuenta Homero (*Od*. IV, 81-96 y 351-586). Finalmente, instalado en la mansión que se construyó junto al yacimiento, la *Villa Ariadne*, Evans llegaría a imaginar a Minos hablando con su hija Ariadna en palacio reconstruido: *Si quería hablar, pongamos por caso, con Ariadna, apenas tenía que alzar la voz para llamarla al balcón de enfrente* (Evans 1921-35, II, 2, 410). Y esta escena es, precisamente, la que recoge el siguiente dibujo de Th. Fyfe, uno de los ilustradores del arqueólogo inglés, que muestra a Minos en su trono hablando con Ariadna en el balcón:



49: Reconstrucción de la Villa Real, Theodore Fyfe (Evans 1921-1935, II: fig. 238)

En definitiva, si la guerra de Troya había tenido lugar, por qué no iba a haber un trasfondo de verdad histórica también en el mito de Teseo que, de acuerdo con la cronología de la leyenda, se desarrolla tan solo una generación antes. Evans baraja incluso la posiblidad de que subsista el recuerdo de una épica minoica bajo la *Odisea* de Homero (Evans 1925: 74, n. 94), cuestión de la que hablábamos anteriormente (cf. *4.1.4* y *4.2.4*).

Tal fue al fin el empeño de Evans en desentrañar el misterio del laberinto, que empleó su enorme fortuna en adquirir en propiedad la colina de Kefala. Allí, entre 1878 y 1879, un cretense, casualmente llamado Minos Kalokairinos[138], había desenterrado las primeras piedras de lo que ya identificó como el "Palacio de Knossos". Pero su figura ha sido tan ensombrecida por la de Evans que ni siquiera en Creta se le recuerda (Aposkitou 1979, Kopaka 1990, MacGillivray 2006: 92-96).

El propio Schliemann había fijado su atención en ese lugar en 1889 (Wunderlich 1976: 18-19; Brown 2001: xxi). Pero Creta vivía momentos críticos y conseguir permisos y fondos para excavaciones no era sencillo. También John Linton Myres[139], aconsejado por Evans, había viajado a Creta, había conocido a Chatzidakis y Kalokairinos y no había obtenido permisos para excavar en Knossos (Brown 2001: xxiii).

Tras la serie de revueltas que llevarían a la independencia de la isla respecto al Imperio Otomano en 1898, se instauró un gobierno autónomo cretense (*I Kritiki Politeia*, La República Cretense, 1898-1913), que fue desde el principio muy consciente del valor de sus antigüedades y muy celoso en preservarlas. La organización que se

---

[138] La familia Kalokairinos y las primeras excavaciones en Creta son retratadas en la novela de Rhea Galanaki *O Aionas ton labyrinthon (El siglo de los laberintos)*, donde junto a Minos Kalokairinos, Iosif Chatzidakis, Stephanos Xanthoudidis, Federico Halbherr y otros, encontramos a un personaje de *El Capitán Mijalis*, el capitán Manousakas, y al fantasma del propio Nikos Kazantzakis, que se aparece en sueños a uno de los protagonistas (Galanaki 2000: 271 y ss.).

[139] J.L. Myres (1869-1954), arqueólogo británico, autor de *Dawn of History* (1911).

responsabilizó de este cometido fue el *Syllogos* (Chatzidakis 1931: 22). Se impusieron leyes muy severas en cuanto a la exportación y, de este modo, se logró que hoy día se puedan contemplar las piezas del arte minoico en el Museo Arqueológico de Irakleio[140] y no en el Británico de Londres. La breve autonomía cretense evitó también que las piezas se trasladaran a Atenas porque, cuando en 1913 Creta pasó a formar parte de Grecia por el Tratado de Londres[141], el Museo de la isla ya estaba lleno.

Evans, que era a la sazón conservador del Museo Ashmolean de Oxford, no iba a poder sacar de Creta todo lo que encontrara en Knossos. No obstante, y a fin de tener el margen de movimientos más amplio posible, dedicó varios años y viajes a negociar la compra de la colina de Kefala, que se completó en 1899.

Evans procuró mantener buenas relaciones con las autoridades cretenses, firmó acuerdos con Xanthoudides y Chatzidakis y en diciembre de 1912 recibió en su mansión inglesa de Youlbury al cretense que llegaría a ser el primer ministro más destacado de la Grecia moderna, además de amigo personal de Nikos Kazantzakis: Elftherios Venizelos (MacGillivray 2006: 417).

Toda la literatura al respecto coincide en retratar a Evans como un hombre autoritario, que dirigió las excavaciones de Knossos a la manera de un pequeño déspota. Ni los métodos que utilizó, ni las conclusiones a las que llegó son actualmente compartidos por los investigadores. A pesar de ello, sus logros fueron muchos y, certera o no, su visión de la historia cretense determinó la de sus contemporáneos, ejerciendo un fuerte influjo también en nuestros días. Sin ir más lejos, toda la terminología al uso es suya –empezando por el nombre de minoicos, que él popularizó– y el modelo que estableció para la cronología minoica sigue vigente, si bien se han ido haciendo los reajustes pertinentes a medida que se tenían datos más precisos tanto de Creta como de Egipto (cf. *Apéndice 8.2.1*). Gracias a los objetos egipcios que aparecían en diferentes estratos de las excavaciones de Creta Evans anunció en 1901 en la British Association de Glasgow su división, según el modelo egipcio, de los períodos Minoico Antiguo (M.A.), Minoico Medio (M.M.) y Minoico Reciente (M.R.).

No vamos a discutir sobre la fiabilidad del legado de Evans, sobre sus predisposiciones y errores de base, ni sobre sus buenas o malas intenciones. Si se trata

---

[140] Se su construcción se encargaron entre los años 1904-1912 los arqueólogos del *Syllogos*, Xanthoudides y Chatzidakis.

[141] En el año 2012 los cretenses deberían votar la renovación de la unión con Grecia que se fijó para 100 años.

de idealizar al genial arqueólogo, nada mejor que las obras de sus discípulos y admiradores (Pendlebury 1939, Cottrel 1958, Hutchinson 1962). Si se quiere desmitificarlo, al tiempo que se ahonda en las motivaciones personales que lo llevaron a reconstruir Knossos como lo hizo y se destacan las grandes implicaciones de su trabajo en la obra de nombres tan importantes para el siglo XX como Joyce o Freud, recomendamos los trabajos de Gere (2009), Lapourtas (1995) y el ensayo de "arqueología relativa" de MacGillivray (2006):

> Los minoicos de Evans son un ejemplo de cómo un descubrimiento arqueológico se manifiesta primero en la mente, a partir de la necesidad de aquel que lo concibe de demostrar algo que considera de vital importancia. El hecho de encontrar en tierra pruebas que lo demuestren es la etapa final del proceso de satisfacer un deseo (MacGillivray 2006: 22).

Knossos posee tanto de realidad como de ficción y lo que vamos a hacer aquí es tomar el legado de Evans y su Palacio como la materia prima que fue para Kazantzakis, como fuente de inspiración, como espacio donde la presencia efectiva de las piedras se confunde con la más difusa presencia del mito.

Las características que presenta hoy el yacimiento, las imágenes, las reconstrucciones, el colorido, deben parte de su aspecto al momento en que fueron halladas. No en vano cierto cónsul canadiense se refirió al *Art Decó* en su primera visita al yacimiento y Farnoux (2003: 41) cree que Knossos ha de visitarse como un monumento del siglo XIX-XX (cf. *5.4.1*). Sin duda la influencia del contexto histórico es inevitable en toda actividad humana y lo que Kazantzakis conoció en Knossos es perfectamente válido como alimento para la imaginación de un poeta, además de formar ya parte de la historia cretense.

A pesar de que consideramos que no es este el lugar para hacer una revisión del legado de Evans, no renunciaremos a tratar de explicar por qué el arqueólogo inglés, y con él Kazantzakis, interpretaron uno u otro aspecto de una determinada manera si esto sirve para comprender mejor un elemento concreto del poema. Creemos que en el proceso creativo no es fortuito ni irrelevante que un motivo de una obra literaria provenga del hallazgo que un arqueólogo identificó con un antiguo mito o de un acontecimiento histórico lejano que el autor literario reelaboró en forma de leyenda.

4. 3. 2 Los minoicos de Evans y Kazantzakis

50: Escena de epifanía en un anillo de oro minoico. Museo Arqueológico, Iraklio.

> Una mujer de dobles ancas aparecía sentada sobre un anillo de oro con un hacha doble en sus manos; y un hombre desnudo, de cintura estrecha, como los cretenses de hoy día, se retorcía ante ella, como si bailara. Y por enima de ellos, en lo alto del anillo, se alzaba como una hoz la media luna. (Kazantzakis [1953] 2005: 290)

Kazantzakis perfiló a sus minoicos sobre las bases establecidas por Evans, bien porque acudiera directamente a él como fuente documental, bien porque sus teorías e interpretaciones habían trascendido y eran repetidas por otros autores. Asimismo, se dan entre ellos coincidencias que no se explican tanto por el préstamo más o menos directo de ideas, como por una visión del mundo semejante y acorde con unas circunstancias históricas compartidas.

A continuación analizaremos cómo algunas de las ideas de Evans sobre Knossos y los minoicos se vieron reflejadas en la reconstrucción del pasado cretense efectuada por Kazantzakis. Para ello, nos centraremos en los aspectos en que la impronta del arqueólogo sobre el escritor ha sido mayor: la representación del lugar, el momento, la decadencia de la civilización, el papel de los terremotos, el esquema del laberinto y la reconstrucción de la ceremonia de la taurocatapsia. Por último, haremos una breve revisión de las controversias que despertaron (y siguen despertando) las interpretaciones de Evans.

4.3.2.1 El lugar

Creta es una isla situada *en medio del vinoso ponto* (Hom. *Od*. XIX, 172), un puente entre Oriente y Occidente. Esta es una conclusión a la que su posición geográfica conduce con facilidad. Es además una concepción con múltiples implicaciones para la

imagen cultural de los minoicos, que Kazantzakis comparte con Evans. Este último escribía en un artículo en el *Times* del 29 de agosto de 1894:

> Creta podría describirse como un término medio entre dos continentes. Situada en el extremo oriental del Mediterráneo, su costa meridional mira hacia Libia y Egipto, y cada extremo de la isla se extiende hacia Grecia a un lado y hacia Asia Menor al otro…, desde la Antigüedad, su posición excepcional ha hecho de ella el punto de encuentro natural entre los elementos europeos y orientales egipcios. Esta constante hibridación de Oriente y Occidente sitúa el estudio arqueológico cretense en un campo de interés mucho más amplio que el local. En el arte antiguo esta conjunción se nos presenta bajo el legendario nombre de Dédalo.

La situación geográfica de Creta hizo de ella, a juicio de Evans, un lugar idóneo para los intercambios culturales, que fructificaron en un arte original. Kazantzakis también asigna a la localización de la isla un papel fundamental como puente entre culturas y crisol de civilizaciones:

> Creta fue el primer puente entre Europa, Asia y África; Creta fue la primera en iluminarse en toda la oscura Europa del momento. Y aquí el alma de Grecia cumplió la misión que le estaba destinada: llevó a dios a la medida del hombre. Las enormes esculturas impasibles egipcias y asirias se volvieron aquí en Creta pequeñas, graciosas, se movieron sus cuerpos, los labios sonrieron, y el rostro y la envergadura de dios tomaron el rostro y la envergadura del hombre. Una nueva humanidad vivía y jugaba en las tierras cretenses, original, distinta a los griegos contemporáneos, toda ella facilidad de movimiento y gracia y lujo oriental (Kazantzakis [1956] 2007: 151)

Para el arqueólogo inglés las variadas influencias culturales que Creta recibió desde su Prehistoria posibilitaron a la civilización minoica un desarrollo artístico original y, en su momento álgido, incluso superior al arte egipcio y babilonio (Evans 1921-1935, II, 1: 286-287). Para Kazantzakis el mayor logro artístico de los minoicos fue llevar a dios a la escala del hombre. Lo mismo que Kazantzakis, Evans estaba convencido de la absoluta originalidad del fenómeno minoico en todas sus facetas.

A juicio de Evans la cultura neolítica de Creta era fundamentalmente Anatolia (Evans 1921-1935: II, 1, 4) y por ello se encontrarían topónimos comunes en ambas regiones, como los montes Ida y Dikte (Evans 1921-1935: I, 6). Las influencias libias y egipcias se explicarían por el papel histórico de Knossos como centro de conexiones –quizá no solo comerciales– entre los Reyes Sacerdotes minoicos y Egipto, nunca por cuestiones de soberanía.

Igual que las tumbas egipcias con tributarios *keftiou*, una tapa de alabastro con el nombre y los títulos del rey *hicso*[142] Khyan (Evans 1921-1935: I, 418 y ss.) constituyeron para él una prueba de las relaciones con Egipto[143]. La presencia de monos y papiros en los frescos de MMIII se consideró sintomática de un contacto más estrecho con el Valle del Nilo a partir del establecimiento allí del Nuevo Reinado (Evans 1921-1935: II, 2, 476).

Kazantzakis no entra en detalle acerca de la naturaleza de las relaciones entre ambas regiones ni de Creta con Anatolia, aunque parece coincidir en general con las ideas de Evans. El cretense resume las relaciones de su isla con las civilizaciones vecinas con una metáfora: como si esta fuera una mujer y aquellas sus amantes, que la cortejan y ofrecen sus preciosos regalos. Situada en su trono, en mitad del mar, recibe los obsequios de sus cuatro amantes, los vientos: desde el norte el áspero Bóreas con su barba blonda le trae pieles gruesas de animales salvajes y esclavas fecundas, así como ámbar color miel; el viejo Poniente, con sus ajorcas de bronce en los tobillos, le ofrece plata y estaño; el amante de Oriente lleva aves de oro y perfumes preciosos y bálsamos encantados; y desde el sur el señor Noto trae el marfil, cartas y amuletos milagrosos (Kaz. *Od*. E, 514-533). Creta, que en esta descripción recuerda a una odalisca, posee un gobierno autónomo y sus relaciones con las culturas que la rodean son comerciales. Entre todas estas la isla parece tener la posición más elevada, pues es la que recibe los favores y regalos de los países que la pretenden.

Kazantzakis escogió Creta como escenario de varias rapsodias de la *Odisea* por muchas razones, entre ellas, que él mismo era cretense y que tenía el precedente de los falsos relatos de Homero. También hizo que su héroe visitara Esparta, que, como hemos visto, describe como Micenas, y que alcanzara después el Nilo y recorriera Heliópolis, Tebas y el Valle de los Reyes de los faraones. Esparta (Micenas) y Egipto eran, como Creta, escenarios de Homero y eran lugares conocidos por el autor. Lo que llama la atención es que todos estos lugares sean centros de interés de la arqueología del momento y que la acción de la *Odisea* se localice en yacimientos recientemente excavados: Micenas y el Peloponeso por Schliemann, Knossos y Creta por Evans, Hogarth, Levi, Halbherr, etc., el Valle de los Reyes, el Laberinto de Hawara y otros

---

[142] Los *hicsos* fueron un pueblo del cercano oriente que se hizo con el poder en el Bajo Egipto a mediados del siglo XVII a.C. (Cf. *Apéndice 8.2.1*).

[143] Para una aproximación reciente a las relaciones entre Creta y Egipto cf. Phillips, J. 2008 y Karetsou 2000.

lugares de Egipto por K.R. Lepsius, H. Carter y F. Petrie. La influencia de la arqueología en la localización de los escenarios de la nueva *Odisea* parece, por tanto, definitiva.

4.3.2.2 El momento: las invasiones dorias y las revoluciones sociales

Kazantzakis no era estricto con las fechas. En su autobiografía novelada, la *Carta al Greco*, a menudo altera el orden de los acontecimientos y en sus reflexiones históricas no se muestra más cuidadoso. No es de extrañar entonces que cuando se dispone a recrear en forma literaria una civilización antigua lo haga a partir de nociones históricas imprecisas.

No le faltaban conocimientos para haber respetado la cronología, sin embargo, se interesaba por la historia pasada únicamente como pretexto para hablar del presente. Su ambición era mostrar los procesos que habían guiado la evolución humana. La fidelidad a las fuentes era menos importante que el sentido que la historia pudiera cobrar una vez era convenientemente mitificada por él. Por supuesto, un artista puede tomarse cuantas licencias poéticas considere necesario y esta, nos parece, es una condición necesaria para entender el uso que Kazantzakis hace de las fuentes.

Una de las teorías históricas que se reflejan en su *Odisea* es la de las invasiones dorias (Müller [1824] 1830; Grote 1846-1856), esto es, la conquista del Peloponeso y Creta por parte de la tribu doria, que la mitología habría recogido en la saga de los Heráclidas. Los dorios, tribu procedente de Macedonia y del Epiro, se habrían extendido hacia el sur en torno al 1200 a.C., expandiéndose por el Peloponeso, las islas del Egeo y Asia Menor[144]. La teoría del descenso de los jonios, aqueos y dorios, de habla griega, desde los Balcanes hacia Grecia se apoya en los argumentos lingüísticos del austriaco Paul Kretschmer (Kretschmer 1896).

En tiempos de Kazantzakis se creía que la llegada de los dorios a Creta fue parte de una invasión generalizada de Grecia y buena parte de los trabajos contemporáneos sobre Knossos explican su destrucción a causa de las invasiones (Evans 1901a, Hall, H.R. 1901, Balkie 1910: 180 y ss., Xanthoudidis 1904: 32-39, Glotz 1923: 69,

---

[144] Heródoto cuenta que en los tiempos del rey Deucalión (tradicionalmente a finales del siglo XIV a.C.; cf. Th. I, 12; Hdt. I, 56) los dorios vivían en Ftiotis. En la época de Doro, hijo de Helena, ocuparon una tierra bajo Oso y Olimpo que se llamaba Htieotis, de donde los expulsaron los cadmos. Se fueron entonces a morar al Pindo, siendo allí llamados macedonios. Luego se marcharon a Driopis (finalmente Doris), desde donde llegaron al Peloponeso y se los denominó entonces dorios. Sin embargo, el famoso pasaje de Homero (*Od.* XIX, 172) sitúa a los dorios en Creta en el 1200 e incluso antes. El pasaje podría ser una interpolación, pero también Estrabón, cuando lo cita, menciona una nota de Estáfilo en su favor.

Marinatos 1927: 167-182, cf. Blegen 1962). Las invasiones habrían coincidido con el paso de la Edad del Bronce a la del Hierro, otro de los motivos principales de las rapsodias cretenses. Esto explica la importancia del personaje del herrero en el poema (cf. *nota 147*) y el determinante papel que juegan las armas de hierro[145].

Hoy día, al no haberse encontrado pruebas de la invasión, se habla de coexistencia prolongada de los dorios con las tribus aqueas de Micenas, Tirinto y Esparta (Hall, J.M. 2007: 43-50). Pero, según la teoría de las invasiones dorias, que es la que nuestro autor parece seguir, fueron los dorios los causantes de la caída de la civilización micénica (ca. 1550-1100 a.C.). A los dorios se los consideraba además en Creta en tiempos de Kazantzakis los antepasados directos de los *sfakiotas*, habitantes del pueblo de Sfakia, uno de los pocos enclaves de la isla que nunca fue ocupado por invasores extranjeros. La región es la cuna de Daskalogiannis, uno de los héroes de la resistencia, celebrado en el cancionero popular (cf. *4.2.2*). Aislados por las montañas al norte y el cañón del río Samarias al sur, entre los *sfakiotas* prevalecen los cabellos rubios, los ojos claros y las constituciones fuertes (Marinatos 1927: 137-140).

Las invasiones dorias están representadas en la *Odisea* a través de los rubios bárbaros. Los encontramos en Esparta (Kaz. *Od*. Γ, 720; Δ, 170-182; 860-909) a punto de provocar la ruina de Menelao y en Creta (Kaz. *Od*. Z, 915-940), donde con la ayuda de Odiseo vencen a Idomeneo. Recordemos que los rubios bárbaros traen como nueva arma el hierro, con el cual derrotarán a Idomeneo, y que también en Egipto se está gestando un cambio de gobierno. En los tres casos se trata de revoluciones sociales de población extranjera que lleva cierto tiempo sometida. En los tres casos las revueltas cuentan con una base popular entre los más desfavorecidos, tanto autóctonos como inmigrantes, que son conducidos por líderes políticos a la revolución social. No hay que olvidar que Kazantzakis escribe entre dos guerras mundiales, mientras en Rusia y en Alemania otras razas de rubios bárbaros tratan de cambiar el orden del mundo. De hecho, los cabecillas de la resistencia egipcia, Rala y Nilo, se inspiran en Rahel Lipstein, judía comunista amiga del autor y en Lenin (cf. *3.2*). Los Nazis, por su parte, se apropiarían de la simbología griega (la *svastika*) y de sus valores guerreros, presentándose a sí mismos como descendientes de los dorios.

---

[145] Homero también mencionaba el hierro en su poema, si bien anacrónicamente, pues, aunque en la Edad de Bronce en que se sitúan los poemas el hierro ya era conocido, faltaba la técnica que permitía fabricarlo.

La intervención de los bárbaros en el devenir de la historia es positiva y necesaria a juicio de Kazantzakis, como lo es para muchos de sus contemporáneos. Otros, como Glotz, tienen una opinión algo distinta: *la bella civilización de bronce sucumbe cuando aparece el fuego. La sumisión de Creta a los aqueos es la conquista de Grecia por Roma,* capta ferum victorem cepit*; la llegada de los dorios es la invasión de los bárbaros, en la edad moderna, en relación con el Renacimiento* (Glotz 1923: 69).

Por otra parte, la posibilidad de una revolución social en el mundo micénico como la planteada por Kazantzakis en su *Odisea* no era del todo nueva, sino que había sido propuesta por Mitford (Mitford 1838), aunque no había sido aceptada. A pesar de ello Kazantzakis parece conocer la hipótesis y adoptarla como elemento narrativo, que le permite establecer vínculos entre la historia antigua y el presente. Lo más llamativo del caso es que, casi docientos años después de que la propuesta de Mitford fuera desestimada, Chadwick, descifrador del Lineal B, se hizo eco de ella, asegurando que no hubo invasión doria, que la tribu doria llevaba tiempo viviendo en el Peloponeso como la clase baja de la sociedad y que lo que se produjo fue una revuelta popular (Chadwick 1976: 2-3). Tampoco él logró convencer a los especialistas.

La objeción a esta última hipótesis era la de que, si los dorios ya estaban en Grecia con anterioridad a la caída de los aqueos, no se explicaría que fueran los únicos responsables de la decadencia micénica. Por ello otra teoría conectaba las tres oleadas de invasiones dorias de Müller con las invasiones de "pueblos del mar", movimientos de poblaciones balcánicas hacia Anatolia y Levante mencionados en inscripciones egipcias (Schachermeyr 1957). Tampoco de estos va a olvidarse la nueva *Odisea*, pues en Egipto encontramos que *de mares distantes venían bajeles bien armados* (Kaz. *Od*. K, 519). En realidad son el propio Odiseo y sus compañeros quienes llevan la guerra al país del Nilo, donde ellos son los bárbaros venidos del mar. Cabe recordar que la civilización minoica era considerada una talasocracia[146] y que "Los Reyes del Mar" es un nombre que la literatura ha dado a minoicos y micénicos por igual (Judge 1978, Balkie 1910, Cole 1996).

Kazantzakis no va a seguir solo estas teorías en su reconstrucción de Creta. Su interés por el movimiento obrero le acerca a los planteamientos de una historia del

[146] Evans había creído en la talasocracia y había alimentado la idea de una Creta sin fortificaciones, pero en 1979 arqueólogos griegos lo desmentirían (Alexiou 1979). Según Evans unas 100.000 personas vivían en Knossos y alrededores en su momento de auge económico. En su apogeo Knossos desarrolló una original arquitectura, que se expandiría gracias a la ausencia de murallas. La prosperidad parecía haber sido uniforme y el reino habría disfrutado de una suerte de *pax romana* (Evans 1921-1935, II, 2, 571).

individuo común, de ese *tis*, 'alguien', a quien quería encontrar Carl Blegen (1887-1971), el arqueólogo que se haría famoso por excavar el palacio de Néstor en Pilos y localizar la Troya homérica en el nivel VIIA. El espíritu de indagación que Blegen proponía focalizaba su interés en la vida del pueblo minoico antes del peligro de la invasión doria, que engulló su ya decadente civilización (Blegen 1921: 125-6). Junto a Wace, arqueólogo encargado de las excavaciones en Micenas, Blegen ayudó a la creación de un nuevo mito en la arqueología: la exaltación del trabajador común, suerte de noble salvaje de la Prehistoria.

En este contexto histórico y teórico se sitúa Kazantzakis. Vamos a examinar con más detalle la temporalidad de las primeras rapsodias de su *Odisea* a fin de ver cómo recrea el momento.

Al comenzar la obra (A-B) nos situamos en tiempos homéricos, inmediatamente después del regreso del héroe a Ítaca. Como corresponde, cuando llega a Esparta (Γ-Δ) y Creta (E-Θ) encuentra a sus antiguos compañeros de armas durante el asedio de Troya: Menelao e Idomeneo, que ocupan, respectivamente, los tronos de Esparta y Knossos. Menelao es un rey micénico de la saga de los atridas y, de hecho, la descripción de su palacio, con los *graníticos leones de las puertas* (Kaz. *Od*. Γ, 931), es en realidad la del de su hermano Agamenón en Micenas (cf. *supra*). A Menelao están a punto de derrotarlo sus propios campesinos, levantados en armas contra una monarquía opresora y en decadencia. Con el motivo de la revuelta campesina, que Odiseo sofoca en beneficio de su viejo amigo, Kazantzakis introduce la posiblidad, antes mencionada, de que la caída de los aqueos la provocaran causas internas de índole social.

Idomeneo es también un aqueo, lo cual significa que la mezcla de poblaciones que hizo de la Creta homérica un lugar *con razas sin número y lenguas muy diversas en gran mescolanza* […] *aqueos, eteocretenses de gran corazón, cidones y dorios, que en tres gentes partidos están, y divinos pelasgos* (Hom. *Od*. XIX, 174-176), ya se había producido. Este último aspecto no es óbice para que el mundo que Kazantzakis va a describir en Creta sea en muchos sentidos el minoico y, por tanto, anterior al de Odiseo e Idomeneo. Nos referimos al propio escenario de Knossos, pero también a la mitología y religión, que son eminentemente minoicas (cf. *4.4.1*, *4.4.2*).

Coincidiendo con la llegada de Odiseo a la isla se produce la de una oleada de bárbaros venidos del norte. Con la ayuda del héroe y la de las plagas, que a modo de castigo divino (cf. *4.4.1.2.1*) asolan la isla, los bárbaros destruyen la vieja civilización.

La secuencia de acontecimientos que Kazantzakis refleja no difiere mucho de la que estableciera Evans. Según este el legendario rey Minos murió en Sicilia. A su muerte le siguió una despoblación generalizada de Creta y, alrededor del año 1450 a.C., llegaron los pobladores dorios, aqueos y pelasgos de Tesalia. La expedición de Idomeneo –uno de estos nuevos pobladores– a Troya iría seguida de una segunda despoblación, que posiblemente se debiera a una serie sucesiva de epidemias. Al fin se produciría la llegada de más dorios y Creta quedaría asimilada a la civilización griega continental (Evans 1894: 270-372).

No es nuestra tarea discernir cuánto de verdad hay en estas reconstrucciones, pero el parecido entre ambas es suficientemente grande como para pensar que Kazantzakis conocía la hipótesis de Evans y que pudo inspirarse en ella para su epopeya.

En el trono de Idomeneo Odiseo coloca a su compañero de viaje, el herrero Karterós[147]. El personaje, que embarcó con él en Ítaca, era descrito allí como *el feroz forastero*. Karterós es así una suerte de bárbaro Hefesto, un dios entre las brasas (Kaz. *Od*. B, 776-820), al que Odiseo persuade para que lo acompañe mostrándole un puñal de hierro, el nuevo metal en que toma forma la nueva deidad. Odiseo, que en el transcurso del viaje le había prometido el trono del próximo territorio al que arribaran, le entrega el mando de Creta (Kaz. *Od.* Θ, 849 ss.) –promesa que puede considerarse un guiño a la ínsula de la que Don Quijote haría soberano a Sancho Panza–. En definitiva, Odiseo entrega el gobierno de Creta a un herrero dorio, cuyo oficio representa el paso del bronce al hierro (ca. 1100-800 a.C).

---

[147] Karteros es el nombre del río que forma un valle en las inmediaciones de Knossos y que, un poco más arriba pasa junto al pueblo de Myrtia o Varvarous, pueblo del padre de Kazantzakis. Karteros es en griego moderno un adjetivo que, aplicado a un río significa 'resistente,' aplicado al carácter del personaje, 'el abnegado.' Según Benveniste (2005: 71-83) deriva de *kratos* y *krateros*, sustantivo y adjetivo que significan respectivamente 'fuerza divina' y 'fuerte'. Si el adjetivo se aplica a un dios tendría este último significado, si a un animal, el de 'duro' o 'cruel'.
Enormemente soprendente es la relación del término con el propio oficio de herrero. Según Girard (1998: 270 y ss.) los herreros están en África impregnados de sacralidad, de *kratos*: *Para lo mejor y lo peor, el herrero es el dueño de una violencia superior. A ello se debe que sea sagrado, en el doble sentido de la palabra. Disfruta de algunos privilegios pero se le mira como un personaje algo siniestro. Se evitan los contactos con él. La forja se sitúa en el exterior de la comunidad* (Girard 1998: 271). En la *Odisea* el personaje de Karterós se convierte en rey, quizá porque: *En algunas sociedades el herrero, sin dejar de ser una especie de paria, desempeña el papel de árbitro soberano* (Girard 1998: 272). El herrero debe su importancia a la fabricación de las armas. Son armas de doble filo, para la violencia y para lo sagrado.
Al analizar el término *Benveniste no quiere oír hablar de la unión de lo benéfico y lo maléfico en el seno de la violencia sagrada.* Krateros *puede aplicarse tanto a un animal salvaje que está descuartizando su presa como al filo cortante de una espada, a la dureza de una coraza, a las enfermedades más temibles, a los actos más bárbaros, a la discordia y los conflictos más agudos. Un término que revela admirablemente la conjunción de la buena y la mala violencia en el seno de lo sagrado.* (Girard 1998: 274). Como epíteto se le dio, por ejemplo, a Ares *krateros*.

Tras abandonar Creta Odiseo y sus compinches se dirigen a Egipto (I-Λ), cuya campiña arrasan sin piedad. Este comportamiento típico de bandidos lo hemos visto también en Ulises, en el Ulises cretense de los falsos relatos homéricos, que se enfrentaba a las represalias del faraón. En efecto, las crónicas de Ramsés III hablan de incursiones piratas en las que los *akaiwasha* (¿aqueos?) tomarían parte y que corresponden a las invasiones libias, jonias y dorias de Egipto en torno al 1100 a.C. Además, el hecho de que el faraón de la *Odisea* de Kazantzakis adopte la nueva religión que Odiseo le ofrece es probablemente un eco de la figura de Ajenatón, el faraón herético, quien habría gobernado Egipto precisamente después de la caída de Troya.

Por último, en el momento en que nos situamos se da la coexistencia de micénicos y minoicos. Evans defendió una suerte de soberanía minoica en el continente griego, cuyo punto álgido situó hacia finales del MMIII. La cultura micénica de Tirinto, Micenas, Tebas y Orcómenos sería, según él, minoica (Evans 1921-1935, I: 24). Pero hubo quien discrepó:

> No puedo estar de acuerdo con la presencia de "soberanos minoicos en Micenas" o en cualquier otra parte de la Península. Mi teoría es la siguiente: 1) Ascendencia autóctona, Heládico Antiguo y Medio, 2) hacia finales del M.M.III (cronológicamente) inmigración de una raza fuerte, guerrera, hábil, aunque primitiva, los "aqueos" o como prefiera llamarla… saqueos y esclavos de Creta, incendio de Cnosos… expulsión de los invasores… renacimiento cretense… dominio cultural minoico. Esto explica las diferencias: tumbas, arquitectura, indumentaria, culto (¡no hay cuevas sagradas!) (Carta de George Karo a Evans, 27 de agosto de 1920, Archivo Evans, Museo Ashmolean).

Aunque no encontramos una diferencia radical entre los micénicos y minoicos de Kazantzakis, la cultura de los primeros parece más pobre que la de los segundos, si bien ambas se encuentran en indéntico estado de decadencia. Spengler, por su parte, había defendido la superioridad cultural cretense frente al Peloponeso:

> Los habitantes de los castillos de Tirinto y Micenas levantan la vista con veneración respetuosa hacia la inaccesible espiritualidad de las costumbres de Cnosa *[sic.];* los pulidos habitantes de Cnosa miran con desprecio a esos jefecillos y sus secuaces; y, sin embargo, en el pecho de esos robustos bárbaros alienta un sordo sentimiento de superioridad, como el que los soldados germánicos sentían ante los viejos romanos cargados de honores (Spengler [1922] 1976, v. 2: 107).

Los restos materiales parecen efectivamente indicar que la civilización cretense fue más refinada que la del Peloponeso y, sobre todo, que Micenas dependía de sus contactos con Oriente y Creta:

> Evidentemente no fueron los micénicos quienes desaparecieron, sino la civilización micénica. La fuerza de esa civilización dependía en buena parte de su fructífero contacto con Creta y Oriente, desde los tiempos de las tumbas de falsa cúpula [los primeros enterramientos descubiertos por Schliemann en Micenas]. Una vez roto ese contacto, la cultura micénica empezó a ir a la deriva alcanzando tales cotas de esterilidad que se hace difícil reconocerla como tal (E. Vermeule citada en Bernal 1993: 373).

Toda la reconstrucción de las relaciones entre micénicos y minoicos fue revisada por L.R. Palmer (Palmer 1961) a la luz de las tablillas en Lineal B y actualmente se acepta como un hecho la toma de poder de Knossos por parte de los micénicos defendida por Palmer.

Kazantzakis no se hace eco de estas disputas, algunas de las cuales son, además, posteriores a su *Odisea*. Micénicos y minoicos son para él contemporáneos, pero no profundiza en sus relaciones. Eso sí, la descripción que hace de Esparta con su castillo rodeado de fuertes murallas y guardado por leones de piedra corresponde, como ya se ha señalado, al palacio de Micenas. Evans lo había puesto en relación con Creta a partir de los hallazgos de objetos micénicos en la isla. El viaje de Odiseo de la Esparta micénica de Menelao a la Creta minoica de Idomeneo resulta así perfectamente plausible en el tiempo y concuerda con las teorías de la época en que Kazantzakis escribe. Ambas civilizaciones presentan los mismos rasgos de decadencia: como en Esparta, donde Menelao no tiene ya fuerza para mantener su reino ni a su esposa, en Creta se perpetúa una monarquía decadente y han de venir los bárbaros a provocar su caída. En Egipto, gobernado por un faraón temeroso y poblado por una multitud hambrienta de esclavos, volverá a repetirse un esquema parecido.

4.3.2.3 La decadencia

En 1901 H.R. Hall publicaba *The oldest civilization of Greece*, el primer libro académico que tenía en cuenta los descubrimientos de Evans (Hall, H.R. 1901: 145 ss.) y que, además, apoyaba sin fisuras su interpretación mitológica de la civilización minoica: los minoicos fueron un pueblo refinado, que alcanzó altas cotas de desarrollo, pero que al mismo tiempo conservó aspectos primitivos y crueles en su cultura (ibídem: 221-296).

La civilización que Evans estaba desenterrando en Creta le recordaba mucho a la micénica, con la que estableció los vínculos oportunos. Pero los minocos tenían un rostro ambiguo. Evans los quiso joviales, vitalistas y pacíficos. Al tiempo, los frescos de Knossos, la propia arquitectura del palacio y su arte le parecían refinados, incluso

decadentes y encontraba el palacio desolado y sibilante (Evans 1901a: 132). Esto dio pie a que, si bien tras la I Guerra Mundial los minoicos eran la viva imagen de la decadencia devorada por su propia debilidad, a medida que se acercaba la II Guerra Mundial fueran transformándose en pacíficos vitalistas (Gere 2009: 142 y ss.).

Los minoicos de Evans fueron un pueblo completamente original, único e irrepetible. Según él, tenían cisternas en sus cuartos de baño (Deona 1911, Wunderlich 1976: 51), un lujo que no volvería a encontrarse en Europa hasta que en 1596 un cortesano originario de Bath lo ideara para la reina Elisabeth en Inglaterra. La sofisticación que Evans atribuye a una cultura de la Edad de Bronce es altamente llamativa: *Una curiosa atmósfera artificial de vida social atraviesa estos tan educados grupos de damas de la Corte con sus mangas abambadas, sus talles de avispa y elaborados peinados* (Evans 1921-1935, III: 49). Habían alcanzado la cima de la sofisticación, pero se encontraban en la etapa final de un proceso en el que las culturas, al modo de los organismos vivos, nacen, se desarrollan y mueren. Esta visión está, por supuesto, íntimamente relacionada con la obra de Spengler (1922) y con el darwinismo. Y es que el evolucionismo, esto es, la creencia en que las sociedades evolucionan como organismos vivos y conocen un progreso gradual, explica buena parte del pensamiento de Evans. A su vez la autoridad de este es responsable de prejuicios que se arrastran aún hoy en la interpretación de los minoicos (Hamilakis (ed.) 2002: 5-6; cf. 2004, 2006).

El sentido de decadencia propio de finales del siglo XIX había impregnado a los griegos ya antes de Evans y sus minoicos, y así un estudioso de su literatura llegó a hablar de *Graeculus of the decadence* (Murray 1897: iv). Grecia estaba compuesta de un elemento masculino, el dorio, y uno femenino, el jonio. Este componente asiático, lujoso y decadente, se convertiría en predominante. Estas teorías, tan en boga en la época, influyeron notablemente en Evans a la hora de hacer su reconstrucción: el ambiente casi asfixiante del palacio es el fruto de haberle atribuido la condición de la decadencia. Asimismo, Evans considera la triple división de la cronología minoica (minoico primitivo, medio y reciente) como lógica y científica en su propia esencia: un periodo de nacimiento, madurez y decadencia (Evans 1921-35, I: 25). En Kazantzakis ya hemos visto cómo el lujo, en este caso minoico, se asocia a la feminidad de la isla, y cómo su civilización es retratada en el momento de su declive. Estos aspectos no provienen solo de la interpretación del pasado, sino muy especialmente del sentimiento del presente.

En efecto, la época vivida y compartida por hombres como Evans o Kazantzakis, el fin de siglo europeo, se caracterizó por una atmósfera de decadencia y declive que parecía inevitable (Momigliano 1999: 154-155). Si Evans y su ayudante Mackenzy atribuyeron a Knossos este esquema y si este tuvo tanta aceptación, se debe en gran medida a un momento histórico receptivo, en el que los europeos parecían más que nunca dispuestos a la búsqueda de unos orígenes y una identidad. Como resultado, los condicionamientos del presente fueron proyectados al pasado y los minoicos estudiados como una cultura casi contemporánea. En lugar de buscar paralelos con culturas del pasado, se interpretaron los hallazgos desde una perspectiva contemporánea y anacrónica, por lo que el sesgo modernista que recibieron la reconstrucción de Knossos y su cultura fue enorme (cf. *5*).

El lujo exagerado, el deterioro de los valores humanos, la caída en la animalidad, son aspectos que parecían caracterizar a la cultura europea a finales del siglo XIX y principios del XX cuando, desde la más alta cima de sus logros artísticos y espirituales, Occidente comenzó a precipitarse en una espiral imparable que la conduciría a sendas guerras mundiales. La literatura se hizo eco de lo que sucedía y halló en los minoicos un vehículo idóneo para representar el presente de Europa en su pasado mítico (cf. *5*).

Las similitudes entre la recién descubierta civilización minoica y la 'decadente' sociedad de Europa occidental fueron un tema de discusión y admiración a principios del siglo XX. Dichas similitudes fueron enfatizadas y difundidas por Evans y sus colaboradores a través de las restauraciones de sus colaboradores, los artistas Emile Gilliéron e hijos y el arquitecto Piet de Jong. Kazantzakis descubrió que todo cuanto veía en la decadente sociedad de su tiempo estaba prefigurado en la isla de sus antepasados y su dramático final confirmaba sus sospechas de la idéntica suerte que aguardaba a la Europa contemporánea (Beaton 2006: 184).

El autor quiso que Odiseo pasara por Creta, que *se debilitaba porque sus señores ya no tenían fuerzas* (Kazantzakis [1956] 2007: 483) e *hiciera desparecer su civilización decadente* (Kazantzaki, E. 1977: 151 [Carta de la primavera de 1925]). Previamente a la catástrofe que destruyó los palacios reinaba, según los arqueólogos de la época, la decadencia (Xanthoudidis 1904: 32). Y quiso además que, en consonacia con el sentimiento de su época (Xanthoudidis 1904: 34-39, Glotz 1923: 67-69), fueran

los bárbaros quienes escucharan la llamada de una civilización marchita (Kazantzakis [1956] 2007: 483)[148].

En la *Odisea* Creta aparece como *un cuerpo impúdico y desnudo, de-múltiples-pezones* (Kaz. *Od*. E, 299), igual que sus mujeres. En la isla conviven la decadencia y el lujo: *Ya los dedos se estropearon, pero conservan las sortijas; / sus caderas vacías se debilitaron, mas brillan las cabezas* (Kaz. *Od*. E, 308-309). Kazantzakis hace del soberano de Knossos un brutal, cruel y refinado tirano: *Sobre la cima de la dicha, tiene su trono el espanto* (Kaz. *Od*. E, 366).

No sería ni el primero ni el último en adscribirse a la moda del decadentismo minoico (cf. *5*). El novelista Evelyn Waugh[149], por ejemplo, visitó Knossos durante un crucero con amigos en 1929. Además de señalar el parecido de los frescos reconstruidos por Gilliéron y las portadas de *Vogue*, atribuyó al lugar una perversidad sofocante:

> No creo que solo sea la imaginación y la reconstrucción de una mitología sangrienta lo que convierten en algo aterrador y maligno esas galerías estrechas y esos senderos retorcidos, esas columnatas de pilares cónicos invertidos, esas salas que no son más que pasillos sin salida al final de unas escaleras adonde nunca llega la luz del sol; ese trono pequeño y achaparrado, situado en un rellano donde se cruzan los pasillos del palacio, que no es el asiento de un legislador ni el diván para el reposo de un guerrero. Es el lugar donde un déspota avejentado debía de agazaparse en su propia silla y, entre las paredes de una galería con ecos, escuchar los murmullos que anunciaban la proximidad de su muerte (Evelyn Waugh 1946: 52).

No obstante, no todos los minoicos de Kazantzakis son depravados y decadentes. El declive afecta principalmente a las clases altas, mientras que en las bajas encontramos viñetas de la vida cotidiana protagonizadas por personajes que despiertan nuestra simpatía: una esclava que asiste deseperada a la muerte de su hijo (Kaz. *Od*. Z, 265-273, 395-424), un momento de ternura entre un campesino y su mujer (Kaz. *Od*. Z, 609-626). Estos cretenses de los tiempos de Odiseo e Idomeneo quizá quieran evocar a los eteocretenses de gran corazón de Homero (Hom. *Od*. IX, 172 y ss.), los *verdaderos*

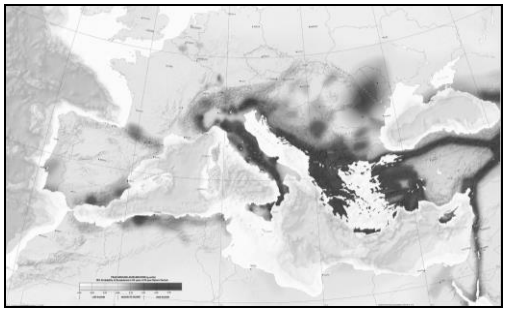
---

[148] La caída de la clase alta, debilitada por su propio refinamiento, a manos de hombres más primitivos y más justos en la obra de Kazantzakis, tiene según Lewitt (1983: 43) un paralelo evidente con la Creta del siglo XVII. Los habitantes de la isla no ayudaron a sus gobernantes venecianos a defenderse de los invasores turcos, que se hicieron con el poder. El paralelo no es perfecto, porque los cretenses se rebelaron contra turcos y venecianos por igual, mientras que en la nueva *Odisea* se ponen del lado de los bárbaros invasores.

[149] Evelyn Waugh (1903-1966). Su primer libro fue una biografía de Dante en 1927; durante el crucero de 1929 lleva consigo la *Decadencia de Occidente* de Spengler.

cretenses de los que surgió la gran civilización que la nobleza y el lujo vinieron a corromper (Beaton 2006: 186).

4.3.2.4 Los terremotos



51: Mapa unificado de riesgo sísmico en Europa y el Mediterráneo, CSIC
http://wija.ija.csic.es/gt/earthquakes/

Creta es una zona de abundante actividad sísmica. Esto es debido a que justo debajo ella se encuentra la línea de colisión de la placa euroasiática y la africana. Esta circunstancia ha dado lugar a una fosa oceánica al sur de la isla y a su escarpado relieve. La colina de Kefala, sobre la cual se sitúa Knossos, es un *tell*, es decir, una colina artificial que se ha formado mediante la superposición de sucesivos estratos. Una causa plausible de la destrucción sufrida en varios de ellos son precisamente los movimientos del subsuelo.

Los terremotos están documentados en Creta desde tiempos de Nerón. Se produce una media de dos importantes cada siglo, aunque los pequeños son muy frecuentes[150].

Arthur Evans estaba convencido de que los terremotos habían causado la destrucción de los palacios minoicos a finales del MMIII (Evans 1921-35, II, 1: 287 y ss.) y habían determinado el carácter de la religión cretense, que habría nacido como reacción a las condiciones sísmicas de la isla (cf. *4.4.1*). Además, las convulsiones sísmicas podían haber tenido consecuencias políticas, propiciando cambios de gobierno. Sería posible, según él, que tras la catástrofe se produjera un movimiento insurgente del pueblo y de este modo el Gran Palacio habría dejado de ser residencia de los Reyes Sacerdotes, para resultar ocupado y dividido en pequeños compartimentos (Evans 1921-1935, II, 1: 321). Asimismo una catástrofe sísmica en el MRI habría provocado un

[150] Los registros muestran que los movimientos sísmicos más frecuentes en la zona son de 2.2 a 4 grados de intensidad y se producen casi a diario.
Cf. http://www.emsc-csem.org/Earthquake/Map/zoom.php?key=103&typ=euro#4

movimiento de población hacia el continente, atestiguado por la mayor presencia minoica en el Egeo.

En la mitología el hecho estaría reflejado como la caída de Minos, seguida de la huida de Dédalo a Sicilia y habría incluso confirmación arqueológica de la presencia minoica allí. Pero el palacio se recuperaría pronto; los nuevos habitantes serían más pobres, puesto que la aristocracia se habría marchado, pero numerosos. El verdadero abandono posterior sería resultado de las intrusiones desde el norte a finales de la época minoica (Evans 1921-35, II, 2: 665-7). Esto es lo que Evans y otros autores denominaron como invasiones bárbaras o dorias y Kazantzakis reflejó en sus rapsodias cretenses como la destrucción del reino de Idomeno a manos de los rubios bárbaros del norte.

Expectante, Evans aguardó hasta tener la experiencia personal de un seísmo, suerte de la que pudo disfrutar en 1926: *Un ruido grave surgió de la tierra semejante al sordo rugido de un toro furioso* (Evans 1921-35, II, 1: 316). Tras las palabras de Evans resuenan las de Homero, cuando describe el bramido del animal que va a ser sacrificado al dios Posidón, el que sacude los mares, pero también la tierra: *Exhaló la vida con un bramido, como el toro brama / cuando lo arrastran a las aras del soberano Heliconio*[151] */ los muchachos tirando, y se regocija el sacudidor de la tierra* (Hom. *Il.* XX, 403). La comparación entre el rugido del animal y el del subsuelo resulta casi intuitiva y es fácilmente comprensible que los antiguos asociaran al toro con el dios que agita la tierra, Posidón. Evans debía tener en mente estas asociaciones cuando describió su experiencia del seísmo.

De este modo, cuando Evans escucha a la entrada de una gruta retumbos y bramidos procedentes de lo más recóndito de la montaña, lo asocia inmediatamente al mito: la cueva es la guarida del minotauro. La explicación racional es que el sonido lo produce el aire acumulado en las cuevas sumergidas, un fenómeno que ocurre en grutas cercanas al mar, cuando entra agua. Se produce un sonido similar al que podría emitir un animal, de ahí que en Canarias, por ejemplo, llamen a estos lugares 'bufaderos'.

La vivencia vino a confirmar las intuiciones de Evans acerca de los aspectos ctónicos y propiciatorios de la religión cretense. El sacrificio de toros, animales de Posidón *agitador de la tierra*, cuyo rugido se parecía al que emergía de las entrañas de

---

[151] Probablemente Posidón, venerado en Hélica de Acaya (cf. Hom. *Il.* VIII 203 donde se llama a Posidón *agitador del suelo, de vasto brío*).

la tierra cuando temblaba, es una forma de culto antisísmico. En el folclore cretense, pero también en otras culturas habituadas a estos fenómenos, como la japonesa, los terremotos los causa una bestia subterránea, de ahí el sacrificio de animales para aplacarla. En la denominada "Casa de los Bueyes Sacrificados", sita en el yacimiento de Knossos y datada en el MMIII, Evans halló trípodes y cabezas de bueyes sacrificados, señales de que allí se practicaba el sacrificio ritual de los animales. Dicho sacrificio, ejecutado con la Doble Hacha, aparecería también en el famoso Sarcófago de Agia Triada (cf. Long 1974, Schina 1998: 9)[152]. Del mismo modo la existencia de las llamadas "criptas de pilares"[153] formaría parte del culto antisísmico. El palacio tendría así la función de santuario y las criptas serían capillas expiatorias, donde se depositaban figurillas votivas (Evans 1921-35, II, 1: 540).

Los terremotos no solo explicarían buena parte de la religión de los minoicos, sino también las distintas fases de su civilización y su destrucción definitiva (Evans 1921-35, IV, 1: 186-187). En el MMIII, después de la primera destrucción, comenzaría una nueva era. Pese a la continuidad cultural, probablemente se diera un cambio de dinastía y hubiera mayor presencia extranjera (Evans 1921-35, I: 316). El período que va del MRIb al MRII, el estilo palaciego, arrancaría de nuevo con una catástrofe sísmica en varios centros minoicos (Evans 1921-35, IV, 2: 872 y ss.). A continuación se instalaría una nueva dinastía, agresiva y centralizadora, y se daría paso en la escritura al Lineal B (Evans 1921-35, IV, 2: 884).

Evans imagina cómo debió ser la escena final del reino de Knossos, cuando una solemne ceremonia a los poderes del Inframundo se vería interrumpida por un terremoto y el incendio subsiguiente (Evans 1921-35, IV, 2: 942 y ss.). En la *Odisea* de Kazantzakis la destrucción no es consecuencia de un seísmo, sino del fuego. El incendio, no obstante, es avivado por el mismo viento primaveral que, según Evans, soplaba en el momento de la destrucción de Knossos (Beaton 2006: 185; Kaz. *Od*. H, 885- Θ, 485).

Así pues, Kazantzakis no explota la posibilidad del terremoto en sus rapsodias cretenses, a pesar de que conoce las teorías que achacan el fin de los minoicos a los

---

[152] Otro sacrificio taurino se encuentra en fresco del Palacio de Néstor en Pilos (sureste del Peloponeso) (cf. Blegen II, 192 y ss.).

[153] Espacios subterráneos, carentes de ventanas, en los que, según Evans, se veneraría a la Diosa minoica en calidad de "estabilizadora" de la tierra (Evans 1921-35, II, 1: 322-323).

seísmos y el maremoto provocado por la erupción volcánica en la isla de Santorini[154] y, sobre todo, está al corriente de la frecuencia de los movimientos de la tierra en la isla desde la Antigüedad: *La Creta minoica, con sus aterradores terremotos simbolizados por el Toro y por los juegos que hacen los cretenses frente a frente con este toro* (Kazantzakis [1956] 2007: 481).

El poeta se guarda el motivo del terremoto y su capacidad destructiva para más adelante. En África Odiseo diseña y construye una ciudad ideal (Kaz. *Od*. O-Π, cf. *3.2*), una suerte de Utopía, cuya constitución recuerda a la de la *República* platónica (Konidari Favi 1992, González Vaquerizo 2010b). El mismo día de su inauguración, la ciudad es destruida por un seísmo. De nuevo el sonido que emerge de la tierra es semejante al de un toro, como lo fuera para Homero y para Evans: *y se oyó un mugido de toro allá en el vientre del mundo* (Kaz. *Od*. Π, 87).

A pesar de que la destrucción de la ciudad ideal se atribuya a una catástrofe natural, el terremoto parece un castigo divino a la población. El sentido del seísmo vuelve así a ser religioso y a relacionarse con el culto del toro y la diosa estabilizadora de la tierra. En el capítulo dedicado a la religión minoica en la *Odisea* (*4.4.1*) ahondaremos en estos aspectos.

4.3.2.5 El laberinto

52: Plano del palacio de Knossos.

El episodio más conocido de la mitología cretense, el de Teseo y el Minotauro, tiene lugar en el laberinto donde vive encerrado el monstruo y del que el héroe escapa gracias al hilo de Ariadna, la hija del rey Minos (cf. *4.4.2*).

Cuando desenterró las ruinas del Palacio de Knossos, Evans en seguida creyó encontrarse ante el origen mismo del mito: el palacio, con sus tortuosos pasillos y

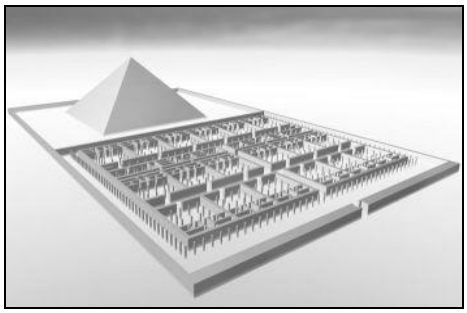
[154] Poco antes de la II Guerra Mundial Spiridon Marinatos asoció la destrucción de los palacios cretenses con las erupciones volcánicas de Santorini en su famoso artículo "The Volcanic Destruction of Minoan Crete" publicado en *Antiquity* en el año 1939 (Marinatos 1939, cf. Page 1970, Stiebing 1984).

corredores, sus habitaciones subterráneas e intrincado diseño, que conducía a un patio interior, esto es, a un centro, era el laberinto (Evans 1921-1935, I: 533). En concreto identificó la llamada "zona teatral" con la pista de baile que, según el Escudo de Aquiles, había construído Dédalo para Ariadna (Hom. *Il*. XVIII, 590-606¸cf. Willets 1962: 123, Cook [1914-1940] 2010, 1: 479; cf. *4.2.3*). Asimismo, identificó una bóveda cerca de la "Casa de los bueyes sacrificados" con la guarida del Minotauro (Evans 1922: 326).

Sin embargo, según los testimonios antiguos el laberinto era la construcción destinada a encerrar al monstruo (Diod. IV, 77; Ap. *Bibl*. III, 1, 4, III, 15, 8 y *Ep*. I, 9; Ov. *Met*. VIII, 155-161) y no la residencia de los reyes. A medida que las excavaciones avanzaban y se veía que el palacio no presentaba un aspecto tan laberíntico, Evans fue cambiando su identificación (Sippel 1986) y concluyó que Minos y su familia no vivieron en un laberinto, sino que las ruinas de su palacio habrían originado la leyenda, porque presentaban el aspecto de un laberinto cuando los invasores dorios lo destruyeron (Evans 1901a: 131-132, 1921-1935, III: 283, Bosanquet 1910-1911: 30).

¿Pero qué era realmente el laberinto? En la Antigüedad el término *labyrinthos* se documenta por primera vez en época de Pericles y designa la construcción de Amenemes III en Hawara (Medinet El Fayum) descrita por Heródoto (II, 146-148) y Estrabón (XVII, 1, 3, 1, 42 y 37, 1). Diodoro (I, 61, 3 y 97, 5) y Plinio (*HN* XXXVI, 19, 84-94) aseguran que Dédalo diseñó el laberinto de Creta como una copia de menor tamaño del egipcio. Sin embargo, algunos autores no encuentran ninguna semejanza arquitectónica entre ambas construcciones (Sippel 1986: 77), mientras que otros sí (Deeds en Hooke (ed.) 1935: 19).

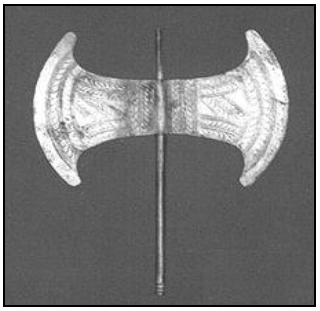
El origen y función del laberinto se han rastreado no solo en los restos materiales, sino también a partir de la etimología. De acuerdo con la tradición los egiptólogos propusieron para el laberinto la etimología de *loperohunt*, 'palacio (o templo) junto al lago', que haría referencia al vecino lago Meris. El griego *labyrinthos* sería una derivación fonética del término egipcio (Wunderlich 1974: 54, MacGillivray 2006: 134-135).



53: Reconstrucción ideal del laberinto y la pirámide de Hawara.

Pero otra etimología derivaba el término griego del lidio *labrys*, 'doble hacha'. Esta etimología sería asumida y difundida por Evans (Evans 1901b: 108, 109190; 1921-1935, I,: 6, 533), aunque ya había sido propuesta por Maximilian Mayer (Mayer 1892: 191) y Paul Kretschmer de forma independiente (Kretschmer 1896: 404; cf. Wilamowitz 1931: 121).

El lidio *labrys* explicaría tanto el epíteto de Zeus Labraundos en Caria, que menciona Plutarco (Plu. *Mor*. IV, 233-235), como el nombre del laberinto cretense, que Evans identificó con el palacio de Knossos. En sus ruinas abundaba el símbolo de la 'doble hacha', la *labrys*, de manera que Evans dedujo que aquel era el laberinto o "Casa de la Doble Hacha". No tuvo en cuenta que el símbolo reaparecía en otros yacimientos, como el de Festos (Rouse 1901: 273), el de Arkalochori o el Sarcófago de Agia Triada (Evans 1921-1935, I: 463 y ss.).



54: *Labrys* sobre un muro de Festos, *Labrys* de oro procedente de la cueva de Arkalochori (ca. 1500 a.C.), Museo Arqueológico de Iraklio, y Detalle del Sarcófago de Agia Triada (ca. 1400 a.C.), Museo Arqueológico de Iraklio.

En apoyo de la tesis de Evans de identificar laberinto y palacio estaría asimismo el testimonio de un vaso ático. En él Teseo arrastra al Minotauro fuera del laberinto, que está representado por los meandros de la vertical y de la circunferencia que rodea la imagen (*Ilustración* 52). La columna a la entrada de lo que debe ser el laberinto es

jónica, pero la decoración del friso recuerda a la que Evans reconstruyó sobre el pórtico de Knossos, de modo, según él, que estaría representando el palacio-laberinto:

55: "Teseo mata al Minotauro", *Kylix* ático (ca. 440-430 a.C.)[155]; Pórtico de Knossos.

No obstante, en el vaso ático se ha podido tomar Knossos como símbolo de Creta sin que eso signifique que el laberinto y el palacio son lo mismo. De hecho, si en algo coinciden los testimonios de los antiguos sobre el laberinto es en no identificarlo explícitamente con el palacio de Knossos (Call. *Del*. 307-315; Ap. III, 1, 3; Hyg. *Fab*. XL, *Pasiphae*; Diod. IV, 77 y LX IV, 112-115; Ov. *Met*., VIII, 5, 159; Plu. *Thes*., 19; Verg. Aen. V, 577-608). Únicamente Pausanias menciona Knossos en relación con el laberinto (Paus. I, 27, 10).

Es evidente que la mitología griega asimiló la leyenda del laberinto y el Minotauro cretenses y que la conciencia sobre su etimología, origen o sentido, se difuminó con el tiempo. No hay en la Antigüedad ninguna referencia a la *labrys* en conexión con Creta, donde el término para hacha doble, como en Homero, era *pelekys*. Además la etimología de Mayer y Kretschmer, defendida por Evans, no implica que el palacio haya de ser un laberinto, tan solo que es un lugar representado por la doble hacha. Por su parte, el laberinto egipcio, en el que no hay *labrys* alguna, era conocido por ese nombre desde la Antigüedad, tal y como atestiguan Heródoto y Estrabón. A pesar de las lógicas dificultades que implican los testimonios de estos últimos, la etimología defendida por Evans se ha impuesto sobre la egipcia. El laberinto del mito es hoy día explicado a partir del plano del Palacio de Knossos y de la impresión causada por sus ruinas.

Cabían, no obstante, otras posibilidades. A partir del mismo testimonio de Estrabón (VIII, 6, 2) y de la etimología propuesta por K.O. Müller, que relacionaba labyrinthos con *laura* y *laureion* –'corredor' en épico y jonio–, W.H.D. Rouse

[155] En el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) se conserva una pieza muy similar, el *Kylix* de Aisón (ca. 430 a.C:), donde a la misma escena asiste la diosa Atenea.

interpretó que el laberinto sería la 'casa de los corredores' y, por tanto, una caverna (Rouse 1901: 268-274, Burrows 1907: 117-121 y *Ap*. B de Conway en Burrows 1907: 227-229; cf. Faure 1964: 160). Con esta etimología Rouse desvinculaba el laberinto de la doble hacha. Por último, la etimología de *labyrinthos* a partir de *laas*, 'piedra' –y dándole a *-nthos* el valor de un colectivo (Deroy 1956: 174)– planteaba también la posibilidad de que el laberinto fuera una caverna (Güntert 1932-1933: 4-6). Teniendo un conjunto de galerías talladas en la piedra sería posible interpretar a Estrabón (VIII, 6, 2 y 11), el *Etymologicum Magnum* (554, 26) y a Diodoro (IV, 78-79) y localizar el laberinto en una de las muchas cuevas de la isla[156], como han hecho a lo largo de los siglos muchos visitantes (cf. Mathews 1923: 23-28 y Sartancangeli 2002: 109-113[157]). Finalmente, se ha estudiado problema de la naturaleza, esquema y localización del laberinto en conexión con la danza a partir del testimonio de Homero al que aludíamos anteriormente (Hom. *Il*. XVIII, 590-606; cf. *4.2.3*).

Kazantzakis, o bien evita tomar partido o bien ignora los detalles del problema. Mantiene la cuestión en la indefinición de la metáfora con alusiones constantes al mito cretense y sin referencias al laberinto egipcio o a las posibles etimologías del término: el palacio que describe en Knossos es *laberíntico* (Kaz. *Od*. E, 1137; Z, 899; VII, 905), está lleno de *escondites y agujeros, atalayas y túneles* (Kaz. *Od*. Z, 993), de *oscuros pasadizos, estrechos vericuetos* e *intrincadas puertas* (Kaz. *Od*. E, 1179; H, 142; 498). Odiseo y sus compañeros son encerrados por Idomeneo en el *vientre del Toro*, metáfora del palacio-laberinto, que habla de la relación de la forma de los laberintos con las entrañas de los animales: *Mil veces enhorabuena os colocó la deidad en el vientre del Toro, y ahora, ¿cómo saldréis de sus tortuosas e intrincadas vísceras?* (Kaz. *Od*. E, 1301-1302). Así pues, se hace eco de la hipótesis de Evans de identificar el laberinto con el palacio, pero también habla de la caverna, donde se celebra un rito de fertilidad (cf. *4.4.1.2*), como de un laberinto: *y se desliza, serpentino, por los vidriosos y húmedos recodos de la caverna* (Kaz. *Od*. E, 1036). Quizá, por fin, el laberinto sea para él la forma simbólica del misterio que expresa el baile.

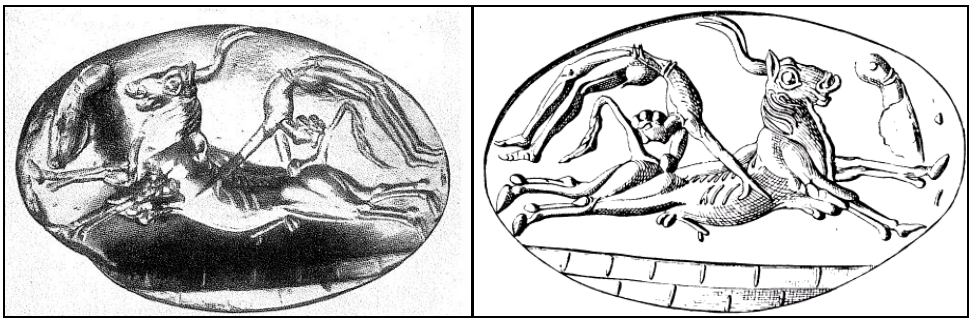
Pero si el palacio, la caverna o la danza son en Kazantzakis el laberinto del mito, lo son de una manera peculiar. Como en otras ocasiones la leyenda aparece actualizada y racionalizada. El laberinto no es la construcción que encierra al terrible monstruo,

---

[156] A favor de Gortina, por ejemplo, Sippel (1986: 75-79), a favor de Skoteino, Faure (1989: 76-84).
[157] Quien recoge los testimonios antiguos referentes al laberinto.

pero sí el palacio que habita un cruel monarca, Idomeneo, que en su incestuoso deseo por su hija Krino se nos aparece como un auténtico monstruo. El héroe, que no es Teseo, sino Odiseo, ha de llegar al centro del misterio, matar al enemigo y salir de nuevo a la luz con la ayuda de una princesa. Más adelante nos ocuparemos del modo en que Odiseo realiza esta hazaña (cf. *4.4.1*).

4.3.2.6 La taurocatapsia



56: Sello de Archanes (Evans 1921-1935, III: fig. 154) y su impresión (Evans 1925: fig. 5).

En una de sus visitas a Knossos, al llegar a la zona del teatro, Kazantzakis escuchaba a su guía:

> Aquí tenían lugar las tauromaquias; pero no como las bárbaras corridas que tienen lugar, según he oído, en España, que matan al toro y destripan a los caballos. Aquí la tauromaquia era un juego sin sangre. Jugaban: el torero agarraba al toro por los cuernos, la bestia se enfurecía, levantaba la cabeza y el torero cogía así carrerilla y saltaba ágil sobre la espalda del toro; hacía aún una voltereta y caía de pie detrás del rabo del toro; y una joven estaba allí para tomarlo en sus brazos (Kazantzakis [1956] 2007: 149-150).

Lo que aquel guía describía como tauromaquias eran, en realidad, taurocatapsias (*taurokathapsia* del gr. *kathaptomai*), saltos en los que un acróbata se agarraba a los cuernos del toro para saltar sobre él. Las famosas acrobacias taurinas de los cretenses están documentadas en los numerosos sellos, frescos y figuras encontrados en los yacimientos, que representan a hombres y mujeres saltando y realizando cabriolas sobre el lomo de los animales[158].

Como veremos en este apartado, Evans propuso un sentido ritual y atlético para la taurocatapsia cretense, que descartaba cualquier rasgo de crueldad en su práctica. En Creta, como explicaba el guía de Knossos a Kazantzakis, *la tauromaquia era un juego sin sangre*. La idea de que se trataba de un deporte heroico y pacífico caló en los

[158] Los deportes con el toro se han practicado desde tiempos inmemoriales en diferentes áreas geográficas y pueden rastrearse en los testimonios literarios y artísticos de la Antigüedad (Hdt. IV, 99-10, Diod. III, 4 y ss; Str. VII, 308; D.P. 68; Arr. *Peripl.M.Eux*., 30; cf. Schina 1998).

contemporáneos de Evans, si bien en el caso de Kazantzakis no lo hizo desde el principio. En su *Carta al Greco* terminó por admirar las representaciones de taurocatapsia como valientes e inofensivas acrobacias, pero en la *Odisea* su práctica toma la brutal forma de un sacrificio humano.

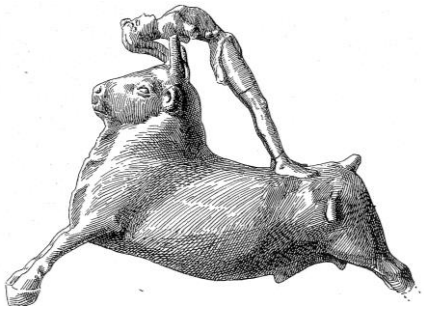
A la hora de interpretar y reconstruir los frescos con las tauromaquias de Knossos, Evans dispuso de dos piezas fundamentales: las copas de Vafio, halladas en 1888 en el yacimiento de Pharis, en el Peloponeso, por Christos Tsountas.

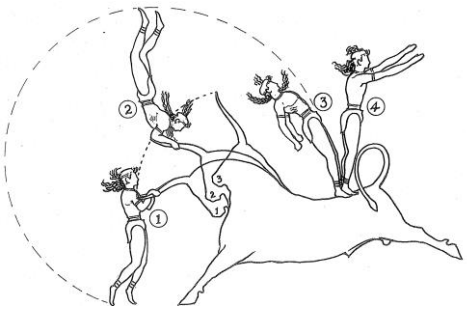
57: Copas de Vafio: "bucólica" y "dramática"[159] (ca. 1400 a.C.), Museo Arqueológico de Atenas.

La primera representa ganado domesticado pastando; la segunda, la caza de toros salvajes con red. Se consideran de origen minoico e importadas al Peloponeso. La escena de la copa bucólica muestra una vaca que levanta la cola excitada. La vaca serviría de señuelo, de red y trampa para atrapar al toro, tal y como lo interpretó Evans. Como mostraría la copa dramática, primero se perseguía a los animales y se les daba caza mediante redes y trampas. La caza de toros salvajes se ponía en relación con los testimonios de Homero: *Se agitaba como un buey a quien los pastores han atado en el monte con recias cuerdas* (*Il*. XIII, 570); y: *Aquel exhalaba el aliento y bramaba como un toro al que los jóvenes arrastraran a los altares de Poseidón* (*Il*. XX, 403). Después se les hacía actuar en la plaza del palacio. En ambos casos hombres y mujeres jóvenes se exponían a la lucha saltando sobre los animales.

Asombrado ante las escenas, Evans preguntó a los toreros españoles si era posible realizar proezas de ese tipo (Evans 1921-1935, III: 212). La respuesta unánime fue que no (Wunderlich 1976: 44-45) y todavía existen dudas sobre que sean factibles (Serrano Espinosa 2002: 228). A pesar de ello, Evans ofreció en su libro la posible reconstrucción de los saltos a partir de un bronce de la zona de Rethymno:

[159] La copa "bucólica" representa a los animales al aire libre y hombres que los cazan con cuerdas. En la copa "dramática" un toro ha caído en la red, el resto huye y uno ataca al hombre.



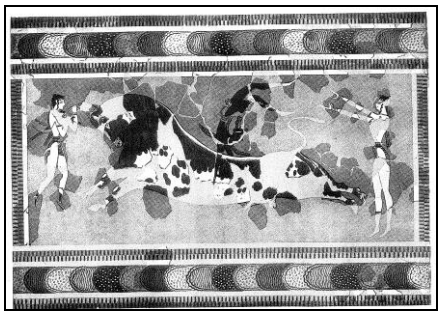


58: Figura minoica de bronce con acróbata sobre el toro (Evans 1921-1935, III: fig. 155)

59: Diagrama esquemático del salto acrobático (Evans 1921-1935, III: fig. 156)

El deporte-espectáculo que representan estas imágenes era, a juicio de Evans, de origen religioso, tenía precedentes en Capadocia (Evans 1921-1935 I: 15; II: 259, n. 4; IV: 45) y se celebraba en honor de la Diosa Madre minoica (Evans 1921-1935, III: 203 y ss.). Las acrobacias las practicaban tanto hombres como mujeres (Evans 1921-1935, III: 211), que pertenecían, además, a la aristocracia. Las "toreras" eran mujeres de clase social alta, que para la ocasión se vestían como hombres (Evans 1921-1935, II: 35; IV, 1: 21): *En estos campeones de ambos sexos debemos sin duda reconocer la élite de la raza minoica, ejecutando, en muchos casos bajo una orden religiosa directa, una fiesta de la valentía y la muerte en la que toda la población obtenía un apasionado placer* (Evans 1921-1935, III: 232).

De hecho, en uno de los más famosos frescos de Knossos Evans identificó las figuras de acróbatas como femeninas.



60: Fresco de las Toreras (Evans 1921-1935, III: fig. 144)

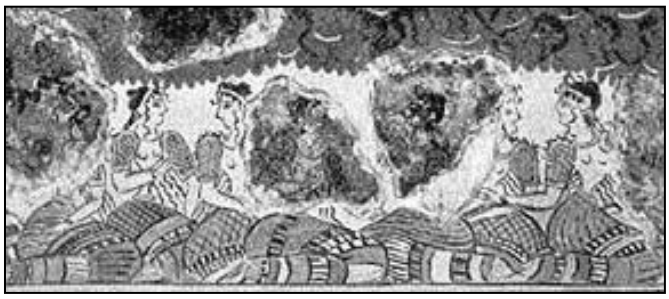
En realidad, en el célebre fresco lo único que permite identificarlas como mujeres es la pigmentación de la piel que, según las convenciones artísticas de la época, es clara en las mujeres y oscura en los hombres. Como sucede respecto a muchas otras de las interpretaciones de Evans, existen opiniones dispares respecto a quiénes eran los saltadores minoicos y si en efecto son mujeres algunas de las figuras que él identificó como tales (Serrano Espinosa 2002: 204-216).

Kazantzakis había admirado las representaciones de la taurocatapsia en sus visitas al yacimiento de Knossos (Kazantzakis [1956] 2007: 450) y, al contemplar las imágenes de hombres y mujeres de estrecha cintura, felices y ágiles, que jugaban con el toro en los patios de piedra (Kazantzakis [1956] 2007: 451), había entrevisto el secreto de Creta*: la sed de vida, la sonrisa heroica ante el peligro y la muerte, "la mirada cretense" sobre el abismo* (Kazantzakis [1956] 2007: 476-487).

Pero estas reflexiones las hizo un escritor maduro, cercana ya la fecha de su muerte, evocando los días en que la semilla de la *Odisea* empezaba a germinar en él. En el poema no existe ese ambiente de valentía y jovialidad que después evocarían en él los murales de Knossos, sino aquel de decadencia y brutalidad, de misteriosos rituales y sacrificios humanos de los mitos más primitivos y los sueños más oscuros (cf. *4.4.1.2*).

La taurocatapsia tiene lugar en la *Odisea* en un espacio que recuerda a la zona del teatro de las excavaciones de Knossos. Al espectáculo asiste una multitud de personas de ambos sexos. Las mujeres llevan el pecho al descubierto, como en el fresco "Miniatura".

En el vasto patio, a la media-luz, lucía ténue la multitud,
y desde las latas y frescas terrazas del gineceo se inclinaban
mujeres escotadas, de-áureas-alas, alhelíes abiertos,
y risueñas admiraban las jaspeadas hormigas allá en el suelo.
(Kaz. *Od*. E, 810-813)



61: Detalle del "Fresco Miniatura" (ca. 1450 a.C.), Knossos.

El carácter del espectáculo es muy similar al que le atribuyera Evans, con la única diferencia de que en la *Odisea* el juego es sangriento. En primer lugar, se trata también de un espectáculo religioso. La ceremonia no se celebra en honor de la Diosa Madre, como en Evans (Evans 1921-1935, II, 2: 678; 1925: 5-7), pero sí como parte de un ritual para propiciar el favor de la divinidad. En segundo lugar, las acróbatas escogidas para ejecutar los saltos son, como en Evans, mujeres jóvenes pertenecientes a la élite

aristocrática: ni más ni menos que Krino (Lirio), la hija virgen del rey, y sus ayudantes las Drimas o Montañesas.

Pero la fiesta que celebran estas muchachas no es de vida, sino de muerte, pues la lucha de la joven con el toro es el castigo por no haber accedido a las pretensiones del rey-toro Idomeneo de realizar un ritual de fertilidad con ella como mujer-becerra (Kaz. *Od*. E, 736-750). El rey, que lleva una máscara de toro[160], tiene *prisa porque la sangre se derrame y comience el apareo* (Kaz. *Od*. Z, 352).

La escena de la muerte de Krino durante sus bailes con el toro es perfectamente reconocible en las imágenes de los sellos y frescos descubiertos por Evans [*Ilustraciones 56 y 60*] y con su reconstrucción del salto acrobático [*Ilustración 58*]:

> Saltaba en torno al animal, bailaba
> (Kaz. *Od*. Z, 571)
>
> Y cuando se volvía enfurecido, se le fue encima la doncella;
> lo coje por los cuernos; se balancea; se impulsó como un arco
> y liviana se montó sobre la nuca
> (Kaz. *Od*. Z, 583-585).
>
> Pero ella entre las astas hunde como cuña la cabeza,
> y se tendió, lomo con lomo, apegada, apretándose al cuerpo de la fiera
> (Kaz. *Od*. Z, 589-590).
>
> Y el salvaje animal como sintiendo el desmayo de la niña
> […]
> lanza el cuerpo esbelto-como-nardo de la joven por el aire
> (Kaz. *Od*. Z, 601-603).

Las ilustraciones de los episodios de taurocatapasia que Walter Spitzer (cf. *3.2*) realizó para la edición francesa de la *Odisea* reflejan la crueldad y al tiempo la sensualidad de la escena:

---

[160] El detalle de la máscara lo explica Cook en su monografía sobre Zeus: *Sería acertado decir, a mi modo de ver, que en los primeroa tiempos en las costas del Mediterráneo el dios del trueno era concebido como un toro bramante cuyo representante humano, el rey o sacerdote, se identificaba a sí mismo con la divinidad poniéndose una máscara de toro o, al menos, unos cuernos* (Cook [1940] 2010, 3: 1090)

62: La "Muerte de Krino" de Spitzer.

Kazantzakis no deja claro si la muerte de Krino ha de entenderse como parte del espectáculo tradicional o como un síntoma de la decadencia de la sociedad. Probablemente sean las dos cosas. En cualquier caso la muerte de Krino es la muerte ritual de una joven hermosa y este es un motivo recurrente en Kazantzakis (Kastrinaki 1998, 2008, Stavropoulou 2006, Koliopoulos 2008: 254; cf. *4.4.1.1.3*).

Su origen está en la mitología, en sacrificios como el de Ifigenia, la hija del rey Agamenón, cuya muerte era requisito para que los barcos griegos pudieran continuar su viaje a Troya. En la *Odisea* la muerte de Krino, la doncella, es la pretendida condición para aliviar a la isla de sus males. El verdadero motivo de su situación, sin embargo, es la decadencia que el propio espectáculo de su muerte pone en evidencia.

4.3.2.7 Las controversias

Los grandes descubridores como Evans o Schliemann despiertan respeto y admiración. Sin embargo, sus errores y contradicciones terminan siendo puestos de manifiesto y es justamente gracias a esta crítica y constante revisión de los modelos como el conocimiento avanza. Así como a Schliemann lo desacreditan estudios como el de Calder y Traill (Calder & Traill edds 1986, Traill 1993, 1995), tiene también Evans numerosos detractores, que han puesto el dedo en la llaga sobre algunas de sus más evidentes equivocaciones. Estos autores cuestionan, redefinen o rechazan distintos aspectos del trabajo de Evans, relacionados con la la inexactitud de su cronología y la interpretación de los artefactos y sus funciones (MacNeal 1973, Cherry 1983, McEnroe 1995, MacGillivray 2006, Klynne 1998, Schoep 1999, Hamilakis (ed.) 2002).

Son muchas las cuestiones objeto de discusión. Aquí nos limitaremos a mencionar algunas de las más llamativas y a señalar cómo las resuelve Kazantzakis: la pretendida originalidad de los minoicos y sus repercusiones en la cuestión de la lengua y las

relaciones con Egipto, la contradicción entre el fin de la civilización minoica y su reivindicación como cuna de Europa, el carácter de las reconstrucciones y las acusaciones de falsificación o la influencia del presente y de los prejuicios personales en la interpretación del pasado.

La idea de que los minoicos eran una civilización completamente original y distinta tanto de la griega como del resto de las contemporáneas llevó a Evans a algunos errores. Hubiera sido lógico pensar, por ejemplo, y aunque tan solo fuera como hipótesis, que la lengua de los antiguos habitantes de una isla tan vinculada a Grecia como Creta fuera griega. Pero Evans se opuso desde el principio a esta idea, con el resultado de un retraso considerable en el desciframiento de un sistema de escritura que, contra todo pronóstico pero con perfecta lógica, recogía una forma arcaica de griego.

Antes de lograr descifrar el Lineal B, Michael Ventris, que era un *outsider*, esto es, que no pertenecía a la comunidad académica, llevó a cabo un experimento nada usual en ese mundo: lanzó una encuesta para informarse del estado de la cuestión, que es conocida como el *Mid-Century Report* de 1949. En ella la mayor parte de estudiosos expresó sus dudas respecto a que las tablillas aún por descifrar pudieran estar escritas en griego. En 1939 un discípulo de Evans había dicho: *lo único que podemos afirmar del lenguaje de los minoicos es que no era griego* (Pendlebury 1965: 302). Sin embargo, el Lineal B era un sistema de escritura al uso en Pilos y Micenas y la cuestión que no parecía plantearse nadie era si tampoco los micénicos hablaban griego.

Kazantzakis no se aventura a opinar sobre la lengua de los minoicos. En su *Odisea*, como en la de Homero, los personajes siempre hablan griego o, al menos, no se dice lo contrario. Cierto es que en su *Odisea* son los tiempos de Idomeneo y no los de Minos, a pesar de que, como ya se ha visto, el ambiente sea una recreación del mundo minoico. Sí hay alusiones a la escritura, pues Kazantzakis estaba al corriente de la existencia de las tablillas. De este modo, cuando Odiseo y sus compañeros llegan a Creta, un centinela les pregunta por su estirpe para inscribirlos en el registro: *llevaba un punzón metálico y una placa de cera para grabar las palabras* (Kaz. *Od*. E, 372).

Tampoco en sus otras obras de ambiente minoico encontramos que Kazantzakis se haga eco de las controversias en torno al lenguaje y la escritura minoicos. Quizá el sentido común y la intuición le dictaran que, mientras no hubiera ninguna evidencia en contra, era preferible imaginar a los antiguos pobladores de Creta hablando, como los modernos, en griego. No obstante, en el proceso paulatino de helenización de los

minoicos que parece darse en sus obras pudo ser decisivo el desciframiento del Lineal B (Beaton e.p.). Poco a poco, opina Beaton, Kazantzakis se permitió algo a lo que Evans siempre se opuso: atribuyó a la civilización minoica los logros del "espíritu griego", otorgando a los "exóticos" y "extraños" minoicos carta de helenidad. Este proceso es paralelo, a su juicio, al del desciframiento del Lineal B.

En una carta de Kazantzakis a Tea Anemogianni en julio del 46 encontramos una curiosa descripción de John Linton Myres intentando descifrar el Lineal A en Oxford. Kazantzakis estaba al corriente de los avances en el desciframiento:

> […] son muy interesantes sus científicos, arqueólogos, lingüistas, físicos, matemáticos. En las especialidades tienen un gran valor: he visto al viejo Myres, digno de lástima, camina con dos bastones, anciano de 80 años, que ya no puede hablar bien e intenta día y noche descifrar la escritura minoica. Me enseñó sus manuscritos. ¡Tarea enorme, difícil y complicada! ¡Cómo ha reunido todos los alfabetos de la época, qué conexiones ha ideado, qué esperanzas ha hallado! Y, cuando le deseé que con la ayuda de dios alcanzara a encontrar la clave, dio un golpe con su bastón: ¡No voy a morirme, la hallaré! (Kazantzaki, E. 1977: 528).

Myres no descifró el Lineal A. Ni él ni nadie hasta la fecha. El Lineal B, por el contrario, desveló al mundo sus secretos y, a pesar de las dificultades, pudo ser identificado como una forma arcaica de griego, donde pueden reconocerse nombres de divinidades, objetos y números (Ventris & Chadwick 1956, Chadwick 1958, 1976 y 1986, Guthrie 1959, Palmer 1961). Las tablillas eran las cuentas de los palacios, preservadas por el azar de los incendios que cocieron la arcilla.

Pero incluso tras el desciframiento prevalecen el misterio y el silencio para Kazantzakis en lo que respecta a los minoicos:

> Mi cabeza desbordaba preguntas, no hablaba. Volvieron a pasar ante mis ojos los fabulosos frescos –ojos grandes, almendrados, negras trenzas ondeantes, graves señoras con el pecho descubierto, con carnosos y sensuales labios, aves, faisanes y perdices, monos azules, príncipes con plumas de pavo real en la cabeza, bravíos toros sagrados, jóvenes sacerdotisas con los brazos rodeados por serpientes sagradas, muchachos azules en jardines floridos– gracia, fuerza, gran riqueza, un mundo lleno de misterio, una Atlántida[161] surgida del suelo

[161] Kazantzakis se hace eco aquí de las teorías que identifican a Creta con la Atlántida perdida (Frost 1909 y 1913, Balkie 1910: 256-259, Blach 1917, coombs 1919 y Marinatos, S. 1950: 195). Junto a estas teorías en auge durante los años de gestación de la *Odisea* estaba la identificación de Creta con la Feacia homérica (Leaf 1915: 183 y Cottrell 1958: 255-25). Uno de los argumentos a favor de esta última teoría era la alusión a la profecía que auguraba que Posidón, irritado por la ayuda que los feacios prestaron a Ulises, haría desaparecer Feacia tras una inmensa montaña (Hom. *Od*. XIII, 173-183). La hipótesis de la Atlántida volvió a cobrar importancia cuando en 1967 A. Galanopoulos, J.W. Mayor, E. Vermeule y S.

> cretense nos mira con sus enormes ojos negros, pero sus labios permanecen aún sellados (Kazantzakis [1956] 2007: 151).

Igualmente lógico hubiera sido pensar que la civilización egipcia, contemporánea en el tiempo y cercana en la geografía, podía presentar analogías con la minoica que ayudaran a interpretar correctamente los hallazgos. De hecho, el conocimiento de Egipto fue muy necesario para datar los hallazgos minoicos y la presencia de los *keftiou* en las tumbas egipcias se entendió como el testimonio de las relaciones entre ambos pueblos. ¿Por qué entonces no se pensó que el fresco minoico de la procesión, tan semejante a los egipcios, pudiera también pertenecer a un contexto similar? Es decir, ¿por qué Evans no contempló nunca la posibilidad de que el fresco fuera la decoración de un templo o una tumba? Al parecer, hay indicios que apuntan en la dirección de Knossos como lugar de culto e incluso necrópolis, más que como residencia real.

Efectivamente, tan pronto como en el año 1935 el influyente pensador Oswald Spengler ponía en duda la interpretación misma de Knossos como un palacio. Ante una construcción sin murallas, unos frescos con imágenes de toros, que recordaban la historia del Minotauro, y ante ese peculiar trono, más adecuado para una imagen votiva o una momia, se preguntaba si Knossos y Festos no habrían sido templos de los muertos, santuarios del más allá, aunque no se atrevía a afirmarlo por carecer de datos que lo probaran (Spengler 1937). El pañuelo lanzado por Spengler lo recogió años más tarde otro alemán, el geólogo Wunderlich, quien defendió que todo el palacio de Minos sería un inmenso templo funerario a imagen del laberinto de Hawara, una necrópolis (Wunderlich 1975). Otros han concluido en el mismo sentido: *Si uno ignora la reconstrucción, la evidencia arqueológica señala que Knossos fue un templo, no un palacio* (Castleden 1990a: 48).

También se daba una *contradictio in terminis* al reclamar a los minoicos como cuna de la civilización europea si al tiempo se aseguraba que las catástrofes naturales habían terminado con ella. Si la destrucción total había privado a Creta de los logros minoicos, no era posible reclamar una continuidad cultural entre los minoicos y Grecia, pero nadie parecía caer en la cuenta. Los seguidores de Evans se empeñaron, como él, en ver elementos minoicos en la Creta contemporánea, tales como los bailes, o asegurar que perviven características raciales del linaje "persistente y absorbente" de los

---

Marinatos hallaron en la isla de Tera una ciudad minoica destruida por un seísmo, el yacimiento de Akrotiri (Page 1970, Marinatos, S. 1984).

minoicos, como, por ejemplo, los talles de avispa de algunos jóvenes montañeses (Pendlebury 1965: 300). Parece probable que, en efecto, en los bailes (cf. *4.2.3*) e incluso en las fisiognomías pervivan rasgos minoicos, pero esto no es nada sorprendente. Si no se da la destrucción absoluta de un pueblo y su cultura, sus rasgos culturales y genéticos pervivirán mezclados con los de los pobladores posteriores. Quizá Evans se aferrara a la idea de la destrucción porque necesitara que los minoicos hubieran desaparecido para explicar que de sus logros no hubiera quedado nada.

En realidad, si la sofistificación y el arte minoicos no tienen parangón en el mundo antiguo, es porque están excesivamente impregnados de la sofistificación y el arte de la época en que fueron descubiertos. Esto nos conduce al polémico tema de las reconstrucciones de la arquitectura y los frescos de Knossos.

A Evans unos descubrimientos le ayudaron a restaurar otros. Así estableció, por ejemplo, un paralelo entre la impresión de un sello minoico y una cabeza de león (tipo *rhyton*) de Micenas (Evans 1921-1935 II, 2: 419-420) y comparó Knossos con esta última (Evans 1921-1935 IV, 1: 223 ss.). También el famoso fresco de la taurocatapsia de los jóvenes sobre el toro fue reconstruido por uno de los Gillieron a partir de una pintura similar en la que había trabajado en Tirinto para Schliemann. Y es célebre entre los estudiosos el caso de "El recolector de azafrán", identificado primeramente como un joven y más tarde como un mono azul.

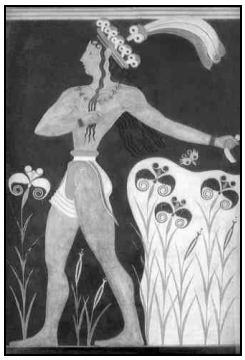
63: "El recoletor de azafrán" (ca. 1700-1600 a.C.), Knossos.

La crítica más generalizada a las reconstrucciones es la de que las escenas de Knossos anticipan y no por casualidad el *Art Nouveau* del siglo XX europeo. Y no solo la decoración recuerda excesivamente al arte del siglo XX, también las técnicas que utiliza para reconstruir el yacimiento –el hormigón armado, por ejemplo– pertenecen al siglo XX. Como irónicamente señala Gere (2009) la reconstrucción debe tanto a la arquitectura moderna como a la Edad de Bronce y ostenta el raro privilegio de ser uno de los primeros edificios de hormigón armado levantados en la isla. Además, algunos de

los colaboradores de Evans fueron acusados de falsificar objetos que a menudo Evans tomó por verdaderos (MacGillivray 2006: 452-454). Tanto las falsificaciones como las imaginativas reconstrucciones sirvieron para engendrar nuevas ideas y reforzar concepciones que aún hoy prevalecen (Lapatin 2002: 156-160 y 2006: 89-106).

Así, muchos coinciden en que en el estado actual del yacimiento no importa ya el significado original de Knossos, que se nos escapa, sino lo que hoy día han llegado a representar imágenes como la del "Príncipe de los Lirios"[162]:

> En el transcurso del siglo desde que se reunieron sus partes, el príncipe ha adquirido una fuerza simbólica. El fresco es una imagen falsa que la exposición ante millones de personas ha hecho verdadera, inserta en la imaginacón popular como la expresión esencial de la elegancia minoica y la vivacidad del espíritu […] hay una copia en el pórtico de la entrada sur del palacio donde Evans la colocara en 1901, una contundente prueba -si es que necesitábamos una- del poder de la imagen para trascender las categorías objetivas de verdad y falsedad (Unsworth 2004: 140-141).



64: El "Príncipe de los lirios" (ca. 1550 a.C.), Knossos.

Un cretense de-cintura-avispada
(Kaz. *Od*. E, 821)

Las reconstrucciones, que emprendió para evitar la ruina de las estructuras una vez expuesta a la climatología cretense, tienen sin duda un aspecto idealizado y de sospechoso gusto moderno. El *Art Nouveau* de la década de 1920 está detrás del aspecto actual de Knossos (Garrett 1994: 173). Sin embargo, Evans se mostró siempre absolutamente seguro de la fidelidad de su trabajo (Evans 1927). A pesar de su confianza, no solo la decoración de las salas, sino su propia forma y función podrían haber sido malinterpretadas por Evans en función de su idea de lo que debían haber sido

[162] Figura que es un pastiche. Evans explicó el inusual tono claro de piel como rasgo aristocrático. En realidad una o más de las tres figuras a partir de las cualesse compuso era femenina (Nikolaidou 2010).

(Castleden 1990a: 33-35). En definitiva, el visitante de Knossos contempla una combinación de las ruinas que Evans encontró con el palacio que reconstruyó. Su interpretación de las mismas dependerá finalmente de criterios estéticos y no científicos. Esto es lo que ha ocurrido tanto en el mundo académico como en el ámbito literario (Whitmore 2004: 11, 13). Los autores se han acogido a la versión del pasado minoico que más de acuerdo estaba con su propia sensibilidad y han apoyado o desacreditado a Evans según esta. Así, los minoicos han sido una civilización pacífica para quienes coincidían con Evans y una perversa para quienes discrepaban.

Las impresiones de los visitantes ante el yacimiento se polarizan entre la verdad o la falsedad de las reconstrucciones. De esta manera parece como si a partir de Evans la antigua tradición de la mentira cretense se renovara. Knossos es percibido en ocasiones como un fraude y en otras como una conmovedora evocación del pasado, dependiendo en gran medida de las expectativas con que se llegue al yacimiento. En la literatura de viajes de mediados del siglo XX, por ejemplo, podemos observar las dos tendencias, unidas, a su vez, a la asignación de valores de género al yacimiento (Whitmore 2004; cf. *5.4.1.2*).

No es solo que los visitantes lleguen a Knossos con sus propios prejuicios y los apliquen al yacimiento, sino que el propio Evans imprimió un sello demasiado personal al sitio. Quiso encontrar a Minos e interpretó la evidencia a la luz de su deseo (Castleden 1990a: 18-26).

Uno de sus deseos era el de un mundo en paz: una civilización de pacíficos comerciantes como la idealizada sociedad del Reino Unido. La utopía pacifista de Evans se entiende como una vía de escape a la Europa de entreguerras (Harrington 1990) y una visión idealizada de la era victoriana tardía o eduardiana[163], cuando *un gran rey gobernaba no solo una próspera isla, sino todo un imperio de colonias de ultramar* (Castleden 1990a: 36). Las semejanzas de la talasocracia minoica con el imperio británico y sus colonias de ultramar encuentran hoy una curiosa evocación en las *Minoan Lines*. La compañía que une a Creta por mar con el resto de Grecia y con Italia tiene como imagen corporativa al "Príncipe de los Lirios" (Hamilakis (ed.) 2002: 3).

[163] La Inglaterra victoriana había tomado muchos de sus mitos (por ejemplo, el del buen salvaje) de la antigua Grecia. En su período tardío, con el príncipe Eduardo VII como sucesor de la Reina Victoria, se veían a sí mismos como el Imperio Romano respecto a los griegos de época clásica, habiendo perdido su pureza y vitalidad, y admiraban el todavía inalterado paisaje eterno del Mediterráneo (Jenkins 1980).

Por otra parte, si, como quiso Evans, los minoicos fueron un pueblo pacífico, pudieron ser los precursores de los *eteocretenses de gran corazón* de Homero. Podrían incluso ser el origen de la utopía feacia (cf. nota 159), una sociedad pacífica (Hom. *Od*. VI, 201-205; 270-272), donde la vida era un regalo (Hom. *Od*. VII, 248-253). Sin embargo, no todo fue tan inocente en la Creta minoica. En fechas posteriores a la muerte de Kazantzakis se han encontrado evidencias de la práctica de sacrificios humanos y canibalismo, tanto en el yacimiento de Archanes como en el de Knossos (Sakellarakis & Sakellarakis 1977, Warren 1982-1983).

Por último, la interpretación de Evans de las figuras femeninas como imágenes de la Diosa Madre también podrían estar basadas en las *nociones victorianas sobre el matriarcado prehistórico*, que los falsificadores reforzaron con copias (Lapatin 2001). La idea del matriarcado cretense se apoya en la divinidad femenina, las leyes de Gortina y la elevada posición social de las mujeres minoicas (Evans 1921-1935, III: 227; cf. Anderson & Zinssen 1988, Bamberger 1974). La diosa de Evans es madre, sus atributos son la fertilidad y el nacimiento, pero en otras áreas las diosas se dedican también a legitimar el poder y proteger ciudades (Morris 2006: 70). Las leyes de Gortina, según las cuales el hijo de una mujer libre y un esclavo era libre, refuerzan esta hipótesis (Aristóteles, *Política*, 1271 b). Por último, en los frescos las mujeres se mezclan con los hombres, sus ropas son provocativas y su relación libre (Evans 1921-1935, III: 58-59).

No obstante, el mismo Evans interpretó las escenas de mujeres en ventanas como posibles prostitutas de templo, como las de Biblos o Heliopolis. Quizá la Diosa tenía sus *kadishtu* (*sic*. Evans. *Kadish*, término acadio para 'sagrado') y 'hierodulas' tipo oriental en el santuario: *Pero su aspecto no es el de un gremio aparte de mujeres sedentarias, sino que parecen dispuestas a intercambiar sus ropas con los jóvenes y a tomar parte de las acrobacias con el toro* (Evans 1921-1935, III: 60-61). Si la sociedad minoica tuvo un carácter matriarcal este ha dejado muy leves evidencias. Lo resaltan quienes insisten en un conexión con Asia Menor (Ridgeway 1901, II: 76).

En el caso de Evans, que había perdido a su madre a los seis años, parece que es la idealización victoriana de la maternidad la que lo conduce a entender la religión minoica como matriarcal y a enfatizar los rasgos sexuales (Morris 2006: 69-78). Aunque no se refiere nunca a Bachofen (1861), padre de las teorías matriarcales, lo conoce, pues entre los ritualistas de Cambridge, como Freud o Harrison, y Evans sí hay

referencias mutuas. Además, no hay que olvidar que la reina Victoria ostenta el título de Madre de la Nación en este momento.

Lo minoico se asocia a figuras femeninas, que para Evans representaban siempre a la Diosa Madre. La idea es un poco la del eterno femenino (*das ewige weibliche*) de Goethe o Kazantzakis, para quien cada rostro de mujer era el rostro de todas las mujeres y cada mujer una diosa. Las ideas sobre la maternidad en el siglo XIX-XX, sociales e intelectuales, la teoría de la evolución, la psicología freudiana y el cuerpo femenino en la medicina, la idealización victoriana de la maternidad, hicieron el resto.

Sin embargo, la sociedad que Kazantzakis describe en su *Odisea* es claramente patriarcal, con un soberano al frente, que se identifica con el toro. El recuerdo del matriarcado está en la necesidad de renovar su poder mediante la comunión con la Diosa Madre, que aún ejerce su influencia.

4.4 DE DIOSES, HÉROES Y MONSTRUOS: LA RELIGIÓN Y LA MITOLOGÍA CRETENSES EN LA *ODISEA*

4.4.1 Religión

La religión cretense pasa por ser una de las más antiguas de Grecia. Las principales fuentes clásicas sobre esta son Diodoro de Sicilia, Estrabón y Polibio. Y es precisamente Diodoro quien asegura que la mayor parte de los dioses griegos han salido de Creta (D.S. V, 72 y 77, 3). Para Antonino Liberal, también los ritos de iniciación (*Met*. XIX)[164]. Heródoto dice que Hera, Hestia, Temis, las Gracias y las Nereidas son las más antiguas deidades de Grecia (Hdt. II, 50) y, según algunos estudiosos modernos de la religión, Hera y Temis serían un reflejo de la Diosa Madre de los minoicos (Hutchinson 1978: 276). Según Evémero (*FGrH*, 63)[165] la propia Hestia habría fundado Knossos. Si estos testimonios dicen la verdad, aunque tan solo sea la verdad del mito, gran parte de la religión y la mitología griegas provienen de Creta (Nilsson 1932, [1927] 1950).

En este capítulo vamos a estudiar el aprovechamiento literario que hace Kazantzakis de algunas de las creencias más extendidas sobre la religión cretense: 1. la existencia de una Diosa Madre con diversas atribuciones y representaciones asociadas a estas y 2. la de los cultos de fertilidad e iniciación relacionados con los ciclos de la naturaleza, que se realizarían en cuevas sagradas e incluirían sacrificios animales y, tal vez, también humanos[166]. En el primer caso Kazantzakis configura a sus personajes

---

[164] Según la interpretación del pasaje que hace Faure (1964: 115-116) los protagonistas de *Los ladrones* son inciciados en la caverna de Zeus.

[165] Se trata de un pasaje de Lactancio, donde se cita la traducción latina que hizo Enio de la *Historia Sagrada* de Evémero.

[166] Conclusiones de Guthrie (1956) sobre la religión minoica: 1. Al contrario que Finley, que aseguraba que entre el mundo micénico y el griego había una discontinuidad tal que sería inútil tratar de explicar el uno a partir del otro (Finley 1957: 140), Guthrie considera que en la religión clásica sobreviven elementos del periodo micénico anterior, especialmente aquellos que tienen que ver con la fertilidad del suelo (36). 2. Cree también que la relación con las mitologías de Hattusas y Uarit se debe a la existencia de cierto patrón religioso común en el Oriente Próximo y el Egeo, al que los micénicos no serían inmune (36-37). 3. Las cuevas santuario son típicamente cretenses (38). 4. Los sellos, anillos y otros objetos sugieren un culto a la vegetación, una diosa madre, un joven, danzas extáticas y probablemente un periodo de luto, demonios animales, culto de árboles y plantas aparentemente conectados con el hacha, piedras y pilares (38). 5. No se aprecian bien las distintas parcelas del politeísmo (39). 6. El dios dominante es el "Señor de los Animales", consorte de la Madre, identificado de forma convincente con el Zeus kretogenes Kouros o Koures (40). 7. Evidencia abrumadora en todas las épocas de que la religión cretense fue extática y mística. Dedicada a un dios que nacía, vivía como bebé y como joven y después moría, y que también tomaba forma taurina. Esta religión, dionisíaca para algunos, era la de Zeus Kouros en Creta (40).

femeninos cretenses, las princesas Dijtena, Fida y Krino, sobre el modelo de la divinidad minoica. En el segundo, recrea una situación ritual asociada a una situación de impureza, que se trata de paliar mediante prácticas de iniciación del tipo de las que están documentadas en cuevas, tanto por la literatura, como por los restos materiales.

En el siguiente capítulo (*4.4.2*) nos ocuparemos de los mitos cretenses recreados en la *Odisea* de Kazantzakis. Se impone, por tanto, en este momento y antes de empezar, una distinción entre los conceptos de religión y mitología en el mundo antiguo.

En líneas generales puede entenderse la religión como un sistema amplio de creencias, y quizá también de experiencias, que incluye prácticas rituales, culto y mitos. La mitología es el conjunto de las narraciones (los mitos) que están incluidos en una religión. En esta línea de pensamiento se encuentra Vernant, quien cree que mito, ritual e imagen son distintos modos de expresión (verbal, gestual y gráfica, respectivamente) de la experiencia religiosa de los griegos (Vernant 2001: 24). Entendidos así, el mito y el rito (dejamos de lado la iconografía en este caso) forman parte de una realidad mayor, que es la experiencia religiosa. Sin embargo, el mito incluye anécdotas burlescas, groseras o frívolas que no tienen lugar en el sentimiento religioso, mientras que en el mito hay temas que no tienen ninguna conexión con el culto o el rito. La vida heroica, que es parte importantísima de la mitología, no tiene una presencia equiparable en el culto, por ejemplo. De modo que si el mito es religión, y no únicamente literatura, lo es en tanto no se separe de la repetición que ofrece el rito, al margen del cual se convertiría en mera fábula (Diano 2009: 21).

Compartimos el modo en que Vernant entiende la religión griega como unión de mito y culto, donde el mito constituye la fabulación poética y el culto la práctica de los rituales mágicos. Y el de Otto o Kerenyi, quienes creen que el mito y la religión se basan en el mismo aspecto del mundo, esto es, en una experiencia común. Pero estas opiniones no son las únicas. En el capítulo segundo de su obra *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Kirk (1973: 24-52) ofrecía hace ya algunos años el panorama de la problemática del mito, la religión y el ritual, que se encuentra también recogido en García López (1975: 263-266):

- Hay autores para quienes los mitos se refieren a dioses o derivan de rituales: *Los mitos son una forma de literatura… acerca de dioses y semidioses* (Count 1960: 595); para Brelich (1958: 235): *son una forma fundamental de la religión, si no*

directamente fuente última de otras formas. Guthrie (1975), por su parte, considera que en el período antiguo la mitología es un aspecto de la religión.

- Para otros, todos los mitos están asociados a rituales: *y, si no, estamos ante un cuento o una leyenda popular* (Fontenrose 1966: 54). Los etnólogos de Cambridge (Cornford, Murray y Harrison) encuentran una estrecha relación entre ambos. Según Kluckhohn (1942: 45-79) mito y rito pueden aparecer por separado, pero terminan vinculándose. Expresan necesidades sociales idénticas: el mito las racionaliza, el rito las dramatiza.

- El mito y la religión no tienen ninguna relación: Las propiedades esenciales del mito no se reproducen en el ritual. Según de Langhe (1958), tal es la impresión del análisis de Lévy-Strauss en América del Sur. Festugière (1944) excluye de la religión todo el campo de la mitología.

Al final de su resumen Kirk concluye que mito y religión no son ni aspectos gemelos de un mismo objeto, ni manifestaciones paralelas de la misma condición psicológica. Tampoco todos los mitos se asocian a un rito. García López, que resume las críticas del anterior, no se decanta por ninguna teoría, y, aunque acepta que la religión no puede conocerse solo a través de la mitología, reconoce a esta última como ayuda, aunque sea literatura y literatura, además, no sagrada.

En la actualidad y en lo que atañe al origen del mito y el rito parece haberse renunciado a la ilusión de referir el uno al otro. *Se comprueba, y sigue siendo bueno, que de existir una solución, estaría situada en el centro del círculo y no en su contorno. Se termina por decir, y esto sí que ya no es bueno en absoluto, que el centro es inaccesible o incluso que no hay centro, que el centro no existe* (Girard 1998: 98).

Para el propósito de nuestro estudio seguimos esencialmente a Durkheim y a todos aquellos que, con él, entienden la religión como un sistema amplio y solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas (Durkheim 1912 [2007]: 42). El mito formaría parte de ese sistema de creencias y el culto concreto sería su manifestación ritual. En este apartado que dedicamos a la religión vamos a abordar, por tanto, las creencias, los ritos y cultos asociados a ellas, tal y como Kazantzakis los reconstruye. En el siguiente nos ocuparán las narraciones, esto es, los mitos que a menudo, aunque no siempre, se vinculan con esas creencias y esas formas de culto, sea porque las explican o porque les dan origen.

Los trabajos sobre religión minoica son abundantes. Nos hemos limitado a aquellos que ilustran las ideas compartidas por Kazantzakis. Nilsson, autor de una historia de la religión griega (1925), trabajó en los años en que Kazantzakis escribía su *Odisea* sobre el origen micénico de la mitología helena ([1932] 2008), así como la religión minoico-micénica y su pervivencia en la religión griega (1950; cf. Marinatos 1954). Persson (1942) estudió la religión griega en tiempos prehistóricos. Willets (1962) ha estudiado los cultos y festivales cretenses. Sus trabajos, junto con los de Evans, nos sirven de base. Asimismo, hemos manejado bibliografía específica sobre cada uno de los temas que vamos a tratar, que será citada oportunamente, y obras clásicas generales sobre la religión griega como las de Cook ([1914-1940] 2010), Kerenyi (1997, 1998) o Burkert (1983, 2007).

4.4.1.1 La Diosa Madre y las tres hijas del rey Idomeneo

Según Evans y otros muchos estudiosos, la divinidad venerada en Creta en tiempos primitivos era una Diosa Madre o Gran Diosa (Evans 1921-1935: Index, 59-61; Marinatos, S. 1927: 110-111; Persson 1942: 33, 8; Nilsson 1925: 388-425; Alexiou, St. 1958; Willets 1962: 74-79), una divinidad femenina con numerosas atribuciones, que la vinculaban a diversos aspectos de la naturaleza y ámbitos en que desarrollaba su influencia. Para Evans y quienes lo siguieron las figurillas femeninas halladas en los altares eran representaciones de la diosa (Evans 1921-1935, Index: s.v. "Minoan Goddess" 59-61; Nilsson 1925: XII):

65: Diosa minoica de las serpientes (ca. 1600-1500 a.C.), Museo de Bellas Artes de Boston[167] y Diosa minoica de las serpientes (ca. 1600 a.C.), Museo Arqueológico de Iraklio.

Kazantzakis parece haber conocido estas imágenes y las interpretaciones que de ellas se hicieron. En efecto, se sirve de ellas no solo a la hora de retratar la religión minoica, sino también para dar forma a los personajes femeninos de sus rapsodias

[167] Sobre esta controvertida pieza cf. Caskey 1914 y 1915.

cretenses: Dijtena, Fida y Krino, una princesa cortesana, una princesa serpiente y una princesa acróbata, respectivamente.

Diosas Madre como la minoica, es decir, diosas de la fertilidad, han existido en numerosas culturas y momentos de la historia, como por ejemplo los ídolos femeninos primitivos de Europa central. Los mitos de divinidades femeninas han ocupado el pensamiento humano desde el Paleolítico hasta hoy y la historia de la diosa nutricia puede ser trazada en imágenes (Baring & Cashford 1993, Robbins Dexter 1990). Tal ha sido el atractivo de las teorías en torno al matriarcado (Bachofen 1871) que estas figuras han despertado, que se han convertido en objeto de culto moderno, se han buscado, restaurado e incluso falsificado (Morris 2006).

Si en origen parecen estrechamente asociadas a la reproducción, con el tiempo sus funciones se han diversificado y su carácter se ha ido haciendo más complejo. Las diosas de la fertilidad comparten variedad de atributos y funciones en todo el ámbito del Mediterráneo. La Diosa Madre minoica se relacionaría, por ejemplo, con Neith, diosa del Delta en Libia (Evans 1921-1935, II, 1: 191), con la Ártemis arcadia (Reinach 1906) y con las figuras de fertilidad egipcias (Baines 1985). También Evans (1921-1935, IV, 1: 18) recuerda que, según el testimonio de Diodoro Sículo, Rea es el disfraz griego de la diosa minoica (D.S. V, 66).

La diosa minoica presenta la misma variedad de atributos y funciones que poseen, por ejemplo, Ishtar en Mesopotamia, Astarté en Siria o Cibeles en Asia Menor. Así, las palomas hablan de su carácter celestial, las serpientes del subterráneo (y de los terremotos); la vegetación de que aparece rodeada (lirios y amapolas) la pone en relación con Deméter y, como ella, emerge de la tierra; con el arco y las flechas es una variante de Ártemis, con el ancla la Señora del Mar y con la doble hacha una amazona. La diosa también es patrona y protectora de los acróbatas (Evans 1921-1935, IV, 1: 39), en su honor, por tanto, se celebrarían los ritos de taurocatapsia (cf. *4.3.2.6*). La diosa es arquera (Evans 1921-1935, II, 2: 842) y su consorte, del que hablaremos más adelante, a menudo también (Evans 1921-1935: II, 2, p. 841-842). La diosa posee además una faceta marina, que sobrevive en sus formas posteriores: Dictina o Britomartis, equiparada a Artemis Delfinia, Isis Pelagia y hoy día Agia Pelagia (Evans 1921-1935, II, 1: 249-251). Por último, como diosa de las serpientes es una divinidad doméstica y guardiana del hogar (Braningan 1969).

Aunque la diosa posee atributos muy variados, como la paloma, la serpiente, la

espada, el ancla, o la flecha (Evans 1921-1935: IV, 1: 24 y ss.), su cualidad fundamental, recogida en todas y cada una de sus facetas, parece seguir siendo la de la fertilidad. La Tierra es el principio femenino representado en las figuras (Evans 1921-1935, 1: 43-55, Nilsson 1925: 290) y así es esencialmente como la encontramos en la nueva *Odisea* en la invocación que el pueblo le dirige:

> "¡Oh Madre, Madre, señora de la montaña, del mar y del aire,
> a quien te aguijonea tu vasto seno del que destila la leche,
> tiene hambre y grita Creta desde la costa ¡baja y amamántala!
> ¡Madre, que de nuevo reviva la tierra ya agotada
> y que den árboles nuestras semillas, que-den-flor-y-frutos!
> ¡Que aumenten las cabezas de ganado, y que vibren otra vez,
> nuestras nutridas quebradas, grises, albísimas, manchadas,
> y que naveguen nuestros barcos siempre con viento a favor,
> y tú, mascarón en sus proas, con tus altos pechos,
> para que abras senderos en las olas y que Creta extienda sus tentáculos!
> ¡Afirma ya en los hombres los riñones, compadece a las mujeres, Madre,
> extiende tu mano santa sobre nuestro viejo soberano!" (Kaz. *Od*. E, 951-966)

Kazantzakis, siguiendo a los especialistas de la época, habla de una única divinidad nutricia con distintas facetas. Pero, ¿nos encontramos realmente ante una única diosa con múltiples funciones o una pluralidad de divinidades femeninas? Evans contempló la posibilidad de que la Diosa Madre tuviera en la práctica distintas advocaciones, si bien su sincretismo en una única divinidad resultaba más conveniente para el estudio. En una carta a Nilsson manifestaba:

> Siempre tengo presente la posibilidad de que la diosa que aparece en tantas relaciones en las escenas minoicas, así como en diversas personificaciones, pudiera simbolizar, en realidad, una pluralidad de deidades individuales con nombres diferentes equivalentes a Artemisa, Rea, Atenea, Afrodita, etc. Sin embargo, como un procedimiento provisional es conveniente, mientras no tengamos un conocimiento más exacto, tratar a la deidad como si fuera esencialmente la misma gran Diosa de la Naturaleza bajo diversos aspectos: el celestial, con la paloma, el ctónico, con la sierpe, etcétera (Hutchinson 1978: 287-8).

El "procedimiento provisional", sin embargo, se ha afianzado con el paso del tiempo.

Según Evans la multiplicidad de atributos de la divinidad era un reflejo de la sociedad matriarcal cretense y esta Diosa Madre de innumeras advocaciones y

susceptible de llevar todo tipo de atributos preludiaba, a su vez, a la Virgen cristiana[168]. En la misma línea encontramos que en la novela de Zorba la Diosa Madre minoica sirve al narrador para experimentar la conexión entre el pasado de unas ruinas minoicas y el presente e identificar los pechos cargados de leche de la Diosa Madre con los de la Virgen María. *De este modo el espíritu de la antigua, primitiva Diosa Madre minoica está vivo y vigente en Creta en la primera mitad del siglo XX, y todavía posee la fuerza para sustentar al serio peregrino de Kazantzakis en su búsqueda de sentido vital*, señala Beaton (2008: 9).

Como resume Burkert:

> Las diosas del politeísmo griego, tan diferentes y complementarias, son sin embargo consistentemente similares en una etapa temprana, con una u otra simplemente convirtiéndose en dominante en un santuario o ciudad. Cada una es la Gran Diosa presidiendo sobre una sociedad masculina, cada una es representada en su aspecto de Señora de las Bestias y Señora de los Sacrificios, incluso Hera y Deméter (Burkert 1983: 79 y ss.).

Burkert se refiere en este pasaje a la Gran Diosa como Señora de las Bestias. Este epíteto (en griego *potnia theron*) es el que recibe la diosa en calidad de cazadora. Y es el epíteto de Ártemis, según su *Himno Homérico* (*h.Hom*. IX, *potnia*: 54, 492, *potnia meter*: 39, 122, 185; cf. Hom. *Od*. VI, 102-108). Kazantzakis se hace eco de ello y la llama *Anthropotheriomana*, 'Madre-de-los-hombres-y-las-fieras'. Recién llegado a la isla, Odiseo toma parte en una procesión de peregrinos y romeros:

> […] llevaban en sus manos
> pequeños bueyes de arcilla, amapolas, corazones y palomas,
> ofrendas humildes para la temible Madre-de-los-hombres-y-las-fieras.
> Y con ellos subía el peregrino de pecho pelagisio
> trayendo a Helena por presente a la diosa de-los-mil-pezones (Kaz. *Od*. E, 727-732).

El llamativo epíteto de *diosa-de-los-mil-pezones* no proviene de las representaciones de la Diosa Madre minoica, que en sus pechos descubiertos muestra únicamente dos pezones, sino de las imágenes de Ártemis como la de Éfeso.

---

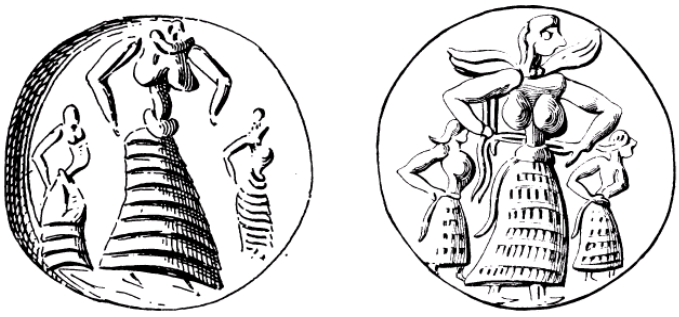
[168] Evans tiene un interés no oculto por encontrar en Creta un sentimiento religioso diferente al del paganismo clásico y mucho más cercano al cristiano. No solo es que los cretenses adoraran, en su opinión, a una proto-virgen, sino que su Zeus era un dios mortal, como después lo sería Jesucristo. Además, el Zeus cretense había nacido, de acuerdo con la tradición, en una cueva y a Cristo se le rinde culto en santuarios situados en cuevas (Evans 1921-1935, II, 1: 278). Evans señala que el sentimiento de luto y el llanto por el dios son comunes a ambas religiones, aunque no exclusivos de ellas. Más adelante termina por relacionar las pilas y fuentes minoicas con el bautismo cristiano (Evans 1921-1935, II, 1; III: 27-28).

66: Ártemis de Éfeso, copia romana del siglo I d.C, Museo de Éfeso.

En la invocación a la Diosa que citábamos al comienzo, las sacerdotisas llamaban a la diosa *Madre, señora de la montaña, del mar y del aire* (Kaz. *Od*. E, 951) y el pueblo la invocaba como *Señora nuestra, Capitana, Pastoriza, Cazadora* (Kaz. *Od*. E, 971).

Como vemos a partir de estos textos, en la *Odisea* de Kazantzakis hay alusiones a la Diosa Madre en sus distintas facetas. Sin embargo, también se venera al Dios-Toro. El toro no solo evoca las reminiscencias míticas del Minotauro cretense, sino que alude a una etapa concreta de la religión cretense. Kazantzakis sitúa su obra en una época de tránsito, en el momento en que aún conviven la divinidad femenina y la masculina, que habrá de ocupar su lugar. Según Willets (1962) en la religión cretense se produjo efectivamente el paso del culto a la Diosa Madre a favor del relativo al toro. Al decaer el culto a la Diosa Madre, el toro se asocia al culto minoico al rey, que tenía funciones importantes en el calendario. Así el toro se convierte en un símbolo del sol y ambos en símbolos de la fertilidad. Los cultos al toro y a la serpiente seguirán relacionados con el culto prehistórico al soberano. A Dioniso, por ejemplo, se le adoraba en las formas de serpiente y de toro (Harrison 1903 1975: 398-400; 1912: 449).

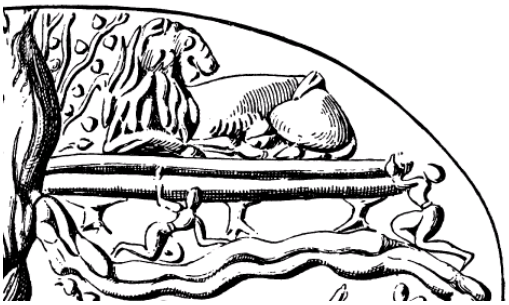
4.4.1.1.1 Las diaskourai



67: Diosa minoica con asistentes, impresión de sellos minoicos procedentes de Pediada (Creta) y Micenas (Evans 1925: 13, figs. 14 y 15).

En la iconografía minoica a menudo encontramos representadas junto a la Diosa

Madre dos figuras femeninas menores. Estas figuras aparecen en distintos sellos (*Ilustración* 67), así como en el llamado Anillo de Néstor[169], (*Ilutración* 68) donde Evans destaca la presencia de dos figuras femeninas bajo el león (Evans 1925: 67):



68: Detalle del Anillo de Néstor: León guardián y *diaskourai* (Evans 1925: 65, fig. 55).

Evans (1925: 14) se pregunta si estas figuras serían simples doncellas de la diosa o sus hijas y las relaciona con los dióscuros de Zeus cretense, el dios que habría reemplazado a la antigua divinidad femenina (Evans 1921-1935, II, 2: 767, fig. 498 y 1925: 11-14). *Dias-kourai*, es decir, 'hijas o muchachas de la diosa', es el término con el que Evans se refiere a ellas. Serían la versión femenina y cretense de los *dios-kouroi*. Conocidos en la religión cretense como los Kouretes o Korybantes (Harrison 1908-1909; Jeanmaire 1939), a quienes Rea confió al recién nacido Zeus, los *kouroi* tienen, según la tradición Etolia que recoge Estrabón (X, 3, 8), antecedentes femeninos[170].

69: Diosa y *diaskourai* (Evans 1925: 11, fig. 11).

La hipótesis que manejamos es que Kazantzakis ha utilizado las noticias sobre la Diosa y las *diaskourai* para configurar a sus personajes femeninos cretenses, que serían

[169] Según Evans el Anillo de Néstor, hallado en Pilos (Peloponeso), muestra escenas del más allá divididas por el "Árbol del Mundo": 1. la diosa y un acompañante, crisálidas y mariposas y una joven pareja devuelta a la vida; 2. león-guardián sobre un lecho que sostienen dos sacerdotisas y una hiedra saliendo del tronco del árbol; 3. muestra una escena de baile y 4. su culminación en un rito iniciático donde hay oferentes con cabezas de animales, un grifo sobre un trono y una representación de la diosa detrás (Evans 1921-1935, II, 2: 482). La presencia del árbol en el sello representa para Evans el "Árbol del Mundo", precedente del Árbol del Paraíso medieval y del Yggdrasil, fresno perenne que, en la mitología nórdica, mantiene unidos los nueve mundos. Y también es el correlato de la rama dorada que abría el pasaje al Averno a Eneas (Verg. *Aen*. VI, 136 ss.).

[170] El ocuparse sel cabello *ἄμφω δὲ κόραις καὶ κόροις ἐστίν οἰκεῖα*.

distintas facetas de la Diosa Madre y, como hijas del rey y triada de personajes análoga a la de la iconografía minoica, *dios* o *dias-kourai*. Y es que junto a las antes citadas referencias a la Diosa en calidad de madre, cazadora, capitana y pastoriza, señora de bestias y animales, de la montaña, el mar y el aire, llama la atención que uno de los personajes centrales de las rapsodias cretenses, a la sazón una de las hijas de Idomeneo, se llame Dijtena. Pues la princesa lleva por nombre el que fuera un epíteto de la Ártemis cretense, llamada Dictina en el oeste y Britomartis[171] en Creta central. Asimismo, sus hermanas, Fida y Krino, derivan sus nombres de la serpiente (*fidi*) y el lirio (*krino*), que recuerdan el aspecto ctónico de la diosa y su relación con la vegetación.

La triada de personajes con sus nombres parlantes nos permite pensar que nos encontramos ante una recreación de la Diosa minoica en sus diversas facetas. Además, esta Ártemis cretense que retrata Kazantzakis nos recuerda a la Diana triforme, *diva triforme,* según el carmen de Horacio (III, 22, 1). La diosa es Ártemis en la tierra, Selene en el cielo y Hécate en los infiernos. Así pues, Dijtena evocaría a Ártemis, cuyo epíteto lleva por nombre, Fida, la serpiente, que es también una "lunática" –se dirá que está loca– se vincularía con Selene y Krino, el lirio, con la flor y la doncella que, como Perséfone, emerge de la tierra. Pero también la propia Britomartis o Dictina se identifica con la luna (Panagiotidis 1959: 229) y la serpiente, símbolo de inmortalidad que tiene la capacidad de renovarse, es un emblema de la divinidad ctónica (Evans 1921-1935, I: 508). Es decir, los tres personajes se superponen y desdoblan.

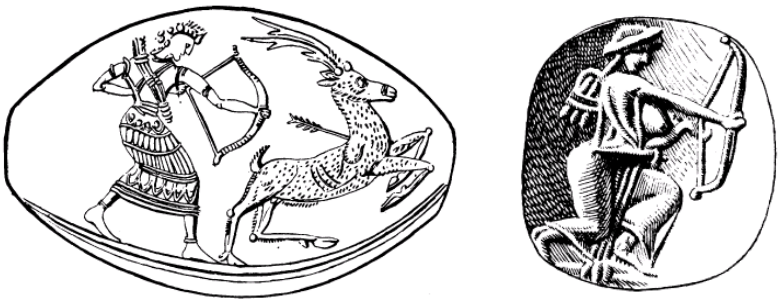
Aunque Kazantzakis mezcle en un mismo personaje y confunda las atribuciones de la Diosa, aunque las identificaciones no sean siempre inequívocas, no nos parecen en ningún caso casuales. Creemos que Kazantzakis halló material para sus rapsodias cretenses en los trabajos contemporáneos sobre religión minoica y en su amplio conocimiento de la mitología griega y que a partir de ellos creó a sus personajes femeninos. Es el mismo modelo que hemos visto en el capítulo dedicado a la arqueología respecto a la recreación del lugar, el momento y los episodios localizados en Creta. Podemos plantearnos entonces que Dijtena, Fida y Krino, las tres hijas del rey Idomeneo, las tres princesas del cuento, derivan su carácter y aspecto de la religión cretense, en concreto, de la Diosa Madre y las *dias-kourai*.

---

[171] Según Solino Britomartis significó 'la dulce virgen' (11, 8: *Cretes Dianam religiosissime venerantur, Britomartem gentiliter nominantes, quod sermone nostro sonta virginem dulcem*). El *Lexikon* de Hesiquio confirma *britu*=dulce. Pausanias (II, 30) y Diodoro Sículo (V, 76) hacen de Dictina un epíteto o nombre alternativo de Britomartis.

4.4.1.1.2 Dijtena

En el personaje de Dijtena se concentran y entremezclan los recuerdos de la religión y las leyendas cretenses en torno a una divinidad femenina, en este caso Ártemis, y, según nuestro punto de vista, se ofrece también una reescritura de la figura mítica de Ariadna (cf. *4.4.2.4*).



70: Diosa cretense como Britomartis o Dictinna, impresión de sellos minoicos (Evans 1952: 21-22, figs. 24 y 25).

Como señalábamos antes, Dictina y Britomartis[172] son nombres cretenses de Ártemis. La leyenda cuenta que Britomartis (Grimal 1981, Panayiotides 1959, Kerenyi 1998: 69) era una bella joven, virgen y compañera de Ártemis, entregada a la caza y los bosques. Un día Minos la vio y se enamoró de ella. La joven huyó de él, como Dafne de Apolo. Durante nueve meses fue perseguida por la geografía de la isla. Cuando sintió que iba a ser alcanzada, se lanzó al mar por un acantilado[173]. El macizo desde el que se lanzó al mar era, según Calímaco (*Dian.* 198-199), el monte Diktaion (Dicte) y por el recibió el nombre de 'dama de la montaña'. Pero según otros testimonios, al caer la salvó una red de pescadores, colocada allí por Ártemis. Por esta razón se le dio el epíteto de Dictina, 'muchacha de la red'[174]. En reconocimiento a su virtud fue divinizada y, según algunos, se convirtió en la misma diosa Ártemis.

Evans se refiere a la diosa cretense Britomartis o Dictina cazadora y asegura que se la representaba junto a una cabra salvaje y un cabrito (Evans 1921-1935, I: 510-11).

---

[172] BRITOMARTIS: diosa cretense 'la virgen dulce'. Ninfa virgen compañera de Ártemis en Gortina (Creta). Salvada por las redes recibe el epíteto Dictina, 'la muchacha de la red'. O bien inventó las redes de caza quedando atrapada en una cacería. DICTE: otro nombre de la ninfa cretense Britomartis. Amada como ella por Minos, también igual que ella se arrojó al mar, y fue salvada por las redes de los pescadores (Grimal 1981).

[173] Según Willets (1962: 189) el salto al mar es un rasgo minoico relacionado con la iniciación (cf. 4.4.1.2.2).

[174] *La red utilizada para atrapar a los animales pasó a formar parte del arte cretense y micénico como ningún otro avío de caza. Con la red se apresaba al toro salvaje, al* Bos primigenius, *y en una red se arrojó la ninfa Britomarte, desde un peñasco del Monte Dicte. Cuando se llamaba* Dictyna *el nombre provenía sin duda de la palabra red* (Kerenyi 1998: 72). *Diktynna* es un pueblo, según Pomponio Mela (*Chorogr*. II, 7, 113), o el nombre de un santuario, el *Diktynnaion* (Weller & Jantzen 1951: 106-107).

Willets asegura que el baile de Knossos se celebraba en su honor como parte de un matrimonio colectivo, iniciático, una danza de amor (Willets 1962: 125 y 193; cf. *4.4.1.2.2*). Las dos facetas de la diosa, la de la caza y la iniciación, están unidas (Willets 1962: 55-56) y han sido recogidas por Kazantzakis en el personaje de Dijtena.

Analizemos en primer lugar a Dijtena en calidad de cazadora. El nombre de esta princesa deriva en nuestro autor del griego moderno *dijti*, 'red'. Parece evidente que se trata de una alternativa al epíteto de Ártemis Dictina, del griego clásico *diktion*. Pero el carácter de su Dijtena tiene poco que ver con el la joven Britomartis y con el de la diosa virginal Ártemis. Muy al contrario, es descrita como una princesa cortesana a la que acompañan corpulentos esclavos negros y tigres (Kaz. *Od*. E, 818-820). La imagen recuerda a la de Rea custodiada por leones, en la que posiblemente se inspira:

71: Sello de Amari (Evans 1925: 66, fig. 56 y 1921-1935, II: 809, fig. 528)

Su cuerpo es *tierno y terso* y arrastra *morosamente sus pintados ojos alargados* (Kaz. *Od*. E, 828), como la *Parisienne* de los frescos de Knossos, que es muy probablemente su modelo iconográfico[175]:

72: La *Parisienne*, fresco del Palacio de Knossos, ca. 1400 a.C., Museo de Iraklio.

Dijtena tiene una "boca pesada y mordida" (Kaz. *Od*. Z, 210) y posee la abierta sexualidad de "la-mil-veces-seductora" (Kaz. *Od*. Z, 257). En la corte es conocida por sus numerosos amantes y su afición por seducir a los huéspedes recién llegados. No es,

[175] Para Konidari-Favi (1992: 36) la *Parisienne* es, en cambio, el modelo del personaje de Helena en Kazantzakis (cf. *4.4.2.3*).

por tanto, una doncella como Britomartis. Sin embargo, la princesa conserva un rasgo de la diosa que le prestó el nombre: Dijtena, como Ártemis, como Dictina o Britomartis, es cazadora. Sus presas no son los animales, sino los hombres. Y como hombre Odiseo se convertirá en su presa, caerá en sus redes y conocerá de su mano los misterios de Creta en el transcurso de un ritual de iniciación de alta carga erótica. Dijtena, como la diosa minoica, es *potnia*, señora poderosa, una suerte de poderosa Afrodita o Astarté.

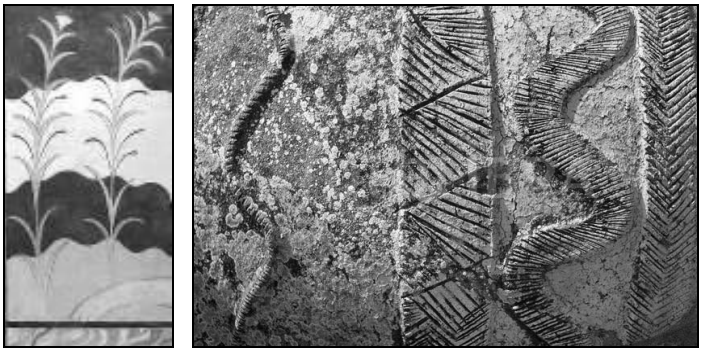
La Ártemis cretense tenía en la isla funciones religiosas rituales pertinentes al rito de paso de la doncellez a la maternidad. Es el segundo rasgo que Dijtena ha tomado de ella. En la *Odisea* Dijtena es la encargada de iniciar en el componente sexual de las ceremonias a los extranjeros y se enfrenta a su hermana Krino, quien defiende la doncellez, en un pasaje en el que ella aboga por la sumisión de la mujer a su papel sexual reproductivo (Kaz. *Od*. Z, 159 y ss.). Como parte del ritual de iniciación (cf. *4.4.1.2.2*) las princesas Krino y Dijtena ejecutan frente a una cueva una danza antagónica donde la primera defenderá su doncellez y la segunda encarnará el espíritu de la sexualidad. Estilísticamente se trata de un *agón* cuyo contenido, resistencia de la pureza frente a la agresión de una sexualidad animal, tiene precedentes en tragedias clásicas como *Fedra* de Sófocles o *Hipólito* de Eurípides. La rivalidad entre la diosa del amor, Afrodita, y la de la caza y la castidad, Ártemis, es uno de los motivos que justifican esta última obra. En efecto Afrodita empuja a Fedra a su fatal pasión, mientras que Ártemis protege a Hipólito, dedicado a la caza y el ejercicio corporal, despertando los celos de Afrodita y el castigo por no someterse a ella. El paralelismo entre Dijtena y Afrodita, por un lado, y Krino y Ártemis, por otro, parece claro.

Las evocaciones que despierta la princesa no terminan ahí. Dijtena actúa en la *Odisea* como auxiliar del héroe, le ayuda a comprender el misterio de la isla y es ella misma el hilo que le permite salir del laberinto y del ritual cuyo centro, gracias a ella, ha alcanzado. Una vez el reino de Idomeneo haya sido destruido, Dijtena abandonará Creta a bordo del barco de Odiseo. Estas llamativas similitudes del papel de la princesa con la figura de Ariadna nos llevaron en otro lugar a defender que el personaje de Dijtena era una reescritura del mito de Ariadna (González Vaquerizo 2009, 2010a: 231-240). Señalábamos en estos trabajos el nombre, el laberíntico palacio minoico de Knossos con sus sacerdotisas de pechos descubiertos y serpientes en las manos, construido por el sugerido personaje de Dédalo, los elementos rituales del toro y la danza, que nos hablan del componente dionisíaco, la ayuda prestada al héroe, la huida de la patria con él, y el

imprescindible motivo del abandono de la joven dormida y del dios que se hace cargo de ella en la orilla. Prestábamos también atención a las diferencias que hacen de esta una interesante reescritura del tema de la mujer abandonada: cómo la seducida adopta el papel activo de seductora tomando la iniciativa sexual, mientras que se aleja de la figura de la donante (de la auxiliar) femenina del héroe, y cómo acepta su abandono, pues ni llora como una Dido ni se venga como una Medea. Las mujeres, tentadoras sirenas, engañosas redes, no obstaculizan ya la misión del héroe porque, como ocurre también en el caso de Helena de Troya, han tomado nuevos itinerarios míticos. En el apartado dedicado a Ariadna del capítulo Mitología (*4.4.2.4*) volveremos sobre ello.

4.4.1.1.3 Fida y Krino

Las otras dos hijas de Idomeneo, Fida y Krino, llevan los nombres de la serpiente (*fidi*) y el lirio (*krino*), dos motivos decorativos omnipresentes en el yacimiento de Knossos.



73: *Lilium candidum* y decoración de serpiente en un fresco y un *pithos* de Knossos.

Kazantzakis ya había utilizado a esta pareja como protagonista de su primera novela de juventud, la decadentista *Ofis kai Krino* ([1906] 2005), donde los personajes protagonistas, Serpiente y Lirio, optan por suicidarse asfixiados en el aroma de las flores ante la perspectiva del deterioro físico que les llegaría con la edad.

El mecanismo de reaparición de personajes similares en distintas obras es muy habitual en nuestro autor. Los protagonistas de sus novelas, dramas y poemas pertenecen a arquetipos que se repiten. A menudo se inspiran en personajes reales y los paralelismos son puestos de manifiesto deliberadamente por el autor, frecuentemente mediante el nombre o sus epítetos. Algunos ejemplos: Rahel Lipstein es Rala en la *Odisea* y Raquel en *Toda-Raba* ([1929] 1989); el mismo epíteto de ‘solitario’se aplica a la práctica totalidad de sus héroes masculinos; todas las mujeres seductoras de sus obras se parecen entre sí y un personaje como Eminé, la tentadora mujer de Nuri Bey en *El*

Capitán Mijalis, se bautiza con el significativo nombre cristiano de Helena. Finalmente, el lirio y la serpiente elementos decorativos y de culto en Knossos, son una pareja de amantes del esteticismo (otra forma de culto) en la novela de juventud *Ofis kai Krino*, y dos hermanas con papeles relevantes en la acción de las rapsodias cretenses en la *Odisea*, que vamos a analizar a continuación.

Fida

Si la seductora Dijtena es quien permite a Odiseo introducirse en el misterio del palacio y quien, destronado su padre, huye con el destructor de su patria, Fida es quien presta su ayuda efectiva al pueblo en armas y quien en mayor medida traiciona al rey. De la primogénita Fida se dice que *la ha golpeado el dios* y que *la ha cogido la luna*[176] (Kaz. *Od*. E, 989-9), es decir, que Fida se ha vuelto loca.

La princesa Fida es una especie de Casandra, pues todos piensan que ha enloquecido pero, en realidad, está lo suficientemente cuerda como para dirigir una insurrección. Su locura consiste en conspirar contra el rey, en ofrecer al herrero, como Atenea, su cuerpo a cambio de armas para el pueblo. Fida es el tipo de heroína joven, valerosa y atractiva de una amazona o una Camila (Verg. *Aen*. XI, 661-663). Y, como tantas mujeres jóvenes y hermosas de Kazantzakis[177], muere luchando brutalmente con un soldado negro.

En virtud de su nombre[178] el personaje de Fida podría representar uno de los atributos de la Diosa Madre en calidad de Diosa de las Serpientes. Su modelo iconográfico estaría en las representaciones de la Diosa Madre minoica sosteniendo serpientes en las manos (Evans 1921-1935, I, 496 y ss., cf. *Ilustración* 65).

La serpiente se considera en la religión minoica un genio protector del hogar (Hutchinson 1978: 290-91). Carece, por tanto, de aspecto maligno. Muy al contrario, hoy día en los Balcanes la serpiente es *domachitsa*, un genio benéfico del hogar (Evans 1921-1935, I: 509). El fenómeno es común a la religión griega antigua y el folclore moderno (Willets 1962: 73-74; Nilsson 1925: 325; Harrison 1912: 267). Como guardiana del hogar recibía culto doméstico y se han hallado recipientes de la leche y la miel, así como tubos y mesas para uso de las serpientes (Evans 1921-1935, IV, 1: 138 y ss.). La creencia popular sostiene que las serpientes comen miel y beben leche, por eso

[176] Ya señalamos que la vinculación con la luna puede aludir al aspecto celestial de la divinidad triforme Diana o Ártemis como Selene (cf. *4.4.1.1.1*).
[177] Analizaremos este motivo un poco más adelante al hablar de la muerte de Krino.
[178] 'Serpiente': griego moderno *fidi*, griego antiguo *ofis*.

estas constituyen parte de su culto. En la *Odisea* homérica encontramos el nombre *melikreton* (Hom. *Od*. X, 519-20) 'una mezcla de leche y miel' y, según Evans, aún hoy se asocia a las serpientes con la miel y la leche en la región de Creta (Evans 1921-1935, IV, 1: 155-156). Kazantzakis se hace eco del motivo por medio de unos personajes llamados Meligalas (nombre parlante formado por los sustantivos miel, *meli*, y leche, *gala*) a las que también denomina Doncellas Serpientes. Ellas son las encargadas de hacer las libaciones de leche y miel a la Señora-de-la-Tierra, por eso llevan sierpes en sus cabelleras y se las denomina Doncellas-de-las-Serpientes, Hermanas-Serpientes.

En cuanto al carácter protector de la serpiente en el hogar, no parece haber sido evocado por Kazantzakis en el personaje de Fida, a no ser que se considere que su actividad revolucionaria y subterránea de quebrar los cimientos del reino sea benéfica.

Krino

Krino es el lirio (griego moderno *krino*, antiguo *krinon*), una flor sagrada en el mundo minoico, según Evans. El arqueólogo asegura que en campos de lirios se ejecutaban bailes rituales en honor a la diosa (Evans 1921-1935, 2: 776-777)[179]. Según Konidari-Favi (1992: 36) el personaje de Krino evoca a Antheia, divinidad floral venerada en Knossos.

Krino es la joven doncella, la muchacha entregada a Ártemis, esto es, a la caza y la castidad. En este sentido ella es la sucesora de Britomartis. Lo es, además, porque en su historia se aprecian ecos de la leyenda de aquella. Krino es deseada por su padre Idomeneo como novia para el ritual en el que recobrará su virilidad marchita. Por eso Krino se encuentra huida en los bosques, donde el rey ha ordenado darle caza. Es perseguida pues, como Britomartis, por el varón que quiere poseerla. La leyenda cretense dice que cada ocho años[180] se encuentran el sol y la luna. Se cuenta que entonces la doncella Britomartis, perseguida por Minos, salta del monte Dicte al mar, pero que en realidad es la diosa luna que toma la forma de una doncella salvaje para dar

---

[179] Las flores pueden haber tenido en la Antigüedad connotaciones rituales. Numerosas mujeres son raptadas mientras cogen flores: Eurídice (Verg. *Geo*. IV, 454), mordida por una serpiente; Creusa (Eur. *Ion* 889), mientras recolectaba *krokos*; Europa (Moschus II, 68; escolio a Hom. *Il*. XII, 292; Hes. *Frg*. 140, Merkelbach y West). Helena (Eur. *Helena*, 243 y ss.), mientras recolectaba *rhodon* (cf. Richardson, N.J. 1974: 140-144). Por otro lado, la hiedra de los thyrsoi de las ménades tenía propiedades psicotrópicas (Dsc. *Alex*. II, 176; Plinio, *Hist. Nat*. XXIV, 75) y en el vino no era el alcohol responsable de la ebriedad, sino las hierbas que se le ponían (Wasson, Hoffman & Ruck 1994: 42). Helena en la *Odisea* añade drogas al vino de los comensales (Hom. *Od*. IV, 218-234). No es extraño entonces que el tirso esté hecho de vegetales, como el propio vino de Dioniso.

[180] El rey Minos renovaba sus poderes sagrados en la cueva del Ida también cada ocho años (cf. *4.4.1.2*).

el salto. La luna, recordemos, también es su hermana Fida, porque los tres personajes son, en realidad, uno mismo con diferentes facetas.

Pero además Krino, casta como un Hipólito, cazadora como este, que como él rechaza el amor, tiene un componente masculino. Su habilidad para el ejercicio físico y las taurocatapsias parecen más propias de un varón. Por eso para Konidari-Favi (1992: 42) Krino no es otra que el famoso "Príncipe de los lirios" del fresco minoico (cf. *Ilustración* 64). Por otro lado, según indica Girard entre los efectos de la crisis sacrificial (la situación de *miasma* que, como veremos, vive la isla), está *una cierta feminización de los hombres así como una cierta virilización de las mujeres* (Girard 1998: 149).

Cuando Krino al fin caiga en las redes de sus perseguidores será llevada a palacio junto con sus doncellas, las Drimas o Montañesas (cf. *4.2.3*). Allí la joven doncella despierta los celos de su padre, que la descubre en actitud sensual con Helena (Kaz. *Od*. Z, 504-524). Aunque Konidari-Favi no parece haber reparado en ello, este episodio lésbico apoya su identificación de Krino con el personaje del fresco del "Príncipe de los Lirios". La escena, que describe las caricias de Krino y Helena, recuerda además cierto momento de la *Ilíada* en que también Helena reconoce y admira el cuello de Afrodita, *de bello contorno* y su *deseable pecho* y sus *chispeantes ojos (*Hom. *Il*. III, 397-98). No es nada sorprendente que un personaje tan asociado a la belleza y el deseo presente una vertiente lésbica en la literatura.

> Y en el redondel
> recogía Krino en tanto de Helena la belleza encantadora.
> No se hartaban los ojos de mirar y las manos de palpar
> ese cuerpo miel-oro, famoso en todo el mundo, de esa mujer de ojos negros;
> como una ciega, tocaba su rostro ávidamente,
> el cuello, el seno, los muslos y los pies marfileños;
> y Helena se estremecía al sentir su mano devorarla (Kaz. *Od*. Z, 504-510).

Idomeneo está furioso con ella, sin embargo, Krino ya no perderá la doncellez, como tampoco la perdió Britomartis (salvada en este caso por la diosa), porque Helena ya ha sido elegida como nueva novia-becerra. Pero no se librará del castigo, que será una muerte violenta, como lo fuera la de su hermana Fida. Krino, que es pura, terca y valiente, se enfrentará por orden de su padre a su muerte-espectáculo en la arena del palacio (Kaz. *Od*. Z, 534-608) y morirá en la taurocatapsia, lanzado su cuerpo al aire por el toro (cf. *4.3.2.6*). La escena de la muerte en Kazantzakis termina de manera brutal

con versos que recuerdan las muertes de los guerreros en la *Ilíada* homérica:

> Cual paloma que en el cielo ha sido herida y cae, ovillada
> se desploma Krino, clavándose en las cortantes hachas
> de la deidad y salta la sangre rociando con sesos tibios
> a la becerra de metal de la palestra (Kaz. *Od*. Z, 605-608).

La muerte de Krino es la muerte ritual de una joven hermosa, y este, como señalamos al hablar de la taurocatapsia y hemos vuelto a recordar a propósito de Fida, es un motivo recurrente en Kazantzakis (Kastrinaki 1998, 2008, Stavropoulou 2006, Koliopoulos 2008: 254, Morón 2007). Con las muertes de las mujeres Kazantzakis, un hombre de una isla tradicional y religiosa, hace un comentario crítico a su época (Stavropolou 2006: 232), es decir, no ensalza esa violencia, sino que la retrata con crudeza y la rechaza. La mujer, por otra parte, actúa como un símbolo en estas escenas y la representación ambivalente y negativa de la mujer en Kazantzakis es parte de su estética, más que de su ética (Tagopoulos 2010).

En Kazantzakis la muerte de las mujeres no llega sin más. Las muertes de la viuda en *Vida y hechos de Alexis Zorbas*, de la amada en *Lirio y Serpiente*, de Eminé en *El capitán Mijalis*, de la viuda en *Cristo de nuevo crucificado*, de María Magdalena en *La última tentación de Cristo*, dan lugar a una tradición en Kazantzakis: la mujer hermosa, sea culpable o inocente, sufre una muerte ritual (Stavropoulou 2006). Esta violencia nada tiene que ver, como decíamos, con la relación real del poeta con las mujeres -de hecho otra de sus muertes rituales es la de Manolios en *Cristo de nuevo crucificado*- sino con el arte (Kastrinaki 1998, 2008). La muerte de los amantes de *Lirio y Serpiente*, por ejemplo, se produce por medio del aroma de las flores. Según dio a conocer en Grecia el soneto de Griparis "Ta roda tou Iliogavalou" (Las rosas de Heliogábalo) el emperador romano practicaba este tipo de muerte. El tema es muy del gusto del estetismo de D'Annunzio y como tal ha de entenderse.

En cuanto a la muerte del personaje de la viuda en *Zorba* es el ejemplo de una muerte que libera a la sociedad. Ni los hombres ni las mujeres del pueblo pueden vivir con la viuda, cuya sexualidad amenaza a todos, principalmente porque se niega a compartirla con el resto. Su muerte es criticada por Kazantzakis, pero totalmente necesaria. El espectáculo redime al pueblo de culpabilidad. El distanciamiento que se da en el ritual permite a los participantes distinguir sus propios sentimientos de su implicación en la ceremonia colectiva (Tambiah 1985: 133). Es muy llamativo que cuando el personaje del escritor de *Zorba* piensa en la muerte de la viuda y la acepta

como inevitable, la compare con las minoicas, como si su muerte ritual fuera comparable a la muerte ritual de Krino, la hija de Idomeneo, en la *Odisea*. Al suceder en el contexto de un espectáculo, parece una muerte exenta de culpa: *Como si la viuda hubiera muerto hace miles de años, y las muchachas de pelo rizado de Knossos de la civilización egea hubieran muerto esta mañana* (Kazantzakis [1946] 2002: 256). De hecho, también en la *Odisea* se pretende que la muerte de Krino, legitimada mediante el espectáculo que de ella se hace, sirva de medida preventiva para la sociedad. En cuanto a la muerte de Fida, es la muerte de una heroína en combate, el tipo de muerte que da mayor gloria a una guerrera como ella.

74: Las "Damas de azul", fresco del Palacio de Knossos (ca. 1450-1400), Museo de Iraklio.

Las tres hermanas constituyen personajes muy distintos entre sí, pero complementarios. Son distintas facetas de la mujer, entendida por Kazantzakis como una única esencia femenina: la cortesana del amor, la luchadora por el pueblo, la doncella de los bosques, o Dijtena, Fida y Krino, como un mismo personaje desdoblado. En sus nombres, en su iconografía, en sus acciones y en sus historias personales evocan, creemos, distintos aspectos de la diosa minoica. Entre ellas se da la situación de las hermanas enemigas, la competencia femenina, y esa problemática sexualidad que parece acompañar a las mujeres cretenses (cf. *4.4.2.1*): Pasífae, enamorada del toro de Posidón, Ariadna, cómplice y víctima de Teseo, Fedra, presa de amor por su hijastro… y Dijtena, Fida, Krino. Sin embargo, ya al final de la *Odisea* volvemos a encontrar a las princesas cretenses que cogidas de la mano siguen la comitiva fúnebre de Odiseo (Kaz. *Od*. Ω, 595 y ss). En una canción de estructura similar a la del *agón* que protagonizaban la doncella Krino y la bella Dijtena, las hermanas se reconcilian y cambian posiciones respecto a sus vidas. Como cuando Aquiles en el Hades aseguraba que antes sería esclavo del último hombre que rey de los muertos (Hom. *Od*. XI, 488-491), ellas, abrazadas, quisieran, si volvieran a nacer, intercambiar sus papeles: haber conocido la doncellez la una, a los hombres la otra. Al final de sus vidas la diosa y las *diaskourai*

aparecen de nuevo reunidas.

4.4.1.2 Las cuevas sagradas y los ritos de fertilidad

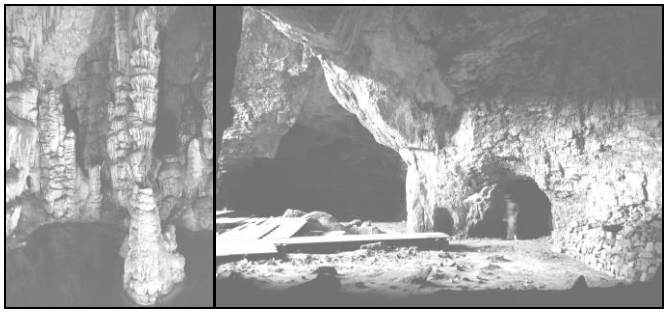
Después de la reconstrucción de la Diosa Madre minoica a través de los personajes de las princesas de Knossos, el segundo aspecto fundamental de la religión minoica que Kazantzakis desarrolla en estas rapsodias es el de los ritos de fertilidad celebrados de forma regular en cuevas. Hemos aludido ya a la leyenda cretense que dice que cada ocho años el rey Minos renovaba sus poderes sagrados en la cueva del Ida (Hom. *Od*. XIX, 178-79). Este motivo es el que nos va a ocupar ahora. En primer lugar analizaremos los escenarios reales de las cuevas y las noticias de la Antigüedad que sitúan en ellas mitos y ritos, para a continuación abordar los episodios que Kazantzakis ha desarrollado con estos ingredientes.

En la isla de Creta las cuevas son numerosísimas debido a la geología de la isla, en su mayor parte caliza. El culto religioso está testimoniado en ellas desde la Prehistoria hasta la actualidad. La importancia de las cuevas, picos de montaña y abrigos rocosos en la religión cretense queda demostrada por la aparición en ellas de figuras votivas (humanas, animales, embarcaciones, etc.) datadas en distintas épocas. Los investigadores Faure y Platakis exploraron hasta 389 cavidades con nombres religiosos en la isla. Comprobaron que con frecuencia una diminuta iglesia cristiana o una simple cruz ocupaban lugares que desde tiempos inmemoriales habían recibido culto (Faure 1979: 53-83). Así los santuarios en cuevas, picos y lugares elevados de los minoicos siguen teniendo carácter sagrado. El arqueólogo Platon, que estudió los santuarios minoicos en cumbres, señala Paleokastro, Zakros, Kamezi, Piscokefalo Sitias, Profeta Ilías de Mallia, Endikti y Korfi en Lasithi, Yuktas en Knossos, Kumasa y Christou en Mesara, como santuarios minoicos (Platon, N. 1951). Pero ya en tiempos de Kazantzakis se tenía constancia de los cultos celebrados en las cuevas y cumbres de las montañas (Marinatos, S. 1927: 107 y ss.)[181].

Las cuevas que nos interesan aquí son dos: la cueva de Psychro o Diktaion Antron en las montañas de Lasithi, llamada antiguamente cueva del monte Dicte (cf. Toutain 1911), y la cueva en lo alto del Psiloreitis, antiguamente llamada cueva del monte Ida. Hay muchas más, como la cueva sagrada de Kamares, cerca de Festos o la de Skoteino, cerca de Knossos. Estas han podido inspirar la imaginación de Kazantzakis, por ello

[181] Para un resumen de los tipos de santuarios en la Edad de Bronce en el Egeo cf. Hägg & Marinatos, N. (eds.) 1981.

también nos referiremos al monte Yuktas, donde hay una pequeña cueva y un santuario en la cima.



75: Interiores de las cueva del monte Dicte y del Ida.

Según cuenta la leyenda local Zeus fue escondido por su madre Rea en una cueva cretense (Ant. Lib. XIX, 162), donde recibió los cuidados de los *kouretes*[182], habituales habitantes de cuevas y montañas. El haber albergado la cuna de Zeus es un privilegio que se disputan la cueva del monte Ida y la del monte Dicte (Apollod. I, 1, 6, sch. Arat. *Phaen*. 33; D.S. V, 70; *EM* sv. *Dichte*, Hes. *Theog*. II, 477 y ss., Evans 1921-1935: I: 625; Bosanquet 1940)[183]. Allí el dios fue amamantado con *leche y miel mezcladas* por una cabra y una abeja (Lact. *Inst*., 21-22)[184], de ahí que, como indican las fuentes antiguas, en la cueva se hicieran en época histórica ofrendas de miel, leche y vino (D.S. V, 70).

En 1885 el arqueólogo italiano F. Halbherr exploró sistemáticamente la cueva del monte Dicte y encontró el ella signos de ritos iniciáticos (Willets 1962: 144). Pero fue sobre todo a partir del año 1900 cuando D.G. Hogart, director a la sazón de la Escuela Británica de Arqueología en Atenas, se adentró en su interior y desentrañó muchos de sus secretos. El número de ofrendas encontradas en la cavidad era mucho mayor que en la cueva del Ida, lo que llevó a pensar que sin duda aquella era la cueva natal de Zeus

---

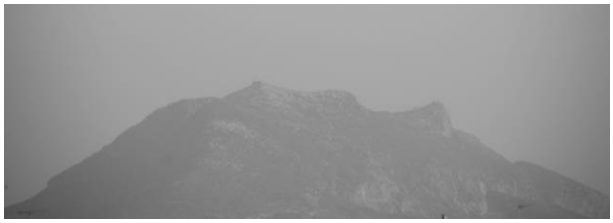
[182] En la cueva a Zeus lo cuidaban las ninfas y los *kouretes* tapaban sus llantos con sus danzas (D.S. V, 65). Los *kouretes* eran 9 en número (Strab. *BCG* 289, X, 3). Se cree que fueron los primeros que domesticaron el ganado, que desarrollaron la apicultura, el tiro con arco, la caza, que enseñaron las relaciones recíprocas de de convivencia, la concordia y el orden. También que inventaron las espadas, los yelmos y las danzas guerreras con las que ocultaron a Zeus de su padre Crono.

[183] Según Heródoto Rea escondió a Zeus en Licto (Kastelli) en las montañas de Egeon (Lasithi).

[184] Otras noticias hablan de que Zeus fue alimentado solo por abejas (Verg. *Georg*. IV, 149; Colum. IX, 2; Serv. *Ad Verg. Aen*. III, 104), es decir, con miel, o solo por cabras: fueron las hijas del rey Melisseo o Melissos, rey 'meloso', las ninfas Adrasteia y Ideo o Adrasteia y Kynosoura o Amaltea y Melisa, quienes amamantaron al niño con leche de cabra (Apollod. I, 1, 6; Zen. II, 48; *Orph. Fr*. 109; Hyg. *Fab*. 182). Amaltea podría ser también la propia cabra. La leyenda de un dios amamantado por un animal está muy extendida y es un residuo de totemismo. Evans relaciona este dato con las instrucciones que Circe da a Ulises (Hom. *Od*. X, 519-520) (Evans 1897). La miel también se relaciona con Dioniso en Eurípides, *Bacantes*, 142 y Ovidio, *Fastos*, III, 736 y ss. Kazantzakis ha hecho alusión a la práctica mediante los personajes de las Meligalas.

(Cottrell 1964: 129-130). Sin embargo, hay autores, como Faure (1965b), que aseguran que la cueva de Zeus ha de ser la del Ida y que los testimonios de autores latinos y helenísticos han sido malinterpretados, pues cuando hablan de la cueva en el monte Dicte, no se refieren a Lasithi, sino a la montaña sagrada, que es lo que el término *dikte* significaría. La cueva del monte Ida sería además la de los Dáctilos Ideos[185], donde Zeus sedujo a Europa (Luc. *Dmar.* XV, 4), donde Minos se reunía con Zeus para recibir las leyes y tenía visiones (D.H. II, 61), donde, por último, Epiménides durmió durante varios años (Max. Tyr. XII, 1).

Por su parte el monte Yuktas, que se alza en las inmediaciones de Knossos y en cuya cima se erigió un santuario minoico, está considerado la tumba de Zeus (Evans 1921-1935 I: 151). Todavía hoy se dice en la isla que la silueta de la montaña es la del dios allí enterrado.



76: Vista del monte Yuktas desde la tumba de Kazantzakis en Iraklio.

Además de creer que Zeus había nacido y muerto en Creta, creencia que, por cierto, les había valido a sus habitantes la fama de mentirosos (cf. *4.1.1*), los cretenses creían que el nacimiento y muerte del dios se repetían de manera cíclica. Los ciclos de las divinidades vegetales, que nacen y mueren anualmente, son bien conocidos en la religión antigua, como en los casos de Dioniso en Grecia y Osiris en Egipto.

En las religiones agrarias pre-griegas, que presentan aspectos cíclicos como el señalado, se da el matrimonio sagrado de la Gran Madre, la tierra, con el Hijo, que representa el mundo vegetal. Anualmente se renuevan los poderes y la fertilidad mediante la comunión ritual y la vida renace sobre la tierra, donde es fecundada (Wasson, Hofmann & Ruck 1978: 38). En Creta fue el Zeus indoeuropeo quien tomó el papel del consorte de la Gran Madre y se convirtió así en un dios que muere y renace (Nilsson 1925: 492; Wasson, Hofmann & Ruck 1978: 39). Se llamó Zeus *kretagenes*, Zeus eteocretense y, quizá también, Velcanos. Su origen podría estar en Zagreo (Willets

[185] Dioses procedentes de Frigia, entre 10 y 100 en número, que habrían llevado a Creta la magia, los ritos de iniciación y los misterios desde Frigia y pasando por Samotracia. Los Dáctilos Ideos descubrieron el uso del fuego, las propiedades del cobre y el hierro, así como la manera de trabajarlos.

1962: 202-203), divinidad central de la religión órfica, que podría ser autóctona de la isla[186].

77: Escena de una epifanía en una joya minoica. Ashmolean Museum, Oxford.

En estrecha relación con la creencia en una divinidad vegetal cíclica está la práctica de renovación de poderes de manera regular. El poder de la divinidad se renueva siguiendo los ciclos de la naturaleza y se transmite al soberano, que ha de someterse a rituales de fertilidad para dar frutos, como la tierra y su hijo, el vegetal, y así lograr la prosperidad de su reino. En Creta los ritos de renovación del poder del rey parecen haberse celebrado con una frecuencia de ocho años. De acuerdo a Homero (*Od*. XIX, 178-179) cada ocho años Minos conversaba con su padre en Creta[187] y según la leyenda citada por Filócoro el envío de atenienses a Minos como tributo y alimento para el Minotauro (cf. *4.4.2.2*) tenía lugar también cada ocho años[188]. En la siguiente impresión de un sello de Micenas Evans identifica a la diosa en *sacra conversazione* con el rey. A Forsdyke le parece que se trata del episodio de conversación cada nueve años (Forsdyke 1952: 19), si bien Nilsson no lo comparte (Nilsson 1925: 348).

[186] El mito de Zagreo o Tauromorfo, hijo de Zeus y Perséfone concebido durante los misterios de Eleusis, se asocia a los de Dioniso y Osiris, pues es descuartizado y resucita.

[187] Homero utiliza el término *enneoros*, que está documentado también en otros autores (Pl. *Min*. 319c, *Leg*. 624d; Str. X, 476; D.S. V, 78, 3; Max.Tyr. 38, 2; Val.Max. I, 2 ext. 1; *EM* s.v. *enneoros*= 'por nueve años'). Los intervalos de tiempo en griego antiguo incluyen los dos términos separados por el intervalo, mientras que en castellano incluimos solo uno. Así, aunque *enneoros* literalmente es 'nueve', en la práctica designa al período de ocho y corresponde con el período del *octennium*, ciclo de ocho años en la Antigüedad (Willets 1962: 94-95). El pasaje de la *Odisea* se discutía ya en la Antigüedad, pero Platón y Estrabón lo interpretan como cada nueve años, es decir, cada octenio.

[188] Entre la renovación de Minos y el envío de víctimas atenienses debía existir alguna conexión (Plu. *Thes*. 15; D.S. IV, 61; Paus. I, 27; Ov. *Met*. VIII, 170). Sobre el ciclo de ocho años cf. Weiniger (1905). En Tebas y Delfos se celebraban festivales cada ocho años y en Esparta los éforos confirmaban el poder del rey (Willets 1962: 96; Forsdyke 1952: 17).

78: Impresión de un sello de Micenas (Evans 1925-1931, III: 464, fig. 324).

Kazantzakis localiza el ritual de rejuvenecimiento y renovación de poderes del rey Idomeneo en una cueva (Kaz. *Od*. E, 1023-1134), que probablemente sea la del monte Dicte, pues este sería el monte de Dijtena. El traductor de la *Odisea* al inglés, K. Friar no duda en sus notas en identificar la cueva de estalactitas donde Rea escondió a Zeus en el mito con la cueva donde Idomeneo invoca a la Diosa Madre en la nueva *Odisea* (Friar 1958b: 820, n. V, 1105) y defiende que ha de ser la del monte Dicte. El propio Kazantzakis menciona el lugar en un pasaje donde, además, aparece el Yuktas, tumba del dios.

> Brincó gozosa la llama sobre la cumbre del monte Dikte
> Y rutilante cual estrella cayó sobre la azul montaña de Selena;
> Erguida se clavó sobre los riscos, y en su torno se agitaron
> Y comenzaron la danza salvaje pastores y cabrerizos.
> Lo ve el picacho de Yuktas sobre Knossos y ya arde su cima[189] (Kaz. *Od*. E, 1104-8)

En cualquier caso, nos enfrentamos a una reelaboración literaria y no a un testimonio histórico, por lo que la identificación exacta de la cueva por parte de Kazantzakis no resulta imprescindible.

Kazantzakis se basa, no obstante, en la noticia de Homero y reconstruye un ritual que debe también mucho a los descritos por Frazer en *La rama dorada* (Frazer [1922] 2006: 329) y a sus lecturas de Frobenius[190]. El rey se introduce en la cueva para comulgar con el dios y regresar a palacio con fuerzas renovadas, que le permitan hacer frente a la situación de infertilidad que, a causa de su vejez y sus faltas, vive la isla. Y es

---

[189] Kazantzakis describe un típico sistema de alerta mediante el fuego de cima a cima, que tiene su paralelo en el texto de Antonino Liberal donde este refiere la leyenda del nacimiento de Zeus en la cueva cretense: *Cada año se ve, en una época concreta, el poderoso resplandor de un fuego que surge de la cueva. Esto ocurre, dice el mito, cuando la sangre de Zeus se derrama (Met.* XIX, 1-2).

[190] En la *Odisea* de Kazantzakis a menudo pueden rastrearse las influencias de Frazer y del etnólogo Frobenius (1873-1938), de quienes extrae material principalmente para los episodios africanos, pero también para los griegos. En ellos encuentra, entre otras ideas, la figura del rapsoda africano, el *Dialli*. Laourdas asegura que los episodios africanos son inaccesibles para quien no haya leído a Frobenius y a Freiser [sic.] y que *muchas de las canciones y los cuentos que se relatan aquí son traducciones de cuentos y canciones de África* (Laourdas 1943: 11).

que la vejez y la impotencia de un rey (en este caso de Idomeneo) son susceptibles de contagiar a la ciudad, porque del rey depende la prosperidad del pueblo. Porque su cuerpo es "de Zeus" (Hes. *Th*. 96).

La justicia trae salud a las cosas vivas (mujeres, animales y plantas) de manera que dan frutos (niños, rebaños, cereales), al tiempo que la acompañan los mares tranquilos y las empresas militares victoriosas:

> un rey intachable, que teme a los dioses
> y, rigiendo con gran multitud de esforzados vasallos,
> la justicia mantiene, y el negro terruño le rinde
> sus cebadas y trigos, los árboles dóblanse al fruto
> y le nace sin tregua el ganado y el mar le da peces,
> gracias todo a su recto gobierno; y sus gentes prosperan. (Hom. *Od*. XIX, 109-114)

En cambio, la injusticia y la vejez del rey provocan una situación de *miasma*, que es la que analizamos en el siguiente apartado.

4.4.1.2.1 El miasma

Si un hombre comete una falta, si sobrepasa los límites que los dioses le han impuesto e incurre en *hybris*, se convierte en mancha, en *miasma*, es decir, en fuente infecciosa de la que se desprende un peligro de contagio para quienes estén en contacto con ella. Para aplacar la cólera divina normalmente será necesario el sacrificio de una víctima, un chivo expiatorio, un *pharmakos* o *katharma* (Parker, R. 1983: 257 y ss.; Burkert 1983; 2007: 114)[191]. Los ejemplos de esta situación en la mitología son múltiples, si bien el más paradigmático es el de Edipo en Tebas.

Junto a este está el caso del rey Idomeneo. Según el mito, durante el viaje de regreso de Troya el rey había sufrido una tempestad. Para salvarse había hecho un voto de sacrificar a Posidón al primer ser humano que se encontrara al llegar a la isla, que resultó ser su hijo o hija. Según unas versiones no llegó a sacrificarlo, según otras sí lo hizo. En ambos casos la ciudad resultó maldita por la actuación de su soberano y se vio afectada por un *miasma*. Para aplacar a los dioses los cretenses expulsaron a Idomeneo, convertido así en chivo expiatorio, en tanto su crueldad o su incumplimiento del voto habían provocado la epidemia y la cólera divina. Según Heródoto (VII, 169-171) las plagas habían asolado realmente Creta, despoblada tras una expedición a Sicilia para

[191] El chivo expiatorio en AT Lev 1.6. El *pharmakos* en Grecia podía llegar a ser también el propio rey (Burkert 2007: 116).

vengar la muerte Minos de la que la mayor parte de los hombres no habían regresado.

Kazantzakis ha retomado este tema por dos caminos diferentes. En primer lugar encontramos a un Idomeneo impotente y senil, cuya vejez está actuando como un *miasma* sobre la isla, que presenta los mismos síntomas que Tebas tal como la encuentra Edipo en la tragedia de Sófocles: las mujeres y los animales están estériles, los campos no producen, los ejércitos se debilitan[192].

> Cómo se ajaba el alma de la isla y las mujeres estaban estériles
> Y no engendraban los animales,
> Se apestaban, y cómo las flotas se hundieron. (Kaz. *Od*. E, 567-68)
>
> (La ciudad) se debilita en la plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. (S. *OT*, 25-28)

Son los síntomas de un *loimós* (Parker, R. 1983: 257), un conjunto de desastres mayor que la simple plaga originada por la impiedad y que suele asociarse con desórdenes civiles y derrotas militares, porque una ciudad y un rey débiles son fácilmente derrotados, que es lo que le ocurre en la nueva *Odisea* a Idomeneo a manos de los bárbaros que lideran una revolución campesina en su contra.

En segundo lugar el rey Idomeneo va a pedir el sacrificio de una de sus hijas, Fida, que se pone del lado de los campesinos en armas, y el matrimonio con otra, Krino, la virgen en la que aspiraba a engendrar, dos hechos que precipitarán su caída por constituir en sí mismos tanto la purificación como la causa de una nueva falta. En la nueva *Odisea* la epidemia se perfila así como símbolo de la "crisis sacrificial" (Girard 1998: 84), producida por la pérdida fatal de las diferencias (incesto, parricidio, confusión y traspaso de los límites), al igual que ocurriera en la Tebas de Sófocles

Los motivos del sacrificio de la hija y del incesto ritual no los ha inventado Kazantzakis. Por un lado, la persona del líder concentra obligación y privilegios, como muy bien refleja el caso de Ifigenia, hija de Agamenón, cuyo sacrificio es necesario para que los barcos de la expedición griega puedan partir hacia Troya. Y es un motivo del cuento popular el del sacrificio de la joven más hermosa del lugar o la hija del rey. Por otro, está documentado que en un grupo importante de monarquías africanas *el rey es obligado a cometer un incesto real o simbólico en determinadas ocasiones solemnes, especialmente con motivo de su entronización, o en transcurso de ritos periódicos de "rejuvenecimiento"* (Girard 1998: 112). Precisamente la situación que se da en el

---

[192] Es el motivo que el Modernismo retomará como la "tierra baldía" (cf. *5.3.2.3*).

poema de Kazantzakis. Nuestro autor está utilizando de nuevo a Frazer y Frobenius como fuentes (cf. nota 188), de ahí que los paralelismos con África no hayan de sorprendernos.

El sacrificio de Fida no se produce, ya que muere en combate, y tampoco se celebra el matrimonio de Krino con Idomeneo. El rey renuncia finalmente a consumarlo, porque Odiseo lo convence de que celebre sus bodas y los rituales de fertilidad con Helena de Troya, que es su cómplice en un plan destinado a derrocarlo. Y aunque cree haber renovado sus poderes y su virilidad cuando esta queda embarazada, ignora que, en realidad, el padre de la criatura es un campesino bárbaro, portador de una sangre hirviente que ha de verterse en las venas decaídas para renovar el mundo (Kaz. *Od*. Γ, 729-739; cf. *4.4.2.3*). Finalmente, no solo la nueva sangre y la revitalización que Idomeneo pretendía lograr se dan en otros cuerpos, el de la hermosa y clásica Helena con el de los fuertes y modernos bárbaros, sino que estos triunfan en la batalla y derrocan al viejo rey, expulsando así de la ciudad el *miasma*. Y es que la fertilidad es una cuestión del espíritu más que de la tierra. Por eso los minoicos decaen y los dorios florecen. Como castigo por su huida, Krino es obligada a realizar una danza mortal con el toro, que se escenifica en el patio del palacio. Esa danza no es sino otra forma de sacrificio, que se lleva a cabo en la forma de un acto colectivo, porque solo así resulta efectivo (Girard 1998: 108) y porque, como dijimos antes, solo así la culpa se reparte y diluye en la comunidad sin provocar una nueva epidemia.

4.4.1.2.2 Iniciación

Cuando Idomeneo sale de la cueva con sus poderes supuestamente renovados, la ciudad entera se entrega a una orgía iniciática. El motivo del rito de iniciación (Jeanmaire 1939, Kerenyi 2004, Wasson, Hoffman & Ruck 1994, Dodds 1985) es de nuevo de inspiración clásica y Kazantzakis lo recrea a partir de testimonios tanto antiguos como contemporáneos. Según un manual de su época sobre la civilización minoica, en Creta se celebraban ritos orgiásticos donde tomaban parte mujeres que, sin duda, pertenecían a la sociedad y eran encargadas de realizar, entre otras funciones, las taurocatapsias (Marinatos 1927: 111-112). Es decir, mujeres como Dijtena y Krino.

Si hacemos caso a Willets el ciclo de nacimiento, muerte y resurrección de la divinidad es un residuo de totemismo en la religión minoica. Ya hemos apuntado que en tiempos de Kazantzakis el totemismo conocía su época de mayor auge. Según Willets el totemismo explicaría tanto el origen del ciclo, como la práctica de la iniciación,

inherente al culto totémico (Willets 1962: 43-44). También Ridgeway (1901: II, 416-503) apuntaba al fetichismo y totemismo de la religión minoica.

Las prácticas iniciáticas se dan tanto en el culto como en las instituciones sociales. En el ciclo de vida y muerte no solo el rey renueva sus poderes, sino que cada etapa en la vida de un miembro de la comunidad enlaza con la siguiente mediante un rito de iniciación: de la infancia a la adolescencia, de la adolescencia a la edad adulta, o de la doncellez a la madurez sexual, por ejemplo.

Independientemente de la cuestión del origen totémico o no de estas prácticas, las noticias de la Antigüedad no solo hablan de la práctica iniciática en Creta, sino que incluso la tradición hace de la isla la cuna de los misterios en Grecia, incluidos los más famosos de ellos, los eleusinos[193] (Plu. *Cleom*. 39, *Sol*. 9, *Thes*. 10; Paus. I, 36, 1; Apollod. III, 12,7; D.S. IV, 72; Hes. *Fr*. 107; Str. X, 39 3; cf. Politis, N. 1904, 2: 58; Nilsson 1925: 14, 103-104 y 1950: 325; Harrison [1903] 1975: 332).

No solo los testimonios literarios, también las evidencias arqueológicas corroboran la práctica de iniciaciones en Creta. Según Evans el Salón del trono de Knossos y su antecámara estaban diseñados para cumplir funciones religiosas y sus paralelos estructurales con santuarios anatolios utilizados en cultos iniciáticos serían abundantes (Evans 1921-1935, I: 4). El arqueólogo inglés identificó incluso la estructura de una "Zona de Iniciación" con escaleras que descienden a una bañera lustral (Evans 1921-1935, I: 406, III: 8), una mesa de libaciones (ibídem: 629), que pone en relación con los versos de Homero (*Od*. X, 519; XI 27), y un sistema de drenaje para la sangre de los sacrificios (Evans 1921-1935, IV, 1: 211).

¿En qué consistieron los misterios o iniciaciones cretenses y cómo los recrea Kazantzakis? Según Diodoro Sículo en Creta se realizaban iniciaciones colectivas (D.S. V, 77, 3). El ceremonial, que representaba el matrimonio sagrado de la diosa y su consorte, podrían haberlo celebrado muchas parejas simultáneamente para asegurar la fecundidad (Willets 1962: 112) y Britomartis podría representar el matrimonio colectivo de los iniciados (Willets 1962: 181 y 188). Además, se podía hablar del contenido de las ceremonias. En Eleusis, en cambio, constituían un *arreton*, secreto inefable y un

---

[193] Conexión Eleusis-Creta (Schina 1998: 3 y ss.). Zeus era festejado en su forma de Dioniso Zagreo en Eleusis en época de las Anthesteria (fiestas de primavera) con el sol bajo el signo de Tauro (que en los tiempos prehistóricos se daba antes de la transición del equinoccio). Los egipcios en la regencia de este signo hacían sacrificios a Osiris Tauromorfo. En Eleusis se conoce una primitiva forma de *taurocatapsia* en época neolítica. Zeus se identifica con Baco: Tauropolos en Creta es el hijo que Ariadna tuvo de Dioniso en Naxos.

aporreton, secreto sujeto a la ley del silencio[194]. Sin embargo, los autores cristianos guardan ecos de las ceremonias abiertas de la Eleusis egipcia (Kerenyi 2004: 133), que podrían haberse parecido a las cretenses. Estos dos elementos, el carácter colectivo y abierto de las ceremonias, junto con el componente sexual, están detrás de la reconstrucción que hace nuestro autor.

En los ritos mistéricos cretenses se sacrificaban animales y quizá en tiempos remotos, también humanos[195]. Ya hemos visto que en la *Odisea* de Kazantzakis se ha producido un sacrificio humano, el de Krino. Tras su muerte, cuando se celebra la iniciación, asistimos al sacrificio de animales, que primero son despedazados vivos y después ingeridos por los asistentes (Kaz. *Od*. Z, 767-789). El desmembramiento recibe en griego el nombre de *diasparagmos, y es una señal de resurrección y de conquista triunfal, porque significa el mismo mecanismo de la víctima propiciatoria, la metamorfosis de lo maléfico en benéfico* (Girard 1998: 298). Es como si la víctima representara, o más bien, encarnara al dios con cuya muerte y resurrección se invocan también las de la fertilidad en la tierra. En el culto a Dionisos, por ejemplo, un macho cabrío reemplazaba al dios y era sacrificado en un sombrío ritual, mientras que su sangre se ofrecía a la vid (Kerenyi 2004: 150). A continuación la carne del animal despedazado se ingería, porque así se participaba del dios. En el culto al dios del vino las Ménades devoran al niño –el amante– Dioniso. La ingesta de la carne cruda se denomina *omophagia*[196] (cf. Dodds 1985: 257-259).

Aspectos de estas prácticas paganas perviven en el culto al toro en la Grecia moderna en Mitilene y en Seres[197]. Allí se engalana al animal, se lo sacrifica, cocina y reparte su sangre. Como en los ritos de Dioniso Zagreo, los fieles comulgan con la sangre y el cuerpo de Cristo. Lo mismo ocurría en las Bouphonia atenienses (Porph. *Abst*. II, 29 ss. y Paus. I, 24, 4): la carne se repartía entre todos en un ritual que

---

[194] Goethe habla de un *sagrado secreto abierto* (Kerenyi 2004: 51).

[195] En la década de 1980 han visto la luz evidencias de que los sacrificios humanos y el canibalismo se practicaban en Creta de manera ritual (Sakellarakis & Sakellarakis 1977). Kazantzakis evidentemente desconocía estas noticias, que hubieran confirmado sus intuiciones y alimentado su imaginación.

[196] Frazer (*op. cit*., p. 70) cita a Frímico Materno (1.c) quien explícitamente se referiría a una fiesta bianual de estas características en honor de Dionisos. Los epítetos *omestes o omaios*, "el que come carne cruda" se encuentran respectivamente en Plutarco (*Them.* XIII), en Porfirio (*Abst.* II, 55), Alcaeus (fr. 129 Lobel,) y *Orph. H.* (XXX 5, LII 7). En *Los cretenses* (13) de Eurípides el coro se presenta como un iniciado del Zeus Ideo y servidor de Zagreo, que celebra la ingesta de carne cruda (*tas omophagous daitas telesas*). Cf. Cantarelli 1963: 53 y 58; E. *Cret*. Fr. 474 ap. Porph. *Abst*. IV, 91; Firm. *Err. Prof. Relig.* VI (discusión en Harrison 1922: ch. 10)

[197] Sobre la pervivencia de la religión antigua en el folclore de la Grecia moderna cf. Lawson [1910] 1964.

procedía, probablemente, de Creta (Cook [1914-1925] 2010, 2, III: 593).

Es posible que en Creta, donde la leyenda del Minotauro y las representaciones de saltos acrobáticos hablan de una especial relación con el toro, este animal jugara un papel en los misterios como el que está documentado en las Bouphonia y como el que pervive en islas y localidades del norte de Grecia. Los toros son además un elemento característico en rituales de iniciación dionisíacos (E. *Ba*. 615 y ss., 689 y ss., 1082 y ss., 286 y ss.). En cualquier caso, la idea resulta muy sugerente para recreaciones literarias y proporciona a Kazantzakis un componente importante en sus episodios cretenses. Veamos a continuación cómo se desarrollan los ritos de iniciación y cómo Kazantzakis ha insertado en ellos los elementos constitutivos de los misterios cretenses que hemos destacado.

Ante la situación de esterilidad en que se encuentra la isla a causa del *miasma* se van a llevar a cabo las ceremonias táuricas de la fertilidad. La acumulación de referencias míticas es aquí abrumadora y la figura de Dijtena es nuestra guía para interpretarlas: en una cueva, probablemente del monte Dicte, se ha instalado el armazón de una becerra, en la cual el rey ha decretado que habrá de introducirse su primogénita Krino. Mediante las danzas de las Doncellas Serpientes, las Meligalas, el dios toro descenderá y su fuerza será transmitida al rey que cubrirá a la becerra y engendrará en ella un hijo. Por último, un toro será sacrificado y, tras comulgar de su carne, los asistentes se entregarán a una orgía donde tanto lo fálico (las estalactitas de las cuevas), como lo menádico (las danzas), estarán presentes.

79: Danza en un anillo de oro de Isopata. Museo Arqueológico, Iraklio[198].

Recordemos de nuevo a propósito de la danza el nombre de Dijtena, la red, la trampa. En sus sugerentes reflexiones acerca del laberinto Kerenyi (2006) ponía en

[198] Un grupo de mujeres baila entre las flores. En el centro se produce la apoteosis de una diosa. A su lado un único ojo indica la naturaleza visionaria del acontecimiento (Wasson, Hofmann & Ruck 1978: 87).

relación esta construcción, prisión y recinto para el baile, con las figuras de la danza griega y destacaba que los movimientos circulares y espirales del baile eran guiados y recorridos por el hilo que sujetaba el primer bailarín, que arrastraba (y de hecho todavía lo hace en los bailes modernos) al resto. También el hilo de Ariadna arrastraba a Teseo al centro del laberinto y desde allí de nuevo hacia fuera, como en un baile. Y también las redes, como la que es Dijtena, están hechas de hilos.

En Kazantzakis las princesas Krino y Dijtena ejecutan frente a la cueva una danza antagónica (Kaz. *Od*. Z, 159 y ss.), donde la primera defenderá su doncellez y la segunda encarnará el espíritu de la sexualidad. Un baile que se ejecuta *en veloces espirales* (Kaz. *Od*. Z, 1170), porque el baile forma círculos y, a medida que estos se cierran sobre sí mismos, se encuentran los iniciados más cerca del centro. Mientras las mujeres bailan con los brazos *entretejidos* (Kaz. *Od*. Z, 740), el rito también se va cerrando en círculos concéntricos y dibujando la figura de una espiral, de un hilo:

> Y en tanto el rey-toro daba vueltas en torno de la era,
> y se estrechaban y apuraban los círculos del rito
> cual si ojo hundido fuera la becerra de un río caudaloso,
> y que, arremolinado, iba envolviendo hacia el centro al novillo.
> (Kaz. *Od*. Z, 754-7)

El baile ritual de la *Odisea* recuerda así a las danzas circulares que, en los ritos iniciáticos de numerosas culturas, conducen a la alteración del estado de conciencia mediante la ingesta de sustancias, la música hipnótica y reiterativa, a fin de que el fiel entre en contacto con la divinidad (Wasson, Hoffman y Ruck 1994)[199].

En la nueva *Odisea* la iniciación está liderada por Dijtena quien, como vimos, es la misma Britomartis. La iniciación es pública y en ella participan incluso Odiseo y sus compañeros. El héroe es elegido por la princesa, que actúa en calidad de diosa como su pareja en el matrimonio sagrado, y el erotismo de todo el episodio es muy fuerte, pues tiene lugar en el contexto de una orgía colectiva[200].

Dijtena, como Ariadna, arrastra a Odiseo al centro del ritual y, cuando los

---

[199] En la Antigüedad encontramos en el contexto del luto que las mujeres se golpean el pecho y se mesan los cabellos, formando coros rivales para interpretar un agón (Hom. *Il*. XVIII, 50-51). En Creta, como hemos señalado antes, se documenta la danza circular en honor de la diosa en el grupo de terracota de Paleokastro (Evans 1921-1935, III: 72) y ya en el ámbito minoico se han descrito figurillas extáticas y posesión ritual en el sello de Isópata (Evans 1921-1935, III: 68-69, 72-80; cf. *Ilustración* 79) y en el denominado "Fresco de la bailarina" (III, 369 y ss.)

[200] El lado orgiástico del culto minoico había sido puesto de manifiesto por Evans (1921-1935, IV, 1: 218) y con él otros autores habían relacionado las escenas en anillos minoicos y micénicos con el culto a Kybele (Evans 1921-1935, III: 470-4; Nilsson 1950: 506 y ss).

participantes sacrifican al toro, le hace ingerir su carne cruda (Kaz. *Od*. Z, 824-67) y comulgar con el dios para volverse *bravío* (Kaz. *Od*. Z, 827). Kazantzakis conocía bien la práctica de la *omophagia* y se refiere a ella también en un capítulo de su libro de viajes sobre España (Kazantzakis [1937] 2002: 124-133). El autor describe allí una corrida de toros en Málaga, aunque no da el nombre de la ciudad. Asiste como quien lo hace a una ceremonia y no a un espectáculo, una ceremonia en la que se toma parte y se recibe algo, con un sentimiento similar al de una iniciación mistérica. Identificación hombre y animal (dios) para alcanzar la salvación, a través del amor y la muerte.

Después de ingerir la carne, Dijtena y Odiseo se unen con gran pasión. En ese trance representan los papeles de la Diosa Madre minoica y su consorte.

4.4.2 Mitología

Los mitos clásicos nos han llegado a través del arte y la literatura, de la escultura y la cerámica griegas. Muchos de ellos eran ya en el mundo antiguo narraciones literarias, desprovistas de significado religioso y susceptibles de variaciones y modificaciones. Por todo ello ha sido tan prolijo y fecundo su uso en las distintas manifestaciones artísticas de todas las épocas.

En este capítulo estudiaremos los mitos que conforman el tan conocido y sugerente ciclo cretense: Europa y el toro, Minos y el Minotauro, Teseo, Ariadna y el Laberinto[201]. Lo que más nos interesará es la forma en que Kazantzakis ha reescrito los modelos clásicos. No obstante, también prestaremos atención a la evolución de estos mitos en la tradición y a algunas de las reelaboraciones literarias y artísticas contemporáneas con las que la reescritura de nuestro autor presenta semejanzas. Como veremos, el siglo XX se sintió especialmente atraído por los mitos cretenses y el simbolismo que estos encerraban.

4.4.2.1 Europa y el toro

80: Moneda griega de 2 € con el rapto de Europa.

Cuenta la leyenda que Europa[202] era una joven fenicia, que fue seducida por Zeus. El dios tomó la forma de un toro para raptarla y la llevó en sus lomos hasta la isla de Creta. Pero según Heródoto (I, 2) no fue el dios, sino los minoicos, quienes la condujeron al primer territorio del continente al que daría nombre. Allí dio a luz a Minos, Radamantis y Sarpedón, que serían criados por el rey de Creta, Asterión.

---

[201] Una obra de referencia sobre la mitología griega en general es la de Grimmal 1981; sobre la cretense: Roussos 1986, Psilakis 1995.

[202] Fuentes antiguas: Apollod. II, 5, 7; III, 1, 1-2; 4, 2; D.S. IV, 60, 3; V, 78, 1; Hdt. I, 2; Hyg. *Fab*., 178; Hom. *Il*. XIV, 321; Hor. *C*. III, 27, 25 ss.; Mosch. II; Ou. *Met*. II, 833-874 y *Fast*. V, 603-618. Bibliografía moderna: Bühler 1968, Rice 1998, Ziolkowski 2009.

La unión de Europa con el dios-toro fue también el comienzo de una serie de problemáticos deseos sexuales que parecen trasmitirse al resto de mujeres cretenses: Pasífae –que vuelve a convertirse en hembra de un toro– o sus hijas Ariadna y Fedra[203], enamorada la primera del extranjero Teseo y la segunda de su hijastro Hipólito. Pero, puesto que el linaje de Europa puede remontarse a Ío –la desgraciada joven amada por Zeus y convertida en vaca por los celos de Hera, la perseguida sin descanso por el tábano– quizá el "pecado original" y desencadenante de la pervertida sexualidad de las mujeres cretenses provenga de ella.

Lo que parece claro en los mitos cretenses es que algo pasa con la sexualidad de sus mujeres. La literatura antigua trata de descifrar las causas y las consecuencias de la maldición familiar, la imposibilidad que todas tienen de escapar de Creta y su fatal y atávica influencia. En su análisis de las obras cretenses de Eurípides Reckford concluía: *Podríamos decir, finalmente, que 'Creta' representa algo más que la pasión sexual heredada en esta obra* [Hipólito]. *De hecho llega a ser una representación metafórica del mismo mal, de la atracción al pasado subhumano que contradice, porque frustra, nuestros mejores propósitos intelectuales y espirituales* (Reckford 1974: 327).

El *topos* de la princesa cretense infiel o la sexualidad ilícita, como prefiere llamarlo Haft (1981), está muy presente en Kazantzakis. Aunque el personaje de Europa, en quien se origina, no aparece explícitamente en la *Odisea*, hay aspectos de él principalmente en Dijtena, en Helena e incluso en Krino. Las similitudes del personaje de Dijtena con las recreaciones del mito de Europa que hicieron los artistas contemporáneos nos ocuparán a continuación. En cuanto a Krino, basta recordar que su muerte ritual en la lucha con el toro tiene un fuerte componente erótico, pues es el castigo impuesto a su voluntad de permanecer virgen, y una violación impuesta por la fuerza.

Efectivamente, el rapto de Europa fue un tema predilecto de la primera parte del siglo XX, especialmente en el ámbito germano, que Kazantzakis conoció de cerca durante sus viajes y estancias en Berlín y Viena. A través de él los artistas de la época exploraron el deseo animal y la sexualidad y conciencia femeninas, tal y como habían sido analizadas por el psicoanálisis de Freud o la metafísica misógina de Otto

[203] Fedra es un tema menos interesante para el siglo XX de lo que los fuera para Séneca en época de Nerón o para Racine en la de Luis XIV. D'Annunzio tiene, no obstante, una *Fedre* (1909) muy nietzscheana, llena de violencia, sensualidad y dionisianismo preclásicos. La *Fedra* de Unamuno (1910) es un "drama de pasión" y su protagonista una "santa mártir" (1960: 363) que pide ayuda a la Virgen. Kazantzakis no se hace eco de su historia en la *Odisea*.

Weininger ([1903] 2004) y otros. Por su parte, el despertar de la sexualidad y la conciencia de las mujeres va de la mano en la ópera de Strauss *Salomé* (1905) o la poesía de Valéry, *La Jeune Parque* (1917).

Desde el punto de vista de la época, se plantea un conflicto entre la voluntad de la mujer y su tendencia a la sumisión sexual al hombre, en el que el deseo tiene todas las papeletas para vencer. En el drama lírico de Karl Leopold Mayer (1880-1965), *Der Raub der Europa* (*El rapto de Europa*, 1913), encontramos cómo algunas de sus doncellas lloran el rapto de la joven fenicia, mientras que otras se alegran de que haya sido poseída por un dios.

La idea es la misma en el agón entre las sacerdotisas en la nueva *Odisea*: las cortesanas del amor que con Dijtena defendían la entrega al dios animal y las vírgenes montañesas de Krino que la rechazaban (Kaz. *Od*. Z, 159 y ss.; cf. *4.4.1.1.2*). La postura de Kazantzakis parece de algún modo conciliadora. La mujer que se libera obedece a la fuerza que tira de ella hacia abajo, hacia la tierra, del mismo modo que el hombre libre obedece a la fuerza ascendente. Ambos cumplen así con su deber y lo identifican con su voluntad.

Sin embargo, no todos los artistas de la época consideraron positiva la liberalización de la sexualidad y la conciencia femeninas. El expresionista alemán Georg Kaiser (1878-1945), por ejemplo, es autor de una *Europa* (1915) en la que ironiza con las mujeres típicas del fin de siglo que declaran su deseo por los hombres fuertes. Algo similar a lo que hace Dijtena, ataviada como una minoica decadentista en la *Odisea* de Kazantzakis, mientras seduce al varonil extranjero. La diferencia es que la actitud de Dijtena nunca es cuestionada y su abandono en el puerto, donde habrá de convertirse en prostituta, no es ni censurado ni llorado (cf. *4.4.2.4*).

Por otra parte, la pieza de Kaiser está concebida como un musical bailable. A este respecto no hay que olvidar la importancia del baile en las escenas minoicas de Kazantzakis (cf. *4.2.3*), los agones y las danzas rituales frente a la cueva. El baile es un motivo esencial tanto en Kaiser como en Kazantzakis, probablemente porque era una disciplina en auge cuando escribían. No en vano en aquellos años Isadora Duncan (1887-1927) estaba recreando los bailes antiguos con gran éxito en Europa. Como las bacantes de las cerámicas griegas, Duncan, echaba la cabeza atrás al bailar. Sus

movimientos extáticos pudieron inspirar las escenas de baile en la *Odisea* como probablemente las de Kaiser y otros artistas[204].

81: Isadora baila en un teatro ateniense. Fotografía de Raymond Duncan (1903).

Pero regresemos a Europa, a su perversa sexualidad y a Kazantzakis. En el poema *Europa* (1921) de Rolfe Humpries encontramos de nuevo un personaje similar a la Dijtena de Kazantzakis. La protagonista acude a una fiesta donde solo encuentra *hombres educados, inteligentes y delgados / nunca un salvaje con cuello de toro* (cf. Humpries 1929). No es raptada, sino rescatada por el toro al que ella misma sigue, presa de una atracción fatal. La actitud de la protagonista es muy similar a la de Dijtena, pero es también la de Helena, que se va voluntaria y sucesivamente con el hombre más fuerte y más rudo, abandonando primero a Menelao por Odiseo y después a este por el rubio bárbaro.

El hecho de que la mujer tome la iniciativa que correspondería al varón es considerado por muchos autores prueba de una sexualidad femenina perversa. En esta línea está el *Thésée* (1946) de André Gide (cf. *4.4.2.5*), que presenta tres ejemplos clásicos de mujeres seductoras: Pasífae, Ariadna y Fedra. Puramente sexual, como la cortesana Dijtena, es también la *Europa* de William Plomer y en la ópera de Stefan Wolpe *Zeus und Elide* (1928) Europa es una prostituta berlinesa.

---

[204] El arte de Duncan habría llamado la atención de Kazantzakis por sí mismo y sin que nada hubiera relacionado a la famosa bailarina con el autor. Sin embargo, existía un vínculo, porque la hermana de Angelos Sikelianos –el poeta e íntimo amigo de Kazantzakis, con quien peregrinó al Monte Athos (cf. *2.1.6*) –, Anna, estaba casada con Raymond Duncan, el hermano de Isadora. La familia Duncan había viajado a Atenas en 1903 y adquirido un terreno en el monte Himeto donde construyeron "el templo de Kopanos", visitado por el mismísimo rey de Grecia. Ese mismo año los Duncan conocieron a la familia Sikelianos. Mientras Nikos y Angelos se veían a sí mismos como los nuevos Mesías de una nueva religión y un nuevo arte, se gestaban en la imaginación de Sikelianos los Festivales Délficos. Celebrados cada mes de junio desde 1927 fueron un intento de recrear los festivales artísticos de la Antigüedad. Las familias Sikelianos y Duncan fueron sus artífices: la primera edición moderna estuvo financiada por Eva Palmer, esposa de Angelos. En ella actuaba su hermana, Anna Sikelianos, mientras que Raymond Duncan había diseñado trajes y escenarios para unos bailes cuyas pautas había establecido Isadora (García Galvez 1991: 44; cf. Duncan 1995). El año 2005 el Instituto Internacional de Danza Isadora Duncan volvió a participar en el Festival de Delfos.

En definitiva, parece que Europa se había convertido a principios del siglo XX en icono de la sexualidad femenina liberada (y pervertida) y, como veremos en los siguientes apartados, su influencia en la imaginación de artistas y escritores corrió pareja a la de sus compañeros del ciclo cretense.

4.4.2.2 Minos y el Minotauro: Idomeneo

82: Minos con diadema, dracma de plata procedente de Gortina (267-200 a.C.), Museo Numismático de Atenas.

Existen dos personajes con el nombre de Minos[205] en la mitología griega[206]: Minos I, que es hijo de Zeus y Europa, hermano de Sarpedón y Radamantis, y Minos II, hijo de Zeus o de Licasto e Ida (D.S. IV, 60 ss.), aunque a menudo suelen confundirse. Nosotros no vamos a hacer distinción entre ambos, porque no creemos que para Kazantzakis el dato fuera relevante, en caso de que lo conociera. El nombre de Minos se convirtió, además, con toda probabilidad en el título del rey-sacerdote, como el de faraón en Egipto (D.S. IV, 60; Plu. *Thes*. 18; Forsdyke 1952: 17)[207], de modo que no habría ni uno ni dos Minos, sino muchos más.

Minos es famoso por su fama de justo gobernador y por su imperio marino. Respecto a la primera característica cabe señalar que él y su hermano Radamantis llegaron a ser jueces en el Hades (Hom. *Od*. IV, 564) y que a ellos se atribuye el código legal cretense, copiado quizá después por los espartanos. Respecto a la celebrada

---

[205] Fuentes antiguas: A.R. II, 516, IV, 1564; Apollod. III, 1, 2 ss.; 15, 1; II, 5, 7; D.S. IV, 60 ss.; V, 78 ss.; Str. VI, 3, 6, p. 282; X, 4, 9, p. 477; XII, 8, 5, p. 573; Hom. *Il*. XIII, 448 ss., XIV, 322 ss.; *Od*. IX, 568 ss.; Hrdt. I, 171 ss., VII, 170 ss; Paus. I, 1, 2; 4; 17, 3; 19, 4; 22, 5; 24, 1; 27, 9 ss.; 39, 5; II, 30, 3; 31, 1; 34, 7; III, 2, 4; 18, 11; 16; V, 25, 9; VII, 2, 5; 3, 7; 4, 5 ss.; VIII, 53, 4; Pl. *Min*. 318d, *Gorg*., 524a; Th. I, 4. Bibliografía moderna: Bañuls (ed.) (1999), Forsdyke 1952, Glotz 1923, Ridgeway 1910, Ziolkowski 2009.

[206] Sobre los dos hablaba Platón en su diálogo *Minos*, considerando que el testimonio de Homero era más fiable que el de los trágicos (*Marm. Par*. II, 1; Plu. *Thes*. 20).

[207] Los monarcas que recibían el título de Minos asumían la función de reyes sacerdotes. Por eso el rey aparece representado en los sellos como adorador de la diosa y por eso el Salón del Trono es también un lugar ritual (Evans 1921-1935, 1: 159; II, 2, 774 y ss.). Evans cree que las armas encontradas en el palacio de Mallia, tales como las hachas dobles, ilustran el aspecto dual de los Reyes-Sacerdotes minoicos y que esta característica es extensible a Knossos (Evans 1921-1935, II, 1: 276; cf. I: 1 y 4, fig. 1).

talasocracia, dice Tucídides que *Minos fue el primero* […] *en procurarse una flota y extender su dominio por la mayor parte de lo que hoy llamamos mar griego* […] *procuró, hasta donde alcanzó su poder, limpiar el mar de piratas* (Th. I, 4)[208].

Minos se casó con Pasífae y tuvieron varios hijos legítimos: Androgeo, Catreo, Deucalión, Glauco, Acacalis, Jenócide, Ariadna y Fedra. Pero el rey también tuvo relaciones extramatrimoniales, entre las que destaca la ninfa Britomartis (cf. *4.4.1*). Finalmente, Minos murió a manos de las hijas de Cócalo, el rey siciliano en cuya corte se escondía Dédalo (cf. *4.4.2.6*).

El motivo más conocido de su leyenda es el del Minotauro (también llamado Asterión)[209], monstruo híbrido de toro y humano nacido de la enfermiza pasión de Pasífae (cf. *4.4.2.3*) por el toro que Posidón había enviado a Minos y que este se había negado a sacrificar en honor del dios. Minos encargó a Dédalo la construcción de la guarida del monstruo, el famoso laberinto (cf. *4.4.2.6*) e impuso a los atenienses el terrible tributo de las víctimas con que aplacarlo (Plu. *Thes*. 15; D.S. IV, 61; Paus. I, 27; Ou. *Met*. VIII, 170). Cada siete o nueve años siete doncellas y siete jóvenes eran enviados desde Atenas a Creta en compensación por el asesinato de Androgeo, hijo de Minos muerto a traición en el Ática (Apollod. III, 15, 7; Cat. LXVI, 77 ss.; Hyg. *Fab*. 41; Ou. *Met*. VII, 458; Paus. I, 1, 2; 4; 27, 10; Prop. II, 1, 61-62; D.L. II, 44; Phot. *Lex*. *Farmakos* y *Bibl*. 534; Sud. *Farmakous*).

Este episodio, si bien es un testimonio indirecto del imperio naval cretense, no concuerda con la fama de rey justo que se le atribuía. Homero llama a Minos *holoophron*, un epíteto que alude a su fama de rey justo, aquel que cada nueve años conversaba con Zeus. Evidentemente, nos encontramos ante la versión ateniense del mito, que trata de denostar el buen nombre del soberano cretense (cf. Pl. *Min*. 318d), convertir su palacio en la guarida de un ogro y relegar la milenaria civilización de la isla a la oscuridad, la crueldad y el primitivismo, frente a los valores democráticos que encarnará el ateniense Teseo: *Así, Minos siempre ha sido zaherido e insultado en los teatros áticos, y ni Hesíodo le sirvió de ayuda al llamarle con el epíteto de 'el más regio', no Homero con el de 'íntimo de Zeus', sino que prevalecieron los trágicos*

---

[208] La fuerza naval de Minos la confirman otros autores: Hrdt. I, 171, 2-3; III, 122, 2; Pl. *Leg*. 70, 6a-b; Eph. *FGH* 70 F 149; Arist. *Pol*. II, 7, 2 (1271b); Strb. X, 4, 8; D.S. IV, 60, 3; Paus. I, 27, 9.

[209] Fuentes antiguas: Apollod. III, 1, 4; 15, 18; Cal. *Del*. 310 ss.; Cat. 64; D.S. I, 61; IV, 61; 77; Str. X, 4, 8 p. 477; Hyg. *Fab*. 40; 41; Ou. *Met*. VIII, 167; Hrdt. IV, 115 ss.; Paus. I, 22, 5; 24, 1; 27, 10; III, 18, 1, 11; 16; Pl. *Fed*. 58a; Plu. *Thes*. 15 ss.; 19, 21; Verg. *Aen*. V, 588. Fuentes modernas: Esteban Leal, Picasso & Vautier 2000, Young 1972, Siganos 1993.

difundiendo desde el estrado y la escena mucha infamia contra él, como si hubiera sido cruel y violento (Plu. *Thes*. 16, 3-4). En Kazantzakis puede verse el reflejo de esta concepción de los cretenses como bárbaros frente a la Atenas democrática (cf. *4.4.2.5; 5*.).

Como es habitual en la nueva *Odisea* las figuras de Minos y el Minotauro no aparecen directamente. Kazantzakis las ha sincretizado, según creemos, en un único personaje: Idomeneo. Él es el rey de la isla y él es también su monstruo. En ocasiones es difícil comprender quién se comporta como un monstruo, si es Víctor Frankenstein o su creación, si es el Dr. Jeckyll o Mr. Hyde, pues lo monstruoso se caracteriza por su duplicidad y su ambivalencia (López Gregoris 2005: 20).

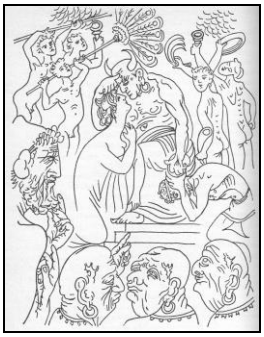
Cuando el nuevo Odiseo llega a Creta, aunque el ambiente sea minoico, nos encontramos en tiempos homéricos, es decir, dos generaciones después de la edad del mito del laberinto cretense. Por eso su rey no podía ser un minoico, sino un aqueo contemporáneo a Odiseo[210], que había luchado en Troya y regresado al hogar. Su identificación con Minos parece tan clara que el propio Stanford, al resumir los episodios cretenses de la nueva *Odisea*, los confunde (Stanford 1974: 228).

En el poema de Kazantzakis el rey Idomeneo, el otrora *famoso por su lanza*, *caudillo de los cretenses* y *semejante a un dios* (Hom. *Il.* II, 645, III, 230 y XIII, 221) es un ser despreciable y cruel[211], en conflicto con su pueblo y con sus hijas (Castillo Didier 2007: 207-208). Es esta crueldad la que permite identificarlo con Minos, con el Minos de la leyenda ateniense, se entiende, mientras que el monstruoso e incestuoso deseo por Krino y la relación sexual mantenida con Helena en el interior de un armazón con forma de becerra lo convierten en una bestia, trasunto del propio Minotauro.

---

[210] Evans no había dudado en dar a la antigua civilización de Creta el nombre de minoica a partir de la figura de Minos. Ya vimos que esta denominación en discutible (cf. *4.3.1*). En este momento hay que señalar que quizá la leyenda de Minos, Teseo y el Minotauro no sea tampoco de época "minoica", sino posterior y, además, ateniense. El cruel personaje al que alude el mito bien podría ser un aqueo. Tal era la postura de Ridgeway (1910), contraria a la escuela "panminoica" de Evans.

[211] Minos ya fue difamado en la Antigüedad por Plutarco (*Thes.* 16).



83: Gkikas V, 164.

Lo monstruoso es en ambos casos la mezcla. Que una mujer (Pasífae) se una a un toro constituye una aberración, lo mismo que el deseo incestuoso de Idomeneo por Krino o la unión de un rey decrépito, como él, con la bella y siempre joven Helena. En el primer caso la aberración se materializa en la forma del Minotauro; en el segundo las uniones serían estériles y el único engendro resultante sería el embrutecimiento del propio rey.

Por otro lado, cuando desde el barco de Odiseo se divisa por primera vez Creta, Helena siente un escalofrío. Recuerda las sagas de dragones que le contaba su vieja nodriza para hacerla dormir: *En una playa muy lejos, Lenió, allá en Creta, ¡que maldia sea! / ruge el monstruo con sus cuernos y devora a los hombres; / un monstruo voraz sobre las aguas cretenses está aposentado […] Lenió, que nunca tu terso pie pise la tierra de Creta* (Kaz. *Od*. E, 341-345). La nodriza le hablaba a Helena niña (Lenió es su diminutivo en griego moderno) del Minotauro y la prevenía del peligro de la isla.

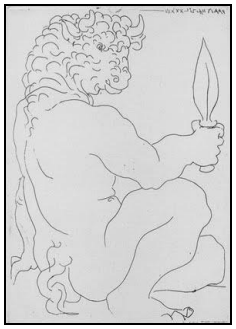
Para Kazantzakis los cuentos contienen siempre un germen de verdad, de ahí que Helena deba enfrentarse realmente a un monstruo en Creta. Este no es otro que el propio rey, Idomeneo, mitad hombre, mitad bestia, mitad dios, que la reclamará como su esposa. Y ella, que mejor que nadie sabe que no se puede huir del hado, *al hocico antropófago del dios con-rostro-de-toro ya va a entrar* (Kaz. *Od*. E, 347). No obstante, Helena librará su propia batalla en Creta y no se someterá a Idomeneo, sino que lo engañará a fin de ayudar a Odiseo (cf. *4.4.2.3*).

Para Kazantzakis el monstruo, el Minotauro, parece representar la mitad animal, primitiva y salvaje del ser humano, la fuerza brutal que ha de ser vencida mediante la luz de la inteligencia (cf. *4.4.2.5*). Poco importa la forma que el monstruo tome: mitad hombre, mitad toro, como en la leyenda, o mitad hombre, mitad dios-toro, como en su *Odisea*. Idomeneo es el monarca cruel que tiene su modelo en los regímenes autoritarios

del siglo XX y ha de ser derrocado. Sus deseos sexuales son perversos, pero también naturales. Pertenecen al estrato primitivo del ser humano. Las mujeres como Europa y Pasífae, en el mito, y Dijtena y Helena, en su *Odisea*, se dejan arrastrar por el deseo hacia el animal e incluso lo buscan, porque, como indicábamos antes, su sexualidad y su conciencia se han liberado. Tal y como lo entiende Kazantzakis, corresponde a la naturaleza femenina la atracción por la fuerza.

Si Idomeneo tiene su modelo en los dictadores contemporáneos es porque el mito del Minotauro y su laberinto presentaba sugerentes paralelismos con la Europa de siglo XX: caída en la oscuridad y sinrazón de las guerras, la violencia sexual, la represión. Evans había puesto de moda a los minoicos, a unos minoicos, en principio, pacíficos y civilizados, pero muy a su pesar el mito transmitido por la tradición permitía, antes que evadirse de la cruda realidad, mostrar los conflictos políticos, culturales y sociales del momento, por eso acaparó las artes de los años 30 en Europa. Otro tanto ocurrió en la imaginación de Kazantzakis quien, además de las rapsodias cretenses de la *Odisea*, dedicaría al ciclo cretense su drama *Teseo (Kouros)*, una obra muy afín a las recreaciones contemporáneas del mito, donde el sentido de lucha entre la razón y la oscuridad se manifiesta de forma evidente (cf. *4.4.2.5; 5.*).

Una de las manifestaciones artísticas más emblemáticas del mito en la época es, sin duda, la revista *Minotaure*, publicada en París entre 1933 y 1939 por Slbert Skira y E. Tériade (pseudónimo del griego Efstratios Eleftheriadis) y, en el anonimato, por André Breton. Fue una publicación multidisciplinar. En sus portadas, diseñadas por diferentes artistas plásticos, como Picasso, Duchamp, Miró, Dalí, Matisse, Ernst o Rivera, siempre aparecían el toro o el laberinto. Picasso utilizó a menudo al Minotauro como símbolo personal (cf. Esteban Leal, Picasso & Vautier 2000) y estuvo obsesionado con la imagen, que representaba para él la sexualidad violenta (Ziolkowski 2009: 74).



84: "Minotauro sentado con puñal III", Pablo Picasso, Biblioteca Nacional, Madrid, 1933.

El mito recibió también la atención de los poetas surrealistas, para los que el laberinto era sinónimo del subconsciente freudiano (Ziolkowski 2009: 81-89), pero fue quizá en la ficción de los años 30 en adelante donde más se desarrollo el motivo. Una de las más interesantes reconstrucciones, que guarda además semejanzas con el poema de Kazantzakis, es *Minos oder die Geburt Europas* (*Minos o el nacimiento de Europa*, 1931) de Fran Spunda. Como en la *Odisea* de Kazantzakis y en sus otras obras minoicas (*Teseo (Kouros), En el palacio de Knossos*), en ella se mezclan descubrimientos recientes de la historia antigua, el mito, la religión y la arqueología: las invasiones dorias en el Peloponeso y Creta, el emerger de los dioses griegos desde el culto animal del pasado simbolizado por el mito de Teseo y el Minotauro. Según la reconstrucción de Spunda Creta domina el mundo, adora a los toros y las serpientes, su rey Minos es eterno. Su hija Ari-hagne es ciega y profeta, una suerte de Casandra –como Fida (cf.*4.4.1.1.3*) –, y su hermana mayor, Fedra, obsesionada por el sexo, tiene un gran número de amantes –como Dijtena (cf. *4.4.1.1.2*)–. Se celebra el "Día del Minotauro" en el que se reconocen los poderes animales y las mujeres se entregan libremente a quien desean, como en la orgía táurica de la *Odisea* (cf. *4.4.1.2.2*).

En 1935 B. Cyril Windeler publica su *King Minos of Knossos*, que está *respetuosamente dedicado a Sir Arthur Evans*. Windeler recrea la legendaria destrucción de Knossos con propósitos simbólicos. El rey tiene un hijo llamado Khalis, que ha regresado por iluminación al culto de la Diosa Serpiente del submundo. Lo encierra por hereje en el palacio como a un Minotauro. El rey tiene una Guardia Negra, el príncipe una Guardia Blanca. Frente al altar de la diosa Khalis se promete con Ishama, princesa libia y junto con su amiga Panasae comentan los malos augurios: temblores de tierra, viaductos que se rompen, olas que se retiran de la costa, muros y columnas que caen. El palacio se derrumba aplastando a Minos. El príncipe y su prometida dejan a uno de los capitanes de su guardia en el gobierno, mientras ellos se unen como el espíritu y la belleza. Detrás de la trama subyacen la filosofía hegeliana de la historia –el espíritu emerge de los oscuros poderes irracionales– y el comentario político contemporáneo de Europa. Los gobernadores indecisos se ven apartados por fuerzas totalitarias y violentas. Europa sufre una decadencia espiritual, mientras las nuevas fuerzas emergen, el poder es acaparado por tiranos, la belleza y la espiritualidad escapan.

Ya después de la Segunda Guerra Mundial se publica *Le Petit Bois* (1947) de Jules Supervielle, que incluye "L'Enlèvement d' Europa" y "Le Minotaure". Con él el interés por el monstruo empieza a aumentar, pues se perfila como el *outsider* incomprendido. Poco después escribiría Jorge Luis Borges su genial "La casa de Asterión" (1947-9), incluida en *El Aleph*, reivindicando al Minotauro. Asterión espera a un compañero *(¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?*, se pregunta) y apenas se resiste cuando Teseo le da muerte. En *Los Reyes* de Cortázar (1949) el Minotauro no es cruel, sino bello e inteligente. Los villanos son Minos, que lo encierra, y Teseo, el verdugo, mientras que Ariadna lo ama.

En el teatro Marguerite Yourcenar se preguntó *Qui n'a pas son Minotaure ?*, un drama de los años 30 publicado tardíamente en 1963 donde una casta Ariadna se enfrenta a su hermana Fedra, que quiere ser seducida.

Otro drama donde la acción tiene lugar, como en el *Kouros* de Kazantzakis, a las puertas del laberinto, al modo de las tragedias clásicas, es *The Minotaur* (1947) de Elliot Carter.

Por su parte, Mary Renault escribiría dos obras sobre el tema, *The King Must Die* (1958) y *The Bull from the Sea* (1962), donde el palacio es el laberinto y Ariadna una sacerdotisa vista como la encarnación de la Diosa Madre sobre la tierra.

Dentro del generalizado interés de siglo XX por el ciclo mítico cretense Minos y el Minotauro recibieron mucha atención. Minos, perdida ya la fama de rey justo, representó la opresión nazi en la obra de escritores que vivieron la guerra, como Yourcenar, Auden o Renault. Para Kazantzakis, que lo transformó en el auténtico monstruo del palacio bajo el nombre de Idomeneo, fue un símbolo de la tiranía decrépita y el oscurantismo.

Kazantzakis no es el único autor que elimina casi por completo al monstruo y que se identifica con Teseo (Odiseo en su poema). Spunda, Gide o Renault también lo hacen. En el Minotauro, en cambio, se concentran los artistas plásticos que, como Picasso, lo convierten en símbolo personal y algunos escritores que reivindican la humanidad del monstruo, como Borges.

4.4.2.3 Pasífae: Helena

85: Pasífae y el Minotauro, *kylix* procedente de Apulia (siglo IV a.C.), Biblioteca Nacional, París.

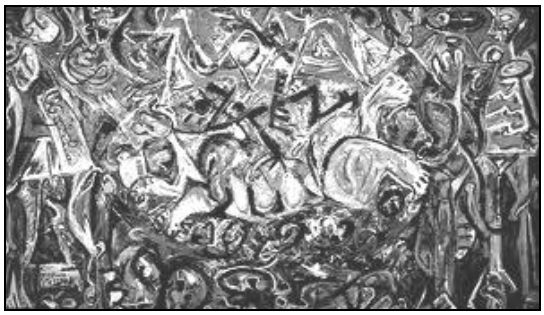
Pasífae[212] es hija de Helio y Perseis. Sus hermanos son Perseo y Eetes, rey de Cólquide y padre de Medea. Además, Pasífae es hermana de la maga Circe. Como Europa, también ella yació con un toro, que en esta ocasión no era Zeus, sino un fabuloso animal enviado a Minos por Posidón como prueba de su legitimidad al trono. Al negarse el rey a sacrificar al dios el animal, tal y como había prometido que haría, este infundió en su esposa el enfermizo deseo por el toro. Gracias a un armazón de bronce con forma de becerra que diseñó Dédalo, Pasífae pudo copular con el animal. De la unión nació ese monstruo, mitad humano y mitad toro, conocido como el Minotauro.

Pasífae fue un personaje muy explotado por las artes y la literatura de principios del siglo XX. Como en el caso de Europa, su atracción sexual hacia el animal permitía muchas interpretaciones. Henri de Montherlant, por ejemplo, justificaba en el drama *Pasiphaé* (1936) al personaje de la mujer que deseó unirse al divino toro. Robert Graves también tuvo un "Lament for Pasiphaë" (Graves 1986: 157) en el que se exonera de culpa su deseo, pues es un rasgo típico de su sexo. Ella es una diosa lunar y se ha sentido atraída por el sol: *Faithless she was not: she was very woman* (*Infiel no fue: fue muy mujer*), dice Graves. Como en Kazantzakis la misión de la mujer y su tendencia van hacia abajo, hacia la tierra, la oscuridad y el misterio de su vientre.

En las artes plásticas su imagen, como la de Europa raptada por el toro, se convirtió en un icono. André Masso pintó una *Pasiphaë* figurativa en 1937 y otra abstracta entre 1943 y 1945 en la que se inspira la de Pollock (1943-1944).

---

[212] Fuentes antiguas: Ant.Lib. 41; Apollod. I, 9, 1; III, 1, 2; 15, 1; A.R. III, 999; D.S. IV, 60 ss.; 77; E. *Cret*.; Hyg. *Fab*. 40; Plu. *Agis*, 9; Verg. *B*. VI, 46 ss. Bibliografía moderna: Armstrong 2006, Fick 1905, Reckford 1974, Ziolkowski 2009.



86: *Pasiphae*, Jackson Pollock (1943), The Metropolitan Museum of Art, New York.

En vano, de nuevo, buscaremos el nombre de Pasífae en la *Odisea* de Kazantzakis. El motivo central de su mito, sin embargo, sí podemos encontrarlo. Idomeneo, que ha tomado la forma del dios-toro para los rituales, copulará con Helena, que se ha introducido en el bronce como novia becerra (Kaz. *Od*. Z, 306-310, 348-349, 731-773, 753-754). Como Pasífae, Helena es una mujer que se entrega a un animal. En ambos casos su actitud es justificada por los escritores.

Helena[213] nació de Zeus –en forma de cisne– y de Leda –o Némesis–. Tuvo por hermanos a Cástor, Pólux y Clitemnestra. Siendo aún niña sufrió su primer rapto, a manos de Teseo y Pirítoo. Cuando su padre mortal, Tindáreo, quiso casarla, acudió una multitud de pretendientes. Ella eligió a Menelao y, por consejo de Ulises, todos se comprometieron a respetar su elección y defender al marido si algún hombre se la disputaba. Más tarde sería raptada por Paris, convirtiéndose en desencadenante de la Guerra de Troya.

Pese a su mala fama, Helena es la imagen ideal de la belleza que todo lo justifica. Quizá ni siquiera estuviera en Troya; entonces los griegos habrían luchado por un fantasma. La Antigüedad la rodea de un halo de misterio, ambivalencia y ambigüedad.

Ella es el personaje femenino de mayor relevancia en la *Odisea* de Kazantzakis y el segundo más desarrollado después del propio protagonista (Castillo Didier 2006-2007: 155-187). Por ello, en este apartado vamos a ir más allá de su identificación con Pasífae. Analizaremos su papel de cómplice del héroe, que voluntariamente entra en el armazón de bronce preparado para la unión sexual con el rey-toro, y los vínculos que la

---

[213] Fuentes antiguas: Ant. Lib. 27; Apollod. III, 10, 6 ss.; 11, 1; *Epit*. V, 9; 13; 19; 21; Ar. *Lys*. 155; Dictys Cretensis; D.S. IV, 63; Eratosth. *Cat*. 25; E. *Hel*., *Or*. 57 ss., *IA* 57 ss., 75, 581, *Cyc*. 182, *El*. 1280 ss., *Tr*. 959 ss., *Hec*. 239 ss.; Philostr. *VA* IV, 16; *EGF*, p. 17, 18, 36 ss., 49, etc.; Hyg. *Fab*. 77; 78; 79; 81; 118; 249; Hom. *Il*. III, 121, 165, 237; *Od*. III, 205; IV, 14, 227, 275 ss.; 569; Hrdt. II, 112-120; Isoc. *Helen*.; Ou. *Ep*. XVI: XVII; Paus. I, 33, 7 ss.; II, 22, 6; III, 19, 10 ss.; 20, 9; 24, 10; V, 18, 3; Pl. *Phdr*. 234a ss., *R*. IX, 586c; Plut. *Thes*. 31; Verg. *Aen*. II, 567 ss.; VI, 510 ss. Bibliografía moderna: Austin 1994, González Vaquerizo 2011a, 2011c, Hughes, B. 2006, López Gregoris 1996, Markomichelaki 2008a, 2008b, e.p., Oteyza 1917, Paglia 2001, Ruiz de Elvira 1974.

unen con la isla de Creta. Prestaremos, como siempre, atención tanto a la tradición, como a las posibles influencias de diversa índole que han ayudado al autor a darle la original forma de una "Helena de Creta".

Kazantzakis hizo de ella un personaje central de las rapsodias Γ-Θ de la *Odisea*, si bien también le dedicó atención en su crónica del viaje a Morea (Kazantzakis 2004: 191-330), en una de sus Terzinas (cf. *2.3*) y en la *Carta al Greco* (Kazantzakis [1957] 2007: 158-160). En estas obras no hay una relación especial del personaje con la isla de Creta, sino una visión más acorde con la tradición de una Helena ambigua, cuyo verdadero rostro se nos escapa. El significado de Helena para Kazantzakis y su presencia en su obra (Markolichelaki 2008: 1123-135) son tan amplios que exceden el propósito de nuestro trabajo. Por ello, nos centraremos en su presencia en la *Odisea*.

Helena, primero de Esparta y después de Troya, vivió en Egipto (Stesich. *PMG* 192, Hrdt. II, 119-120; E. *Hel*. 31-51, 582 y ss.) y conoció incluso el Hades[214]. En la nueva *Odisea*, sin embargo, la bella Helena está íntimamente ligada a Creta (Markomichelaki, e.p.). El poeta utiliza al menos 180 epítetos y expresiones para caracterizar al personaje (Markomichelaki e.p.: 4-6, 2008b: 20-23). Una gran parte de ellos los utiliza también para la isla, que a menudo personifica como mujer. Así Helena y Creta aparecen como símbolos inseparables. Las que comparten son tanto caracterizaciones generales, como epítetos específicos referidos al cuerpo, el cuello y el rostro, el cabello, los ojos, las cejas, la boca y los labios, las manos y los pies o el pecho. Con la isla comparte además Helena actividades y comportamientos, como tejer (E, 355, Ω, 497-498), sentarse sobre el trono como reinas (E, 514, 532), tener relaciones sexuales con el rey toro Idomeneo (E, 571, Z, 731-732, 753), ser deseadas por los hombres (Z, 9311, Γ, 1292-1293, Z, 932, Δ, 858), gozar de estos como de ellas gozan los cuatro vientos marineros que las desean (E, 514-533, 534-537) y, finalmente, quedar embarazadas en una nueva vida (Θ, 748-749). Así pues, Helena y Creta constituyen un símbolo único, una síntesis en Kazantzakis (Markomichelaki e.p.: 9).

Kazantzakis no ha inventado del todo los vínculos de la bella Helena con su querida isla natal. La literatura clásica y medieval ya relacionaba a Helena con ella en dos momentos concretos: el primero, durante la visita de Paris a Esparta, pues Menelao estaba a la sazón en Creta, asistiendo al funeral de su abuelo materno Catreo (*Cypr*. 2,

---

[214] En el siglo XV-XVI el anónimo autor del *Antiguo y Nuevo Testamento* (Panagiotiaki, N., Kaklamanis, St. & Mavromatis, G., eds., 2004) la situaba muerta en el Hades. Antes había sido llevada allí por Teseo y Pirítoo.

Apollod. *Epit*. III, 3, Ou. *Her*. XVI, 299-302) [215]; el segundo, de regreso a Esparta tras la guerra de Troya, cuando obligados por una tempestad Menelao y Helena hacen escala en las playas septentrionales de la isla. Esta última versión se encuentra en una balada anónima del siglo XIV, *La Guerra de Troya* (Papathomopoulou & Jeffreys (eds.) 1996). Por último, la relación de Helena con Creta se ha estudiado recientemente como la expresión simbólica de los contactos culturales y comerciales entre Creta y Troya durante la Edad de Bronce (Hughes, B. 2006: 359-373).

Tampoco Kazantzakis fue el primer autor cretense en ocuparse de Helena. Muy al contrario, la trayectoria de Helena en la literatura cretense es amplia (Markomichelaki, 2005, 2008a). Kazantzakis es el autor que más desarrolla las posibilidades planteadas por la literatura y varios motivos de la *Odisea* podrían proceder de las obras de sus compatriotas. Markomichelaki menciona, por ejemplo, el anónimo *La Guerra de Troya* como fuente del motivo de la tempestad que provoca la llegada a Creta en la *Odisea* de Kazantzakis. Sin embargo, como vimos al tratar los falsos relatos, el motivo de la tempestad forma parte ya desde la Antigüedad de las epopeyas cretenses (cf. *4.1.2*).

Pero si existe una obra clave para entender la independización del personaje de Helena en Kazantzakis esta es el *Fausto II* de Goethe, como hemos defendido en otro lugar (González Vaquerizo 2011a, 2011c) y como resumiremos a continuación.

Helena llega a Creta tras abandonar voluntariamente Esparta con Odiseo. Durante la travesía recuerda la leyenda que su aya le contaba de niña, aquella en la que la prevenía contra la isla, donde un dragón la aguardaba (E, 336-347). Una vez en Creta se convierte en cómplice de Odiseo y en pieza fundamental para derrocar a Idomeneo.

¿Cómo llega Helena a poner su delicado pie en Creta? Odiseo percibe en sueños su llamada: *"¡En la brisa escuché, Helena, tu llamada y acudí; / Me apena que tu alma desaparezca sin dejar rastro alguno!"* (Δ, 559-60). Helena, que se consume en Esparta junto a un decrépito Menelao, se convierte en objeto de deseo para Odiseo (Γ, 658-674) y el reencuentro entre ambos es un momento de gran intensidad (Γ, 1038-9, 1048).

[215] También la comedia cretense del siglo XVII *Fortunato* de Markantonio Foskolo (Vincent (ed.) 1980).

87: Gkikas III, 77

Y es que Ulises y Helena eran viejos conocidos, no solo porque Ulises fuera en su día uno de sus muchos pretendientes[216], sino porque ya en Troya tienen un encuentro muy peculiar. Según cuenta Helena a Telémaco, su padre se había introducido en Troya bajo la apariencia de un mendigo y había logrado engañarlos a todos, excepto a ella. Ulises le reveló su plan y ella le aseguró que lo encubriría (Hom. *Od*. IV, 235 y ss). Más tarde, el héroe volvió a Troya con Diomedes para robar el Paladio y entonces no solo Helena no lo delató, sino que le ayudó a lograr su objetivo y agitó la antorcha que serviría de señal a los griegos para salir del caballo y abrir las puertas de la ciudad.

En el poema de Kazantzakis Odiseo y Helena muestran una gran complicidad y entendimiento, mientras intercambian miradas y señas durante la cena previa al rapto (Γ, 1126-37). Las miradas acariciantes de Odiseo sobre Helena nos remiten al joven Paris, enamorado de Helena en la Antigüedad. El héroe de la nueva *Odisea* también rapta a la princesa, eso sí, de mutuo acuerdo (Δ, 1138 y ss.), y la lleva a Creta.

Así como el germen de su complicidad estaba en Homero, la idea del deseo de Odiseo por Helena tampoco era inédita. Lang y Haggard son los primeros en hacer a Helena objeto de la búsqueda de Odiseo. En su obra *The Worlds Desire* (1890) la acción tiene lugar en Egipto, donde el héroe es encarcelado anticipando, por cierto, la misma escena de Kazantzakis en las rapsodias egipcias posteriores (Stanford 1968: 228).

En Creta Helena es ofrecida al rey como novia, a fin de que sea la mujer real que se introducirá en el vientre de la becerra de bronce para que el rey, convertido en dios-toro en virtud de los ritos de fertilidad realizados, la fecunde. Sin embargo, la boda con Idomeneo es una farsa y del embarazo de Helena no será responsable el rey, sino un rubio bárbaro venido del norte.

---

[216] Ulises, como se dijo más arriba, propuso la alianza de todos los pretendientes para defender a la bella mujer en caso de que algo le ocurriera y en recompensa recibió la mano de la prima de Helena, Penélope.

El deseo de Idomeneo por Helena es tan verdadero como antiguo, pues según el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, *desde Creta la pretendía con gran fuerza Idomeneo* (*Fr*. 68, 67-74). En la nueva *Odisea* Idomeneo, consciente del carácter traicionero de Odiseo, entiende que el regalo que este le ofrece, el matrimonio con Helena, es una estratagema como lo fuera el famoso Caballo de Troya y duda en aceptarlo. Pero la trampa de la belleza finalmente lo embriaga (E, 1228-1233) –Odiseo la compara al vino con el que engañó al cíclope Polifemo–, provocando su caída.

Más tarde Hughes, B. (2006) en su análisis de Helena como "diosa, princesa y prostituta" entendería a Helena como arma de destrucción masiva de la Edad de bronce y excusa necesaria para desestabilizar la relación entre los imperios de la época, una idea que parece prefigurada en la Helena de Kazantzakis, utilizada por Odiseo como nuevo caballo de Troya que haga caer la vieja civilización cretense.

Todo el episodio que describe la unión sexual entre Idomeneo y Helena (E, 1271 y ss.) está cargado de referencias mitológicas: Helena será introducida, como Pasífae, en el armazón de la becerra, y para convencer al rey se comparará a sí misma con Europa, raptada por el toro.

Pero el personaje da mucho más de sí. En las rapsodias cretenses de la *Odisea* la vemos crecer como leyenda y como mujer. Al tiempo que acepta casarse con Idomeneo, de manera aparentemente sumisa, se transforma en agente de la revolución en Creta. Y allí se quedará tras enamorarse de uno de los rubios bárbaros y quedar embarazada. Helena, a pesar de estar casada, elige procrear con otro hombre más fuerte que su marido. Esta práctica está recogida por Plutarco en la antigua Esparta, donde un marido viejo podía permitir a su mujer tener un hijo con otro más joven y un hombre podía solicitar permiso para procrear con la mujer de otro si consideraba que era un buen recipiente para sus semillas (Plu. *Lyc*. XV, 12-13). Si los hijos iban a ser de la comunidad, poca importancia revestía la paternidad concreta. Puesto que se busca la eugenesia, se entiende bien que Helena, una espartana al fin y al cabo, se deje seducir fácilmente por el rudo bárbaro y la promesa de fecundidad que lleva consigo.

Hemos dicho que la Helena de Kazantzakis es especial. Más que una diosa inaccesible es una mujer de carne y hueso, un personaje que evoluciona y adquiere mayor relevancia a medida que se suceden los acontecimientos. Helena empieza a cambiar en Esparta, cuando decide irse con Odiseo, y continúa erigiéndose en personaje decisivo mediante su apoyo a este en la revolución. Pero para independizarse del todo

de esa imagen, ese fantasma e indeterminación que la rodeaban en la Antigüedad, ha de convertirse en sujeto y abandonar la condición de objeto de deseo. Ha de ser ella quien desee.

Helena siempre fue capaz de desear a los hombres, siempre pudo tener a cualquiera (Teseo, Menelao, Paris, Deífobo y Aquiles fueron algunos de sus amantes y maridos) y, por supuesto, perderlo. No le sería difícil hallar un sustituto. Sin embargo, hay algo insustituible que, en principio, toda mujer desea: un hijo. Esto es precisamente lo que le da Kazantzakis, quien se ve precedido en la idea por el genio romántico de Goethe. Bien es cierto que la Helena homérica tenía una hija, Hermíone, pero como dice Hesíodo, la tuvo *aelpon*, 'sin esperarla' (Hes. *Fr*. 204, 93-94), lo cual se parece demasiado a los conocidos mitos de diosa raptada y violada, sin deseo de descendencia, como es el de la propia madre de Helena, Leda o Némesis.

En el *Fausto II* Helena es un fantasma traído a la vida mediante la magia del que Fausto se enamora perdidamente. Aun con la voluntad de ella en contra, la obtiene en matrimonio[217]. Euforión, que así se llama el hijo que tienen, simboliza la unión del espíritu clásico y el moderno. Este es el motivo que, como dijimos antes, va a retomar Kazantzakis.

¿De qué manera? Helena se enamora de un bárbaro indeterminado (como bárbaro era Fausto) y queda embarazada. Los sentimientos maternales despiertan progresivamente en ella, que teme por su hijo en el curso de la revolución (Θ, 260 y ss.; 322-23.). No obstante, fiel a su condición de traidora y a su complicidad homérica con el héroe, ayuda hasta el final a Odiseo (Γ, 1061 y ss.). Nos parece fundamental que Helena muestre aquí una suerte de compañerismo, de lealtad hacia su libertador espiritual, Odiseo. Éste, a pesar de los celos que le provoca el bárbaro, no puede sino dejarla marchar sintiéndose orgulloso de ella, satisfecho de que aquella a quien recogió en Esparta *con dos grandes grumos de sangre espesa debajo de los brazos*, es decir con las alas cortadas, haya *criado alas* (Γ, 280; H, 421 y ss.).

En el *Fausto II* de Goethe Helena era, como hemos dicho, un fantasma, y solo cuando queda embarazada se siente cercana y ubicada (Goethe 1963: 1042), como solo embarazada la Helena de Kazantzakis tomará conciencia de que los destinos del hombre y de la mujer están en sus manos y no en las de los viejos dioses. Helena pierde a

---

[217] En la colección *White buildings* (1926) H. Crane incluye el poema modernista "For the marriage of Faustus and Helen".

Euforión que, como un Ícaro, se eleva demasiado y se precipita, y desaparece envuelta y disuelta en nubes. Los estudiosos de la obra de Goethe apuntan a un homenaje velado al fallecido poeta Byron en este pasaje. El hijo de Helena y Aquiles también se llamó Euforión y fue un ser alado en la mitología.

88: Retrato de Lord Byron y dos de sus pistolas, Museo Benaki, atenas.

El hijo de Helena con el bárbaro en Kazantzakis asume la condición alada de Eurforión. Al despedirse de ella Odiseo le desea que dé a luz un hijo que equilibre *"¡El corazón bárbaro, embriagado, y el pensamiento que altivo y despejado / Le sujeta las bridas para que al caos no se precipite!"* (Θ, 903-27).

El hijo de Helena simboliza la unión de la raza antigua y de la belleza, que ella representa, con la nueva sangre, fuerte y vigorosa, del bárbaro. Ese hijo será el "heleno" (Kazantzakis 1943: 1031). En ocasiones el autor lo apoda *diyenis*, 'nacido de dos razas', en alusión al héroe griego medieval, *símbolo del cruce entre dos civilizaciones* (Prevelakis 1958 [1961]: 113-115). El hijo no será un monstruo, como el de Pasífae con el toro, pero sí un ser híbrido como el Minotauro. Por último, según Konidari-Favi (1992: 30, 54-56), Helena representa a la propia Diosa Madre cretense y, como Pasífae, a la luna (Z, 734). Su hijo sería, por tanto, el Zeus *kretagenes* (cf. *4.4.1*).

4.4.2.4 Ariadna: Dijtena

89: "Sarcófago de Ariadna" (siglo XX d.C.), Perge, Museo Arqueológico de Antalya.

Ariadna[218], hija de Minos, hermana del Minotauro, amante y cómplice de Teseo, esposa, al fin, de Dioniso. Traicionó a su patria por amor al extranjero y le ayudó con el famoso hilo a hallar la salida del laberinto. Después, huyó con él y pronto fue abandonada en el cercano islote de Día o en Naxos, donde el dios de la embriaguez la convertiría en su esposa.

Su leyenda es de sobra conocida. En la *Odisea* Kazantzakis no podía obviarla, pero, fiel a su tendencia a no repetir sin más los motivos de la tradición, tampoco podía conformarse con imitarla. Así que la reescribe en el personaje de Dijtena (González Vaquerizo 2009, 2010a), aquella princesa seductora y seducida que muestra a Odiseo el camino hacia el intrincado misterio del palacio (el ritual), que abandona la isla con él y que es ella misma abandonada en la siguiente escala del viaje. Los elementos que permiten, a nuestro juicio, identificarla con el personaje de Ariadna son: el nombre, los rituales del toro y la danza –que nos hablan del componente dionisíaco–, la ayuda prestada al héroe, la huida de la patria con él, y el imprescindible motivo del abandono de la joven dormida y del dios que se hace cargo de ella en la orilla. Las diferencias, que hacen de esta una interesante reescritura del tema de la mujer abandonada, son notables: la seducida adopta el papel activo de seductora tomando la iniciativa sexual, mientras que se aleja de la figura de la donante (de la auxiliar) femenina del héroe, y acepta su abandono. Ni llora como una Dido ni se venga como una Medea. En cuanto a la misión del héroe, las mujeres, tentadoras sirenas, engañosas redes, ya no la obstaculizan, porque, como ocurre también en el caso de Helena de Troya, han tomado nuevos itinerarios míticos.

Dijtena, 'muchacha de la red' (cf. *4.4.1.1.2*), es la trampa donde, voluntariamente, cae Odiseo. Una red está hecha de hilos (el de Ariadna es famoso), los cuales pueden usarse para guiar pero también para atar. Una red, como un laberinto, sirve para atraer y atrapar. Una red es una trampa donde quedan sorprendidos los peces, y también es un lugar seguro donde caer. Para un héroe una red es un peligro, pues lo retiene e impide que alcance su destino heroico. Si bien Odiseo no puede dejarse atrapar por las tentaciones y peligros que, como sirenas, representan las mujeres, le queda la

[218] Fuentes antiguas: Apollod. *Epit*. I, 9; Cat. LXIV, 116 ss.; Eratosth. *Cat*. 5; Hyg. *Fab*. 43; Ou. *Her*. X, *Met*. VIII, 174 ss.; Paus. I, 20, 3; X, 29, 4; Plu. *Thes*. 20; Prop. I, 3, 1 ss.; Bibliografía moderna: Armstrong 2006, Eisner 1971, González Vaquerizo 2009, 2010, Herberger 1972, Ierano 2007, Marini 1932, Von Salis 1930, Ziolkowski 2005: 3-17 y 2009.

posibilidad de gozarlas, porque ni su propio destino ni el de ellas están sujetos ya a ningún hado (Θ, 947-51). Cuando Odiseo suba a Dijtena en su barco podrá decir:

> "Unos dejan sus huesos en la arena de la amante;
> Otros, sordos, y ciegos, pueden sobrepasarla y no perciben dulzura terrenal;
> Y otros, atados a sus mástiles, con una gran idea,
> Sin temor ya ni sin sabor cosechan la miel última;
> Pero nosotros, muchachos, en nuestro barco cogemos la sirena,
> Y juntos veloces navegamos y nos servimos todo juntamente:
> ¡La libertad, el peligro y la grande e íntegra dulzura!" (H, 955-61)

Y cuando un compañero le recrimine *"¡El cuerpo muelle de Dijtena enturbia tu pensamiento!"*, será respondido en estos términos:

> "Las dichas más letales, las más seductoras dulzuras
> puedo ya gozar sin miedo y no desvían mi senda. (Z, 498-9)
> […]
> "El cuerpo muelle de Dijtena, herrero, lo he de pasar
> por la forja de la mente a fin de hacerlo llama" (Z, 719-21)

Así que Odiseo hunde sus ojos en esta *red abierta* (Z, 485) que es Dijtena y cuando ella lo abraza:

> Sonríe al sentir las redes de la vida en torno a él
> y que el viejo y milenario armadillo lo atrapa (Z, 474-5)

Es decir, la mujer que lleva en su nombre la engañosa red, esta nueva Ariadna, es percibida por Odiseo como trampa, pero aun así el héroe se permite dejarse arrastrar por ella.

A Dijtena, como a sus predecesoras Ariadnas, Medeas, Didos y demás mujeres enamoradas de héroes extranjeros en la Antigüedad, la deslumbra la imagen del recién llegado a la corte de Knossos, la seduce, la atrapa y la arrastra. Lo encuentra fuerte y viril, lo desea más que a ninguno de sus amantes anteriores, lo espía furtivamente y se confiesa estremecida al hablarle. Seductora y seducida al tiempo, es ella quien se acerca a él:

> A hurtadillas, conteniendo el resuello, se deslizó sonriendo
> la acariciante Dijtena y hundió una mano de uñas sonrosadas
> entre los grises cabellos del arquero y en su crespa barba (Z, 448-50)

Pero a Dijtena no la arrastra su pasión a un dejarse llevar sino a un arrastrar activo: el del baile (cf. *2.3.2*). Arrastrar en griego se dice *syro*[219]. *Syrtos*, 'arrastrado', se llama el típico baile en círculo, conducido por un primer bailarín que lleva en su mano un pañuelo, un hilo, y que atestiguan las cerámicas griegas.

90: "El hilo de Ariadna". *Pithos* con relieve. Antikenmuseum, Basilea
(Kerenyi 1998: Ilustración 35).

Quien haya bailado o se haya encontrado en una actual fiesta popular griega en una plaza atestada de gente sabrá que el círculo, si los bailarines son muchos y el espacio pequeño, pronto se convierte en espiral. Así se va entendiendo a Kerenyi cuando ve el origen del laberinto en la danza, así también a Homero cuando nos dice que Dédalo lo construyó como un lugar (*chóros*) para el baile (*chorós*) de Ariadna (Hom. *Il.* XVIII, 590-92)[220].

La atracción de Dijtena por Odiseo culmina en la elección de este como pareja para la noche del ceremonial sagrado. Odiseo se deja hacer, porque a esta mujer, a diferencia de las heroínas trágicas, no le falta experiencia. Ha tenido muchos amantes antes y como seductora se acerca mucho más a Helena e incluso a la maga Circe. Por un momento, el del éxtasis sexual, olvidan incluso la muerte. Un fugaz instante de clímax a partir del cual un pragmático Odiseo se distancia de Dijtena y comienza abandonarla. Se separa inmediatamente de sus *encantamientos*. No se ha dicho que ella hubiera utilizado la magia, pero la magia es un recurso habitual de las enamoradas para retener al amado (cf. Hualde Pascual 2011).

> Pero el-de-mente-veloz de los encantamientos despegó su espíritu
> Y desasiéndose con ímpetu, puso el oído en la tierra (Z, 823-4)

Antes de abandonar a Dijtena –ha de hacerlo para que la identificación con Ariadna sea completa– Odiseo debe llevársela en su barco. Sucede que en el momento de partir la ve *en el molo, en una roca de la costa* (Θ, 934) y que precisamente la roca

---

[219] La raíz es también la de *Seiren, -enos* (Sirena), mujeres que saben seducir y arrastrar con su encanto.
[220] Sobre el laberinto como lugar de confusión y danza cf. Hilbourgh 1954.

forma parte de la iconografía de Ariadna abandonada (Ziolkowski 2009: 120-121). Para los antiguos la roca de su abandono es bien la diminuta isla de Día[221], junto a Creta, bien Naxos, también llamada Día, o bien Donusa, otro islote perteneciente a las áridas y rocosas Cícladas (Kerenyi 1996: 93-94).

91: Divinidad mitológica sentada sobre una roca a orillas del mar (¿Ariadna?), F. Vichi (sin datar), Centro Naval de Buenos Aires.

Dijtena se marchará de Creta en el barco de Odiseo, será un rapto voluntario[222]:

Mas ni a su pobre padre viejo llora con amargura,

Ni se lamenta por su patria que la llama consumió (Θ, 121-2)

Ante las dudas de la tripulación acerca de qué hacer con ella, el capitán se da cuenta de que no hay sitio para mujer en el barco y de que tendrán que dejarla. Y participa al compañero de su decisión que, una vez tomada, es irrevocable.

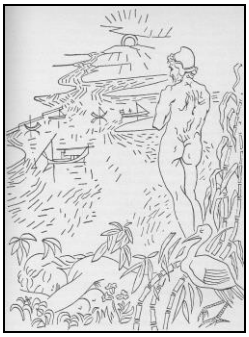
"¡Al alborear el día, se hará sin compasión lo que es debido!" (Θ, 1327)

Poco antes de dejarla señala el poeta: *Largo rato enmudecen los corazones en la arena desolada* (Θ, 1310). En realidad la que va a quedar sola y desolada es la joven. Por última vez el héroe se une a ella y *con amargura inclemente la despedía en el mundo para siempre* (Θ, 1332). Esa *amargura inclemente* es paralela a algunas de las características psicológicas del varón que abandona (Hualde Pascual 2011). En este sentido, podemos señalar en Odiseo la arrogancia y la presunción de un Jasón o el sentido de la responsabilidad y el pragmatismo, la auto exculpación, de un Eneas, en mayor medida que la insensibilidad de un Don Juan.

---

[221] Una extraña noticia en Homero dice: *la bella Ariadna, / la nacida de Minos cruel, la que quiso Teseo / desde Creta llevar al collado de Atenas sagrada, / mas en vano: en mitad de su huida matóla Artemisa, / por traición de Dioniso, en Día que cercan las olas* (Hom. *Od*. XI, 321-324).

[222] Los raptos de Ariadna, Helena o Perséfone, son raptos de la diosa minoica de la vegetación (Nilsson 1932: 170). No debe extrañar que en las reelaboraciones literarias la diosa y la doncella se confundan. Según un poema de Aris Diktaios, "Keftiou" (1974: 57), Diktaina es a la vez Diosa Madre y muchacha primordial.



92: Gkikas IX, 263

Ariadna tenía reservado un gran futuro después de su desgraciada relación con Teseo. El propio dios Dioniso se convertiría en su amante y ella en una diosa. Dijtena se asocia a esta divinidad por los atributos con los que se la representa, el cortejo de negros y leopardos, así como por los episodios báquicos del ritual taurino. Así que no sería de extrañar que, cuando despertara, la estuviera esperando el dios en la orilla. Kazantzakis no ha olvidado este motivo, que está presente en la canción que la joven canta a bordo del barco. Su canción es una provocación a los hombres que la acompañan, en particular a su amante Odiseo, y está llena de elementos míticos. Nos interesa la referencia a un dios arisco y peludo (Θ, 1048) al que la joven divisa cabalgando en la proa de un barco desde la arena, donde espera, a orillas del dios de largas barbas –el Nilo, el río junto al que Dijtena será abandonada–, a que el dios la tome.

Nunca estuvo claro si Teseo abandonó o se olvidó de Ariadna. El resultado no varía: Ariadna se despierta sola (en esa *orilla desolada*) y sobre una roca llora y se lamenta trágicamente. El lamento de Ariadna, completamente ausente en la nueva *Odisea*, fue bellamente recreado por Catulo (II, 64, 50-250) y Ovidio (*Ep.* X), cuya Ariadna sería muy influyente en la modernidad (Ziolkowski 2005: 3-17; cf. Armstrong 2006, Hualde Pascual 2011). También Nietzsche tiene en *Dionysus Dithyrambus* (1891) un "Klage der Ariadne" (Lamento de Ariadna). En esta *Odisea*, en cambio, el fin de Dijtena pertenecería más bien al género de la tragicomedia. Uno de los compañeros de Ulises dice con sorna: *"¡Ojú! Nos olvidamos de Dijtena que dormía en la orilla!"* (I, 244). Pero Odiseo sabe que la ha dejado en un buen puerto y ella no llora su abandono:

> Estaba sentada la viuda en una piedra y avizoraba los barcos:
> "Mucho me gustan esta agua y muchos comerciantes
> Han de traer las veleras, muchos velludos muchachos;
> ¡a una opulenta tierra me ha arrojado Dios y glorifico su nombre!"
> De tal modo hablaba la animada joven y aguardaba a los hombres (I, 261-5)

Una mujer joven y hermosa que aguarda a los hombres sentada en un puerto no es sino una prostituta. No está de más recordar que desde el principio Dijtena ha sido presentada como una princesa cortesana. La imagen de las prostitutas en los puertos debió ser muy habitual en la Antigüedad, como lo ha sido hasta época muy reciente. En la Grecia moderna está el simpático ejemplo de Ilia, la prostituta del Pireo de la que se enamora un escritorzuelo norteamericano en la película *Nunca en Domingo* (1960)[223].

En el Lago Constanza, donde se encuentran Alemania, Austria y Suiza, se colocó en 1993 la escultura "Imperia" de Peter Lenk, claramente inspirada en la iconografía minoica y cuya historia nos interesa, además, por su relación con la prostitución. En lugar de serpientes la mujer sostiene en sus manos a un rey y a un papa, en irónico recuerdo al Concilio de Constanza (1414-18).

93: "Imperia" (1993), Peter Lenk, Lago Constanza.

La escultura es una burla de la llamada "Pornocracia", período que va del 904 al 963 y que se caracterizó por la supuesta sumisión de los Papas a ciertas cortesanas influyentes (Weidhase 1997). El modelo de Lenk se encuentra en el relato de Honoré de Balzac *La belle Impéria* (*Les contes drolatiques*, 1832-37), en el que Imperia, bella amante de cardinales, dignatarios y príncipes, es la auténtica dueña del Concilio[224].

En su retrato de Dijtena Kazantzakis se aparta tanto de la imagen tradicional de Ariadna como de su identificación en la modernidad con un icono de la soledad y la alienación. Artistas como Jules Massener en la ópera *Ariane* (1906), Paul Ernst en el drama *Ariadne auf Naxos* (1912), o Richard Strauss en la ópera del mismo nombre de 1912, revisada en 1916 con libreto de H. von Hofmannsthal, se centraron en el motivo del abandono. Kazantzakis convirtió a Dijtena en una mujer que seduce a aquel por

---

[223] La película es de Jules Dassin, quien ya había dirigido una versión del *Cristo de nuevo crucificado* de Kazantzakis, (*Ce lui qui droit mourir,* 1957). *Nunca en Domingo* está muy influida por las ideas de la novela *Zorba el Griego*.

[224] La tradición literaria a la que pertenece la narración de Balzac, procede del personaje histórico de Lucrezia de París, que vivió casi un siglo después del Concilio de Constanza (1455/1485-1511), y contó, presumiblemente, con varios amantes entre el clero.

quien tenía que ser seducida y que acepta con agrado que su amante la abandone. La mujer no supone un obstáculo en la misión del héroe y parece satisfecha con su papel, pues es la sexualidad la que la independiza.

4.4.2.5 Teseo-Odiseo

94: Teseo degollando al Minotauro, ánfora de figuras negras (siglo VI a.C.), Museo del Louvre, París.

Teseo[225] es un héroe ateniense, una generación anterior a la Guerra de Troya. El *Marmor Parium* fija la fecha de su reinado en torno a 1250 a.C. Su ciclo heroico incluye las aventuras cretenses, las correrías con Pirítoo, su nacimiento en Trecén, su lucha con los bandidos de camino a Atenas y con las Amazonas. Estos últimos episodios son los más recientes, de acuerdo con las cerámicas (Domingo García 1983: 219), y los cretenses los más antiguos. La *Teseida* de Dífilo, los trágicos, los logógrafos y atidógrafos conservados fragmentariamente en Plutarco, Diodoro y Apolodoro –quien da una visión global del ciclo minoico (*Bibl*. III, 3, 7, 8, 9)–, nos informan de los primeros; Homero, los antiguos poetas de los ciclos y los líricos, de los últimos. El episodio más célebre de su leyenda es el de la expedición a Creta con los jóvenes atenienses que habían de ser entregados como víctimas al Minotauro. Allí la princesa Ariadna lo ayudó a salir del laberinto y, una vez hubo dado muerte al monstruo, Teseo se la llevó en su barco, para abandonarla, como acabamos de ver, poco después.

La primera referencia a su leyenda es la de Homero (*Od*. XI, 322), quien en su *nekyia*, en unos versos considerados interpolación tardía, sitúa a Fedra, Procris y la hermosa Ariadna, *que Teseo se llevó de Creta al feraz territorio de la sagrada Atenas*. Homero cuenta que Teseo, ayudado por Ariadna, derrotó al Minotauro y que huyó con ella de Creta haciendo una escala en Naxos (*Od*. XI, 321-325).

---

[225] Fuentes antiguas sobre el ciclo cretense de Teseo: Cat. LXIV, 215 ss.; D.S. IV, 61; VI, 4; Hyg. *Fab*. 41; 42; 43; Hom. *Od*. XI, 32 ss., 631; Ou. *Met*. VIII, 174 ss.; *Ep*. X; Paus. I, 20, 3; 22, 5; X, 28, 2 ss.; Plu. *Thes*. 15 ss. Bibliografía moderna: Domingo García 1983, La Rosa 2010, Milionis 1998.

El mito de Teseo fue muy explotado, tanto en la literatura antigua, como en la moderna. En *Los Eleusinos* Esquilo debió tratar el tema, pero fue Eurípides quien, primero con la polémica *Hippolytos Kalyptomenos* (Hipólito velado) y después con *Estefanoforo* o *Estefanias* (Coronado), se ocupó por primera vez a fondo de una parte de su leyenda: el amor de su esposa Fedra por su hijastro Hipólito (Lasso de la Vega 1971c: 87-136). Otras tragedias de tema cretenses fueron las de Sófocles, *Minos* y *Teseo*, y Eurípides, *Teseo*, *Radamante* y *Cretenses*. En época romana Séneca vuelve a escribir una *Fedra*, basada en el primer Hipólito de Eurípides. Esta obra es de gran relevancia porque en ella se inspiran la mayor parte de versiones posteriores sobre el tema, como la *Phèdre* de Racine ([1677] 2002). Al teatro español llegaría con *El Laberinto de Creta* ([1612-15] 1966) de Lope de Vega, llena de inexactitudes y novedades, *Los tres mayores prodigios* ([1636] 2007) de Calderón y la *Fedra* ([1918] 1988) de Unamuno.

El relato más completo de su leyenda lo encontramos en *Las vidas paralelas* de Plutarco. Plutarco hace una semblanza entre Teseo y Rómulo y cuenta la biografía del primero mezclando los elementos de distintas épocas: las aventuras en Creta, las relaciones con Ariadna y las fiestas instituidas en Naxos en su honor, el olvido de cambiar la vela negra que ocasiona el suicidio de Egeo, su ascenso al trono y sus reformas civiles y religiosas. Por último, la lucha con las Amazonas, la boda con Antíope (madre de Hipólito), la boda con Fedra, la amistad con Pirítoo, la lucha de Lapitas y Centauros, el rapto de Helena y su muerte en Esciros.

Huelga decir que su nombre no se menciona en la nueva *Odisea*, aunque tenga un papel protagonista. Teseo no es otro en la epopeya que el propio Odiseo, habituado en el poema a asumir el papel de distintos personajes míticos y literarios. Ha sido un Paris raptando a Helena en Esparta, será un Moisés en el desierto. Ya hemos destacado los paralelos entre la actuación y actitud de Teseo y el héroe de Kazantzakis, que permiten identificarlos, al analizar el personaje de Dijtena. Como este, Odiseo entra en lo más íntimo del laberíntico palacio para revertir la monstruosa situación que allí se da, lo cual logra gracias a la ayuda de las princesas Dijtena y Fida. Como él, se marcha dejando tras sí la destrucción del viejo régimen, la muerte del tirano y llevándose consigo a una princesa a la que dejará dormida en la siguiente escala.

Kazantzakis volvió a ocuparse del personaje de Teseo algunos años más tarde en su drama *Teseo (Kouros)*. Escrito en 1949, traducido por él mismo al francés en 1951 y

revisado en 1953, *Teseo, Kouros* (1955) se publica en dos entregas en la revista *Nea Estia* 181 y 682. Así pues, es contemporáneo al *Thésée* de André Gide (1946), una obra que presenta dos puntos de interés: el ser una suerte de autobiografía del propio autor, que introduce muchos elementos personales, y el de hacer una reconstrucción histórica del mundo minoico a partir de los hallazgos de Evans[226].

Gide describe la opulenta mesa de Minos, el refinamiento de su palacio y corte, adornos y costumbres, radicalmente distintos de los de Teseo. Drogas, embriagadores vinos, vida muelle que conocemos por Kazantzakis. En Gide Teseo se libra de los hechizos del ambiente gracias a un antídoto que le da Dédalo, en Kazantzakis Odiseo no lo había necesitado: se entregaba a los placeres, los peligros, las tentaciones y las mujeres, podía gozar de las sirenas sin atarse a mástil alguno y abandonarlas…

En *Teseo (Kouros)* Kazantzakis insiste en el tema que ya apuntaba en los episodios cretenses de la *Odisea*: el hombre solo será capaz de rescatar la divinidad que hay en él y sobreponerse a la animalidad mediante el esfuerzo y la ascesis. La transformación de un dios primitivo, el toro, en otra forma de culto más civilizada, es representada en la obra por Teseo, que favorece la caída de los minoicos a favor de la nueva sangre venida del norte. El motivo estaba ya en la *Odisea*, pues era Odiseo quien daba el impulso definitivo a la revolución bárbara contra el viejo régimen, y estará también en la novela *En el palacio de Knossos* (cf. *5.4.2*).

En el primer acto del drama un joven[227] Teseo es recibido e introducido en los perfumes y misterios del palacio, a los cuales desde el principio trata de resistirse. Él, un héroe solar, no quiere ser atrapado por la luna llena cretense. Ariadna está segura de poder seducirlo, como sedujo Dijtena a Odiseo, pero Teseo, que no conoce la tercera vía de Odiseo y no puede gozar de Ariadna sin correr peligro, impondrá la razón al deseo. Ella intenta salvar el viejo mundo, pero la sangre joven de Teseo es más fuerte.

Teseo se entera de que el dios ha abandonado la isla –una situación semejante a la del miasma (cf. *4.4.1.2*) en la *Odisea*– y pide ayuda a Ariadna, en concreto *que se devane el cerebro* –su inteligencia es el hilo– para ayudarlo a traer a su nuevo dios. Si ella es el hilo, también es el laberinto. Dice el capitán ateniense a Teseo: *Aquí el beso es un Laberinto, mi príncipe –entras y te pierdes* (Kazantzakis 1998a: 281).

---

[226] Según Domingo García (1983: 236) Gide es el primero en utilizar a Evans con fines literarios, pero la *Odisea* de Kazantzakis es anterior en ocho años.

[227] Lo llama *lianokokalos* ‘de huesos ligeros’, sinónimo de noble figura que aplica también a los toreros españoles. El subtítulo de la obra, *Kouros*, da idea también de la juventud del héroe.

El ritual ocupa el tercer acto. Ariadna participa en la taurocatapsia, como Krino, la hija de Idomeneo, en la *Odisea*. Minos aquí no es un enemigo, sino un aliado que espera de Teseo que complete su propia empresa: liberar al dios de la bestia. Él logró convertir al toro en Minotauro, pero la inteligencia del dios sigue presa en la animalidad. El padre viene de celebrar, sin éxito, el mismo rito que realiza cada 9 años. Quiere que Teso le ayude a completar su misión y que tome a su hija por esposa.

En el tercer acto la lucha de Teseo con el Minotauro es un abrazo amoroso, que no le da muerte sino un nuevo comienzo: desde el laberinto aparece el Minotauro liberado, Kouros, parecido a Teseo pero más bello, grande y sereno. Su último gesto es el de quitarse la máscara del toro.

Kouros está llena de referencias autobiográficas (La Rosa 2010: 214), y vuelve a mostrar cuánto interesaban a Kazantzakis los mitos cretenses, que en esta ocasión le sirvieron para describir la liberación psicológica del hombre. Para Kazantzakis el mundo minoico constituye el marco (quizá también el límite) de su trayectoria personal y de su existencia (La Rosa 2010: 244). La obra ofrece también al arqueólogo, al sociólogo y al historiador claves sobre el modo en que el autor veía la civilización minoica de su isla. Por ejemplo la contraposición minoicos / micénicos, simplificada y simbolizada por el colorido de Knossos frente a la desnudez de la Acrópolis.

4.4.2.6 Dédalo: El Maestro Primero

95: Sello de 5 dracmas con imagen de Dédalo e Ícaro.

Dédalo[228] era, como Teseo, ateniense, pero hubo de exiliarse como castigo por haber dado muerte a su sobrino y discípulo Talo. Era un genial arquitecto, escultor e inventor y no pudo soportar que alguien le hiciera sombra. Huyó a Creta, donde se ganó el favor del rey Minos. Allí construyó el armazón para Pasífae y el laberinto para el

[228] Fuentes antiguas: Apollod. III, 15, 8 ss.; *Epit*. I, 12 ss.; D.S. IV, 76, 1 ss.; Hyg. *Fab*. 39; 244 y 274; Ou. *Met*. VIII, 244 ss.; Paus. I, 21, 4: 26, 4; IX, 3, 2; VII, 4, 5; Pl. *Men*. 97, 2. Bibliografía moderna: Kerenyi 2006, Frontisi-Ducroux 2000.

Minotauro. Más tarde sugirió a Ariadna la forma de ayudar a Teseo. Cuando Minos descubrió su complicidad, lo encerró junto a su hijo Ícaro en el interior del laberinto. Pero ambos pudieron escapar gracias a las alas que Dédalo fabricó. Estaban hechas de plumas y ensambladas con cera, por eso el padre advirtió al hijo del peligro que corrían de derretirse si volaba demasiado alto y se acercaba al calor del sol. Sin embargo, la osadía de la juventud terminó precipitando a Ícaro al mar. Aunque Dédalo huyó, Minos supo finalmente que se escondía en Sicilia en la corte de Cócalo y lo descubrió mediante un ardid. Retó a todos los hombres a hacer pasar un hilo por el caparazón de un caracol. El desafío estaba hecho a la medida de Dédalo, que ganó el concurso, y también se desenmarscaró, atando el hilo a una hormiga que recorrió sin problemas el caparazón (Hdt. VII, 170).

El mito de Dédalo evoca, por un lado, la inventiva y el buen hacer de los artistas cretenses[229], que gozaron de una excelente reputación en la Antigüedad, pues sus obras, que debieron considerar muy valiosas, se han encontrado en países lejanos[230]. Esta faceta del personaje es la que lo convirtió en prototipo del constructor y modelo de los arquitectos medievales, los masones (literalmente 'albañiles'), que realizaron formas laberínticas con enlosados en las principales catedrales góticas francesas, como Chartres, Reims, Amiens, etc., en recuerdo del que era considerado el arquitecto perfecto de la Antigüedad.

Por otro lado, el episodio de la fabricación de las alas evoca el deseo de libertad y la muerte de Ícaro advierte de los peligros del exceso, de ahí que haya sido el motivo más reelaborado por la modernidad. Si para Dédalo las alas son el medio de escape, para Ícaro representan la tentación de volar y la conquista de lo desconocido. Su desobediencia, rebeldía hacia el padre y rechazo de la sociedad, es típica de un adolescente. Su muerte se entiende en la Antigüedad como un castigo por la de Talos y por su propia *hybris*.

---

[229] Además de Dédalo existía en Creta otro personaje mitológico ligado a la invención: Talos, el hombre de bronce y un toro a la vez (Apollod. I, 9, 26) y el sol (Hsch. *Talos*), fabricado por Hefesto y entregado a Minos o a Europa. Talos también se llamaba el sobrino ateniense de Dédalo por cuyo asesinato este fue desterrado.

[230] En Egipto es destacable la presencia de obras de estilo cretense, que bien pudieron ser importadas desde Creta o imitadas por artistas egipcios. Cabe también la posibilidad de que hubiera artistas cretenses en Egipto y tal es la tesis de Evans (Evans 1921-1935, II, 2: 648). La influencia inversa, del arte egipcio sobre el minoico, es mayor (Evans 1921-1935, IV, 1: 265 y ss.). hasta que durante el Periodo Intermedio hicso se produce una ruptura de las relaciones. A partir de 1587 (Nuevo Imperio egipcio) las técnicas cretenses llegan al Nilo. La presencia de cerámicas cretense en Egipto es importante en el MRIb (cf. *Apéndice 8.2.1*).

A pesar de su potencial, el mito de Dédalo había tenido poca relevancia en la literatura antes del siglo XX[231]. Cabe destacar ya a finales del XIX "Les plaintes d'un Icare" ([1862] 1972) de Baudelaire. Pero cuando el vuelo se hizo realidad con los hermanos Wright en 1903 –aclamados por el *Manifesto* de Marinetti (1909)–, Dédalo se convirtió en el paradigma del científico y el artesano. Poco después el "Landscape with the Fall of Icarus" de Brueghel fue descubierto y subastado en Londres.

96: "Landscape with the fall of icarus", Peter Brueghel (ca. 1555), Museo de Bellas Artes de Bruselas.

Muchos artistas lo explotaron a partir de ese momento. Para J.B.S. Haldane en *Daedalus or Science and the Future* (1923) Dédalo es el primer hombre moderno. Bertrand Russel es autor de *Icarus or the Future of Sience* ([1924] 2005) donde, a modo de respuesta al anterior, advierte de los peligros de la ciencia. En las obras de Mychael Ayrton, *The Testament of Daedalus* (1962) y *Maze Maker* (1967) es el artesano. En Kazantzakis veremos que el nuevo Dédalo es el prototipo del héroe moderno y del constructor, como en estos autores.

Stephen Dedales es el nombre del álter ego juvenil de James Joyce, quien lo utiliza en varias de sus obras, la más conocida el *Ulises* (1922). En *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) el irlandés reivindica el afán de Dédalo por encontrar artes prohibidas (citando Ou. *Met*. VIII, 188: *ignotas animum dimittit in artes […] naturamque novat*) y conquistar aquello que no está bajo el dominio de Minos, el cielo (*Met*. VIII, 152-262; *AA*, II, 21-98).

El propio Evans tuvo presente a Dédalo en sus reconstrucciones y escritos. Las ruinas de pórtico noroeste y de la entrada semejan para él las "temibles mazmorras" construidas por Dédalo (Evans 1921-1935, III: 191).

Sin embargo el más llamativo es el caso de Lauro de Bosis, autor en 1927 de un drama titulado *Icaro*. En él Dédalo fabrica armas de hierro para que Minos domine el

[231] Un repaso de los textos desde Ovidio hasta Wolf Biermann en Achim Aurnhammer (ed.) (2008).

mundo entero. Ícaro se enfada porque quería el hierro para liberar al pueblo de la tiranía, como ocurre en la *Odisea* de Kazantzakis y en *En el palacio de Knossos*. Su vuelo proclama la nueva era que deseaba Ícaro, la de la resistencia al fascismo, y la ironía trágica reside en que su autor murió en 1931 en un accidente de avión.

Después de los años 30 muchos siguieron recreando el mito de Ícaro, entre ellos, Fritz Diettrich en *Die Flügel des Daidalus* (1941). Un poco más tarde, entre mayo y octubre de 1942, Sikelianos escribió en Egina, donde lo alojaba Kazantzakis, una tragedia en verso titulada *Dédalo en Creta* (Kazantzaki, E. 1977: 478-482).

En la *Odisea* de Kazantzakis Dédalo aparece bajo el nombre del Maestro Primero y es cretense. El personaje tiene solo dos intervenciones. Primero lo encontramos construyendo unas alas con su aprendiz:

> El Primer Maestro, el cretense, agachado aconsejaba
> a su grande aprendiz cómo infundir su alma a la madera.
> […]
> ¡No te apures, que yo secretamente te construyo unas alas! (Z, 818-842)

Momentos antes de la revuelta, participando de la capacidad de las aves para predecir la tormenta, Odiseo lo ve escapar:

> Y cuando levantaba sus ojos el arquero y admiraba a las llamas obreras,
> las hermanas suyas, se estremeció el espíritu de pronto:
> divisa entre la humareda un ave enloquecida
> batir alas tiernas y largas y oscilar temblorosa
> como un pájaro tierno de-plumaje virgen sobre el aire abisal;
> Y en seguida toma impulso, cruje su emplumadura
> y huye sereno hacia el mar en medio de la noche.
> "¡El Maestro Primero!", murmuraron los labios del arquero:
> "¡Salud y alegría 'para ti, espíritu de la libertad, halcón de grandes alas y garras!"
> (Θ, 420-429)

Kazantzakis, que convertía sus experiencias personales en parte integrante de su obra, habría dejado en el personaje testimonio de su iniciación como masón (cf. *2.1.3*). El nombre de Maestro Primero[232], que es también el título de su drama sobre la balada popular del "Puente de Arta", la tragedia de un constructor, es un título masónico. Poco se sabe de la relación de Kazantzakis con la masonería. Quizá el interés y la admiración que muestra Kazantzakis en sus libros de viajes por el antiguo Egipto, así como la

[232] En Creta, además, se llama así a quienes originaron la tradición musical en los años 30 (Dawe 1999: 211).

inclusión de este país en el itinerario del viaje de Odiseo, tenga que ver, además de con los relatos de viaje antiguos, con la creencia que sitúa los orígenes de la masonería en los constructores de las pirámides. Castillo Didier describe la "composición y arquitectura del poema", sus "materiales" y "estructura" en términos de claras reminiscencias a la simbología de este movimiento, y cita a Kazantzakis: "¿Qué diría uno de los constructores del Partenón si contemplara una catedral gótica?" (Castillo Didier 1975: 55).

Hasta donde sabemos nadie se ha ocupado del elemento masónico en Kazantzakis. Prevelakis se limita a decir que "fue capaz de concebir esta obra sobrehumana (la *Odisea*) como un maestro masón en la Edad Media debía ver su catedral desde que la proyectaba en papel" (Prevelakis 1958 [1961]: 24). Igualmente desconocemos la magnitud de las repercusiones de la masonería en la *Odisea*, que es para el autor La Obra, pero el uso prolífico de simbología junto a algunos de los epítetos aplicados a Odiseo, podrían ser testimonios de la misma. El más claro ejemplo es sin duda Dédalo.

Kazantzakis ha preferido explotar la vertiente de inventor y rebelde del propio Dédalo, antes que la juventud de Ícaro, un personaje al que no encontramos en la *Odisea*, si bien unos versos referidos al futuro hijo de Helena nos recuerden su leyenda (Θ, 903-27). Dédalo aparece como el Maestro Primero, personaje admirado por los cretenses y modelo de los masones. Es, como para los contemporáneos de Kazantzakis, el prototipo del hombre moderno que utiliza su inteligencia contra la tiranía.

5. LA *ODISEA* MODERNISTA

Karl Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Sigmund Freud (1856-1939) y James Frazer (1854-1941) fueron pensadores revolucionarios de gran alcance. También fueron maestros de Kazantzakis que, de algún modo, pueden ser considerados precursores del Modernismo (Ziolkowsy 2009: 14-15). Todos tenían muy presentes a los antiguos, de hecho, los dos primeros eran filólogos clásicos. Marx escribió su tesis doctoral sobre las diferencias en la filosofía de la naturaleza entre Demócrito y Epicuro y halló en Prometeo al santo mártir que prefigura al moderno proletario (Marx [1841] 2004); Nietzsche, que se sentía destinado y capaz de hendir la historia de la humanidad en dos, y que probablemente lo hizo, disertó sobre el origen de la tragedia (Nietzsche [1871] 1980); Freud se sirvió de los mitos clásicos para clasificar las patologías de la psique (complejos de Edipo, Electra, el narcisismo, etc.); Frazer dio a su *magnum opus*, *La rama dorada* ([1922] 2006), el título a partir de un pasaje de Virgilio (*aureus arbore ramus*, *Aen.* VI, 125-211).

La actualización y revisión de los mitos que ellos emprendieron, así como su énfasis en lo irracional, prepararon el camino al Modernismo. Aunque no todos conocieron el yacimiento de Knossos, que iba a convertirse en símbolo modernista por excelencia (cf. *4.3* y *5.4*), todos contribuyeron a su interpretación y la prefiguraron. Junto a ellos, helenistas como Jane Ellen Harrison dejaron la impronta de sus estudios sobre mito y ritual en la Antigüedad en las obras de autores como Joyce, Eliot o Wolf[233].

El Modernismo parte de la revisión de la tradición clásica y en este marco es posible estudiar la *Odisea* de Kazantzakis, deudora del pensamiento de autores como los antes mencionados, del clima cultural europeo del momento, lo mismo que de la tradición. Además, el interés modernista por el pasado minoico permite arrojar luz sobre los elementos cretenses de la *Odisea* que hemos estudiado en este trabajo.

[233] Cf. la monografía de Carpentier (1998).

5.1. EL MODERNISMO EUROPEO

5.1.1 Principales representantes y características generales

Según el manual tradicional de referencia de Bradbury & McFarlane (1991: 30-35), publicado por primera vez en 1976, el Modernismo europeo se forja a finales del siglo XIX y llega, aproximadamente, hasta los años 30 del XX. Sin embargo, hoy día se detectan sus raíces antes y se cree que se siguen sintiendo sus efectos[234].

Literariamente el auge del movimiento se puede situar en 1922 con la publicación del *Ulises* de Joyce y *La tierra baldía* de T.S. Eliot. En Grecia la llamada generación del 30, que perdura hasta los años 60 y que cuenta con poetas de la talla de Ritsos o los premios Nobel Seferis y Elytis, es su representante más reconocible (Tziovas 1997, Layoun 1990, Beaton 2011: 235; cf. *5.2*).

Las raíces del Modernismo están en poetas y novelistas como Baudelaire, Flaubert, Dostoievski, esto es, en las formas proto-modernistas del simbolismo y el naturalismo (Lewis 2011: 8), y en la filosofía de Nietzsche o Kierkegaard. A finales del siglo XIX escriben obras "modernas" Strindberg, Chekhov, James y Conrad. Otros autores conocerán su apogeo en los años veinte, si bien ya estaban escribiendo antes de la I Guerra Mundial: A. Gide, M. Proust, P. Claudel, P. Valéry, G. Apollinaire, T. Mann, F. Kafka, H. Hesse, S. George, R.M. Rilke, W. Yeats, D.H. Lawrence, E. Pound o J. Joyce son algunos de ellos. En la danza destaca Isadora Duncan (cf. *4.4.2.1*), mientras que la ciencia conoce también un desarrollo espectacular en biología, genética y física, así como el nacimiento la psicología con Freud, que publica *La interpretación de los sueños* en 1900 y *Tótem y Tabú* en 1913 (Freud 1953-1974). Al mismo tiempo, Weber y Durkheim desarrollan la sociología moderna, junto con Sorel[235].

Sus representantes son, por tanto, figuras destacadísimas de muy diversos países y muy diversas disciplinas artísticas, así como ámbitos de la cultura y el conocimiento. El cosmopolitismo es uno de sus rasgos diferenciadores. Hay entre ellos pintores como H. Matisse, P. Picasso y G. Braque, músicos como I. Stravinsky, novelistas como W. James, T. Mann, J. Conrad, M. Proust, I. Svevo, J. Joyce, A. Gide, F. Kafka, R. Musil,

---

[234] Sobre el Modernismo en general cf. los manuales Bradbury & McFarlane 1991, Lewis 2007; sobre el europeo en particular cf. Lewis 2011, Eysteinsson & Liska (eds.) 2007.

[235] Max Weber (1864-1920) filósofo, economista, jurista, historiador, politólogo y sociólogo alemán, considerado uno de los fundadores del estudio moderno, antipositivista, de la sociología y la administración pública; Émile Durkheim (1858-1917), sociólogo francés; Georges Eugène Sorel (1847-1922) filósofo y teórico del sindicalismo revoulcionario.

H. Hesse y W. Faulkner, poetas como S. Mallarmé, P. Valéry, T.S. Eliot, E. Pound, R.M. Rilke, F. García Lorca, G. Apollinaire o A. Breton, dramaturgos como A. Strindberg y L. Pirandello.

Los estilos de estos autores y artistas son muy distintos entre sí. Aquello que caracteriza a todos por igual es su capacidad de valerse por sí mismos, al margen de ninguna corriente o movimiento, esto es, su estilo personal. Sus obras tienen estructuras únicas, que parecen apropiadas solo para sí mismas. Como si una falta general de estilo en el Modernismo forzara a los autores a desarrollar un estilo propio u obras con un estilo concreto muy marcado. Esto explicaría tanto la experimentación, como la frecuencia con que un mismo autor crea obras muy diferentes entre sí.

Como señala Williams (2007: 43):

> No es solo la continuidad, es también la diversidad de los temas que constituyen una parte tan grande del repertorio del arte moderno lo que debería enfatizarse. Aunque el Modernismo pueda ser clarmente identificado como un movimiento distintivo […] está también fuertemente caracterizado por su diversidad interna de métodos y énfasis: una secuencia […] de innovaciones y experimentos que siempre se reconocen de manera más inmediata por aquello con lo que rompen que por aquello hacia lo que tienden.

No obstante el Modernismo, en apariencia tan heterogéneo, comparte una metodología. El llamado "método mítico"[236] consiste en sustituir la mímesis tradicional por el simbolismo y por la metáfora. Se pretende *traspasar la dimensión superficial de la "realidad" para alcanzar un estrato profundo de orden mítico-religioso* (Hinterhäuser 1998: 11). No solo Joyce, también Proust, Kafka, Mann, Yeats, Faulkner, Seferis, Kavafis, Kazantzakis, Elytis y Ritsos operan de este modo alguna vez en sus obras, si no siempre: miran al pasado para entender lo que en el presente se encuentra destruido[237]. El mito es capaz de imponer un orden simbólico y poético en el caos que la Modernidad percibe y de liberar la imaginación[238]. Eliot definiría el método mítico como *un medio de controlar, ordenar, dar forma y significado a la enorme paradoja de la futilidad y anarquía que es la historia contemporánea* (Eliot 1923: 201).

---

[236] Llamado "método mítico" por el teórico del movimiento, T.S. Eliot, en su célebre artículo sobre el *Ulises* de Joyce (Eliot 1923: 271).

[237] El Postmodernismo irá más allá, no creyendo en ningún significado oculto, en ninguna verdad que el autor pueda desvelar en su obra: todo para ellos es una puerta a la misma nada, como en Beckett. Si antes del Modernismo todo es lógico, si durante este el mundo es un laberinto cuyo hilo el autor posee, en el Postmodernismo no hay laberinto, pero queda el hilo, es decir, la obra, que nos invita a recorrer un camino sin sentido (Bien en Tziovas 1997: 261).

[238] El resultado será "una especie de misticismo sociológico" según Sorel (Hughes, S. 1958: 176).

Otras claves para entender el Modernismo europeo serían la preocupación por el lenguaje, el inconsciente, la sexualidad y el género, la relación con las instituciones y el liberalismo, la concepción de Europa como "otra" en el marco del cosmopolitismo y la caída de los grandes imperios (Lewis 2011: 2).

Los modernistas toman conciencia de la contingencia del lenguaje y sus referentes a partir de los trabajos de Saussure y de Wittgenstein, que vuelven a hundir sus raíces en el pensamiento de Nietzsche y la obra de Flaubert. Tanto en la periferia del continente europeo como en su mismo centro, *los escritores modernos se involucran activamente en apoyar la causa de los dialectos o las lenguas habladas que pujaban por convertirse en lenguas nacionales* (Lewis 2011: 3). Ya vimos con detenimiento el caso de Kazantzakis, acérrimo defensor del demoticismo en Grecia (cf. *3.4.1*)

La importancia de la irracionalidad y el inconsciente es también herencia del siglo XIX, difundida en Europa central gracias al trabajo de Freud (cf. *5.4.1.3*). El estudio del inconsciente es una faceta más del intento de traspasar las fronteras entre la vida y el arte que habían perseguido la *bohème* de Baudelaire, el decadentismo de D'Annunzio o el dandismo de Wilde.

En efecto, el Modernismo es un movimiento llamado, como toda nueva corriente, a trastocar el orden establecido. Sin embargo, no rompe con el Romanticismo, sino que entre los dos se da una continuidad. De este modo, la intensa subjetividad del espíritu romántico siguió siendo central para el moderno. Muchos de los rasgos de este último se daban ya a finales del siglo XIX y a partir de ahí evolucionaron: el interés por destruir la superficie de la realidad, el intento de cruzar el tiempo histórico con el movimiento y ritmo de la mente subjetiva, la búsqueda de una imagen iluminadora, el orden ficticio en lugar de la historia consecutiva, la creencia en que la percepción es plural, la vida múltiple y la realidad insustancial. De ahí las figuras poliédricas, que pueden ser contempladas desde diferentes ángulos, como los rostros de Picasso o como los héroes de Kazantzakis.

97: *Las señoritas de Avignon*, Pablo Picasso (1907), Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El siglo XIX había distinguido dos "cosmovisiones" (cf. *3.5*): una mecanicista y una intuitiva. La Modernidad las reunió y lo distintivo del movimiento fue cómo reconcilió las contradicciones: bien mediante la razón, esto es, la síntesis hegeliana, bien reconociendo la validez de los contrarios, pero sin llegar a mezclarlos, como Kierkegaard. El procedimiento es semejante al de la mirada cretense (cf. *3.5.3*) o "tercera vía" de Kazantzakis[239].

Ser moderno significó, por tanto, analizar, pero también escapar, servirse de la fantasía y la imagen onírica. El hombre quiso que su mente fuera más allá de sus propios límites, más allá del conocimiento humano. Rilke hablaría en el poema *Da dich das geflügelte Entzücken* de llevar al máximo las propias fuerzas:

> Deine ausgeübten Kräfte spanne,
> Bis sie reichen, zwischen zwein
> Widersprüchen ... Denn im Manne
> Will der Gott beraten sein[240].

La imagen de un intelecto en tensión por sobrepasar sus fronteras y la determinación con que esa tensión se mantiene hasta sus últimas consecuencias sería evocada por Kazantzakis mediante la metáfora del arco en el texto "Tres almas, tres deseos" (Kazantzakis [1956] 2007: 7):

> I. Soy un arco en tus manos, Señor, ténsame o me pudriré.
> II. No me tenses en exceso, Señor; me romperé.
> III. Ténsame del todo, Señor, ¡aunque me rompa!

El interés por el hipnotismo, el sonambulismo, el animismo, el automatismo, la telepatía y las experiencias alucinógenas, que caracteriza la época, deriva de ese deseo de trascender las barreras de la mente. Al experimentar con estas nuevas disciplinas los modernistas emplean un método científico tradicional, pero lo aplican a fenómenos no científicos, irracionales y místicos, pues creen que la ciencia positivista ha fracasado en su intento de explicar la realidad[241].

---

[239] La unión de cada cosa con su contrario recorre la obra de los autores del Modernismo: en *Demian* (1919) de Hesse, por ejemplo, Abraxas es femenino y masculino, dios y demonio; en el *Ulises* de Joyce Bella Cohen se transforma en Bello Cohen y dice *Nes* (contracción de *No* y *Yes*). La idea es la de la *coincidentia oppositorum*, como la llamara G. Bruno (1548-1600; cf. Del Giudice 2005), y se remonta, por supuesto, a Heráclito.

[240] *Tiende tus ejercitadas fuerzas hasta el punto que separa dos contradicciones… pues en el hombre quiere el dios hallar consejo* (Trad. I. de los Ríos en conversación personal).

[241] La expresión "la bancarrota de la ciencia" dio entidad a este pensamiento. Proviene de Ferdinand Brunetière (1849-1906), crítico conocido por aplicar el darwinismo a los géneros literarios. La polémica sobre la "bancarrota de la ciencia" tuvo lugar mayoritariamente en París en torno al año 1896.

La exploración de las posibilidades sexuales y de género no dista mucho de estos últimos fenómenos. En definitiva, también el feminismo, el nudismo, la homosexualidad e incluso en vegetarianismo se ocupan de la relación del cuerpo y la mente.

A menudo los modernistas se agrupan en movimientos que les facilitan el acceso a las instituciones, en ocasiones tomando parte activa en la política. Algunos representantes de la vanguardia se sienten atraídos por la utopía o los regímenes totalitarios, si bien la mayor parte se adscribe al liberalismo.

En el contexto histórico de la caída de los grandes imperios, como el británico o el otomano, no es extraño que los primeros modernistas europeos tengan la conciencia de vivir una época de tránsito (cf. *3.5.4*). Así Virginia Wolf hablaría de 1910 como el año en que cambió la naturaleza humana, D.H. Lawrence diría que el viejo mundo acabó en 1901 y Henry Adams fecharía el fin en 1900[242]. Estas concepciones se trasladan a los personajes de los autores, de manera que los de Strindberg, por ejemplo, son personajes modernos que viven una era de transición (*Miss Julia,* 1888). Europa experimenta una crisis cultural, busca su identidad y en lugar de hacerlo en el centro, lo hará en sus márgenes.

5.1.2 Distribución geográfica

Geográficamente el Modernismo se desarrolla en los márgenes, esto es, en ciudades fronterizas, como Viena, Praga, Budapest, Munich, Zürich, Oslo, Barcelona, Dublin, Trieste, San Petersburgo… y en otras que no lo son tanto, como París, Roma, Berlín, Londres, Moscú, Nueva York o Chicago, pero que están repletas de artistas inmigrantes, expatriados voluntarios o forzosos que llevan la marginalidad a los centros europeos y norteamericanos. Como se indicó antes, el sentimiento cosmopolita atraviesa el movimiento en Europa (Lewis 2011: 7).

La emigración era un fenómeno muy común en una época de guerras y redefinición de fronteras e identidades. Se producía, sobre todo, por motivaciones económicas y políticas, pero también culturales. Los centros del movimiento modernista fueron atrayendo a inmigrantes culturales, que los eligieron como residencia por la vida artística que en ellos se desarrollaba (Bradbury & McFarlane 1991: 95-96).

---

[242] El intento de fijar una fecha concreta al momento de transición se convirtió en un rasgo modernista.

Así el Modernismo es el arte extraterritorial –como lo llamaría Steiner (2002: 29-30)– propio del relativismo de un tiempo en que las fronteras fluctuaban. Los escritores modernistas son los "sin techo", no tienen una nación[243] y tampoco una lengua. Así, entienden su propio idioma como políglota o incluso escriben en varios: Wilde escribió en francés *Salomé*, Eliot incluyó citas en diversos idiomas en *La Tierra Baldía* (1922), Pound era multilingüe y Beckett, Nabokov o Kazantzakis también escribieron en lenguas distintas a la materna[244].

Pero la emigración cultural no solo provocó intercambios nacionales y el auge de una literatura universal, sino que también desdibujó las fronteras entre las artes (Bradbury & McFarlane 1991: 201), tal y como evidencian las vanguardias.

5.1.3 Corrientes

A pesar de las diferencias entre autores, e incluso obras de un mismo autor, el Modernismo conservó unas características comunes: la sofistificación y el manierismo, la introversión, el despliegue técnico, un auto-escepticismo interno… su experimentalismo expresaba también desolación, oscuridad, alienación y desintegración. El Modernismo puso de manifiesto la crisis de la cultura, es decir, el fin de una civilización, la época de tránsito, y arrojó una visión pesimista sobre la historia de la humanidad a partir de la reinterpretación del mundo de hombres como Marx, Freud y Darwin... Es el arte del caos surgido de la destrucción de la I Guerra Mundial, que demostró las consecuencias de la aplicación de la tecnología a la guerra.

En el Modernismo pueden reconocerse constantes, aunque movimientos como el simbolista y el surrealista no sean lo mismo. En cualquier caso los nombres dados a las distintas corrientes no son sino fronteras –y el Modernismo tiende por principio a derribarlas– y no constituyen estilos (Bradbury & McFarlane 1991: 191-202).

La disparidad modernista afecta incluso a las afinidades políticas: el futurismo ruso se asocia al socialismo, el italiano al fascismo. Pero, sobre todo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etc., utilizan medios distintos para fines distintos. Su vínculo de unión es la constante necesidad de cambio y la búsqueda en una época de tránsito.

---

[243] "Mi único hogar es mi desierta alma" diría Balmont; "Mi alma. Los viajes han sido tu patria" diría Kazantzakis.

[244] *Toda Raba*, *En el jardín de las rocas* y la primera versión del *Capitán Mijalis*, fueron escritas en francés.

El futurista ruso se interesa por el material tradicional, el cuento, la leyenda popular, contrasta con su admiración por la máquina y la urbe. Al futurismo le gusta descubrir la estructura de ese material "bajo" que le proporciona el folclore y utilizarlo en contextos académicos. Un rasgo que es característico de las vanguardias y que hemos visto en Kazantzakis (ibídem: 269; cf. *4.2.4*).

El expresionista alemán[245], por su parte, busca la liberación del espíritu, la expresión del individuo oprimido por el materialismo y las instituciones. El conflicto padre-hijo está directamente ligado a esto y es muy habitual en los dramas expresionistas (ibídem: 277). Kazantzakis había leído he imitado el teatro expresionista y la relación con su padre era muy conflictiva, de ahí que el tema sea también tan frecuente en sus obras (Sakellaridou 1997: 77-94).

Los expresionistas rechazan la sociedad industrial, el impresionismo artístico y toda literatura que cubra la verdad con apariencias. Pensando tanto en Nietzsche, como en sí mismo, Kazantzakis diría que para el filósofo *es un angustia desgarrante. El poeta que hay en ti cubre el abismo con las flores del arte* pero *el arte, vociferas tú, recubre con hermosas imágenes la espantosa verdad* (Kazantzakis [1956] 2007: 320). La imagen de la máscara que cubre la realidad es un *leit motiv* en Kazantzakis (cf. *3.5.2.1*). En la *Odisea*, por ejemplo, el héroe concluye su existencia habiendo descubierto la mentira tras todos los sistemas de ideas, es decir, tras haberles quitado la máscara con la que recubren el abismo de la nada.

El artista expresionista es un visionario, un profeta que hace estallar la realidad convencional (Bradbury & McFarlane 1991: 277). Su lenguaje está siempre a punto de caer en la retórica (ibídem: 278), como el de Kazantzakis. El principal predecesor lo tienen en Nietzsche.

Los expresionistas tienen una conciencia mesiánica que en el plano político se refleja en el deseo de liderar a comunidades, y en el estético en el de la subjetividad del yo como centro del universo. Sienten que han llegado a un final y buscan llenar el vacío con la expresión de sus energías (ibídem: 287). Llegan a sentir que las instituciones sociales han travestido la naturaleza del hombre, destruida por el violento golpe de la guerra y sustituida por una revolución (ibídem: 385). Los ecos de estas ideas en Kazantzakis son múltiples, basta pensar en la época de tránsito (cf. *3.5.4*).

---

[245] El expresionismo se da en Berlín, Praga y Zürich (Bradbury & McFarlane 1991: 286)

El gran objetivo de los expresionistas fue recorrer un duro camino interior *hasta aquellos niveles de la mente de los que la creación procede, a los arquetipos, los mitos, y combatir compulsiva, disciplinadamente y de una manera seria el terrible caos de una realidad que se desintegra, para alcanzar una nueva imagen del hombre* (Benn 1986-2003, v. 1: 240-256). Esta noción del deber del artista (*chreos*) es también clave en nuestro autor. En la *Ascética* la etapa denominada "Preparación" consta de tres deberes (Kazantzakis [1927] 2007: 11-26).

Para el dadaísta, en cambio, el primer paso para cambiar consiste en aceptar las cosas como son. Y las cosas son absurdas. El segundo paso es conseguir que el cambio parta del impulso de la propia dinámica interna de la situación. El tercero y último, aceptar que en realidad nada ha cambiado en el absurdo mundial. Kazantzakis no se hallaba lejos de estos presupuestos cuando en el final de la *Ascética* declarara: *Solo tú y yo existimos. Tú y yo somos uno. Y ese uno no existe* (Kazantzakis [1927] 2007: 98).

Ante el absurdo, el vacío o, simplemente, la multiplicidad desconcertante del mundo visible, el surrealismo propone las vías de la imaginación y la fantasía. Kazantzakis, por su parte, asegura:

> Falso sueño es la vejez y la muerte es fantasía
> todas las cosas del alma son creaciones y juegos del espíritu;
> todo es brisa ligera que sopla y hace abrirse las sienes:
> levemente el sueño fue soñado y llegó a existir el mundo (Kaz. *Od*. 65-68).

Aun admitiendo que no existan vínculos directos entre Kazantzakis y un representante del surrealismo como André Breton, no ha faltado quien ha rastreado las afinidades entre ambos y ha descubierto que las hay y que se encuentran especialmente en la *Odisea* (Metzidakis 2000: 429-441). Ya Bien (1989: 211) había observado que la *Odisea* parece *compartir la doctrina de la* disponibilité *de André Gide y/o la postura existencial llevada al extremo en la* Expérience intérieure *por George Bataille*. El héroe de Kazantzakis lucha con la naturaleza y los dioses, como el de Homero, pero el campo de batalla es su propia mente. Kazantzakis, por tanto, "internaliza" a Homero (cf. Vrettakos 1983: 200).

Que la obra presente una vertiente surrealista no es extraño, dada su cronología. Esta vertiente, que venimos llamando modernista en términos generales, es más temática que formal. Evidentemente existen grandes diferencias entre una técnica eminentemente surrealista como la escritura automática y la dura disciplina de Kazantzakis. Pero el empleo del mito, del arquetipo y de algunas imágenes es paralelo.

Las metáforas de las transformaciones, por ejemplo, aun nietzscheanas y bergsonianas, no dejan de cuadrar al espíritu surrealista que, como el de Kazantzakis, busca la síntesis, llamada en este caso *point culminant* (Metzidakis 2000: 434). La destacada presencia del sueño (Kaz. Θ, 1134 ss. y 1173: *pálido sueño es lo que veo y un juguete del aire*), el contínuo entre realidad y fantasía, la interferencia entre los estados de la mente y los del ser, así como el recorrido imposible en términos de espacio y de tiempo que lleva a cabo Odiseo, representan innegables paralelos con el surrealismo europeo.

5.1.4 Lenguaje y géneros

El lenguaje modernista se caracteriza por buscar la innovación formal. El interés por los estados de consciencia e inconsciencia de la mente conduce a la introducción de estructuras diferentes al orden habitual, que permitan representarlos. Asimismo, ante el debilitamiento de la estructura narrativa y de la unidad, las obras presentan otro tipo de ordenamientos estéticos: la imitación de modelos literarios (caso de Joyce o de Kazantzakis), los arquetipos míticos, las repeticiones con variaciones de motivos, imágenes y símbolos (Bradbury & McFarlane 1991: 481). Finalmente, puesto que el orden cronológico no es el más importante, cobran relevancia los distintos puntos de vista y la movilidad se hace un hueco, aparecen referencias cruzadas, que llevan adelante y atrás en el tiempo. También el lenguaje artístico se vuelve poliédrico, como mencionábamos a propósito del cubismo de Picasso: *El artista modernista, a menudo un exiliado, asume la forma de un espíritu que viaja por artes desconocidas, y personifica las dificultades formales que lo rodean, encontrando su lugar en las complejas perspectivas de la propia escritura* (ibídem: 404-405).

En literatura cada género refleja las corrientes modernistas a su manera y propone soluciones distintas a sus inquietudes. Los más cultivados son, probablemente, la poesía y la novela, pero también el teatro ocupa un destacado papel.

Para los poetas modernos como Yeats, Eliot, Mallarmé, Valéry, Rilke, George, Machado o Lorca la dialéctica entre la tradición e innovación es una de las fuentes de su obra. Lo es incluso para los comunistas, como Brecht o Neruda (ibídem: 318). En un mundo cada vez más internacionalizado, la cultura clásica no es ya la única autoridad y los poetas disponen de los mitos del mundo entero (ibídem: 316), de manera que las mitologías de los cinco continentes les sirven de inspiración a los autores, que cuentan con ellas como en el *Museo Imaginario* de Malraux (1951). Así los artistas se crean sus

propios mitos, como la Andalucía de Lorca (Bradbury & McFarlane 1991: 318) o la Creta de Kazantzakis.

El poema largo, narrativo o filosófico, se sigue dando, pero en muchos casos parece anticuado. Las estructuras y esquemas conceptuales se consideran superfluas para la poesía. Esto es precisamente lo que provocó el rechazo de la *Odisea* de Kazantzakis. El poema dista mucho de los presupuestos modernistas en su forma más inmediata, si bien no tanto en sus concepciones y en soluciones puntuales, como veremos a lo largo del presente capítulo.

Típico de la poesía modernista es el interés por el tema de la ficción (ibídem: 369-382). Este interés se origina en la subjetividad del Romanticismo, en su búsqueda del significado y los límites de la verdad y la realidad. Saber que todo es un invento puede llevar al nihilismo, pero también a la celebración de la capacidad del hombre para dar sentido a las cosas, que es la respuesta, por ejemplo, de Kazantzakis. Es su privilegio y su castigo como ficcionalista tener que reconocer tanto el poder de la mente como sus límites naturales (ibídem: 380).

Si la poesía se preocupa por las oposiciones sujeto/objeto, poeta/mundo, escritor/lenguaje, la novela pone el mayor énfasis en la representación de la realidad y la estructura secuencial lógica. Esto se refleja en la complejidad de su forma, en la representación de los estados de conciencia, en la sensación de desorden nihilista tras la apariencia de vida y realidad y en la liberalización del arte narrativo de la determinación de un argumento (ibídem: 393).

La novela modernista no hace un retrato del mundo, como la decimonónica, sino que lo crea. El interés no reside interés en la voz del narrador, como en el siglo XIX, sino en la propia narrativa (ibídem: 396). *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), el *magnum opus* de Proust, es la búsqueda de la realidad perdida del pasado y, sobre todo, de los medios artísticos para recrearla (ibídem: 402). La huida del realismo no se emprende para captar la conciencia o sentir con mayor intensidad la vida, sino para explorar la pobreza de la realidad y el poder del arte (ibídem: 409).

El objetivo de la novela es capturar la conciencia, por eso no hay argumento, sino patrones (ibídem: 408). Esto es lo que sucede en la *Odisea* o en novelas carentes de eventos o de conclusión como *El hombre sin atributos* (1930-1933) de Musil, la *Montaña Mágica* ([1924] 2002) de Mann, o el *Ulises* de Joyce (ibídem: 431).

Puesto que la novela modernista no ve la historia como una secuencia, tiende a ordenarse espacialmente o por niveles de conciencia. Sigue la lógica de la metáfora y la forma, en lugar de una secuencia temporal o la evolución de un personaje. En la base de todo esto está la filosofía de Bergson (cf. *3.5.2.3*), quien influyó en la concepción modernista del tiempo de autores contemporáneos como Mann, Proust, Machado, Joyce, Woolf, Richardson o Kazantzakis (Morales Ladrón 2004: 1-12; cf. Kumar 1963).

Para el filósofo francés los eventos son puntos espaciales imaginarios en el ininterrumpido e indiferenciado flujo del tiempo. Las formas literarias de los comienzos, centro y finales de la novela modernista son el reflejo de las ideas sobre el tiempo bergsoniano y del momento histórico concebido como época de tránsito. No hay una perspectiva del final, sino una del centro (Bradbury & McFarlane 1991: 437): todo está en marcha, sin resolver, palpita, contiene toda la experiencia al tiempo, nada es desvelado del todo y todo permanece inacabado. De ahí también la frecuente subdivisión en episodios de la novela modernista. Cada capítulo debe proponer nuevos problemas, servir de nuevo comienzo, nuevo impulso adelante. Por eso se ha dicho que la obra de algunos de los escritores más significativos de la época *está profundamente impregnada por la nostalgia del mito de la repetición eterna y, en resumidas cuentas, de la* abolición del tiempo (Eliade 2000: 140).

Los cruces del tiempo y el espacio preocupaban ya a los simbolistas como Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire y Valèry. A partir de ahí a la novela simbolista desde Huysmans hasta Malraux fragmenta la narrativa y divide la experiencia en pequeños bloques temporales, conectados mediante la repetición de imágenes y símbolos antes que mediante la sucesión de acontecimientos externos. Lo cual da lugar a un ritmo y un patrón (Bradbury & McFarlane 1991: 453).

En la novela modernista el espacio sustituye al tiempo creando una "forma espacial" (Frank 1991: 10). El *Ulises,* por ejemplo, se compone de imágenes estáticas fuera del tiempo. El espacio que ocupan estas imágenes era el propio de las artes plásticas[246], mientras que la literatura hablaba con lenguaje, mediante secuencias temporales, pero con el Modernismo esto cambia.

[246] J. Frank desarrolla la idea a partir del célebre ensayo de G.E. Lessing sobre el Laocoonte (cf. Lessing [1766] 2002).

En la *Odisea* de Kazantzakis el tiempo y su paso inexorable constituye un motivo dominante, que se une al de la muerte[247]. Kazantzakis encadena los acontecimientos y los lapsos de tiempo transcurridos entre ellos mediante imágenes de los planetas, la noche, la alternancia de estaciones, el migrar de las aves, etc. Junto al tiempo secuencial de estas metáforas, se encuentra el tiempo circular, que expresa mediante la metáfora de la rueda o el fluir del río, y, lo que más nos interesa, el tiempo subjetivo. No es solo que los personajes aprecien la carrera indetenible del tiempo con mayor o menor rapidez según las circunsatancias (ej. veloz en Ítaca con los preparativos del viaje B, 1035-9; lento en el ejercicio ascético en África Ξ, 915-20), es que, como advierte Castillo Didier (2006-2007: 195): *En el fluir fatal del tiempo, el instante, el segundo, puede tener la equivalencia de la máxima duración de cada hombre, que es su vida, o la de épocas, años, días, o la del momento detenido, eternizado subjetivamente, pese a su objetivo e inexorable pasar.*

Al encontrarse de nuevo en los espacios del pasado, concretamente en Esparta, Odiseo confunde años y segundos (Γ, 1066-1082). Después, a Odiseo se le mezclan *las cosas viejas con las futuras* (Ξ, 393) en África, una vez se ha alejado de los escenarios y los tiempos de Homero. En la rapsodia P (1-9, 20-35) la lentitud del tiempo da cabida a que el héroe cree en su mente numerosos seres y a que cinco de ellos representen completo el drama de la vida. Es decir, el tiempo subjetivo y bergsoniano se expande y en él surgen nuevas realidades. A medida que nos acercamos al final del poema más se van llenando los segundos con contenido de pasado, de presente y aun de futuro. Han pasado milenios desde que Odiseo abandonara Ítaca y *el comienzzo y el fin han cerrado el círculo hilado por la fatalidad* (T, 109).

Las alteraciones del tiempo se dan también en otros personajes cuando cantan (proyectados al futuro) o cuentan (proyectados al pasado) sus recuerdos. Así la canción de Dijtena a bordo del barco incluye la historia de una niña que será la suya propia (H, 1066)[248] y Menelao rememora como un sueño fugaz, acaso una sombra, su pasado en Troya (Δ, 1075-85).

Hacia el final es el baile (cf. *4.2.3*) el que transporta a Odiseo a un territorio donde los límites del tiempo se desvanecen:

---

[247] Sobre el tiempo en la *Odisea* cf. Castillo Didier 1975b y 2006-2007: 189-221.
[248] Los mismo que ocurre con la canción del gusano de Odiseo cf. *4.2.1.2.*

Ojú, muy pequeño es el tiempo, muy reducido el espacio,
y el baile del solitario se desborda y se va a caer del tiempo,
y cual estrella va a fundirse en la noche del cosmos.
(Kaz. *Od*. P, 1347-49)

98: Nikos Kazantzakis, Takis Kalmouchos (1929).

5.2 EL MODERNISMO GRIEGO

Tradicionalmente se ha considerado que en Grecia el Modernismo[249] es algo posterior a Europa. De hecho, las primeras traducciones de autores modernistas como Joyce, Gide o Woolf al griego son de 1936, y el movimiento se asocia a la generación de 1930 y a autores como el Seferis de *Mythistorima* (1935) o el Embirikos de *Ypsikaminos* (1935). Sin embargo, como señala Beaton (2011: 234-5) ya en 1906 y 1907 el joven Pericles Yannopoulos publicaba trabajos propios del decadentismo francés que no parecerían fuera de lugar en una colección de ensayos del Modernismo europeo.

Yannopoulos se había erigido a sí mismo en apóstol de la grecidad, propugnando un nacionalismo extremo que combinaba con una forma de escribir, de vivir e incluso de morir[250], más acordes con el espíritu europeo. Su ejemplo ilustra los dos polos del Modernismo griego –la identidad nacional basada en el pasado helénico y el fuerte deseo de entroncar con la modernidad europea– y su dilema: cómo ser moderno y griego al mismo tiempo (Beaton 2011: 235). El mismo gusto por el decadentismo se encuentra en la primera novela de Kazantzakis, *Serpiente y Lirio* (1906), así como las influencias de Ibsen y Nieztsche. La preocupación por la grecidad, central en sus obras de madurez, está muy pronto en su *Odisea*, pero también es el tema del *Dodecálogo del gitano* (1907) de Palamas, donde un gitano, es decir, un *outsider*, cuestiona los pilares de la cultura griega. Otro tanto hace, primero desde el seno de la cultura y la herencia griegas y cada vez más alejado de ellas, el héroe de la *Odisea* de Kazantzakis. El poema de Palamas presenta además fragmentación de la coherencia narrativa, como el de Kazantzakis, y experimentos métricos cercanos al verso libre. Por último, la preocupación por redefinir la identidad griega es una constante en la poesía de Kavafis, quien al intentar reconstruir el pasado colectivo de su pueblo entronca con el Modernismo.

A pesar de ello ningún escritor griego anterior a 1930 ha recibido el título de modernista, si bien a medida que avanzan los estudios esto podría cambiar (Beaton 2011: 235).

---

[249] Sobre el Modernismo griego cf. Alexiou & Lambropoulos 1985, Beaton 2011: 234-246, Layoun 1990, Ricks (ed.) 2003, Tziovas 1997, Vitti 1977.

[250] Yannopoulos se suicidó en 1910 disparándose un tiro en la sien a lomos del caballo que había cabalgado hasta el mar (cf. Beaton 2011: 234).

El Modernismo griego nace en el contexto de la Catástrofe de Asia Menor con el manifiesto *Elefthero Pneuma* (1929) de Theotokas: Europa, a pesar de todas sus diferencias, es una unidad y Grecia debe encontrar su lugar en ella.

Entre los autores canónicos del Modernismo griego Tziovas (1997: 5) distingue a los modernistas más tradicionales y apegados a la tradición como Seferis, Elytis y algunos rasgos de Palamas, de los vanguardistas como Karyotakis, Embirikos o Engonopoulos y, en parte, también Kavafis. Hay una "Generación del 30" ubicada en Atenas en torno a la publicación *Ta Nea Grammata* (Las nuevas letras), una periferia cosmopolita, representada por los más vanguardistas, y una "Escuela de Tesalónica", que se da a conocer en la revista *Makedonikes Imeres* (Días macedonios).

Todos estos autores conocen y utilizan el método mítico en obras fundamentalmente poéticas donde el pasado clásico y el bizantino se funden con el presente. Asimismo presentan varias de las características del Modernismo europeo: autores como Seferis, Kosmas Politis o Theotokas conocen la movilidad típica de la época, pues se ven forzados a abandonar Asia Menor; por su parte, la retórica del fin de siglo forma parte del imaginario griego moderno. Los modernistas helenos hablan de principios y finales, continuaciones y rupturas, declives y decadencia, al tiempo que señalan el problema conceptual, estético y político de la periodización (Kolocotroni & Taxidou 1997: 11). El problema del tiempo circular, recurrente y fragmentado se plantea así en sus escritos (Tziovas 1997: 34-35): aspiran a convertirlo en espacio al fundir pasado, presente y futuro.

El Modernismo griego combina el racionalismo y la modernidad occidentales con la espiritualidad oriental y la ortodoxia (ibídem 1997: 28). La Generación del 30 es helenocentrista, rasgo que contrasta con la universalidad del Modernismo europeo (Vayenas 1997: 45). La mayor parte de ellos utilizaron el pasado y la tradición popular. Otros, considerando que las canciones populares (*dimotika tragoudia* cf. *4.2.2*) eran las canciones del pueblo esclavizado, lamentaron que la Grecia liberada no se liberara de ellas (Theotokas [1929] 2002: 24-25).

La problemática fundamental es, por tanto, la de la tradición y la modernidad: *En el contexto del Modernismo griego textualidad se asocia a experimentación, auto-referencialidad y artificio, proporcionando así una conexión con los modos occidentales, pero también un vínculo intertextual con textos más tempranos (griegos y no griegos)* (Tziovas 1997: 33).

El descubrimiento de la 'grecidad' por parte de la Generación del 30 sería imitado, según Vitti (1977: 194), por Kazantzakis[251].

Para Seferis, Elytis (y también para Kazantzakis) hay un dilema entre escribir para sí o para los otros, que la escritura sea un *pharmakos* individual o un vehículo de cambio social (ibídem 1997: 32). A Kazantzakis le obsesionaba la idea de ser un "chupatintas" y escribir solo para calmar su angustia, siendo incapaz de vivir una vida plena y ser un hombre de acción, un líder capaz de cambiar el mundo. Seferis dice en *Kyriaki: prefiero una gota de sangre a un vaso de tinta*[252].

Existe un interés importante del Modernismo griego por la tradición épica y un buen número de poemas largos, escritos entre 1900 y 1960, que lo atestiguan y que podrían estudiarse como parte de un fenómeno al que también pertenecería la *Odisea* de Kazantzakis: *O Dodekalogos tou Gyftou* (*El dodecálogo del gitano*, 1907) de Palamas; *I syneididi tis pistis* (*La conciencia de la fe*, 1917) de Sikelianos; *Mithistorima* (*Cuento*, 1935) de Seferis; *Amorgos* (1943) de Gatsos; *Bolivar* (1944) de Engonopoulos, *Romiosini* (*Grecidad*, 1945-1947, publicado en 1954) y *To Axion Esti* (1959) de Elytis. Algunas de estas obras son fruto de las circunstancias de la Guerra Civil griega y no son ajenas al resurgimiento de la épica en obras modernistas como los *Cantos* de Pound (cf. Beaton 2011: 242).

Por otra parte, una novela como *Argo*, de Theotokas, toma el mito de Jasón y su legendario viaje como una metáfora de la juventud griega de los años 20, de manera similar a como Joyce había hecho en *Ulises* (Beaton 2011: 237), pero también similar al papel de Odiseo en la épica de Kazantzakis y de Teseo en varias de sus obras (cf. *5.4.2*). En todos estos casos nos encontramos ante el uso del mito como contrapeso a la modernidad. Este "método mítico" era especialmente apropiable por parte de los autores griegos, que poseían recursos míticos abundantes y que surtían de ellos al resto del continente. Al mismo tiempo, estos autores se sienten obligados a romper con el mito y la tradición que puede llegar a resultar un lastre, como expresan Seferis y Elytis en sus poemas, pero también Kazantzakis. En ocasiones, los griegos encuentran la solución a sus dilemas identitarios reclamando como propia la herencia helena y su conexión con las tradiciones vivas del pueblo griego. El "método mítico" alcanza en Grecia su apogeo en la más conseguida de las novelas modernistas griegas, la trilogía *Ciudades a la*

---

[251] Sobre la aparición de este rasgo en un período modernista cf. Tziovas 1989.
[252] Evoca a Nietzsche (1987: 69): *Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que la sangre es espíritu*.

deriva de Stratis Tsirkas ([1960-65] 2011). El protagonista de *El Club*, *Ariadna* y *El murciélago* se llama Manos, un nombre que alude, como el de Manolios en el *Cristo de nuevo crucificado* de Kazantzakis, al sacrificio de los personajes[253]. Perdido en sus viajes recuerda a un Simbad o un Odiseo; ayudado por una mujer en la resistencia de Alejandría se parece a Teseo; es un Edipo ante la esfinge y un rostro proteico cuando se convierte en espía.

A pesar de los paralelismos, no podemos dejar de señalar que Kazantzakis no pertenece a la Generación del 30. En ello coinciden la crítica y los protagonistas del período, que rechazaron el "metacomunismo" de Kazantzakis, lo mismo que la Idea délfica de Sikelianos. Kazantzakis, no obstante, tradujo a los poetas españoles que tan influyentes serían para el modernismo griego: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Vicente Aleixandre[254].

[253] Enmanuel significa en hebreo 'Dios está con nosotros'.
[254] Las traducciones se publicaron en dos números de la revista *Kyklos* en 1933.

5.3 EL MODERNISMO DE KAZANTZAKIS

En su reciente trabajo sobre el Modernismo europeo Lewis establecía que la literatura experimental escrita entre 1910 y 1930 es modernista y planteaba la posibilidad de discutir que la poesía menos experimental del mismo período también lo sea. Por último, destacaba el legado modernista en autores muy diferentes de toda Europa, entre ellos, en Kazantzakis (Lewis 2011: 8).

Fuera de Grecia Kazantzakis ha sido llamado modernista (Levitt 1973: 103, 1983: 41, Lewis 2011: 8) e incluso postmoderno (Beaton 2009: 19, 2011: 235-236), si bien más por su obra en prosa que por su *Odisea*. En nuestro repaso de las características del Modernismo europeo (*5.1*) ya hemos señalado algunas de las coincidencias de nuestro autor con el movimiento: la conciencia de vivir una época de tránsito, la marginalidad, la tensión entre universalidad y extraterritorialidad, el problema de la concepción y representación del tiempo, la búsqueda existencial del expresionismo, etc. En el último apartado (*5.2*) hemos comprobado que las preocupaciones de los modernistas griegos, tales como las relaciones de la tradición y la modernidad, la temporalidad, la identidad nacional o el papel del escritor en la sociedad, no son ajenas a Kazantzakis y que incluso el largo poema épico es un género que cultivan muchos de los representantes del Modernismo griego.

Nuestro enfoque tratará de mostrar a continuación que la *Odisea*, al menos en parte, sí concuerda con los presupuestos modernistas que se han detectado en la prosa del autor (*5.3.1*). Después nos ocuparemos de una comparación ineludible, la de la novela modernista por antonomasia, el *Ulises* de Joyce, con la *Odisea* de Kazantzakis (*5.3.2*).

5.3.1 El Modernismo en las novelas

Para el profesor Beaton, uno de los más destacados estudiosos de Kazantzakis a nivel internacional, la *Odisea*, a pesar de haber sido publicada en 1938, pertenece al clima y las preocupaciones del período anterior de la literatura griega, esto es, el dominado por el romanticismo y la influencia de Palamas (cf. *3.5*). Solo a partir de Zorba, no en vano apodado el Griego, se daría el primer acercamiento del autor al clima del movimiento modernista, que en Grecia tiene como preocupación principal la búsqueda de las raíces de la grecidad (Beaton 2009: 41; cf. *5.2*). Beaton considera que en las novelas de Kazantzakis abundan los rasgos modernistas e incluso postmodernos.

En nuestra opinión, la *Odisea* comparte con las novelas posteriores muchos de estos rasgos, si bien es una obra desigual, redactada a lo largo de muchos años y de difícil clasificación[255].

La *Odisea* no es un poema modernista en el sentido más obvio. Sería posible, a pesar de ello, hablar del Modernismo de la *Odisea*, aunque tan solo fuera a partir de la influencia en ella del simbolismo francés y los poetas ingleses: en efecto, Mallarmé, Valéry, Eliot o Pound abrieron para el mito clásico los nuevos caminos que siguieron después Joyce y Kazantzakis. Este último cuenta a Prevelakis en una de sus cartas que mientras trabaja la *Odisea* en Gottesgab apenas tiene tiempo de leer y que, si acaso, echa un vistazo a d'Ors o Valéry (Prevelakis 1984: 270 [Carta del 31-10-1931]). Por otra parte, el propio Palamas, reconocido por los especialistas como una de las influencias griegas más destacadas en el poema de Kazantzakis es, hasta cierto punto, modernista (Tziovas 1997: 5).

Las primeras obras de Kazantzakis, predecesoras inmediatas de la *Odisea*, son además muy experimentales en forma y contenido. En sus dramas, como en *El Maestro Primero* (1909), por ejemplo, combina la influencia de modernistas como Strindberg, Brecht o Pirandello con su estilo personal (Sakellaridou 1997: 80). En Grecia estas obras se consideran, con pocas excepciones, irrepresentables, por más que su autor insistiera en que los escribía para la escena y no para la lectura. De hecho, hay quien considera que tienen un gran potencial para la experimentación teatral postmoderna (Sakellaridou 1997: 80) y que pueden ser muy efectivas en producciones "deconstruidas" y enriquecidas con efectos especiales (Petrakou 2010: 105). Kerenyi, por su parte, había elogiado la *Comedia* (1909) como una obra existencialista *avant garde* (Kerenyi 1969: 3-6; cf. *2.1.5*) y Grammatas había estudiado la influencia de Pirandello sobre el *Otelo* (1936) de Kazantzakis (Grammatas 1992: 48).

Las referencias sistemáticas a la historia, sea la antigua, la bizantina o la moderna, el uso del "método mítico", que Eliot encumbrara como el mayor logro en el *Ulises* de Joyce (Eliot 1923: 271), son técnicas modernistas que, a juicio del profesor Beaton (2009: 21), Kazantzakis aplica en sus novelas de madurez, escritas a partir de 1946 y responsables de su éxito y fama internacionales (cf. *2.3*).

---

[255] Durante el otoño de 2010 tuve la suerte de reunirme en varias ocasiones con el profesor Beaton en la Escuela Británica de Atenas y discutir estas cuestiones. El profesor Beaton se mostró bastante de acuerdo en considerar que en la *Odisea* existen rasgos incipientes del modernismo que después se encuentran en las novelas de Kazantzakis.

Como ya se ha señalado, para Eliot la novela de Joyce es casi un descubrimiento científico, una forma de ordenar el caos y la anarquía de la historia contemporánea. El objetivo de Kazantzakis es idéntico en la *Odisea*, si bien puede que no lo alcance. No obstante, cuando mitifica la propia historia y presenta, por ejemplo, en el *Capitán Mijalis* ([1953] 2005) una *Ilíada* contemporánea está acercándose mucho al ejemplo modernista (Beaton 2009: 21-22).

En *Cristo de nuevo crucificado* ([1950] 2005) Kazantzakis aborda la problemática del tiempo y el sentido del mito en relación a la idea del eterno retorno, temas que en Europa preocuparon a Eliot, Pound y Joyce, lo mismo que en Grecia a Seferis, Tsirkas o Theotokas (Beaton 2009: 45).

Los héroes de sus novelas asumen papeles míticos, que es, en el fondo, lo mismo que hacen los personajes de la *Odisea*: Odiseo se convierte en Paris, cuando rapta a Helena, y en Teseo, cuando llega a Creta. Dijtena hace el papel de Ariadna, Idomeneo el del Minotauro y el goloso Centauro, que recibe el trono de la "ínsula" Creta, es un Sancho Panza. Kazantzakis funciona a todos los niveles y en todas sus obras mediante arquetipos, e independientemente de que los personajes lo sepan o no, están actuando de acuerdo a los arquetipos que representan. Este es un descubrimiento genial de Kazantzakis, ampliamente ensayado en la *Odisea*, antes de volver a encontrarlo en la novela. El autor pone en funcionamiento algo más que un mecanismo simbólico: sus personajes, como los del *Ulises* de Joyce, encarnan papeles míticos eternos (ibídem: 53-54).

La referencia constante al mito que está detrás de las obras es una técnica modernista. Así la *Ilíada* se perfila como base del *Capitán Mijalis* (ibídem: 67-68): encontramos el conflicto entre dos naciones enemigas, pero el "otro" no es demonizado y los héroes Capitán Mijalis y el turco Nuri Bey tienen la talla épica de los héroes homéricos. Mientras, la disputa por la mujer del turco, Eminé Hanumi, evoca la leyenda de Helena[256]. Esta técnica la aplica Kazantzakis también en la *Odisea*, no tanto en las primeras rapsodias, donde sigue el esquema homérico, como en los episodios cretenses. Las creencias religiosas y los ciclos míticos de la isla son repetidos por los personajes, a pesar de que la trama se localice mucho tiempo después, en tiempos homéricos:

[256] Sobre los numerosos paralelismos entre la *Ilíada* y *El Capitán Mijalis* cf. Meraklis 1977, Constantinides 1984, Paschalis 2010.

Idomeneo es un nuevo monstruo-Minotauro y un renovado Minos, Helena es y actúa como una Pasífae, Dijtena como una Ariadna, etc. (cf. *4.4.1* y *4.4.2*).

En *Cristo de nuevo crucificado* nos encontramos con la historia que se repite, con el eterno retorno del mismo mito. La idea está expresada en el título y se enfatiza en momentos concretos de la obra mediante la metáfora de la rueda de la tierra (ibídem: 57). Si la imagen de la repetición y el retorno es modernista, cabe recordar que la *Odisea* arranca con la imagen de la tierra que se pone a girar y crea así el mundo y da lugar a la fantasía. Asimismo los mitos evocados a lo largo del poema parecen destinados a cumplirse y a repetirse independientemente de la época o lugar donde sucedan. Y es que el problema de la sincronía y la diacronía, la historia lineal y la circularidad del mito forma parte de los experimentos literarios propios del modernismo (ibídem: 65).

Mitificar la historia, simbolizar un período histórico en otro y reflejar en el mundo de los hechos el pasado (ibídem: 63-64) lo hace Kazantzakis en esta novela, que reúne la Judea de la Pasión de Cristo, la expulsión de los griegos de Asia Menor (1922-1923) y la Guerra Civil griega (1944-1949) con las ideologías que para su autor caracterizan estos períodos: cristianismo, nacionalismo y comunismo. Pero esta técnica la hemos visto también en Esparta, Creta y Egipto en la nueva *Odisea*, donde Kazantzakis utilizaba los escenarios de la Antigüedad y las noticias que sobre esta se tenían (invasiones dorias, pueblos del mar) para hablar de conflictos universales (la decadencia del poder, la necesidad de regeneración) y contemporáneos (revolución soviética).

La última tentación de Cristo ([1951] 1997) va mucho más allá de la novela modernista, poniendo en evidencia la deuda de Kazantzakis con las tradiciones de la prosa y la novela griegas, el misticismo y el mito griegos, y el legado cretense (Levitt 1973: 106). Se acerca incluso al realismo mágico, pues en ella tenemos, probablemente, una historia dentro de un sueño (Beaton 2009: 161), pues toda la vida de Jesús como esposo de Ana y María, padre de numerosos hijos y patriarca de su propia hacienda, se revela al final como una tentación tenida en la cruz y en ella rechazada. El sueño da lugar a una realidad alternativa donde tienen cabida hechos y personajes también reales, lo mismo que el transcurso del tiempo. El lector nunca sabe con certeza si se encuentra en el nivel de la realidad o en la subjetividad de los personajes, pues la historia se ha desdoblado, tal y como ocurre en los casos paradigmáticos de la escritura postmoderna (Beaton 2009: 23). Todo esto recuerda mucho al relato dentro del relato que es la propia

Odisea, planteada desde el principio como un cuento y como un sueño, como una fantasía y, recordémoslo, también como una mentira (cf. *4.1.2*). La posibilidad de que aquello que sueña el dormido cobre forma en la novela es la misma que la del desarrollo de los falsos relatos, donde el lector podía y debía perder la noción de la realidad y la referencia respecto a la verdad o la mentira del relato en el marco del relato principal. En el sueño y en el cuento entran todas las subjetividades y todas las puertas se abren.

Observamos, por tanto, que en la *Odisea* confluyen las características principales del Modernimso en Kazantzakis. Al final de este trabajo, defenderemos que su Modernismo es especialmente visible en las rapsodias cretenses, donde coincide con la atracción de los artistas modernistas por los escenarios y mitos minoicos (*5.4*).

5.3.2 La *Odisea* y el *Ulises* de Joyce

Las obras de Joyce y Kazantzakis invitan a una comparación que, en principio, parece reducible a la total diferencia entre ambas obras. El viaje romántico de Kazantzakis, que abandona la civilización, y el de Joyce, que se mantiene estático en ella, son radicalmente opuestos. Lo mismo ocurre con otros muchos aspectos de las obras. Pero los héroes encuentran su vínculo de forma inmediata a través de Homero y de forma indirecta a través de elementos eminentemente modernistas como la teoría del tiempo de Bergson o el motivo de la tierra baldía de Eliot (Parker, H. 1998: 247). A continuación señalaremos las semejanzas y diferencias entre los personajes protagonistas. Trataremos de establecer la naturaleza de las relaciones entre las dos obras atendiendo al estilo, el argumento, la estructura, la relación de los autores con el mito, su propia identificación con el personaje protagonista y el carácter de los héroes. Por último, abordaremos los vínculos modernistas.

5.3.2.1 Las obras

El profesor Stanford, pionero en la comparación de las obras (Stanford 1958: 211-228), destacó que ambas eran más extensas que la *Ilíada* y la *Odisea* juntas y que reproducían la atmósfera heroico-romántica de la *Odisea* en mayor medida que la épica de la *Ilíada*. Él se refirió a Joyce y a Kazantzakis como dos escritores “altamente modernistas” (Stanford 1958: 212) y calificó sus obras como las dos reescrituras más importantes de la *Odisea* de Homero.

La primera y más llamativa diferencia entre las obras es su estilo, que resulta a todas luces incomparable: el experimentalismo de Joyce contrasta con la retórica de

Kazantzakis. No obstante, guardan la semejanza de escribir los dos en lenguas difíciles y, en cierto sentido, artificiales (cf. *3.4.1*).

Las diferencias continúan en el argumento y la estructura, culminando en el muy diverso alcance de las propuestas. El argumento de *Ulises* es, como el de la *Odisea* homérica, el viaje de retorno de un hombre a su hogar; el de la nueva *Odisea* un viaje sin retorno. El *nostos*, el regreso, es la meta del primero; el *epanodos* o *anifori*, el ascenso, la del segundo.

El *Ulises* repite el patrón del mito. Joyce opera como en el artista celta que iluminaba los manuscritos del *Libro de Kells*[257]: cada folio era coloreado de distinta manera según la imaginación del artista, pero siempre sobre el mismo modelo (Stanford 1958: 223). Los títulos dados a los diferentes capítulos del *Ulises* para identificar el episodio homérico al que aluden hacen las veces de las mayúsculas en esos manuscritos.

Además, *Ulises* se centra realmente en el personaje, no en su viaje. El nombre y la tradición son latinos (de ahí las ideas de la culpa y el pecado, de origen religioso, que están ausentes en Homero y Kazantzakis), mientras que en Kazantzakis nombre y tradición son griegos.

El alcance del viaje es, en consecuencia, muy diferente. Además, si bien en ambas obras el personaje central deriva del tronco común del Ulises homérico, Kazantzakis, al enfrentar a su personaje a nuevas situaciones y tener como motor creador la licencia de no sujetarse al patrón homérico, puede, paradójicamente, dar lugar a un héroe más homérico que Leopold Bloom, constreñido al ámbito dublinés y al esquema de las aventuras de la tradición. El nuevo Odiseo es tan inteligente y reflexivo como Leopold Bloom, pero goza de un espacio más amplio donde exhibir su heroicidad mediante acciones y decisiones, y no solo mediante aspiraciones y anhelos, como Leopold Bloom.

Distinta es también la relación que mantienen los autores con el mito. Homero cantaba el mito por inspiración de la Musa, pero no lo creaba. Kazantzakis invoca al Sol y lo persigue, como un cazador. La forma que su mito tomará depende por tanto más del objeto perseguido que de la persona del perseguidor. En el prólogo de Zorba ([1946] 2002: 7) Kazantzakis se refiere a Homero como *el sereno ojo luminoso –como el disco del sol– que ilumina con un brillo salvador todas las cosas*. Es decir, no es simple

[257] El *Libro de Kells* (*Leabhar Cheanannais* en irlandés) es un manuscrito ilustrado con motivos ornamentales, realizado por monjes celtas hacia el año 800 en Kells (Irlanda). En la actualidad el manuscrito permanentemente en la biblioteca del Trinity College de Dublín.

inspiración, sino la luz que alumbra el camino de Kazantzakis y le ayuda a encontrar el objeto de su propia búsqueda.

Por su parte, la relación de Joyce con Homero es simbólica, indirecta. Sus personajes no son míticos, a pesar de sus nombres, sino históricos y se desenvuelven en un lugar (Dublín) y una fecha muy concretos (16 de junio de 1904). Los personajes de Kazantzakis son atemporales y se mueven en un universo mítico.

Además de como reescrituras de Homero, las dos obras pueden analizarse a la luz del movimiento modernista. En un artículo dedicado al Modernismo y la tradición épica Levitt (1983) defiende que Kazantzakis no es comparable a Joyce, el representante por excelencia del Modernismo europeo, solo por haber elegido como aquel el tema de Ulises, sino por su propia forma de tratarlo: Kazantzakis, nacido en los últimos años de la lucha de Creta por su independencia, educado en la cultura occidental por maestros de todas las épocas y orígenes, orgulloso y consciente de su herencia africana y oriental, se sirvió de sus conocimientos en la arqueología y antropología minoica y micénica para escribir su gran poema y supo reunir en él los valores antiguos con los modernos, de ahí su modernidad. Su método fue eminentemente modernista, pues convirtió la arqueología y la historia en mito y, al tiempo, utilizó un método muy similar al de Homero: así como este había recreado en sus poemas la Edad del Bronce, él recreó en su *Odisea* la época moderna, la describió, la preservó y, al hacerlo, participó de su creación. El cretense se convierte, a juicio de Levitt, en un historiador mítico, que no solo hace un repaso del conocimiento de nuestra época, sino también de sus valores, sensibilidad y potencial. De este modo, *podrá ser útil a los lectores futuros para crear la Edad Moderna, como Homero ha creado su período 'homérico' para nosotros, no como un historiador, sino como algo más* (Levitt 1983: 45).

5.3.2.2 Los héroes

Hay, no obstante, similitudes entre Joyce y Kazantzakis, la más inmediata, que ambos se identificaban con el personaje de Leopold Leopold Bloom/Odiseo (Stanford 1958: 224). Los dos lo muestran, además, en casi cualquier actividad típica de la vida, frente a aquellas reescrituras de Homero que se limitaban a un aspecto concreto de su personalidad o su leyenda. Y lo que es más importante, ninguno lo utiliza como reclamo nacional, sino que los dos lo convierten en un personaje cosmopolita y en una figura supra-nacional.

En efecto, Leopold Bloom y Odiseo llevan, cada uno a su manera, el peso de los miedos y las esperanzas, tanto de la sociedad europea contemporánea, como de toda la tradición occidental. En este sentido son como Eneas, héroe occidental por antonomasia, que carga con su pasado (su padre, los lares de Troya) sobre los hombros, al tiempo que conduce a su hijo hacia adelante para cumplir su destino de fundar el Imperio Romano. Como él, Leopold Bloom y Odiseo cargan con el destino del hombre del siglo XX.

Tanto Joyce como Kazantzakis son rebeldes o exiliados de las creencias tradicionales de sus antepasados. Se apartan de la política y la religión. El primero critica la Iglesia Católica de Occidente, el segundo, la Ortodoxa de Oriente, y los dos las conocen a fondo. Comparten también simpatía por el judaísmo. Joyce hace de Leopold Bloom un Ulises parcialmente judío (por sus antepasados) basándose en autoridades académicas como Bérard, que había estudiado influencias semíticas en la *Odisea* (Stanford 1958: 277). Kazantzakis, a su vez, recrea la epopeya del pueblo judío en sus rapsodias egipcias y convierte al héroe en un Moisés que guía al pueblo por el desierto (cf. *3.2*). Cabe destacar la especial relación del judaísmo con el Modernismo, porque no solo Joyce o Kazantzakis sienten predilección por la raza hebrea sin pertenecer a ella y la convierten en tema de sus obras, sino que el judaísmo es fundamental en autores judíos como Kafka, J. Roth, Lukácks, Svevo o Proust (de madre judía).

El héroe de Kazantzakis, Odiseo, es al mismo tiempo más semejante al Ulises homérico que Leopold Bloom en Joyce (Levitt 1983: 42), sin por ello dejar se constituir una revisión del personaje a partir de la óptica de la modernidad. Leopold Bloom puede ser, como Ulises, valiente y leal, prudente, cauto, un hombre de recursos, con tacto, autocontrol, dotes negociadoras, versatilidad intelectual y manual, resistencia y resignación emocional. Pero además posee, como vagabundo, tres cualidades que Homero no había enfatizado: el deseo de conocimiento, el anhelo de tierras lejanas (por exilio o escapismo) y el impulso erótico (Stanford 1958: 216).

Para Levitt, la evolución del héroe de Kazantzakis, su imaginación, su atrevimiento, la calidad de su espíritu e intelecto, recuerdan a Homero al tiempo que sobrepasan a otras reescrituras modernistas del mito de Ulises: *más allá de la quejosa demanda de Eliot de una forma mítica como medio de ordenar el supuesto caos de nuestros tiempos, más allá del sentido de trascendencia y nihilismo expresado en el* Ultimo viaggio *de Pascoli*[258]*, más allá del sentido de pérdida de Seferis, más allá*

[258] Sobre el poema de 1904 cf. *3*.

incluso de la ironía y la persistente humanidad del Leopold Bloom de Joyce (Levitt 1983: 44).

Leopold Bloom y el Odiseo de Kazantzakis presentan interesantes paralelos y esclarecedoras diferencias. El héroe de Kazantzakis es una figura compuesta: *es una combinación de un semidiós griego, el superhombre nietzscheano, y partes iguales de Gargantúa, Pantagruel y Panurgo. Es titánico y prodigioso en todos los aspectos* […] *posee* […] *la capacidad temperamental de ser rudo, cruel, salvaje y brutal un momento y tierno, considerado, generoso y amable el siguiente* (Stavrou 1963:107-108). Sin embargo, no puede ser tan compasivo, tan humano, como Leopold Bloom.

Las diferencias entre ambos personajes son de escala: el de Joyce es, frente al Ulises homérico, un enano y el de Kazantzakis, un gigante. El primero lleva a cabo su viaje en el radio reducido de la ciudad de Dublín, el segundo amplía el mundo del antiguo Mediterráneo, descendiendo el Nilo y África hasta los confines helados del sur. Como el Ulises homérico, Leopold Bloom es un héroe centrípeto que regresa al seguro puerto de su hogar, mientras que el nuevo Odiseo es un personaje centrífugo, que se pierde en la búsqueda de nuevas fronteras y que, a diferencia de los otros dos, se exilia voluntariamente. Las reacciones de ambos ante los estímulos externos son acordes a su carácter: Leopold Bloom responde tímidamente, Odiseo con violencia. Por eso Leopold Bloom comete pequeñas infidelidades sin dejar de tener a su mujer como meta, mientras que Odiseo se entrega a todos los placeres con avidez y abandona a Penélope, al hijo y el hogar, lo mismo que a Dijtena. El "eterno femenino" no es para él ni irresistible ni indispensable, cosa que sí es para Leopold Bloom.

Ninguno de ellos es el rey sabio que fuera Ulises en Homero, ninguno tiene tampoco el favor de Atenea. Es más, Odiseo es impío y desafía a las divinidades, convencido de que es el hombre quien debe erigir su propias leyes (cf. "Decálogo" en Kaz. *Od*. O, 1165-1173). Leopold Bloom, en cambio, es pusilánime, no vengará su hogar como Ulises y como Odiseo. Pero tampoco estos actúan de manera idéntica a la hora de ejecutar las acciones, pues las estrategias de Homero se basan en la paciencia y en la elección del momento oportuno, mientras que las de Kazantzakis son frontales e impulsivas.

El héroe de Kazantzakis tiene un temperamento romántico, el de Joyce uno clásico, según las definiciones de Hulme[259] (2003: 68-83): el primero se inclina por la naturaleza, rechaza Ítaca, las cortes de Esparta y Creta, la ciudad que él funda es destruida y se queda solo; el segundo tiene preferencia por la civilización: inmerso en Dublín y su cultura, rituales y carácter, disfruta del día a día y los quehaceres de la ciudad. Odiseo es irracional: el enfrentamiento con Telémaco, la revuelta egipcia, el abandono de todos en África sin un plan, la soledad con un dios cruel, contrastan con la racionalidad de Leopold Bloom, ciudadano, compasivo y reflexivo. Por último, Odiseo representa el movimiento, el viaje espiritual gradual por escalas y centrífugo desde la civilización hacia el aislamiento, frente a la inmovilidad de Leopold Bloom, que ve Dublín moverse a su alrededor mientras trata, centrípeto, de volver a su casa, donde al fin se detendrá.

5.3.2.3 El tiempo y la tierra baldía

Aquello que une a Leopold Bloom con el nuevo Odiseo es el precedente homérico y las distintas soluciones que los autores han tomado para recrear a un héroe ingenioso y elocuente, pero más allá de eso hay motivos típicamente modernistas que comparten ambos autores: el motivo del tiempo bergsoniano y el de la tierra baldía.

En efecto, Joyce y Kazantzakis se unen en el intento de escapar del tiempo de reloj (el tiempo lineal, caracterizado por ser una acumulación de momentos) y hallar el real, el significativo, esto es, la *dureé* bergsoniana (cf. *3.5.2.3*). Para hacerlo se sirven de la memoria, el *flash back* y, en el caso de Joyce, el *stream of consciousness*. Ambos encuentran iluminación final en el silencio, porque el lenguaje es incapaz de *dureé*.

El primer recurso de Odiseo ante la decepción en el momento del regreso es la huida al pasado. Sin embarg, la memoria (fragmentaria y subjetiva) hace que el pasado se perciba de manera discontinua. El pasado no se hace presente a través del recuerdo, sino que se distancia aún más del momento presente. Por eso también Leopold Bloom siente la necesidad de romper las fronteras entre el recuerdo, en el que encuentra consuelo, y el presente, las fronteras del tiempo lineal. Lo consigue más fácilmente que Odiseo, que necesita un largo viaje. Desde la rapsodia A hasta la Λ la temporalidad se mantiene. Al principio de la obra nos encontramos en el siglo XII a.C., tras la Guerra de Troya. Después el tiempo se vuelve diacrónico, transcurren miles de años, Odiseo

[259] T.E. Hulme (1883-1917), crítico y poeta del Modernismo inglés a quien se atribuye el término "imaginismo", estuvo muy influido por Bergson e influyó, por su parte, notablemente en T.S. Eliot.

descubre que su mito lo ha convertido en un dios para los pueblos del hielo y, sin embargo, el perro Argos sigue vivo (Φ, 182), realidad y ficción se desdoblan y la misma Helena lo hace, siendo en este final al tiempo una niña que pasea junto al río Eurotas y la mujer que se quedó en Creta embarazada de un bárbaro. A partir de la fundación y destrucción de la ciudad el héroe de Kazantzakis se da cuenta de que el tiempo del hombre es un *instante en la noche del mundo* (Π, 1347-1349) y el resto de la obra ya no es lineal, temporal ni lógica. A partir de este momento pasado, presente y futuro no son sino un segundo en la mente del hombre y el comienzo y fin de todas las cosas conforman un círculo cerrado (T, 107-111, Ω 1327-1331).

De este modo, Bergson hace que las diferencias entre Kazantzakis y Joyce sean sobre todo lingüísticas.

El motivo de la tierra baldía es para el Modernismo un símbolo que debe su desarrollo al célebre poema de Eliot, *The Waste Land* (1922). El poema se ajusta perfectamente a ese intento de dar forma al caos contemporáneo que Eliot atribuía a Joyce y que es tan característico, también, de Kazantzakis. En las obras de estos tres autores encontramos al mismo tipo de gentes desorientadas que vagan en busca de algo por el mundo contemporáneo de entreguerras, pero llevando consigo la tradición entera de Occidente. El mito actúa como elemento de cohesión del retrato del hombre de su tiempo, junto a la incorporación de elementos de otras tradiciones y culturas.

La tierra baldía es un largo poema de algo menos de 500 versos, que consta de cinco partes, donde las voces de los personajes se confunden y donde estos mismos no son sino variaciones de un mismo personaje: El Rey Pescador, el Marinero Fenicio, el rey Tereo, el joven que abusa de una mecanógrafa, el soldado Albert, Sweeney y Acteón (pertenecientes todos al poema de Eliot), recuerdan en este sentido a los personajes tipo en la *Odisea* de Kazantzakis. En el caso de las mujeres la identificación es aún más clara: todas repiten esquemas sexuales de resignación, culpabilidad e indiferencia, todas son, como en Kazantzakis, la misma mujer con diferente rostro.

El motivo fundamental del poema de Eliot es la esterilidad de la tierra en una época decadente. La tierra está baldía por un acto de impiedad que ha de purificarse. El hombre ha abusado de la tierra y mediante rituales ha de recuperar los ciclos de la vida: mediante los ritos primigenios que hombre y mujer hacían para mantener el curso natural de Vida y Muerte, se celebra al rey/dios que muere en sacrificio y la promesa de su regreso a través de su unificación con la parte femenina. Eliot acude a las palabras

del pasado en busca de ayuda, en concreto, a la leyenda artúrica. Según el mito del Grial el Rey Pescador era impotente y, en consecuencia, también su tierra estaba estéril. La causa había sido la violación de unas doncellas de la corte y la solución sería la llegada de un extranjero (Percival, Gawain o Galahad) de corazón puro. La situación es idéntica a la que Odiseo se encuentra en Creta: un miasma asola la isla, provocando la esterilidad de hombres, animales y tierra; la unión de un bárbaro con la bella Helena revertirá la situación (cf. *4.4.1.2.1*).

A Eliot no le interesa la saga artúrica en sí. Lo que hace con ella es lo que Joyce o Kazantzakis hacen con Homero, servirse del mito como punto de partida para elaborar sus respectivas simbologías, como elemento unificador y clave. Se trata de un poema *que hace resonar complejas referencias culturales en la mente del espectador para situarlo ante la vacuidad y el misterio que finalmente, por muchos apoyos intelectuales a que se recurra, siempre acaba por rodear al ser humano* (Osorio 2002: s.p.).

La lección, nos parece, es la misma que puede extraerse tanto del *Ulises* como de la nueva *Odisea*: *En* La tierra baldía *se unen realidad, mito, presente y pasado en un complejo caleidoscopio de referencias culturales. Este mosaico poético configura el desolado retrato del hombre contemporáneo*. Eliot, como Kazantzakis, intenta crear un poema cosmogónico que *pretende desvelar o, mejor dicho, revelar, las grandes miserias de la decadencia contemporánea partiendo, para ello, de todo el acervo cultural que conforma al hombre que es objeto del poema* (ibídem).

El uso del mito que hace Kazantzakis es, en consecuencia, claramente modernista. Y, si la época modernista se caracteriza por un sentido de alienación que se expresa mediante el mito, Kazantzakis es, probablemente, uno de sus representantes. En todas sus obras, sean dramas, novelas, ensayos o poemas, el mito es la clave interpretativa y el armazón narrativo del relato. Kazantzakis se sirve de mitos antiguos y crea él mismo mitologías, consiguiendo ser fiel a las fuentes y a la vez acorde con el sentimiento de su propia época. Utiliza las posibilidades implícitas en el mito, sus omisiones o silencios, sus motivos menores, para desarrollar sus propias narrativas.

Por supuesto, hay diferencias con respecto al manejo del mito que hace el cretense con respecto a Joyce. Joyce, como bien viera Eliot (1923: 270-271), marcó una pauta y abrió un camino en el uso de la mitología. Se trataba de dar forma al caos del presente mediante el aprovechamiento de las estructuras míticas. La apuesta de Kazantzakis es la de una mitología que no solo estructure la realidad, sino que además le dé sentido y

significado (Levitt 1973: 104). El mito es la potencial solución a la alienación del hombre y es capaz de revalorizarlo, porque no es un mero decorado, sino un conjunto de expresiones eternas de la verdad. Lo que diferencia radicalmente la *Odisea* de Kazantzakis del *Ulises* irónico de Joyce o del *Mythistorima* de Seferis, es la firme confianza del cretense en la capacidad del espíritu humano y el sentido de lucha, que aprendió durante su infancia en la isla, el creer que el arte sirve para expresar la verdad y dar sentido a la vida. Odiseo pertenece a una corriente de la literatura griega que busca iluminar un poco el camino de la humanidad y ayudarla en su camino de ascenso, mientras que el *Ulises* es una experiencia individual (Soares Brândao 2007: 50). Sin embargo, con Dedalus y con Leopold Bloom puede identificarse el hombre corriente, "cualquiera", mientras que Odiseo permanece tan extraño, tan ajeno, como lo fuera "Nadie" para Polifemo.

5.4 IDENTIDAD EUROPEA Y CIVILIZACIÓN MINOICA

> Si el europeísmo y su proyecto de modernidad tienen que ver con las identidades y los lazos, tiene sentido examinar con detenimiento la producción arqueológica y el consumo de una tierra limítrofe clave (Hamilakis & Momigliano 2006: 25).

Creta, punto de encuentro de tres continentes, tierra de fronteras, de disputas, cuna de la civilización europea, fue descubierta por la arqueología del siglo XX y explotada como imagen identitaria del continente. Ya hemos visto cómo los hallazgos determinaron la redacción de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis (cf. *4.3*); vamos a ver ahora cómo ayudaron a configurar en un sentido más amplio la identidad europea de la época y qué repercusión tuvieron en la obra de otros artistas del Modernismo. De este modo, concluiremos nuestra aproximación a la *Odisea* desde la óptica del Modernismo.

En un contexto colonial e imperial, como es la Europa de los siglos XVIII, XIX y XX, cada nuevo descubrimiento en cualquier ámbito del conocimiento recibía una interpretación que tenía más de conquista y apropiación de un nuevo territorio que de comprensión y entendimiento desde la humildad del extranjero. La arqueología minoica no escapó a esta tara, dando lugar a un producto típico de la Modernidad, que proporcionaba a los europeos un pasado del que sentirse descendientes.

El incipiente capitalismo quiso así ver en los minoicos de la Edad de Bronce la primera Edad de Oro de Europa. Detectó en ellos su propio individualismo y un mercantilismo basado en el poderío naval y el colonialismo. Otra corriente del pensamiento europeo de la época, más espiritualista, los quiso hedonistas, amantes del arte y la naturaleza, carnales, descendientes de una raza mediterránea superior y opuesta a la indo-germana (Hamilakis & Momigliano 2006: 26-27). Si bien se trataba en ocasiones de interpretaciones de muy dispar alcance y resultado, todas partían del mismo error: una lectura del pasado desde el prisma contemporáneo. En Knossos se enseñaba, entre otras cosas, que la primera civilización de Europa fue ya una de clases, porque esto era conveniente en los años de su descubrimiento para justificar las prácticas de los gobiernos europeos en sus metrópolis y colonias.

Creta, que recién liberada del yugo turco proporcionaba a Europa su Prehistoria, parecía estar dando las gracias con ello a sus liberadores europeos, saldando su deuda mediante el descubrimiento para ellos de un pasado digno de su presente. En una descripción contemporánea del rey Minos hallamos el perfecto modelo del imperialismo europeo y, sobre todo, inglés: *El rey Minos salía de las ruinas, glorioso y magnánimo,*

representante de la autoridad política, el gobierno y la civilización, dueño del mar, que expulsa a los piratas, rey de pueblos varios, sabio gobernante, fundador del régimen social legal y más antiguo de Europa (Xanthoudidis 1904: 297).

Pero además de servir a la formación de una identidad europea, Creta se convierte en un vehículo de exploración de las preocupaciones modernas en las artes entre 1900 y 1940.

5.4.1 Los minoicos en el arte, la literatura y el psicoanálisis

¿Por qué Creta? Según muchos autores, porque sus mitos y su cultura ofrecían analogías con los conflictos modernos, hablaban de sexualidad, violencia y también de refinamiento, gusto por la belleza y decadencia (cf. Bammer 1990: 129-151; Farnoux 1993, 1996: 109-206, 2003: 36-41; Laroche 1993, Pradel (e.p.)). No en vano André Masson (1896-1987), pintor surrealista francés y apasionado de Nietzsche, habla en de una época *totalmente minotauresca* (Masson en Mayayo 2002: 159).

Las relaciones de la arqueología mediterránea con las artes, la literatura e incluso el psicoanálisis en el Modernismo abarcan, por tanto, no solo la estética, sino también la ideología, y han sido bien estudiadas[260].

5.4.1.1 Arte

El arte recibe los hallazgos arqueológicos mediante un proceso que implica el intercambio de influencias entre la cultura del pasado y la del presente. Dicho proceso es bien conocido en la Historia del arte (Farnoux 2003: 36): la arquitectura neohelénica, por ejemplo, imita, evoca y remite al pasado clásico, la egiptomanía y la micenomanía dejan su huella en el *art decó* (en 1900 en la Exposición Universal de París podía verse en Trocadero una copia de la tumba de Agamenón) y otro tanto ocurrirá con la "cretomanía" que se apodera del siglo XX europeo.

En la dirección inversa se da el mismo proceso y las artes del siglo XX terminan dejándose ver en las de los siglos XX y XXIV a.C. Las figuras de Klimt llevan adornos y ropas con motivos micénicos, el *Art Nouveau* toma motivos animales y vegetales de los minoicos y son artistas de sensibilidad modernista como Gillièron e hijos quienes, a su vez, reconstruyen los frescos y los hallazgos de los yacimientos imprimiendo en ellos su sello. Hoy día es comúnmente aceptada la idea de que el *Jugendstil* de Viena y las

[260] cf. Korte 2000, Jusdanis 2004, Schnapp et al. 2004, Thomas 2004, Armstrong 2005.

reconstrucciones del arte minoico se influyeron mutuamente (Bammer 1990: 129-151; Blakolmen 1999: 477-502; Farnoux 1996: 109-206, 2003: 36-41; Niemeier 1995: 195-206).

En el ámbito de la escenografía teatral los descubrimientos de Carter en Egipto en 1922 y los de Evans en Creta dan lugar a la puesta en escena de *La naissance des dieux, Toutankhamon en Créte* (1924) de D. Merejkowsky, mientras que en la Comèdie Francesa se representan obras con el palacio de Knossos como decorado, mientras que la escenografía de la *Fedra* de D'Annunzio (1923) se inspira en los minoicos de manera anacrónica. Asimismo, en *La ville morte* (1898) de D'Annunzio el escenario muestra la puerta de los leones y el tema es micénico.

Muchos académicos y artistas creían que la Edad de Bronce griega era la predecesora del arte contemporáneo e identificaban a la *Parisienne* con el mismo tipo de mujer seductora y el contorno en el dibujo característicos del *Art Nouveau*. Sin embargo, no todos se dejaron "engañar". Algunos advirtieron que la cretomanía estaba llevando a considerar a Ariadna y Fedra mujeres de 1875 (Bertrand 1927: xvii) y advirtieron de que esto era un error.

La influencia del *Art Nouveau* sobre las reconstrucciones de Knossos es reveladora, porque habla de un fenómeno generalizado en la interpretación que hizo Evans de los minoicos, y con él sus contemporáneos: atribuyeron a una civilización antiquísima cualidades modernas y la juzgaron desde el presente. Consciente o inconscientemente fueron incluso más lejos y mediante un mecanismo, que no es del todo inocente, proyectaron las preocupaciones del siglo XX sobre los minoicos. Lo que en literatura parece totalmente legítimo, servirse del pasado para hablar del presente, se convierte en una peligrosa estrategia en otras disciplinas. El luminoso reino de Minos descrito por Evans contrasta con las oscuras realidades del siglo XX europeo y son constantes los paralelos con la civilización europea *fin de siècle* (Wunderlich 1975: 11).

5.4.1.2 Literatura

La repercusión más inmediata de los minoicos en la literatura se dio en Inglaterra, que había sido su descubridora. En las letras y la imaginación inglesas el período minoico es una Edad de Oro (Roessel 2006: 197-208). Creta se identifica con la desaparecida Atlántida (cf. Blach 1917, Coombis Knapp 1919, Frost 1909, 1913, Marinatos, S. 1950, Niemeier 1995: 195-206), con el Edén que, según pensaban algunos, existió en la isla previamente a la caída en manos de los rudos y militaristas

micénicos, que habían destruido Troya por razones comerciales y que se hicieron con el poder de los centros minoicos. Esta concepción se relaciona con las circunstancias de la II Guerra Mundial y establece paralelismos entre los minoicos y los micénicos con los ingleses y alemanes respectivamente.

Los ingleses (y también los franceses) sintieron afinidad por los minoicos porque los descubrimientos de Evans llenaron de *glamour* a un pueblo del que, en realidad, nada concreto se sabía. Los de Schliemann, en cambio, se lo quitaron a los micénicos, de quienes Homero nos había dado una imagen idealizada. La Alemania nazi fue equiparada por sus enemigos a los bárbaros micénicos de la Antigüedad, mientras que los propios germanos cultivaron la imagen de la épica homérica.

Como resultado, los minoicos de Evans, pacíficos y joviales, impregnaron la literatura europea y muy especialmente la inglesa. La guarida del ogro, parecía decir el arqueólogo, se ha convertido en la pacífica morada de un Rey Sacerdote y nada hay que temer de los oscuros mitos cretenses.

Para Lawrence Durrell eran vitales y artistas (1978) pero, aunque Evans no los quiso así, también se convirtieron en una fantasía sexual en la imaginación de los artistas. La responsabilidad en este caso fue de Arthur Miller y su *Coloso de Marusi* (1941). Sus minoicos "hippies" tenían un antecedente en los etruscos de D.H. Lawrence (1932).

Mientras, en la literatura rusa de 1900 se asociaba lo sexual a lo metafísico (Bradbury & MacFarlane (eds.) 1991: 139). Había un lado oscuro en los minoicos: el laberinto, el Minotauro, los sacrificios humanos que, a pesar de Evans, no fue ignorado por los autores de la época.

La literatura de viajes de tema griego tuvo también su época de apogeo en las dos décadas posteriores a la II Guerra Mundial. La coincidencia en Grecia de este momento con una época en que "la preocupación por la Modernidad y sus implicaciones todavía iba acompañada de un entendimiento de las culturas y geografías como unidas y distintas" (Whitmore 2004: 14). No es casual, pues Grecia representaba el origen de nuestra civilización y, por tanto, era el terreno ideal sobre que explorar nuestro origen y la naturaleza de la Modernidad. Recién descubierto y cargado con todo el atractivo de la mitología cretense, Knossos se convirtió así en símbolo predilecto de los viajeros del momento para entender su pasado y su presente. Los mitos minoicos sirvieron a los

autores modernos, que se vieron legitimados a darles sus propias interpretaciones y a descalificar las de otros, muy especialmente, las de Evans.

Nada lejos de estos debates e interpretaciones se situará la obra de Kazantzakis, quien se ocupó de los minoicos desde que comenzara a redactar la *Odisea* en 1924 hasta su obra póstuma, la *Carta al Greco* en 1957, siempre al hilo de los descubrimientos que se iban haciendo en torno a la civilización minoica (cf. *5.4.2*).

Si en la literatura de viajes, tal y como la analiza Whitmore (2004: 14-21) a través de una muestra de seis autores anglosajones que va de 1947 a 1978, destaca muy especialmente el papel jugado por las cuestiones de género en la imagen que los autores se hacen de los minoicos, otro tanto puede decirse de Kazantzakis.

Todos los autores que Whitmore estudia asocian ciertos valores, tales como la paz, la naturaleza, el lujo y la belleza, con la mujer, y otros, tales como el poder, la justicia, el orden y el misterio, con el hombre. Y todos lo hacen, bien acogiéndose a las interpretaciones de Evans, bien partiendo de ellas para refutarlas.

Así encontramos la feminidad idealizada en Colin Simpson (1969), quien la asocia a un gusto artístico sofisticado y un espíritu pacífico, y Monica Krippner (1957), quien ensalza los valores de la fertilidad y el matriarcado. Robert Payne (1960) idealiza, por su parte, la masculinidad primitiva de Knossos. Para él el origen de la civilización ha de estar en el poder y la gloria, en los ritos sacrificiales y las misteriosas resurrecciones (Payne 1960: 36-37).

Fue Kazantzakis quien reconstruyó estas cuestiones en la *Odisea* y es de Kazantzakis de quien Payne se acuerda en su visita a Knossos. Lo hace discerniendo en la figura y la mirada de Zorba la masculinidad de las dobles hachas, de las luchas con el toro y la sexualidad impetuosa de los hombres hacia esas mujeres minoicas que irrumpen en la arena con un pretendido aire de inocencia, como las viudas de Kazantzakis (Payne 1960: 33).

Lawrence Durrell (1978) no se hace eco de la Diosa Madre, sino que se ocupa de las leyendas del rey Minos y en el aire de justicia y orden que respira en el yacimiento minoico de Festos parece implícito un carácter eminentemente masculino, no exento de misterio. Osbert Lancaster (1947) ve Knossos como femenino y habla, en un tono idéntico al de Kazantzakis, de "el dualismo que recorre todo el arte griego… entre el genio representativo, femenino, de los jonios y la concepción formal, masculina, de los dorios" (Lancaster 1947: 97). Guy Pentreath (1964) distingue aspectos masculinos y

femeninos en el yacimiento e imagina una civilización donde ambos sexos jugaban un papel diferente pero igualmente determinante. Esta concepción equilibrada es la más afín al gusto por la síntesis de Kazantzakis.

La atribución de valores antitéticos a lo masculino y lo femenino es un rasgo característico de la época en que estas crónicas fueron escritas. Y no es por casualidad que coinciden, en gran medida, con la visión polarizada del mundo de un hombre como Kazantzakis, pues los años en que estos autores visitan y escriben sobre Creta son también los años de mayor éxito del cretense en el mundo anglosajón, gracias a la traducción de sus novelas. Quizá pueda decirse, entonces, que la reconstrucción de los minoicos, que Kazantzakis emprende en 1924 y concluye 1957, haya influido en buena medida en las de otros autores y, por tanto, en la interpretación general de los minoicos en el imaginario occidental.

Del mismo modo que Zorba, apodado en sus traducciones al inglés 'El Griego', se ha convertido, sin que esa fuera la intención de su creador, en un símbolo del hombre griego moderno, los minoicos que, como venimos viendo, han servido a la causa de la identidad nacional griega y europea, han encontrado en Kazantzakis un vehículo de transmisión de su ADN cretense, conformado en buena medida, de la contraposición de genes masculinos y femeninos (Whitmore 2004: 15).

5.4.1.3 Psicoanálisis

En el siglo XX también el psicoanálisis se interesa por los minoicos y trata de explicarlos. Los padres del psicoanálisis, Freud y Jung, conocen y se sirven de la arqueología y de los mitos cretenses para sus diagnósticos (La Rosa 2010: 234-235).

El psicoanálisis y la arqueología comparten método (Gere 2006: 209-218): reconstruir el yo a partir de fragmentos del pasado y legitimar una idea extrema de Freud, la memoria heredada. Para él la Creta minoica representa lo femenino, el estadio pre-edípico de la conciencia humana. Irónicamente parece que la fijación de Evans por la Diosa Madre podría haber llevado a Freud a sus conclusiones.

Efectivamente, Freud conocía muy bien la obra de Evans, cuyos cuatro volúmenes se encuentran en el Museo de Hampstead del padre del psicoanálisis (ibídem 2006: 209). La relación que mantuvo con estas obras en la década de 1930 está también detrás del trabajo que hizo con la paciente Hilda Doolittle en 1933. La arqueología cretense sirvió como herramienta de diagnóstico en su caso, pues HD estaba obsesionada con los griegos, la bisexualidad y el primitivismo modernista de los minoicos (ibídem 2006:

213). Su obsesión con las islas, el mar, los minoicos y su diosa, eran parte de su complejo materno irresoluto, según Freud (ibídem: 216).

Si Kazantzakis estaba al corriente de lo que Freud hacía con Doolittle, estaría encantado, pues compartía con ellos el modernismo clasicista: esa extraña combinación de mitología y ciencia, magia y teoría de la evolución, poesía y positivismo, que fue hecha pedazos por los terribles acontecimientos que ya estaban en camino en la primavera vienesa de 1933 (ibídem: 217). Y parece probable que así fuera, toda vez que el interés del cretense por el psicoanálisis está documentado en el episodio de la enfermedad en Viena que le trató el doctor Stekel, un discípulo de Freud (cf. *2.1.9*).

La primera referencia de Freud a la arqueología minoica data de 1931. En *Moses and Monotheism* los minoicos le sirvieron para apoyar su teoría de la memoria heredada. Es en esta obra donde plantea la idea del *survival* ('supervivencia'), término muy operativo en Freud y las ciencias sociales y humanas de su tiempo: las sociedades no industrializadas, llenas de elementos de carácter femenino, sus religiones, son *survivals* primitivos (Gere 2006: 210-211).

La memoria, según su teoría, está hecha de estratos. Un estrato es el del matriarcado, el que sería clave en la Creta minoica. En este momento prevalecería el culto a la diosa, hasta que el convencimiento de que no era capaz de proteger su casa de los ataques de un poder más fuerte (las invasiones, los terremotos) habría contribuido a que dejara su lugar a una divinidad masculina. De ser así, pensaba Freud, el dios del volcán era el que candidato con más posibilidades a ocupar su lugar (Freud 1953-1974, xxiii: 46). El trauma que causó la destrucción de la civilización minoica estaría detrás del estado pre-edípico de la conciencia del hombre y se su memoria heredada (Gere 2006: 212). Por su parte Jung se interesaría por el morador del laberinto, el Minotauro, que personificaba para él el subconsciente.

5.4.2 Los minoicos en Kazantzakis

Kazantzakis fija su atención en los mitos cretenses como cretense que es, pero también dentro del clima europeo al que siente que pertenece plenamente. Su interés por las figuras de la mitología cretense y su leyenda, constante desde los años de la *Odisea* (1924-1938), los del drama *Teseo (Kouros)* (1949-1953) y hasta la propia *Carta al Greco* (1957), corría paralelo al de sus contemporáneos, no solo en el ámbito de la literatura y el arte, sino también en el de la pujante psicología.

La civilización minoica jugó un importante papel en la configuración de la identidad europea a principios del siglo XX. La literatura, que no solo se hace eco de las corrientes culturales de su tiempo, reflejándolas, sino que contribuye en gran medida a su formación, forma parte de la construcción de la identidad nacional griega a partir del legado minoico.

Teseo (Kouros)* y *En el palacio de Knossos

La obra de Kazantzakis y, sobre todo, la evolución gradual que se da en la imagen de los minoicos en su obra desde la *Odisea*, donde son extraños y depravados, hasta la *Carta al Greco*, donde representan el origen de la civilización europea ("aquí el alma griega alcanzó su misión destinada"), es el mejor ejemplo de esta apropiación del pasado, que podría deberse, como ha señalado Beaton (2006: 184, 2008: 21), al desciframiento del Lineal B, anunciado en 1952. En ese momento, la certeza de que al menos los más recientes habitantes de Knossos hablaban griego, convirtió paulatinamente a los minoicos en helenos.

Tal es la tesis que el investigador escocés Beaton ha defendido en numerosas ocasiones. En sus artículos ha abordado la cuestión de los minoicos en la literatura griega moderna con especial énfasis en la *Odisea* de Kazantzakis (Beaton 2006) y ha estudiado la evolución del autor (Beaton 2008) desde este poema hasta la póstuma *Carta al Greco*, donde la identificación de los minoicos con los griegos se hace plena a través de la mirada cretense (cf. *3.5.3*).

Su estudio pasa por dos estadios tan esenciales en la trayectoria minoica de Kazantzakis como poco conocidos: *En el palacio de Knossos* (1940) y *Teseo (Kouros)* (1949), que pueden ser estudiados como variaciones de un mismo tema, la reinterpretación de la civilización minoica por un escritor cretense a mediados del siglo XX y dentro del clima del Modernismo europeo.

Kazantzakis escribió la novela *En el palacio de Knossos* para que fuera seriada en la revista del movimiento juvenil del dictador Metaxas, *I Neolaia* (La Juventud), pero la entrada de Grecia en la II Guerra Mundial retrasó su publicación hasta 1981. Se trata de una novela de aventuras, dirigida a un público juvenil. Junto a la otra obra de las mismas características que escribió Kazantzakis, *En los tiempos de Alejandro Magno* (1914-1922, 1940), ha sido generalmente ignorada por la crítica. Sin embargo, es una obra seria, que ha despertado serios debates (Bien 2007, 2: 356-362; Petrakou 2005: 461-485).

La novela dramatiza la llegada del ateniense Teseo a Knossos, donde reina el rey Minos, señor de los mares, como lo quisieron Evans y la leyenda. Su hija Ariadna es una joven en edad escolar, que se enamorará del recién llegado. Recuerda a Dijtena en la *Odisea*, si bien es mucho más inocente que aquella. Su confidente es una esclava llamada Krino, que era el nombre del Lirio, una de las hijas de Idomeneo en el poema. También aparecen en la novela los atenienses Dédalo e Ícaro, su íntimo amigo Haris, hijo de un herrero ateniense raptado y llevado a la isla (recuérdese al personaje del herrero Karteros, a quien Odiseo convierte en rey de Creta), y el Minotauro.

Aunque en la *Odisea* el rey era Idomeneo y el Minotauro no estaba, por razones de estricta lógica cronológica, los acontecimientos son esencialmente los mismos. Minos equivale a Idomeneo y Teseo a Odiseo, héroe extranjero que en ambos casos destruye la civilización decadente y seduce a la hija del rey. Encontramos de nuevo en la novela a los bárbaros rubios del norte y sus armas de hierro. Los minoicos vuelven a parecerse a los de los frescos de Knossos, los hombres llevan plumas en la cabeza, las mujeres el pecho descubierto.

Ariadna baila ante su padre un baile directamente sacado de la *Salomé* de Strauss (Ziolkowski 2009: 106). Minos vuelve a intentar matar a Krino (que aquí es, como se ha señalado, amiga de Ariadna en lugar de hija de Minos) drogando al toro con el que esta baila y la escena de taurocatapsia descrita en la *Odisea* se repite. Ariadna abandona voluntariamente a Teseo a favor de Dioniso. Teseo, aconsejado por Atenea, se une a las hordas de bárbaros. Una escena similar de taurocatapsia se encuentra en otra novela contemporánea, *Le roi doit mourir* (1958) de Mary Renault, y el abandono de Teseo se encuentra en la de Franz Spunda, *Minos oder die Geburt Europas* (1931).

El tono político resuena en la novela de Kazantzakis: la inminente llegada de los rubios bárbaros, los dorios, y el tiempo de la decadencia de Creta, que ha de dejar lugar a los más fuertes. Los atenienses son civilizados y democráticos, los jóvenes de Metaxas se identificarían con ellos. De acuerdo con las convicciones de Evans los minoicos de la novela hablan una lengua extraña y utilizan un desconocido sistema de escritura, que no es el Lineal A o B, sino el del Disco de Festos.

Unos años más tarde Kazantzakis escribía: *Ahora empezaré una tragedia con cuatro personajes: Minos, Teseo, el Minotauro, Ariadna. Minos, el último fruto de la gran civilización, Teseo, la nueva flor de una nueva civilización, el Minotauro, el oscuro Subconsciente, donde las tres grandes ramas (animal, humano, dios) aún no se*

han separado. Es la Sustancia primitiva, que todo lo contiene. Ariadna es el Amor (Kazantzaki, E. 1977: 560 [Carta a B. Knös del 1/4/1949]).

La tragedia se llamó *Teseo (Kouros)* y es un drama en verso, una alegoría lírica al modo modernista de las obras contemporáneas de T.S. Eliot, que presenta unidad de tiempo, lugar y acción, que mezcla el verso con la prosa. Los personajes son Minos, Teseo y Ariadna. En la sombra del laberinto está también el Minotauro. Teseo vuelve a ser el héroe ario, un joven hermoso, de ahí el nombre de Kouros, que designa las estatuas arcaicas de jóvenes del Ática.

Teseo es el modelo de efebo que rechaza la sexualidad femenina, como lo fuera Hipolito, deseado por Fedra, la hermana de Ariadna (cf. *4.4.2.5*). Ariadna es una tentadora, como Dijtena para el héroe en la *Odisea*. Quiere convencerlo de que la lleve y le augura que se perderá "en el inextricable laberinto" de su cuerpo (Kazantzakis 1998a: 298). Él se resiste, asegura que su alma está por encima de sus riñones. Ariadna personifica las fuerzas ocultas de la decadente civilización de Creta, los rituales taurinos, la devoción a la Diosa Madre. Su cerebro es el hilo con el que Teseo podría escapar, el laberinto es para el héroe el cuerpo y el beso de la princesa.

Los minoicos son, como el Minotauro, mitad hombres mitad bestias. Minos viene de su viaje ritual para conversar con el dios en la cima de la montaña, pero los dioses han abandonado la isla, y reconoce que Teseo es el portador de esa sangre nueva que necesita su pueblo –tema recurrente en Kazantzakis– y le ofrece a su hija. Teseo se enfrenta al monstruo en el laberinto, mientras que fuera el capitán del barco ateniense y los jóvenes que habían de ser las víctimas del monstruo ejecutan una danza táurica ante sus puertas. Cuando emerge, sus palabras sugieren que lo que ha tenido lugar ha sido más un encuentro sexual que una lucha (Beaton 2008: 16). Se abren las tres puertas del misterio. Ha habido sangre, llanto y, al fin, queda el silencio. El monstruo se ha transformado en Kouros, estatua de un dios masculino, que simboliza el paso del bronce a la civilización helénica. Más alto, más hermoso y sereno pero idéntico a Teseo aparece, cuando se quita la máscara del toro.

Minoicos y atenienses son antitéticos en el drama. Los minoicos son extranjeros y la obra los compara a *una gran dictadura, muy besada, montada por el toro, todo maquillaje y adornos y aromas, para encubrir su peste.* Los atenienses son gente sencilla y poco sofisticada y su ciudad representa *el alma libre de la Grecia de huesos ligeros* (Kazantzakis 1998a: 277). Se asocian a una divinidad masculina desnuda,

mientras Creta lo hace a una femenina y adornada. Los minoicos tienen, como en los frescos, la piel oscura, los atenienses son rubios. Ariadna y los minoicos se asocian a la luna; los griegos al sol.

Aquí no hay tanto una alegoría del presente griego o europeo como una vía de escape en forma de drama antiguo y un anuncio del futuro. Kouros mira más allá del presente hacia la emergencia de una nueva civilización.

Los antepasados de Kazantzakis, los minoicos, fueron siempre unos extraños para él. A partir de las teorías de Evans los reconstruyó en la *Odisea* como decadentes y depravados. En sus escritos de la época los reconoció como antepasados, si bien los diferenció y mucho de los griegos de época clásica (1943: 1033). En las obras de los años 40', la novela y la tragedia que hemos comentado, siguieron siendo unos extraños. Pero tras el desciframiento del Lineal B en 1952 fueron asimilados a los griegos. En la *Carta al Greco* representan el espíritu de Grecia, si bien son diferentes de los griegos del momento y el puente entre África, Asia y Europa (Kazantzakis [1956] 2007: 151). Son ya el fruto de la unión de Asia y África con Europa, la síntesis y no, como en sus apariciones anteriores en la obra de Kazantzakis, el elemento oriental que solo unido al occidental daría lugar a los griegos.

Kazantzakis comparte con autores y artistas de su tiempo el interés por el pasado minoico y su uso como vehículo de expresión de las características comunes. Él tuvo sobre otros la ventaja de una experiencia directa de la isla. Después de Kazantzakis han sido muchos los autores griegos que han reconstruido el pasado minoico en sus obras. No es casualidad que, en su mayoría, sean autores de origen cretense. No obstante son todos autores de proyección internacional, por lo que sus ideas sobre el pasado cretense han trascendido, como en el caso de Kazantzakis, el ámbito local ayudando a configurar la identidad nacional griega y, por tanto, la europea y occidental. A mediados del siglo XX encontramos dos premios Nobel de Grecia, los poetas Yannis Ritsos y Odiseas Elytis, ocupados en el tema. El primero es autor de *Romiosyne* (1954), 'Grecidad', donde encontramos de nuevo los frescos de Knossos, mientras que en *To Axion Esti* (1959) Elytis hace del Príncipe de los Lirios un héroe heleno. Menos conocido es Aris Diktaios, un autor que se ha dado un nombre de ecos cretense, y que tiene un poema titulado *Keftiou* (1974: 57), así como un *Minoico leyendo el Disco de Festos* (1974: 324-326).

En época más reciente los postmodernistas griegos han revisado la herencia de sus antepasados. Dimitris Kalokyris (1997: 169) y la cretense Rhea Galanaki son ejemplos del interés por apropiarse el legado minoico. Galanaki, una de las mejores novelistas griegas contemporáneas, explora en sus novelas la identidad nacional griega desde el pasado cretense. *O Bios tou Ismail Ferik Pasha (La vida de Ismail Ferik Pasha*, 1989) o *O Aionas ton labyrinthon* (*El siglo de los laberintos*, 2000), una reconstrucción de los años en que Minos Kalokairinos desenterraba las primeras piedras de Knossos en la que, por cierto, aparece el propio Nikos Kazantzakis como un venerado fantasma (Galanaki 2000: 268-284), son ejemplos de esta exploración.

En el cambio del siglo XX al XXI los minoicos pasan de ser la antítesis de lo helénico que proclamara Evans a sus más ilustres antepasados (Beaton 2006: 193). Los escritores griegos se hacen eco del desciframiento del Lineal B y ponen a los minoicos a hablar en griego, al tiempo que prefieren ignorar que el Lineal A o el Disco de Festos siguen sin descifrar y que podrían ser testimonios de esa descartada extranjería de los minoicos. Se prefieren los testimonios que helenizan, frente a aquellos que barbarizan, como las evidencias recientes de prácticas de sacrificio humano y canibalismo ritual frecuentemente silenciadas (cf. Castleden 1990b: 172, Wall et al. 1986: 333-388). Los minoicos han redefinido y reformado la identidad griega y europea y las novedades en su ámbito resultan peligrosas.

A Kazantzakis en particular el descubrimiento de los minoicos lo reforzó y animó en su idea de que había algo así como una identidad cretense, al tiempo local y universal, y que esta podía trazarse desde el pasado más remoto hasta la actualidad (Beaton 2008: 4).

En definitiva, el interés por el mundo minoico se inserta en una corriente europea del Modernismo, pero tiene su origen en la familiaridad de Kazantzakis con la isla de Creta que, como ha podido comprobarse a lo largo de este trabajo, se erige sin duda en clave interpretativa de todo el poema.

6. CONCLUSIONES

Presentamos a continuación las conclusiones de nuestro trabajo. De acuerdo al orden de los capítulos señalamos primero las conclusiones generales que tienen que ver con las características formales de la nueva *Odisea* y con el propio autor. Después, destacaremos aquellas que derivan del estudio comparativo de la obra y que constituyen el mayor hallazgo de nuestra tesis: el carácter eminentemente cretense y modernista del poema.

1. Vida y obra son inseparables en Kazantzakis. El autor se identifica con un segundo Odiseo, un Odiseo cretense que, como el primero, ha viajado y sufrido mucho. Se plantea la composición de la *Odisea* como el compendio de su vida, de los rostros y experiencias que ha conocido. En el poema puede verse, en consecuencia, la evolución espiritual e ideológica del autor, así como sus variadísimas influencias. Pero el estudio biográfico resulta esencial, además, para comprender la época de tránsito en la que vive y su contexto histórico. No en vano el concepto de la época de tránsito es fundamental para entender el poema, pues el autor equipara pasado y presente en virtud de este concepto. En épocas así son necesarios el heroísmo y la lucha sin recompensa mediante la cual el hombre se acerca a lo divino. Y este era el objetivo humano y artístico del poeta.

2. El concepto de la mirada cretense se relaciona con esta visión heroica de la existencia, según la cual la muerte debe ser enfrentada sin miedo y sin esperanza. Pese a que la mirada cretense no había sido formulada aún por el autor de la *Odisea*, se encuentra ya en germen en el poema. Por tanto, el género escogido, el épico, se justifica por la época convulsa en que el autor vive. No es un caso aislado en Europa en el momento en que Kazantzakis la escribe y en Grecia habrá pronto escritores modernistas que cultivarán el poema narrativo. Además, la épica está muy viva en la isla de Creta, tanto en sus formas orales populares como en la literatura culta.

3. Kazantzakis reelabora temas y personajes mediante mecanismos complejos en su abundantísima producción, que abarca casi todos los géneros. Aunque desigual, hay constantes que se repiten en su obra: los temas históricos, míticos y religiosos, que el autor reelabora mediante el método de unir a las versiones canónicas variantes procedentes de otras tradiciones e interpretaciones de su propia época. La *Odisea* es la obra que él consideró más importante y su estudio en profundidad permite

explicar muchos aspectos del resto de su producción, como esa forma de usar del mito que hemos caracterizado como modernista.

4. La *Odisea* es una obra compleja y esa es una de las razones de que su recepción no fuera la que Kazantzakis esperaba. No obstante, hay en ella ideas y personajes que se repiten. El héroe va asumiendo personalidades míticas: es el héroe homérico al comienzo, si bien el de la tradición centrífuga que ansía el viaje; es Paris cuando rapta a Helena; es Teseo cuando destruye la civilización decadente de Creta y es Moisés cuando guía al pueblo por el desierto.

5. En sus aspectos formales el poema es a la vez un homenaje a la tradición y un intento de superarla.

En cuanto a la lengua, logra un efecto innovador gracias a la elección del verso y a la riqueza del vocabulario. El verso decaheptasílabo añade dos sílabas al tradicional decapentasílabo de la poesía neohelénica consiguiendo un efecto innovador y, al tiempo, cercano al del hexámetro dactílico. La lengua es una lengua artificial, como la de Homero, elaborada a partir de elementos de muy distinta procedencia mediante la cual el poeta quiere preservar la riqueza del griego demótico.

En cuanto a la estructura, la nueva *Odisea* es una inversión del periplo homérico. Kazantzakis parece decidido a partir del seguro puerto que le proporciona la tradición con el objetivo de superarla. Las primeras rapsodias se agrupan localmente y se mantienen en los límites temporales y geográficos de la Antigüedad; las posteriores carecen de referencias geográficas precisas y de lógica temporal. Se agrupan en función de los arquetipos con los que se va encontrando el héroe.

La presencia de Homero es más evidente al comienzo, en Ítaca y en Esparta, y va tomando otras formas después, como los falsos relatos. La presencia de Creta, en cambio, es constante a lo largo del poema y explica muchos de sus elementos.

6. La ideología del poema es ecléctica de procedencia, pero homogénea en su manejo y su formulación. El estudio de la filosofía del poema revela que el pensamiento del autor es homogéneo a pesar de la heterogeneidad de sus influencias, pues adopta, transforma y asimila todos los elementos de que se compone. Las opciones contradictorias que representan algunas de las doctrinas de las que se apropia se asumen con naturalidad como etapas que va superando el héroe. En este sentido, la *Ascética* puede servir como guía para estudiar la evolución espiritual del héroe en la *Odisea*, pues es la síntesis filosófica de lo que el poema desarrolla en forma de ficción.

Al poner nombre a sus maestros Kazantzakis dio una muestra de su megalomanía, pues solo quiso compararse con grandes nombres y raramente admitió, aunque la hubiera, la influencia de sus contemporáneos. Muy resumidamente: Kazantzakis toma del budismo las ideas de los lastres y la verdad que se oculta tras las apariencias; de Nietzsche numerosas imágenes y los valores del superhombre, que guían al héroe en su ruptura de las convenciones; de Bergson la subjetividad del tiempo y la evolución creadora, que tan influyentes fueron también para otros escritores del Modernismo.

El estudio comparativo de la *Odisea* utilizando la isla de Creta como clave interpretativa ha conducido a las dos conclusiones fundamentales de la tesis: el carácter de la obra es eminentemente cretense y modernista.

A través de las distintas disciplinas implicadas en este trabajo se ha comprobado, primero, la destacada presencia de Creta en muy diversos ámbitos del poema y bajo muy diversas formas, y, segundo, el uso del método mítico en las reconstrucciones de figuras y escenarios del pasado. A continuación exponemos las evidencias y las consecuencias de estos dos extremos:

7. El poema se plantea como ficción y como juego. En este sentido se ha estudiado el vínculo entre Creta y la mentira que constituye un *topos* en la Antigüedad. Kazantzakis lo utiliza para diseñar una parte del itinerario de su héroe a partir de los relatos falsos de la *Odisea* de Homero. Todos los motivos que constituyen el *topos* en la Antigüedad están presentes en Kazantzakis quien, además, guarda suficientes semejanzas con Dictis como para pensar que fue una de sus fuentes. Mediante las mentiras los autores y sus héroes hacen exhibición de sus dotes como narradores y los oyentes o lectores reciben una indicación de la ficción que se les plantea. Creta es la señal narrativa de la mentira en la Antigüedad, como lo es en Kazantzakis.

Los relatos falsos pueden conservar los ecos de una saga prehomérica de origen cretense, pero, sobre todo, le sirven a Kazantzakis para configurar a su héroe, que desarrolla las posibilidades del álter ego mentiroso del homérico. También es posible entender las aventuras del héroe homérico como pruebas a las que se enfrenta para recuperar su identidad. En el caso del héroe de Kazantzakis las pruebas se concentran en la canción de Vermes, que se transforma de gusano en hombre y en superhombre, es

decir, en héroe. Vermes no solo superar las pruebas que la divinidad le impone, sino que termina dándole muerte.

La canción del gusano, que empieza Orfós (Homero) y que concluye Odiseo (Kazantzakis) es doblemente simbólica: resumen el argumento de las siguientes rapsodias del poema y da la clave de la composición del poema mediante la técnica del relato dentro del relato. Esto justifica que también una buena parte del poema pueda entenderse como desarrollo de los relatos falsos.

Por su parte, las canciones de los aedos en el poema destacan la personalidad del héroe impulsándole al viaje. Para eso sirve contar y contarse: para recordar quién es uno y cuál es su destino.

8. Distintos elementos de la tradición y del folclore neohelénicos le sirven al autor para enriquecer su poema y darle el aire de una epopeya antigua. Un ejemplo son los bailes en círculo, que han sobrevivido en Grecia desde la Antigüedad hasta hoy. En época de Kazantzakis los estudios relacionan la danza, la muerte y el mito del laberinto. Hemos podido identificar el baile de la grulla, el *geranos*, en el cementerio de Ítaca como una *katábasis*. También está en boga en la época el estudio del cancionero (las *kleftika*, por ejemplo, aparecen a menudo en el poema) y de las tradiciones populares. Hemos detectado la presencia de leyendas cretenses locales relacionadas con nereidas, con el héroe Dyseas (versión cretense de Odiseo) y con los *triomates*, suerte de cíclopes.

9. La influencia de las interpretaciones de los arqueólogos contemporáneos explica escenas de la *Odisea* como la taurocatapsia e ideas como la decadencia, los terremotos o la concepción del laberinto. En la época de Kazantzakis la arqueología está convirtiendo en realidad muchas de las leyendas del pasado y sirviendo como material para artistas y escritores. También la imaginación de Kazantzakis recibe su influencia y en sus obras encontramos los escenarios de la arqueología del momento, como Egipto, pero, sobre todo, Creta. No solo porque él fuera cretense y porque viviera de cerca los hallazgos, sino porque toda Europa quedó fascinada por los minoicos que Evans había descubierto. La exactitud o no de las interpretaciones y reconstrucciones de Evans tiene poca importancia: el palacio de Minos y cuanto lo rodea son ya un símbolo y como tal lo toman los modernistas.

10. El carácter de algunos de los personajes y de las escenas cretenses del poema concuerda con los estudios sobre religión cretense de la época. Kazantzakis toma

aquellos elementos de la religiosidad que más le interesan y los vincula con la sexualidad a través de los rituales. Los complejos personajes femeninos son así portadores de las inquietudes del Modernismo, al tiempo que encarnan personalidades míticas.

En la religión cretense, tal y como se entendía en la época, destacaba la presencia de una Diosa Madre y los ritos de fertilidad de una religión agraria. En el poema esta Diosa Madre aparece humanizada en sus distintas facetas a través de los personajes de las princesas cretenses. Son tres, como en los cuentos, y tres como las Damas de Azul en los frescos de Knossos. La primera es Dijtena, un epíteto de Ártemis, una red y una Ariadna, una diosa cazadora y también una cortesana. La acompañan a modo de *dias-kourai* Fida, la serpiente, y Krino, el lirio que, además de ser ya los personajes protagonistas de una obra temprana de Kazantzakis, son elementos de la decoración del palacio. Fida es una suerte de Casandra, una luchadora y una lunática. Krino es una doncella, que recuerda a la leyenda de Britomartis y al Príncipe de los Lirios.

Los ritos de fertilidad e iniciación se realizaban regularmente en Creta según las fuentes antiguas y según las pruebas materiales. Tenían lugar en cuevas, como ocurre en el poema, y servían para renovar el poder del soberano. Se relacionan con las sexualidad y la caza y toman la forma de una orgía. La situación de decadencia se ha convertido en miasma y los ritos sirven para purificarla.

11. La mitología cretense se convierte en un fetiche de los artistas del siglo XX. A través de ella se exploran aspectos de la identidad de Europa y de su actual decadencia: lo brutal, lo sexual y también la lucha de la razón. Kazantzakis recrea todas las figuras del ciclo cretense a través de los personajes de la *Odisea*. De la princesa fenicia Europa encontramos rasgos en la abierta sexualidad de Dijtena, quien, sin embargo, es sobre todo una reelaboración de la figura de Ariadna. A Minos y el Minotauro los encontramos sincretizados en Idomeneo. A Pasífae la encarna Helena quien, no obstante, tiene un desarrollo mayor. Es el personaje femenino más importante del poema y el que sufre una mayor transformación a partir del motivo de la maternidad que Kazantzakis toma de Goethe y de los vínculos con la isla de Creta que inventa el poeta. En el lugar de Teseo actúa el propio Odiseo y su empeño es, como el de aquel, acabar con la barbarie. A los personajes de Dédalo e Ícaro se alude mediante el personaje del Maestro Primero y su discípulo, que hemos puesto en relación con la poco

conocida iniciación masónica de Kazantzakis. Son además símbolos del hombre moderno y de los peligros de la ciencia.

En todos estos casos se ve el uso del método de Kazantzakis al reescribir personajes míticos, sumando a la tradición elementos contemporáneos, con sincretismos y también con desdoblamientos. Es especialmente interesante el caso de los personajes femeninos, pues en Kazantzakis las diosas y figuras míticas se humanizan, se convierten en mujeres con deseos de maternidad y pasiones terrenales, que reivindican su independencia por medio de su sexualidad.

12. A Kazantzakis no suele considerársele un modernista y mucho menos se considera modernista su *Odisea*. Sin embargo, sus maestros son precursores del Modernismo y sus obras más tempranas beben del decadentismo europeo, al tiempo que en sus novelas de madurez sí se han reconocido elementos modernistas. Además, nuestro estudio de la arqueología, de la religión y de la mitología ha permitido ver que los elementos cretenses, tan presentes en el poema, son muy queridos por los modernistas.

La *Odisea* encaja en los límites temporales del movimiento en Europa y Kazantzakis se mueve cuando la compone por algunos de sus centros geográficos. Posee muchas de las características del Modernismo europeo, por ejemplo: un estilo único, la ruptura de las convenciones, la preocupación por el lenguaje, el inconsciente, la sexualidad, la identidad y las confusiones en el espacio-tiempo, el uso del folclore, el mesianismo, lo espiritual y la fantasía, la ficción.

La cuestión parece radicar en que Kazantzakis no pertenece a la Generación del 30 griega, es decir, a los modernistas griegos, pero se encuentra muy cerca de los modernistas europeos, que son sus verdaderos interlocutores. Con todo, comparte con los modernistas griegos la influencia de Palamas, el uso del método mítico, la experiencia del expatriado, la decadencia, la problemática del tiempo y la de los vínculos entre tradición y modernidad, el helenocentrismo y la preocupación por el papel del artista.

En cuanto al Modernismo en sus novelas, hemos comprobado que todos los rasgos que en ellas se consideran modernistas están también en la *Odisea* y que bajo una apariencia que no lo revela de inmediato se descubren la mitificación de la historia, los desdoblamientos de la acción y de los personajes, el recurso a la fantasía y a los

elementos mágicos, y la predominancia de los juegos entre la ficción y la realidad que tanto tienen que ver con la influencia de Bergson.

13. Kazantzakis se interesa por los minoicos como cretense que es y como hijo de la época en que estos son redescubiertos. Su *Odisea* es cretense porque él lo era, pero también porque se inscribe en el clima modernista y porque sus maestros y sus influencias lo fueron. Y, aunque a primera vista pudiera parecer muy lejano a Homero, ha partido de él, de la tradición clásica y de la neohelénica para componer una reescritura compleja, donde, no obstante, pocas cosas han sido dejadas al azar y pocas no pueden ser explicadas por el carácter cretense y modernista del poema.

Ponemos el punto y final a este trabajo. Si ha sido largo, complejo y cansado pedimos perdón a los lectores y damos las gracias a Kazantzakis, porque *Kazantzakis lo obliga a uno a educarse en todos los elementos que constituyen el Modernismo* (Bien en Tziovas 1997: 265) y a su *Odisea*, Ítaca particular, porque sin ella no hubiéramos emprendido el viaje.

7. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ

1. Εισαγωγή
2. Η ζωή και το έργο του
3. Η *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη
4. Η κρητική *Οδύσσεια*
4.1 Η ποίηση, το παραμύθι και το ψέμα
4.2 Τα τραγούδια, οι θρύλοι και η αλήθεια
4.3 Η αρχαιολογία
4.4 Η θρησκεία και η μυθολογία
5. Η μοντερνιστική *Οδύσσεια*
6. Συμπεράσματα

1. Εισαγωγή

Η Κλασσική Παράδοση αποτελεί έναν από τους πιο καρποφόρους κλάδους των Κλασσικών Σπουδών και η *Οδύσσεια*, συγκεκριμένα, έναν από τους πιο γοητευτικούς λογοτεχνικούς μύθους αυτής της παράδοσης.

Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο ξεκινήσαμε την ερμηνεία μιας ομηρικής επανασυγγραφής όπως αυτής του Καζαντζάκη, με τη βοήθεια της συγκριτικής λογοτεχνίας και άλλων σχετικών επιστημών: της μυθολογίας, της αρχαιολογίας, της ιστορίας, της λογοτεχνίας... Αυτό απαιτούσε άλλωστε και η ίδια η φύση του έργου, πλούσιο και περίπλοκο σε σημασίες, υλικό και δυνατότητες προσέγγισης.

Μερικές έρευνες είχαν ήδη προσεγγίσει την παρουσία του Ομήρου και των αρχαίων στον Καζαντζάκη. Άλλοι είχαν ασχοληθεί με τα κρητικά στοιχεία. Και όμως, μέχρι στιγμής αυτοί οι δύο δρόμοι δεν είχαν συνενωθεί στην προσπάθεια να εξηγηθεί η νέα *Οδύσσεια*. Αυτό κάναμε στη διατριβή μας και αυτή που παρουσιάζουμε τώρα είναι η περίληψή της.

Ύστερα από τη βαθιά έρευνα των κρητικών ραψωδιών της *Οδύσσειας* του Καζαντζάκη, πιστεύουμε πως ο στόχος που είχε καθοριστεί στην αρχή της μελέτης έχει εκπληρωθεί. Θέλαμε να καταλάβουμε τον τρόπο και τον λόγο της ομηρικής επανασυγγραφής που ανέλαβε ο συγγραφέας και να το κάνουμε χρησιμοποιώντας την

Κρήτη ως κλειδί της ερμηνείας. Μας φαίνεται τώρα ότι, καίτοι δεν είναι διόλου απρόσμενο το γεγονός ότι ένας Έλληνας θέλησε να συνδέσει τη νεοελληνική γραμματεία με την αρχαία, η έκπληξη έγκειται, από τη μια, στο πώς το έκανε, και από την άλλη, στη σπουδαιότητα του έργου του. Ο Καζαντζάκης βασίστηκε στην παράδοση, που έκανε τον Οδυσσέα έναν φυγόκεντρο ήρωα, για να ασχοληθεί με τα προβλήματα της ίδιας της εποχής του. Η διεξοδική γνώση του Καζατζάκη για τον Όμηρο του επέτρεψε επιπλέον να αναπτύξει ένα πολύ συγκεκριμένο μοτίβο της αρχαίας *Οδύσσειας*, αυτό των ψεύτικων αφηγήσεων, δίνοντας έτσι αφορμή σε ένα ενδιαφέρον λογοτεχνικό παιχνίδι. Εκμεταλλεύτηκε τις αρχαιολογικές ανακάλυψεις, τις μελέτες πάνω στην κρητική θρησκεία και μυθολογία, με σκοπό να αναπαραστήσει το παρελθόν και να ξαναγράψει τα πρόσωπα και τα επεισόδιά του. Η χρήση που έκανε αυτών των πηγών είναι παρόμοια με αυτή που ο Eliot[261] περιέγραψε ως τη «μυθική μέθοδο». Αυτός ο τρόπος ενέργειας, όπως και η προτίμησή του για τα κρητικά θέματα και άλλα χαρακτηριστικά υπογραμμισμένα σε αυτή τη μελέτη, μας επιτρέπουν να μιλήσουμε για μια «μοντερνιστική» *Οδύσσεια* και να το κάνουμε σε μια στιγμή κατά την οποία οι γραμμές ερμηνείας του έργου είχαν φαινομενικά εξαντληθεί. Έχουμε επίγνωση ότι μια τόσο περίπλοκη σύνθεση δεν περιορίζεται στον κρητικό της χαρακτήρα ή στην αμφιλεγόμενη «μοντερνιστική» της πλευρά. Ωστόσο, με τη μελέτη της από αυτή την διπλή προοπτική, πιστεύουμε ότι προσφέρουμε ορισμένα κλειδιά για την ερμηνεία της.

2. Η ζωή και το έργο του Καζαντζάκη

Γεννήθηκε στην Κρήτη και εκπαιδεύτηκε στη Νάξο και την Αθήνα. Όταν ο Καζαντζάκης συνέθεσε την *Οδύσσεια*, είχε ήδη περάσει χρόνια στη Γαλλία, Γερμανία και Ρωσσία, και είχε ταξιδέψει στην Ισπανία, την Ιταλία, την Αίγυπτο και την Κίνα. Άρα, η σκέψη να γράψει για έναν περιπλανόμενο ήταν φυσιολογική για αυτόν.

Το κεφάλαιο το αφιερωμένο στη ζωή του συγγραφέα (*2.1*) σκοπεύει να τονίσει δύο στοιχεία που είναι και τα δύο χαρακτηριστικά του ομηρικού ήρωα: τα πάθη και το ταξίδι. Από την άλλη, σκοπεύει να τονίσει εκείνα τα συμβάντα και τα πρόσωπα που υπήρξαν αποφασιστικά στη ζωή του και να περιγράψει την εξέλιξη του συγγραφέα από τα πρώτα του βήματα έως τη σύνθεση της *Οδύσσειας*, το έργο όπου όλα τα ιδεο λογικά και ζωτικά ρεύματα που αυτός διέσχισε συναντιούνται.

---

[261] Όλα τα ξένα ονόματα στο πρωτότυπο.

Ο Καζαντζάκης γεννιέται μέσα στον αγώνα για την απελευθέρωση της Κρήτης και στους κόλπους μιας οικογένειας στην οποία κυριαρχούσε η μορφή ενός αυταρχικού πατέρα. Τούτη η μορφή θα είναι καθοριστική στη ζωή του. Εκπαιδεύεται με τους Γάλλους φραγκισκιανούς της Νάξου, γνωρίζει την εξορία, και από τα παιδικά του χρόνια αποκτά τη συνείδηση του απάτριδα. Σπουδάζει Νομικά στην Αθήνα, όπου ξεκινά τη λογοτεχνική του πορεία. Τα πολιτισμικά ρεύματα τον ωθούν να μεταβεί στη Γαλλία για να σπουδάσει Φιλοσοφία και να γνωρίσει τον Bergson και το έργο του Nietzsche. Η επιθυμία για ταξίδια τον οδηγεί στη Φλωρεντία και τη Ρώμη, και την αναπόφευκτη επιστροφή στην Κρήτη. Στην Ελλάδα συμμετέχει στο εθνικιστικό κίνημα και παίρνει το μέρος του δημοτικισμού στο «γλωσσικό ζήτημα». Ζει από μεταφράσεις. Γνωρίζει τον Σικελιανό και μαζί του, στο Άγιο Όρος, τον Ζορμπά. Ταξιδεύει στην Ευρώπη του μεσοπόλεμου και, όταν επιστρέφει στην Κρήτη, τη νιώθει σαν μια μικρή Ιθάκη που πρέπει να εγκαταλείψει, έτσι όπως εγκατέλειψε πόλεις, γυναίκες και ιδέες όλα εκείνα τα χρόνια. Αποκτά έτσι το οριστικό έναυσμα για να γράψει την *Οδύσσεια*. Πριν, όμως, μένει για κάποιο διάστημα στη Βιέννη και στο Βερολίνο. Είναι τα χρόνια κατά τα οποία γράφει την *Ασκητική*, επιτομή των στοχασμών του που υποφώσκει στην *Οδύσσεια* όπως και σε όλα τα άλλα έργα του. Εξακολουθεί να διατρέχει μέρη που θα περιληφθούν στο ποίημα, τα οποία επισκέπτεται πλέον με την επιθυμία συγκέντρωσης υλικού: τις Κυκλάδες, την Αφρική, την Εγγύς Ανατολή. Διατρέχει τη Ρωσσία με τον Παναΐτ Ιστράτι. Βλέπει πολιτισμούς να γεννιούνται και να βυθίζονται. Τελικά, απομονώνεται πρώτα στη Βοημία και ύστερα στην Αίγινα με σκοπό να συνθέσει το μεγάλο Έργο που συγκεντρώνει όλες του τις εμπειρίες και το στοχασμό του. Στη διάρκεια των δώδεκα χρονών της γραφής του ποιήματος, η ζωή χτυπάει στην πόρτα του και μπαίνει μέσα στους στίχους αφήνοντας ίχνη ελπίδων και απαγοητεύσεων. Αν και η υποδοχή της *Οδύσσειας* δεν καλύπτει τις προσδοκίες του, ο Καζαντζάκης ποτέ δεν εγκαταλείπει τη λογοτεχνία. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ανταμείβουν το μόχθο του: είναι τα χρόνια της παγκόσμιας αναγνώρισης και των μυθιστορημάτων. Το τελευταίο από αυτά, η *Αναφορά στον Γκρέκο*, είναι αφιερωμένο στον κρητικό πρόγονό του και εξιστορεί την πνευματική βιογραφία του συγγραφέα μέχρι τη συγγραφή της *Οδύσσειας*, τονίζοντας έτσι μετά θάνατον δύο απόψεις: το έργο του Καζαντζάκη είναι κυρίως κρητικού χαρακτήρα και η *Οδύσσεια* είναι το κέντρο της παραγωγής του.

Στα επεισόδια του ποιήματος αναγνωρίζονται πρόσωπα αποφασιστικά και γεγονότα της ζωής ενός συγγραφέα που ταυτίζεται με έναν «δεύτερο Οδυσσέα». Αφού

η ζωή του έχει φτάσει σε ένα σημείο καμπής, ο ποιητής αναζητά τις ρίζες του στην αρχαιότητα και συγκεκριμένα στο γενέθλιο νησί του, την Κρήτη. Τούτη η αναζήτηση παίρνει τη μορφή μιας επανασυγγραφής της *Οδύσσειας* το αντικείμενο της οποίας είναι να βρει τον πνευματικό του πατέρα, τον Όμηρο, και τον ήρωά του, τον Οδυσσέα.

Ο Καζατζάκης αναζητά την καταγωγή του για να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του, και να συνεχίσει τον αγώνα του, που δεν είναι άλλος, κατά την γνώμη μας, από το να βρει τον Θεό που κατοικεί μέσα του. Στις 12 Σεπτεμβρίου του 1915 έγραψε στο ημερολόγιό του: «Ὅλο μου τὸ ἔργο devise καὶ σκοπὸ θὰ ΄χει: Come l'uom s'etterna. Ἐκεῖ κατέληξα»[262].

Στις ραψωδίες που μας απασχολούν ο ποιητής διερευνά στο παρελθόν του τους πρόγονούς του, τόσο συχνά εξιδανικευμένους από τον ίδιο. Θέλει να μάθει από πού έρχεται έτσι ώστε να μπορέσει να διακρίνει πού οδεύει. Τούτη η άγνωστη μοίρα θα αποτελέσει το υπόλοιπο του ποιήματος.

Ζωή και έργο μπερδεύονται στον Καζαντζάκη, που σχηματίζει τους ήρωές του σαν ιδανικές εκδοχές του εαυτού του, ενώ χρησιμοποιεί την εμπειρία σαν συνθετική ύλη. Η *Οδύσσεια* μάς επιτρέπει να διακρίνουμε καθαρά πώς αντικατοπτρίζει συνέχεια, και ανάμεικτα, το έργο, τη ζωή, τον μύθο και όσα δεν κατάφερε να πετύχει. Πράγματι, οι φιλοδοξίες του ήταν πολύ υψηλές. Μια κάποια δόση μεγαλομανίας, που τον έκανε να νιώθει ότι προοριζόταν για μεγάλα επιτεύγματα, και μια αναμφισβήτητη αίσθηση μεσιανισμού, βοηθάνε πολύ στο να καταλάβουμε το έργο του: μέσα από αυτό αναζητά τη λύτρωση του κόσμου και του εαυτού του.

Δώσαμε ιδιαίτερη προσοχή στο βιογραφικό στοιχείο όχι μόνο επειδή στην περίπτωση αυτού του συγγραφέα ήταν ιδιαίτερα συνδεδεμένο με το έργο, αλλά και επίσης επειδή η ζωή του Καζατζάκη καλύπτει μια ταραχώδη κρίσιμη περίοδο της παγκόσμιας, ευρωπαϊκής και ελληνικής ιστορίας (βλ. *2.2*). Ο συγγραφέας θα ζήσει την ανεξαρτησία της Κρήτης, την εξάπλωση της Ελλάδας μαζί με την ήττα της, τη Σοβιετική Επανάσταση, τους δύο Παγκοσμίους Πολέμους. Ένα τέτοιο ιστορικό πλαίσιο προκαλεί μια σειρά από πολιτισμικές και κοινωνικές αλλαγές που σημαδεύουν την καλλιτεχνική και προσωπική εξέλιξη των συγχρόνων συγγραφέων. Όταν μελετάμε το έργο του Καζαντζάκη σε σχέση με την εποχή του, μπορούμε να δούμε πώς διάφοροι συγγραφείς αντικατροπτρίζουν ανάλογα τα πολιτισμικά ρεύματα και πώς τα ίδια ιστορικά γεγονότα προκαλούν βίους παράλληλους.

---

[262] Η ορθογραφία κάθε φορά που παραθέτουμε κείμενα είναι η πρωτότυπη.

Εάν στη βιογραφία του ξεχωρίζουν ο έξαλλος ρυθμός των ταξιδιών και η ευρύτητα των εμπειριών, στη λογοτεχνική του παραγωγή τράβανε την προσοχή μας η απεραντοσύνη και η ποικιλία που τη χαρακτηρίζουν (*2.3*). Ο Καζαντζάκης καλύπτει όλα τα είδη, έτσι όπως καλύπτει σχεδόν όλες τις ηπείρους και τις εποχές, αλλά με έναν σαφή στόχο και μέσα από ένα επαναλαμβανόμενο θέμα: τη λύτρωσή του, την κραυγή του... Έτσι, κάτω από τη φαινομενική πολλαπλότητα υπολανθάνει μια ομοιόμορφη σταθερά, τούτη η αλήθεια που ο συγγραφέας πάσχει να συλλάβει σε κάθε ξεχωριστή της μορφή και πίσω από τις διάφορες μάσκες της πραγματικότητας.

Η μεγαλομανία στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι τον έλκυαν πάντα οι ιστορικές εικασίες και αναπαραστάσεις. Πολλά από τα έργα του έχουν θέματα και πρόσωπα ιστορικά: *Ο Μέγας Αλέξανδρος, Ιουλιανός, Νικηφόρος, Καποδίστριας, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Ο καπετάν Μιχάλης (Ελευθερία ή Θάνατος), Οι αδερφοφάδες:* μυθολογικά θέματα: *Θησέας (Κούρος), Οδυσσέας, Μέλισσα, Βούδας, Στα παλάτια της Κνωσσού*: θρησκευτικά θέματα: *Χριστός, Ο Χριστός ξανασταυρώνεται, Ο τελευταίος πειρασμός, Ο φτωχούλης του Θεού·* ή αποτελούν επεξεργασίες λογοτεχνικών θεμάτων: *Ο Πρωτομάστορας, Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει*, κτλ. Η *Οδύσσεια* είναι ένα μείγμα όλων αυτών των στοιχείων, επειδή είναι η επιτομή της ζωής, των αναγνωσμάτων, των ανησυχιών και των θεωριών του συγγραφέα.

Όταν επεξεργαζόταν ένα ιστορικό θέμα ο Καζαντζάκης συγκέντρωνε τις απαραίτητες πληροφορίες. Η γνώση του για τις πιο ορθόδοξες εκδοχές είναι άψογη (η αναπαράσταση του Ομήρου που αναλαμβάνει στις πρώτες ραψωδίες του ποιήματος είναι ένα καλό παράδειγμα). Όμως, αυτό που κάνει πιο ενδιαφέροντα τα έργα του από αυτή την άποψη είναι ότι συμπεριλαμβάνουν και παραλλαγές. Μερικές φορές το υλικό που ο Καζαντζάκης διαθέτει για τις επανασυγγραφές του είναι καθαρά βιογραφικό ή φανταστικό. Τις περισσότερες φορές, ωστόσο, εάν είμαστε ικανοί να τις εντοπίσουμε θα βρούμε παραλλαγές της ιστορίας και των μύθων που βασίζονται είτε σε σύγχρονες σχετικές θεωρίες είτε σε ελάσσονα κείμενα της αρχαιότητας. Αυτή η μεθόδος μαζί με την εξαιρετική διαίσθησή του εξηγούν το γεγονός ότι ο Καζαντζάκης «μαντεύει σωστά» τόσο συχνά στις ιστορικές του αναπαραστάσεις.

Παρόλο που η απέραντη παραγωγή του είναι ασταθής όσον αφορά την ποιότητα και τη σπουδαιότητα, πιστεύουμε πως περιλαμβάνει έργα σημαντικότατα για τη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα, τα οποία διαφωτίζουν το κοινό συναίσθημα της εποχής του συγγραφέα, διευκρινίζουν ιστορικές διαδικασίες, και περιέχουν ιδέες πολύ

αναγκαίες για τη σημερινή εποχή. Τελικά, οι μεταφορές του Καζαντζάκη, τα έργα του, είναι επιτεύγματα του παγκόσμιου πολιτισμού που θα έπρεπε να επανεκδοθούν και να διαβάζονται σήμερα.

3. Η *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη

Η *Οδύσσεια,* το *opus magnum* του δημιουργού της, έμελλε να περιλάβει όλες τις ζωτικές εμπειρίες και τις ανησυχίες του, και ταυτόχρονα να γίνει το καινούργιο έπος της λευκής φυλής. Επομένως, είναι περίπλοκη στο μέγιστο βαθμό. Σε αυτή τη μελέτη θέλαμε να τονίσουμε τα θεμελιώδη της χαρακτηριστικά και αφιερώσαμε κάμποσες σελίδες σε αυτή την προσπάθεια.

Πρώτα από όλα, επιχειρήσαμε να χαράξουμε τη γενετική γραμμή που ενώνει τον Όμηρο με τον Καζαντζάκη μέσα από τις αποφασιστικές συνεισφορές του Dante και του Tennyson, μεταξύ άλλων. Με αυτόν τον τρόπο θελήσαμε να υπογραμμίσουμε τη δύναμη και την επικαιρότητα του μύθου του Οδυσσέα (*3.1*).

Ο Καζαντζάκης ανήκει σε αυτήν την κεντρόφυγη παράδοση στην οποία ο ήρωας λαχταρά το ταξίδι στην αναζήτηση της γνώσης και της περιπέτειας. Με κάποιους από τους εκπροσώπους αυτής της παράδοσης μοιράζεται τον μηδενισμό, με άλλους το ενδιαφέρον για τη μορφή της Ελένης, και με τους περισσότερους την προσωπική ταύτιση με τον ήρωα. Θέλαμε επιπλέον να τονίσουμε το μεγάλο αριθμό επανασυγγραφών της *Οδύσσειας* στον εικοστό αιώνα. Αυτές του Καζαντζάκη και του Joyce είναι μάλλον εκείνες που περιλαμβάνουν τα περισσότερα στοιχεία της παράδοσης σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο και σε μια λογοτεχνική ατμόσφαιρα που ευνοούσαν την επανασημασιολόγηση των μύθων.

Δεύτερον, ήταν κατά την γνώμη μας βασικό να μελετήσουμε το περιεχόμενο όλων των ραψωδιών και όχι μονάχα εκείνων που θα μας απασχολούσαν (*3.2* και *3.3*).

Η νέα *Οδύσσεια* διηγείται ότι ο ήρωας μόλις έχει επιστρέψει στην Ιθάκη ύστερα από τον Τρωικό Πόλεμο και τα δέκα χρόνια του νόστου. Ξαναβρίσκει την πατρίδα, τη σύζυγο, τον γιο, και συνειδητοποιεί αμέσως ότι το ταξίδι είναι η μοίρα του και ότι η οικογένεια και τα κτήματα δεν είναι παρά εμπόδια στην πορεία του. Πριν αποφασίσει να εγκαταλείψει για πάντα την Ιθάκη, πάντρευει τον Τηλέμαχο με τη Ναυσικά και θάβει τον Λαέρτη. Μετά, φεύγει μαζί με λίγους πιστούς του συντρόφους. Την κατεύθυνση του ταξιδιού τους την καθορίζει μέσα στα όνειρά του η εμφάνιση της ωραίας Ελένης. Αυτή μαραίνεται στη Σπάρτη δίπλα στον γερασμένο Μενέλαο, που είναι ανήμπορος να αντιμετωπίσει την επανάσταση των χωρικών του. Ο Οδυσσέας

ανταποκρίνεται στο κάλεσμά της και σπεύδει να τη βοηθήσει. Σαν να ήταν ο ίδιος ο Πάρης, παραβιάζει τους νόμους της φιλοξένιας του πρώην συμμαχητή του και την απάγει.

Τα ρεύματα ωθούν το καράβι τους ως την Κρήτη, όπου ο θρόνος του Ιδομενέα απειλείται από τον ερχομό των ξανθών βαρβάρων του Βορρά. Ύστερα από διάφορες ταυρομαχικές τελετές με σκοπό ο διεφθαρμένος βασιλιάς να ανακτήσει τη γονιμότητά του, η επανάσταση ξεκινάει. Ο ήρωας βάζει φωτιά στην Κνωσσό με τη βοήθεια μιας από τις κρητικές πριγκίπισσες και φεύγει μαζί της. Η Ελένη παραμένει στην Κρήτη: είναι έγκυος από έναν βάρβαρο. Ο γιος τους θα αντιπροσωπεύσει την ένωση των δύο φυλών, της κλασσικής ομορφιάς με το καινούριο αίμα.

Πάλι τα κύματα κυβερνούν το καράβι του Οδυσσέα, που φτάνει ως την Αίγυπτο. Εγκαταλείπει την πριγκίπισσα Δίχτεννα σαν μια Αριάδνη στο λιμάνι και μαζί με τους συντρόφους του επιδίδονται στη λεηλασία της χώρας και των τάφων των Φαραώ μέχρι που φυλακίζονται μαζί με τους αρχηγούς της επανάστασης των χωρικών που συνταράσσουν το βασίλειο. Θα δραπετεύσουν από τη φυλακή χάρη σε θαύματα, σαν τον Μωυσή, και σαν τον Μωυσή θα οδηγήσουν τον λαό μέσα από την ερήμο μέχρι την ίδρυση της Ιδανικής Πόλης. Και όμως, η πόλη που έμελλε να έχει τους πιο δίκαιους νόμους, καταστρέφεται από έναν σεισμό.

Ο ήρωας εξακολουθεί την πορεία του προς τον Νότο, στα πέρατα της Αφρικής. Όλο και περισσότερο μοναχός, επειδή χάνει σταδιακά τους συντρόφους του, απομακρύνεται πια από γεωγραφικές ή χρονικές αναφορές. Συναντά πρόσωπα που ενσωματώνουν ανθρώπινα αρχέτυπα, διάφορες διδασκαλίες και φιλοσοφίες. Προς το τέλος, βρίσκει στον Νότιο Πόλο ένα μικρό χωριό όπου ο θρύλος του έχει προηγηθεί της παρουσίας του και όπου τον θεωρούν έναν θεό που ήρθε από την Κρήτη.

Πάνω σε μια μικρή βαρκούλα υποδέχεται μερικούς από τους αγαπημένους του ανθρώπους, ήδη χαμένους ή πεθαμένους. Στο μυαλό του όλα σμίγουν και μπερδεύονται, το παρελθόν, το παρόν και ό,τι δεν συνέβη ακόμη. Σαν μια φλόγα στον αέρα σβήνει όταν πεθαίνει.

Στην περίληψη του ποιήματος διακρίνεται η ποικιλία των θεμάτων και στοιχείων, αλλά και οι σταθερές που το διατρέχουν: επαναστάσεις, ιδέες και πρόσωπα στην υπηρεσία της σκέψης του συγγραφέα.

Στον πρόλογο προσδιορίζονται οι σύνδεσμοι με το έπος και με τη φαντασία. Υπάρχει μια επίκληση στον Ήλιο και μια δήλωση προθέσεων: όλο το ποίημα είναι ένα

παιχνίδι του πνεύματος και τίποτα δεν υπάρχει πέρα από αυτό που δημιουργεί η φαντασία. Στις πρώτες ραψωδίες ξεχωρίζει η σταδιακή εξέλιξη των ομηρικών προσώπων και στοιχείων: μια διαδικασία αποξένωσης ανάμεσα στον Οδυσσέα και τους δικούς του και μια διαδικασία απώλειας της ιδιότητας του μονάρχη και του αριστοκράτη, που γίνεται εμφανής στην εγκατάλειψη των κτημάτων και στην παραβίαση των ομηρικών νόμων, όπως αυτού της φιλοξενίας. Η παρουσία του Ομήρου, πολύ αισθητή στην αρχή, χαλαρώνει βαθμιαία καθώς προχωράει το ποίημα προς τη Σπάρτη, την Κρήτη και την Αφρική.

Όσον αφορά τα κρητικά στοιχεία μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτά δεν περιορίζονται στις ραψωδίες Ε-Θ. Εμφανίζονται από την αρχή, με την παρουσία του κρητικού λυράρη ήδη στην Ιθάκη, μέχρι το τέλος, όταν οι κάτοικοι του πολικού χωριού θυμούνται τους άθλους του ήρωα στην Κρήτη.

Στο σύνολο των ραψωδιών υπογραμμίζουμε ως σταθερά την υιοθέτηση διάφορων μυθικών προσωπικότητων από των ήρωα: του εκδικητικού και κεντρόφυγου Οδυσσέα, του Πάρη του απαγωγέα, του νικητή αλλά και άπιστου Θησέα, του Μωυσή, πρώτα φυλακισμένου και μετέπειτα ηγέτη στην ερήμο. Επιπλέον, η *Οδύσσεια* αντικατοπτρίζει την πολιτική εξέλιξη του Καζαντζάκη μέσα από τον ήρωά του, ο οποίος κυλάει από τον εθνικισμό στον κομμουνισμό και από εκεί στον μηδενισμό. Συνάμα, η φιλοσοφική του εξέλιξη γίνεται ορατή στις δικιές του συναντήσεις με τα αρχέτυπα της ανθρώπινης φυλής.

Όταν ασχοληθήκαμε με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου (*3.4*), σταθήκαμε στη γλώσσα (*3.4.1*). Ο Καζατζάκης ήθελε την *Οδύσσεια* να αποτελεί έναν θησαυρό της νέας ελληνικής και υπερασπίστηκε μέσα από αυτήν τη δημοτική, όπως την υπερασπίστηκε γενικότερα σε όλη την παραγωγή του. Με αυτό τον σκοπό έδρασε έτσι όπως το έκαναν πολλοί σύγχρονοί του, οι οποίοι υπερασπίστηκαν τις δημοτικές γλώσσες σε άλλες γωνιές της Ευρώπης. Την πλούτισε επίσης με δικές του λέξεις, με αλλαγές στον τονισμό και στην ορθογραφία. Με αυτόν τον τρόπο συναγωνιζόταν τον Όμηρο. Ταυτόχρονα καθιέρωνε ένα corpus για τα νέα ελληνικά. Τέλος, πρέπει να υπογραμμίσουμε την παρουσία κρητικών στοιχείων στη γλώσσα και την αποτυχία μιας γλωσσικής απόπειρας που σήμερα ξενίζει ακόμη και τους Έλληνες.

Σε σχέση με το είδος (*3.4.2*) ο Καζαντζάκης διάλεξε το έπος επειδή το έβρισκε πιο ταιριαστό σε μια «μεταβατική εποχή» όπως αυτήν που έζησε: μια κρίσιμη εποχή, γεμάτη αγώνες, αλλαγές, και ηρωισμό. Μια εποχή που ήταν σύμφωνη με τον μεσιανικό

του χαρακτήρα. Παρόλο που αρχικά η επιλογή του έπους μοιάζει να υποβαθμίζει το έργο σε ξεπερασμένες λογοτεχνικές αισθητικές, ο συγγραφέας προσφέρει μια πειστική αιτιολόγηση που συνδέει επιπλέον την *Οδύσσεια* με σύγχρονα έργα του Μοντερνισμού: «σε τέτοιες εποχες μεσοβασιλείας, όπου ένας Μύθος διαλύεται κ΄ένας άλος μάχεται να συγκροτηθει, δημιουγούνται τα έπη» (Καζαντζάκη 1943: 1028). Και να μην ξεχνάμε πως η επική παράδοση παρέμεινε ζωντανή στην Κρήτη και ήταν επομένως φυσιολογικό να ήταν οικεία στον Καζαντζάκη.

Σε ό,τι αφορά τη μετρική (*3.4.3*) ο συγγραφέας ήθελε να πειραματίζεται με έναν δεκαεπτασύλλαβο στίχο που από τη μια μεριά ήταν μια καινοτομία σε σχέση με τον παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο της νεοελληνικής ποίησης, και από την άλλη πρόσθεσε προβλήματα στον τονισμό των στίχων. Ωστόσο, κάποιοι ισχυρίζονταν ότι ο ρυθμός αυτού του στίχου είναι πιο κοντά στο δακτυλικό ομηρικό εξάμετρο. Μαζί με την ηχώ ομηρικών στίχων, το ποίημα περιλαμβάνει πλήθος λαϊκών στίχων, πιο συγκεκριμένα, πολυάριθμες κρητικές *μαντινάδες* και *κλέφτικα* τραγούδια.

Η μελέτη της σύνθεσης του ποίηματος (*3.4.4.1*) μας επέτρεψε να δούμε με τί σχολαστικότητα ήταν γραμμένο και ξαναγραμμένο μέχρι και εφτά φορές, σύμφωνα με ένα σχέδιο, και πώς προσαρμόστηκε στο συμβολικό αριθμό των 33.333 στίχων. Προσφέραμε επίσης μαρτυρίες του ίδιου του ποιητή πάνω στη συνθετική του δουλειά, την αναζήτηση των υλικών, ακομή και την ψυχική του διάθεση όταν έγραφε. Ο Καζαντζάκης πέτυχε τη συνοχή των διαφόρων υλικών του ποιήματος συνδυάζοντας εκφραστικά στερεότυπα, όνειρα ή αναφορές στην αλλαγή των εποχών.

Η δομή (*3.4.4.2*), το τελευταίο από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά που μας απασχόλησαν, αποτελεί μιαν αναστροφή του ομηρικού περίπλου. Είναι μια γραμμική δομή με διάρθρωση ραψωδιών. Αυτό το σχήμα είναι τυπικά επικό (αν και βέβαια δεν μοιάζει στην ομηρική *Οδύσσεια*) και είναι και συμβατικό.

Η πλοκή μάς επέτρεψε να χωρίσουμε το ποίημα σε μέρη σύμφωνα με τον τόπο στον οποίο διαδραμματίζονται και τα πρόσωπα που συναντά ο ήρωας. Έτσι η δομή της *Οδύσσειας*, που τιμάει την παραδόση αφού την αντικατοπτρίζει και ξεκινάει από αυτήν, είναι συγχρόνως μια προσπάθεια να την υπερβεί, αφού αποχωρεί από τα χρονοχωρικά σχήματα του μύθου. Αυτός ο διπλός χαρακτηρισμός εκτείνεται στα υπόλοιπα μορφολογικά στοιχεία: στη γλώσσα, το είδος, τη μετρική, τους μηχανισμούς και τα συνθετικά υλικά, και την ίδια τη δομή. Σε όλες τις περιπτώσεις ο ποιητής προσπαθεί να

συναγωνίζεται τους δάσκαλούς του και να τους τιμήσει με τον μόνο δυνατό τρόπο: με το να τους υπερβεί.

Το επόμενο θέμα που τράβηξε την προσοχή μας ήταν η φιλοσοφία (*3.5*), δηλαδή οι ιδέες που εκφράζονται στην *Οδύσσεια*. Η σκέψη του Καζαντζάκη υπήρξε αντικείμενο έρευνας για πολλούς μελετητές. Επομένως, είχαμε εξαίσιες δουλειές στη διάθεσή μας για να μελετήσουμε τα θρησκευτικά και φιλοσοφικά στοιχεία: χριστιανισμό, εβραϊσμό και βουδισμό από τη μια, νιτσεϊσμό και μπεργκσονισμό από την άλλη. Το ίδιο μπορούμε να πούμε για τις δύο βασικές έννοιες της σκέψης του Καζαντζάκη που εξηγούν την *Οδύσσεια:* την «κρητική ματιά» και τη μεταβατική εποχή. Άρα, η δουλειά μας σε αυτό τον κεφάλαιο ήταν να συνδυάσουμε ό,τι έχει ειπωθεί πάνω σε αυτά τα θέματα με τη συγκεκριμένη επίδραση που μπορεί να έχει για την ερμηνεία του ποιήματος.

Η σκέψη του Καζαντζάκη αποτελείται από διάφορα υλικά, είναι εκλεκτική και φαινομενικά ετερογενής. Μέσα της, όμως, διακρίνεται μια συνέχεια που οφείλεται στην τοποθέτηση των ιδεών που κατακτά ο συγγραφέας: κάποιες τις διερευνά και ύστερα τις απορρίπτει, άλλες τις αφομοιώνει και τις επαναδιατυπώνει σαν να ήταν δικιές του. Τούτη η συμπεριφορά είναι ίδια με αυτή του Οδυσσέα, ο οποίος ξεπερνάει στάδια, δημιουργώντας και καταστρέφοντας τον κόσμο στο διάβα του.

Όλα όσα η *Οδύσσεια* θέλει να εκφράσει κάτω από μια καλλιτεχνική μορφή, εκφράζονται σαν «πιστεύω» στην *Ασκητική*, όπου οι ιδέες που καθορίζουν τη μοναχική πορεία του ήρωα είναι ανιχνεύσιμες (*3.5.1*). Σε αυτό το μικρό έργο βρίσκεται η σύνοψη του στοχασμού του και, αν διαβαστεί η *Οδύσσεια* με την *Ασκητική* ως οδηγό, αποδεικνύεται πιο σαφής και συνεκτική.

Για να γνωρίσει κανείς τον Καζαντζάκη, πρέπει να γνωρίσει και τους δασκάλους του (*3.5.2*). Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι παρόλο που αναγνωρίζει ένα μεγάλο αριθμό αυτών στο παρελθόν, σπάνια αναγνωρίζει το μεγαλείο ενός σύγχρονού του με τον οποίο θα μπορούσε να συγκριθεί. Αυτή η στάση αποτελεί μια επιπλέον απόδειξη της μεγαλομανίας του.

Από τους καζαντζακικούς δασκάλους υπογραμμίσαμε τρεις: τον Budha, τον Nietzsche και τον Bergson. Ο πρώτος εμφανίζεται μπροστά στον Καζαντζάκη σαν μια μάσκα ικανή να καλύπτει την πραγματικότητα ώστε να εναρμονίσει τις αντιθέσεις που συνυπάρχουν στα πάντα (*3.5.2.1*). Ας θυμηθούμε υπό αυτή την έννοια ότι για τον Οδυσσέα η γυναίκα, η πατρίδα και ο γιος αντιπροσωπεύουν μορφές και μάσκες του

θανάτου. Ο βουδισμός ζητά, επίσης, να αφαιρέσουμε κάθε έρμα, κάθε εμπόδιο και να εξαφανιστούμε. Ο θάνατος του ήρωα στο τέλος του ποιήματος συμβαίνει αφού έχει απολυτρωθεί από όλα (ιδέες, πρόσωπα) και πεθαίνει. Τέλος, η ανατολίτικη έννοια της ανάστασης και του συνεχούς κύκλου της ζωής και του θανάτου πραγματοποιείται σε ένα ποίημα που ξεκινάει με την ανατολή του ηλίου και τελειώνει με τη δύση του.

Ο Nietzsche (*3.5.2.2*) στάθηκε σημείο αναφοράς για τον Καζαντζάκη, τόσο εξαιτίας των ιδεών του όσο και, πιθανότατα κυρίως, εξαιτίας της προσωπικότητάς του. Τον θεωρεί μάρτυρα και για αυτόν τον λόγο τον θαυμάζει, επειδή αντιπροσωπεύει τούτο τον αγώνα χωρίς την ανταμοιβή που ο ίδιος φιλοδοξεί. Ο Καζαντζάκης γνωρίζει και μελετά το έργο του φιλοσόφου τα χρόνια της διατριβής του στο Παρίσι. Σε αυτή μελετά και αφομοιώνει τούτη τη νιτσεϊκή ηθική που θεωρεί βλαβερό ό,τι εξασθενίζει τη ζωή και ωφέλιμο ό,τι τη δυναμώνει. Συχνά υπογραμμίζεται η επιρροή που ο γερμανός φιλόσοφος ασκεί στον Καζαντζάκη, προπάντων στο μυθιστόρημα του Ζορμπά και σε σχέση με τον Ζαρατούστρα. Όμως, η απήχηση αυτής της επιρροής πάνω στην *Οδύσσεια* δεν είναι ικανοποιητικά γνωστή. Εμείς τονίσαμε πως μερικές από τις ιδέες του, όπως αυτή η ηθική που στηρίζει τη ζωή, η μηδενιστική σκέψη ή η αχόρταγη δίψα υπέρβασης, είναι παρούσες στο ποίημα. Παρόλα αυτά, η επιρροή του είναι μεγαλύτερη στα σύμβολα, στις εικόνες και στις μεταφορές του ποιήματος. Ένα παράδειγμα είναι αυτό της αβύσσου, ύστερα από την οποία βρίσκεται ένα πνεύμα περισσότερο μπεργκσονικό παρά νιτσεϊκό. Τέλος, η μορφή του ήρωα δεν εξηγείται χωρίς τον υπεράνθωπο ως προηγουμένο.

Ο Bergson (*3.5.2.3*) επηρέασε πολύ τους συγγραφείς της εποχής του, όπως τον Joyce, τον Machado ή τον Proust. Ο Καζαντζάκης, που παρακολούθησε τα μαθήματά του στο Παρίσι, πλήσιασε μαζί του τις ιδέες και τις καλλιτεχνικές προϋποθέσεις του Μοντερνισμού. Ο Bergson, επιπλέον, αντιπροσωπεύει τη λαχτάρα της πνευματικότητας σε μια εποχή που απορρίπτει τη θετική φιλοσοφία αντικαθιστώντας την με τη διαίσθηση. Αυτός ο μυστικισμός ελκύει τον Καζαντζάκη, ο οποίος παίρνει από αυτόν ουσιαστικά στοιχεία του στοχασμού του. Η διάρκεια (τούτος ο υποκειμενικός ο χρόνος) και η ακούσια μνήμη αποδεικνύονται κατάλληλες για τον καλλιτέχνη και είναι και ενεργές έννοιες στην *Οδύσσεια*. Από τη μεριά της, η εξέλιξη οφείλεται στη ζωική ορμή που διασχίζει τα πάντα και κατευθύνει το ηρωικό προσκύνημα του Οδυσσέα ανάμεσα σε δύο αβύσσους. Τέλος, η δημιουγική εξέλιξη αναμειγνύεται με τη θρησκευτική

έννοια της μετουσίωσης προκειμένου να καταλάβει τη δυαδικότητα ως ενότητα: η ύλη δεν είναι παρά ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται η πνευματική πραγματικότητα.

Η μελέτη της επιρροής των δασκάλων του Καζαντζάκη μελετήθηκε εξίσου καλά με την έννοια της κρητικής ματιάς (*3.5.3*). Αλλά και σε αυτήν την περίπτωση η παρουσία της στην *Οδύσσεια* δεν εξηγήθηκε επαρκώς. Πιστεύουμε πως πετύχαμε να συσχετίσουμε σημαντικά στοιχεία για την προέλευση και την εξέλιξη αυτής της έννοιας, η οποία, παρόλο που δεν διατυπώθηκε ρητώς ακόμη, υποφώσκει κιόλας στην *Οδύσσεια*. Η συμπεριφορά του ήρωα ανταποκρίνεται συνέχεια με το απαιτούμενο θάρρος της κρητικής ματιάς. Γεννημένη ως σύνθεση ανατολικών και δυτικών στοιχείων, η κρητική ματιά γίνεται ο τρόπος να κοιτάζει κανείς την άβυσσο χωρίς να διαλυθεί. Είναι παγκόσμιο κτήμα, όπως φιλοδοξεί να γίνει και το παράδειγμα του ήρωα, και είναι και ένα κλειδί να καταλάβουμε το ποίημα.

Το θάρρος της κρητικής ματιάς καθίσταται ιδιαίτερα αναγκαίο σε μια κρίσιμη περίοδο στην οποία γκρεμίζεται ένας πολιτισμός και ξεπροβάλλει ένας άλλος. Τέτοια ήταν η εποχή που έζησε ο Καζαντζάκης και την ονόμασε μεταβατική εποχή (*3.5.4*). Επρόκειτο για μια ιδέα που μεσουρανούσε εκείνη την περίοδο, αδερφοποιημένη με την παρακμή της Δύσης. Αυτή, από τη μεριά της, προερχόταν από τον ησιοδικό μύθο των γενεών του ανθρώπου. Ο Καζαντζάκης δραματοποιεί αυτή την παρακμή στην *Οδύσσεια*: εκεί τα σκηνικά της αρχαιότητας μιλάνε για την κρίση του εικοστού αιώνα, αλλά και για μιαν ανάλογη κατάσταση στο παρελθόν. Στο πλαίσιο του αγώνα δικαιολογείται η ανάγκη του ήρωα και του έπους. Σε έναν κόσμο που γκρεμίζεται και ενώπιον της ιστορικής βεβαιότητας της αιώνιας επανάληψης, ο ηρωισμός αποτελεί τη μόνη απάντηση: ο άνθρωπος πρέπει να αγωνίζεται χωρίς ελπίδα ανταμοιβής, για την ίδια του την αξιοπρέπεια και στην προπάθεια να γίνει αιώνιος, γιατί έτσι, και μόνο έτσι, πλησιάζει το θείο.

Σε σχέση με την υποδοχή του έργου και τη θέση του στην ελληνική γραμματεία (*3.6*) διαπιστώσαμε μια μεγάλη απόκλιση: απόκλιση ανάμεσα στη θέση που ο ίδιος ο συγγραφέας απένειμε στον εαυτό του και την απήχηση που είχε στην πραγματικότητα. Οι αιτίες είναι διαφορετικής φύσης. Έχουν να κάνουν με τις μορφολογικές δυσκολίες του έργου, με το περιεχόμενό του, και με την ίδια την προσωπικότητα του συγγραφέα.

Ο Καζαντζάκης δεν υπήρξε ο καλύτερος των ποιητών, και όμως υπήρξε ένας εξαίσιος αφηγητής μυθιστορήματων στην ωριμότητά του. Ήθελε η *Οδύσσειά* του να γίνει παγκόσμιο παράδειγμα, αλλά δεν κατάφερε να μεταδώσει το μήνυμά του, που

υπολάνθανε κάτω από έναν μάλλον ατυχή συγκερασμό μεταξύ της φιλοσοφικής διάστασης και της αισθητικής του ποιήματος. Μερικοί το θεώρησαν ξεπερασμένο αμέσως μετά την έκδοσή του. Κατά τη γνώμη μας, δεν αντιλήφθηκαν ότι το ποίημα έκρυβε θέματα και συνθετικές τεχνικές ίδιες του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, και ας μην το έδειχνε από την πρώτη ματιά. Προκάλεσε, όμως, αναστάτωση και σύγχυση, κυρίως στην Ελλάδα. Εκεί, ένα μεγάλο μέρος της πρώτης του αποτυχίας και των ακόμα ζωντανών δυσπιστίων εναντίον του συγγραφέα οφείλεται στις πολιτικές και θρησκευτικές του ιδέες. Αρκεί να θυμηθούμε την αναγραφή του *Τελευταίου Πειρασμού* στον Κατάλογο Απαγορευμένων Βιβλίων τού Βατικανού (Index) και την απειλή διώξης από την Εκκλησία. Ωστόσο, η *Οδύσσεια* τράβηξε την προσοχή και τις άμεσες κριτικές των συμπατριωτών του. Και όμως, μέχρι τη δεκαετία των ’50, όταν έγινε διάσημος χάρη στα μυθιστορήματά του, δεν συνέβησαν δύο γεγονότα καθοριστικά για την υποδοχή του ποιήματος: η μετάφραση στα αγγλικά του Kimon Friar και η ευρεία κριτική που του αφιέρωσε ο καθηγητής Stanford στο *The Ulysses Theme* (1954), στο οποίο συνέκρινε την *Οδύσσεια* (1938) με το *Ulysses* (1922) του Joyce.

Η παραγωγή του Καζαντζάκη είναι άνιση από πολλές απόψεις. Γι’ αυτό οι ιστορικοί της λογοτεχνίας δυσκολεύτηκαν να εντοπίσουν τον συγγραφέα στα βιβλία τους και, χωρίς τον κατάλληλο χαρακτηρισμό, οι κριτικοί και το αναγνωστικό κοινό προσπερνούσαν κάποια έργα του. Αυτή είναι η περίπτωση της *Οδύσσειας*, η οποία αξίζει να διαβάζεται και να μελετάται σαν σπουδαίο έργο, παρόλο τις δυσκολίες της. Πρώτον, επειδή η *Οδύσσεια* μπορεί να γίνει κατανοητή μέσα στο δικό της πλαίσιο: υπογραμμίσαμε τους δεσμούς του έργου με τη νεοελληνική λογοτεχνία και σε αυτό προσθέσαμε τις ομοιότητες με τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό. Δεύτερον, επειδή το έργο κατέχει μια αξιοσημείωτη θέση ανάμεσα στις ομηρικές επανασυγγραφές και επειδή η απήχησή της σε αυτήν την παράδοση είναι αναμφισβήτητη.

Μολονότι θαυμάζει τον Όμηρο, ο Καζαντζάκης απομακρύνεται σταδιακά από την παραδοσιακή ελληνική σκέψη και ανατρέπει την ηθική της, όπως κάνει και ο ήρωάς του. Έτσι το θάρρος μετατρέπεται στην κρητική ματιά, η αρετή στον αγώνα χωρίς ανταμοιβή, κτλ. Ο Καζαντζάκης χρησιμοποίησε ως αφετηρία τον αρχαίο ελληνισμό προκειμένου να τον καταστρέψει, όπως και ο Nietzsche, και ύστερα να τον ξαναπλάσει από την οπτική της εποχής του.

4. Η κρητική *Οδύσσεια*

4.1 Η ποίηση, το παραμύθι και το ψέμα

Προσεγγίσαμε αυτό το κεφάλαιο σαν ένα παιχνίδι λογικής (*4.1.1*). Είπαμε: οι ποιητές και οι Κρητικοί είναι ψεύτες. Ο Καζαντζάκης είναι δύο φορές ψεύτης. Με αυτόν τον τρόπο θελήσαμε να ξεκινήσουμε την κρητική ερμηνεία της *Οδύσσειας* μέσω του μοτίβου των ψεύτικων αφηγημάτων του Ομήρου, πιστεύοντας πως αυτές οι αφηγήσεις χρησιμοποιήθηκαν σαν δομική βάση ενός μεγάλου μέρους του ποιήματος του Καζαντζάκη.

Στην πρώτη θέση παρακολουθήσαμε την εξέλιξη της αξιοπιστίας του Ομήρου και του Οδυσσέα διαμέσου των αιώνων: πώς η επιδεξιότητά τους στον χειρισμό τον λέξεων κατάντησε και για τους δύο ένα μειονέκτημα, αφού τους κατηγόρησαν ως ψεύτες. Για λόγους θεολογικούς και επιστημονικούς, για το ρητορικό τους ταλέντο, για την ηθική και την ευπρέπεια, αποδοκιμαστήκαν και οι δύο στην αρχαιότητα. Έτσι κατέστη δυνατόν ο Δίκτης ο Κρητικός ή ο Δάρης ο Φρύγας να ισχυρίζονται πως οι Έλληνες νικήθηκαν στον Τρωικό Πόλεμο. Δεδομένου ότι στον Μεσαίωνα αυτά υπήρξαν τα κείμενα αναφοράς για το θέμα στη Δύση, και εφόσον έγιναν διάσημα και στην Ανατολή, η ανάκτηση του Ομήρου δεν ήταν εφικτή μέχρι την Αναγέννηση. Πρώτον, επειδή τότε μεταφράστηκε και διαβάστηκε ξανά. Δεύτερον, επειδή το ανθρωπιστικό πνεύμα ήταν περισσότερο συναφές σε αυτό του Οδυσσέα από ό,τι ήταν το πνεύμα των προηγουμένων αιώνων. Σε αυτό το πλαίσιο, ο δέκατος ένατος αιώνας προσέθεσε τις μαρτυρίες της λαογραφίας, της αρχαιολογίας και της εθνογραφίας στην εμπιστοσύνη στη λογοτεχνία. Δεν είναι αμελητέο το γεγονός ότι η ακμή αυτών των επιστήμων συμπίπτει με τον πολλαπλασιαμό επανασυγγραφών των κλασσικών. Η επανασυγγραφή του Καζαντζάκη είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του ρεύματος που ενώνει την Κλασσική Παράδοση με τις μοντέρνες επιστήμες.

Στη δεύτερη θέση, συγκεντρωθήκαμε στον «κρητικό ζήτημα». Οι ποιητές είναι ψεύτες επειδή δημιουργούν μυθοπλασίες που μοιάζουν αληθινές. Αλλά οι Κρητικοί, γιατί είναι και αυτοί ψεύτες; Τη φήμη τούς την έδωσε ένας δικός τους συμπατριώτης, ο Επιμενίδης από τη Φαιστό, στο διάσημό του εξάμετρο «Κρήτες ἀεὶ ψεῦται». Αν και πρόκειται για ένα ψευδο-παράδοξο (έχει την αντινομία μέσα του), δείχνει ότι για τους αρχαίους Έλληνες, και μάλλον για αυτούς που άκουγαν τον Όμηρο, η αναφορά στην Κρήτη δούλευε σαν προειδοποίηση της παρουσίας του ψέματος και του παιχνιδιού στην αφήγηση, δηλαδή είχε ήδη γίνει ένα τυπικό μοτίβο της λογοτεχνίας.

Αναρωτηθήκαμε στη συνέχεια πώς απέκτησαν οι Κρητικοί τέτοιο όνομα, αν ήταν για θρησκευτικούς λόγους, εξαιτίας του χαρακτήρα τους ως εμπόρων και πειρατών, ή λόγω της αμφισημίας των μυθολογικών μορφών της Κρήτης. Όπως και να είχε, ο Οδυσσέας της ομηρικής *Οδύσσειας* ισχυρίζεται πως είναι Κρητικός κάθε φορά που λέει ψέματα, και ο κρητικός Καζαντζάκης έχει στη διάθεσή του αυτό το μοτίβο προκειμένου να εμπλουτίσει την κρητική *Οδύσσειά* του. Βρήκαμε πως άλλα μοτίβα συνόδευαν την Κρήτη στην αρχαία γραμματεία. Αυτά τα μοτίβα συνέδεσαν την *Οδύσσεια* του Ομήρου και του Καζαντζάκη διαμέσου της Κρήτης: η προβληματική σεξουαλικότητα των κρητικών γυναικών, το νησί ως στάση του περιπετειώδους ταξιδιού, κτλ. Αν και είναι αδύνατο να αποδομήσουμε τη μυθοπλασία και το παιχνίδι των συγγραφέων γύρω από την Κρήτη (ούτε και το επιθυμούμε άλλωστε), πιστεύουμε πως ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί ένα καθιερωμένο μοτίβο, που είχε και μια παράδοση μετά τον Όμηρο, προκειμένου να σχεδιάσει ένα μέρος του ταξιδιού του ήρωά του. Ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται αυτή την παράδοση μας απασχόλησε στο επόμενο κεφάλαιο (*4.1.2*).

Ο Οδυσσέας αναγκάζεται να λέει ψέματα για να επιστρέψει, γιατί χρειάζεται ένα άλλοθι, γιατί πρέπει να καθυστερήσει την αποκάλυψη της αληθινής του ταυτότητας, γιατί το βρίσκει διασκεδαστικό... Αλλά τα ψέματά του είναι επίσης σημαντικά για τη δομή του ποιήματος: φανερώνουν τα αφηγηματικά χαρίσματα του ποιητή (η κατασκευή τους αλλάζει σύμφωνα με την περίπτωση), και, ταυτόχρονα, φανερώνουν την απόλαυση του ήρωα όταν διηγείται τις ιστορίες του, τον ανακαλύπτουν ως *alter ego* του ποιητή και συνιστούν το έναυσμα της χρήσης του πρώτου προσώπου στην αφήγηση περιπέτειας.

Η όλη ιστορία που ο Καζαντζάκης διηγείται στην *Οδύσσεια* είναι η ιστορία ενός φανταστικού ταξιδιού. Ο μυθοπλαστικός του χαρακτήρας εμφανίζεται με διάφορους τρόπους. Ένας είναι, βέβαια, ότι λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο ενός μυθοπλαστικού έργου. Άλλος, ότι αυτό το έργο παρουσιάζεται με τη μορφολογική διάρθρωση ενός παραμυθιού, με έναν πρόλογο και έναν επίλογο, με έναν εμπνευσμένο αφηγητή και έναν κύκλο προσεκτικών ακροατών. Αυτοί οι δύο τρόποι είναι εξωτερικοί της πλοκής. Αλλά η μυθοπλασία έχει και τρόπους να εκφραστεί μέσα στην αφήγηση, στο περιεχόμενό της. Πρώτα ο πρόλογος και ύστερα οι πολλές αναφορές στην ίδια ιδέα μάς προειδοποιούν ότι: «όλα ’ναι της ψυχης καμόματα και του μιαλου παιχνίδια, / όλα αλφρο μελτέμι που φυσάει και τα μελίγγια ανοίγουν: / τ΄ όνειρο απάλαφρα ονειρέφτηκε κ΄ έγινε ο κόσμος τούτος» (Α, 66-68). Υπό αυτή την έννοια μελετήσαμε τα ψέματα του

Οδυσσέα στις ψευδείς αφηγήσεις του Ομήρου ως το σχήμα που υποβώσκει σε ένα μέρος της καζαντζακικής *Οδύσσειας* (αυτό που καλύπτουν οι κρητικές και αιγυπτιακές ραψωδίες). Επίσης θεωρήσαμε ότι τα ψέματα κάνουν μνεία στον κρητικό χαρακτήρα του ήρωα και του έργου και σε ένα λογοτεχνικό παιχνίδι της αρχαίας γραμματείας.

Ο σκοπός του κεφαλαίου που αφιερώσαμε στις ψευδείς αφηγήσεις ήταν να δείξουμε, μέσα από τις περίπλοκες διακειμενικές σχέσεις της ομηρικής *Οδύσσειας* με τον εαυτό της και με αυτή του Καζαντζάκη, πως αυτές οι αφηγήσεις είναι συνάμα η αντανάκλαση μιας ιστορικής πραγματικότητας και η αφετηρία μιας λογοτεχνικής παράδοσης από την οποία προέρχεται και η καζαντζακική *Οδύσσεια*. Κάναμε επιπλέον μια λεπτομερή ανάλυση των αφηγημάτων ως βάση ενός μεγάλου μέρους του ποιήματος.

Σε αυτή την ανάλυση εντοπίσαμε τα συγκεκριμένα μοτίβα που χρησιμοποίησε ο Καζαντζάκης σαν ομηρικές άγκυρες της *Οδύσσειάς* του. Έγινε προφανές πως η νέα *Οδύσσεια* δεν είναι άσχετη με κανένα από εκείνα τα έντεκα μοτίβα που αποτελούν την ψευδή αφήγηση κατά τον Grossart (1998). Στην ανάλυση τονίσαμε επίσης την εσωτερική διακειμενικότητα του Ομήρου, δηλαδή την επανάληψη σχημάτων και ολόκληρων στίχων σε διάφορες ψευδείς αφηγήσεις, όπως και τις παραλλαγές στα επεισόδια.

Οι πέντε ψευδείς αφηγήσεις μοιράζονται χαρακτηριστικά στη μορφή και στο περιεχόμενό τους. Η ομοιότητα σε λεπτομέριες βρίσκεται και σε άλλες μεσογειακές αφηγήσεις, αποδεικνύοντας ότι πρόκειται για ένα καθιερωμένο μοτίβο. Παρατηρήθηκαν παραλληλισμοί στο χαρακτήρα των ήρωων και σε πολύ συγκεκριμένα μοτίβα των ταξιδιών τους: στον λίγο χρόνο που περνάει μεταξύ επιστροφής και αναχώρησης, στη θεϊκή έμπνευση του ταξιδιού, την εύκολη στρατολόγηση του πληρώματος, στα γλέντια και τις θυσίες πριν την αναχώρηση, στον αυτοσχεδιασμό της διαδρομής, στη στάση στην Αίγυπτο και τη λεηλασία, στα αντίποινα του Φαραώ, τη φυλάκιση και τη φυγή. Η ανάλυση μάς επέτρεψε να τεκμηριώσουμε την εξάρτηση του Καζαντζάκη από τον Όμηρο. Παρατηρήσαμε επίσης την ίδια διαδικασία της αρχής του ποίηματος: ο Καζαντζάκης ξεκινάει από τα ομηρικά αφηγήματα και ύστερα απομακρύνεται, αντιστρέφοντας σταδιακά τη σημασία των επεισοδίων. Έτσι, για παράδειγμα, οι θυσίες συνιστούν μια παρωδία. Τέλος, προσέξαμε ότι η αναπαράσταση των ομηρικών αφηγημάτων περιλαμβάνει και άλλες παραδόσεις, όπως τη βιβλική.

Αυτή η συνθετική μεθόδος υπογραμμίζεται ως ένα από τα μεγαλύτερα κατορθώματα του ποιήματος.

Από την άλλη πλευρά, η ομοιότητα των ψεμάτων με την αληθινή αφήγηση του νόστου στην ομηρική *Οδύσσεια* υποδεικνύει ότι τα ψέματα είναι δυνατότητες εξελίξης, όπως και το ποίημα του Καζαντζάκη είναι μια δυνατότητα εξέλιξης του έργου του Ομήρου. Το σχήμα των ψευδών αφηγημάτων, από τα οποία αυτό του Ευμαίου είναι το πιο εκτεταμένο, αποτελεί τη βάση ενός μέρους της καζαντζακικής *Οδύσσειας*. Την τεχνική αυτή τη χρησιμοποίησε ήδη ο Όμηρος, αφού το τέλος μιας από τις ψευδείς αφηγήσεις του λειτουργεί ως περίληψη της αληθινής ιστορίας του Οδυσσέα. Ο Καζαντζάκης επαναλαμβάνει αυτόν το μηχανισμό στο τραγούδι του σκουληκιού (*4.2.1.2*).

Τα ουσιαστικά σημεία των ψευδών αφηγήσεων βρίσκονται και στον Δίκτη τον Κρητικό, τον καλύτερο αντιπρόσωπο αυτής της παράδοσης του κρητικού ψέματος (*4.1.3*). Η αφήγησή του μοιάζει με αυτή του Ομήρου και ταυτόχρονα με αυτή του Καζαντζάκη. Η προσωπικότητα του Δίκτη, με το ομιλόν του το όνομα, είναι η προσωπικότητα ενός Κρητικού που λέει ψέματα και θυμίζει ύποπτα αυτή του ψεύτικου Οδυσσέα. Ό,τι διηγείται είναι μια παραλλαγή του Ομήρου βασισμένη στις ψευδείς αφηγήσεις και ενταγμένη, επιπλέον, σε μια λογοτεχνική απάτη. Η σύμπτωση του Δίκτη με τον Καζαντζάκη θα μπορούσε να εξηγηθεί από το ότι αμφότεροι άντλησαν από την ίδια πηγή με τον Όμηρο. Αλλά είναι εξίσου δυνατόν ο Καζαντζάκης να γνώριζε το κείμενο του Δίκτη και να το αναγνώρισε σαν μια επεξεργασία των ψευδών αφηγημάτων του Ομήρου. Η έμφαση σε μερικές συγκεκριμένες λεπτομέρειες που μοιράζονται και οι δύο μάς κάνει να υπολογίζουμε την πιθανότητα.

Με λίγα λόγια, η Κρήτη υπήρξε αφηγηματικό νεύμα του ψέματος στην αρχαιότητα. Σε αυτή την παράδοση εντάσσονται οι ψευδείς αφηγήσεις της *Οδύσσειας*, τις οποίες εκμεταλλεύτηκαν μεταγενέστεροι συγγραφείς όπως ο Δίκτης και ο Καζαντζάκης στις ομηρικές επανασυγγραφές τους.

Στη συνέχια εξετάσαμε τον χαρακτήρα του Οδυσσέα και του έπους μέσα από τις μελέτες του Faure (*4.1.4*). Για τον Γάλλο μελετητή η Κρήτη είναι η γενέθλια πατρίδα του θρύλου του Οδυσσέα. Συγκεντρώσαμε τις απόψεις διαφόρων μελετών πάνω στο συμβολισμό της Κρήτης και των ψεμάτων του Ομήρου, οι οποίες επισημαίνουν την ύπαρξη ενός κρητικού προομηρικού θρύλου. Δεν θέλαμε να αποδείξουμε την κρητική προέλευση του ομηρικού έπους, παρά μόνο ότι ο κρητικός χαρακτήρας του νέου

Οδυσσέα βασίζεται στο κρητικό *alter ego* του ομηρικού ήρωα και ότι αυτός, που είναι Κρητικός αφού η παράδοση του ψέματος αυτό απαιτεί, κληρονόμησε μερικά από τα χαρακτηριστικά του από εκείνη την προομηρική κρητική ποίηση, όπως και από διάφορους ήρωες που σχετίζονται με το νησί: ο Μενέλαος, ο Ιδομενέας ή ο Μηρίονης.

Ο πρωταγωνιστής των ψευδών αφηγημάτων στην *Οδύσσεια* του Ομήρου προσποιείται πως είναι Κρητικός σε ένα παιχνίδι που, όπως είδαμε, μοιάζει να είναι ένας κοινός τόπος της αρχαίας λογοτεχνίας. Εάν κάποιος ισχυρίζεται ότι είναι Κρητικός, λέει ψέματα. Τα ψέματα αποτέλεσαν, βέβαια, μια συνήθη προσφυγή των ναυτικών και δεν ξαφνιάζει κανέναν να τα έλεγε ο Οδυσσέας. Αλλά μερικοί μελετητές είδαν και έναν πιθανό σύνδεσμο με την Κρήτη στα χαρακτηριστικά του ήρωα, στις δοκιμασίες που πρέπει να ξεπεράσει, ακόμη και στο σχήμα του ταξιδιού του. Στην περίπτωση του Καζαντζάκη ο ήρωας, παρόλο που αναπτύσσει τις δυνατότητες που παρουσίασε ο κανονικός Οδυσσέας και που ύστερα είχαν εξελιχθεί από τον Dante ή τον Tennyson, βρίσκεται πιο κοντά στον πρωταγωνιστή των ψευδών αφηγημάτων. Ο χαρακτήρας του, η συμπεριφορά του και οι περιπέτειές του είναι πολύ παρόμοιες με αυτά του κρητικού Οδυσσέα. Επιπρόσθετα, ο Οδυσσέας είναι το *alter ego* του συγγραφέα, ο οποίος είναι και Κρητικός, και κατέχει τη ματιά που εκείνος ονόμασε «κρητική ματιά».

Πέρα από τον χαρακτήρα του ήρωα, ο Faure θέλησε να παρακάμψει τις περιπέτειες του Οδυσσέα από την κρητική προομηρική ποίηση και με αυτό το σκοπό τις εξέτασε ως δοκιμασίες μύησης.

Συνήθως τα παραμύθια αποτελούνται από μια σειρά δοκιμασίων τις οποίες πρέπει να ξεπεράσουν οι ήρωες. Στην περίπτωση του Οδυσσέα οι περιπέτειές του θα μπορούσαν να λειτουργούν ως οι δώδεκα απαιτούμενες δοκιμασίες (ο αριθμός είναι συμβατικός) προκειμένου να ανακτήσει την ταυτότητά του, την οποία έχασε στο σπήλαιο του Πολύφημου. Ο Όμηρος τοποθετεί μερικές από αυτές τις δοκιμασίες σε σπήλαια: ένα σκηνικό μύησης, όπου ο νεαρός μετατρέπεται σε ενήλικα, η προνύμφη σε σκουλήκι, και αυτό σε ήρωα. Κατά τη γνώμη του Faure εδώ πρόκειται για την ανάμνηση της παλαιάς αφήγησης ενός μικρού σκουληκιού (*vermisseau*) που μετατράπηκε σε ήρωα του ομηρικού έπους. Αυτή η ιδέα μας βοήθησε να συνδυάσουμε τις ηρωικές δοκιμασίες στις οποίες αναφέρεται ο Faure με την αφήγηση του Σκούληκα στην *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη. Ο ήρωας αυτού του παραμυθιού είναι ένα σκουλήκι αναγκασμένο να ξεπεράσει τις διάφορες δοκιμασίες που του επιβάλλει ο Θεός. Αν ο

ομηρικός Οδυσσέας προέρχονταν από μια παραδοσιακή αφήγηση για ένα σκουλήκι που μετατρέπεται σε ήρωα, το τραγούδι του Σκούληκα στη νέα *Οδύσσεια* αποκτά μια ευρύτερη σημασία. Παρόλα αυτά, βρισκόμαστε στο έδαφος της εικασίας. Αν και η υπόθεση μπορεί να μοιάζει ελκυστική, δεν υπάρχουν ενδείξεις για να πιστέψουμε πως ο Όμηρος ή ο Καζαντζάκης γνώριζαν συνειδητά ή ασυνείδητα την παλαιά ιστορία ενός κρητικού σκουληκιού. Αν και μερικά στοιχεία της ομηρικής *Οδύσσειας* επιδέχονται μια κρητική προέλευση (οι δοκιμασίες και η λαβυρινθώδης διαδρομή του ταξιδιού μέσα σε αυτές), αυτό δεν επηρεάζει καθόλου την καταγωγή του έπους, το οποίο αποτελεί η σύνθεση διάφορων παραδόσεων.

4.2 Τα τραγούδια, οι θρύλοι και η αλήθεια

Σε αυτό το κεφάλαιο μελετήθηκαν τα δημοτικά τραγούδια, ο χορός, οι κρητικές παραδόσεις και οι κρητικοί θρύλοι στην *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη. Το πρώτο μέρος αφιερώθηκε στα τραγούδια και στους τραγουδιστές του ποιήματος (*4.2.1*). Εκεί παρατήρηθηκε η διηγηματική τεχνική της ρωσικής κούκλας, δηλαδή, της εγκιβωτισμένης αφήγησης.

Υπάρχουν στη νέα *Οδύσσεια* δύο ομάδες τραγουδιών: 1. τα τραγούδια των αοιδών και του ήρωα στην Ιθάκη (*4.2.1.1*) και 2. το τραγούδι του Σκούληκα, που το μοιράζονται ο Σούραυλος με τον Οδυσσέα. Οι πρώτες χρησιμεύουν στο χαρακτηρισμό του ήρωα, στη γέννηση του οποίου κυριάρχησαν οι τρεις του Μοίρες (ο Τάνταλος, ο Προμηθέας και ο Ηρακλής στο ποίημα). Συγχρόνως, τα τραγούδια αποτελούν την ώθηση του νέου ταξιδιού: όταν διηγείται τους δικούς του άθλους στην Τροία και τις παγίδες που του έστησε ο Δίας στον δρόμο της επιστροφής του (την Κίρκη, την Καλύψω και τη Ναυσίκα ως μάσκες του θανάτου), ο ήρωας συνειδητοποιεί ότι η πατρίδα, η γυναίκα και ο γιος είναι και αυτά παγίδες της μοίρας. Το τελευταίο των τραγουδιών είναι μια προτροπή στο ταξίδι. Τραγουδά ένας κρητικός λυράρης, παλαιός πειρατής, για τις χαρές και τα πάθη του. Έτσι, τα τραγούδια αποτελούν την έναρξη του ταξιδιού και συνάμα τονίζουν την προσωπικότητα του αοιδού (*alter ego* του ποιητή) και εξυμνούν τη δουλειά του.

Το τραγούδι του Σούραυλου και του Οδυσσέα είναι αυτό στο οποίο πρωταγωνιστεί ο Σκούληκας (*4.2.1.2*). Η παρουσία του είναι μεγάλης σημασίας για το ποίημα, επειδή περιλαμβάνει την προγραμματική περίληψη της πλοκής του δεύτερου μέρους του, καθώς αποδείξαμε. Η αλληγορική ερμηνεία του προσφέρει συνοχή στο ποίημα. Ο Σούραυλος διηγείται την προμηθεϊκή απειθαρχία του σκουληκιού και τις

δοκιμασίες που του επιβάλλει ο Θεός. Ο Οδυσσέας ξαναπιάνει το τραγούδι εκεί που το άφησε ο Σούραυλος, αλλά και επίσης εκεί που το άφησε ο Όμηρος. Στο τραγούδι του ο Σούραυλος είναι ο ναυτικός που επιδιώκει τη γνώση και την περιπέτεια, βγαλμένο από την κεντρόφυγη παράδοση του Οδυσσέα. Είναι και ο εκπρόσωπος του ανθρώπινου γένους, του γεννημένου από τη λάσπη, που αποδεικνύει πώς η σάρκα μετατρέπεται σε πνεύμα.

Αυτό, όμως, που έχει μεγαλύτερη σημασία για τη δομή του ποιήματος είναι ότι ο Οδυσσέας προηγείται σε αυτά που θα συμβούν, και ότι το τραγούδι λειτουργεί ως μηχανισμός επίσπευσης και ως οδηγός της αφήγησης. Στην Ιθάκη *και* τη Σπάρτη ο Καζαντζάκης είχε τον Όμηρο οδηγό (ξεκίνησε από το τέλος της *Οδύσσειας* και έκανε και μια ελεύθερη παραλλαγή της απαγωγής της Ελένης). Στην Κρήτη και την Αίγυπτο επεξεργαζόταν εκ νέου τις ψευδείς αφηγήσεις του κρητικού Οδυσσέα. Από τη ραψωδία Ι έως τη Ρ, όσα συμβαίνουν βρίσκονται σε μορφή αλληγορίας στην περίληψη του Σκούληκα. Το τραγούδι είναι, επομένως, το ίχνος που ο ποιητής μας άφησε για τη συνθετική του τεχνική.

Το δεύτερο μέρος του κεφαλαίου επικεντρώθηκε στα δημοτικά τραγούδια (*4.2.2*). Τα δημοτικά τραγούδια και οι κρητικές μαντινάδες άρχισαν να καταγράφονται το δέκατο ένατο αιώνα και αποτελούν σήμερα ένα πελώριο σώμα κειμένων. Είναι η μαρτυρία της συνοχής της προφορικής παράδοσης του ελληνικού λαού και χρησιμοποιούν τυπικά λογότυπα και μοτίβα παρόμοια με αυτά που επέζησαν στα Βαλκάνια. Είναι εκπρόσωποι μιας ζωντανής παράδοσης, η οποία δεν εμφανίζεται μόνο στην απομνημόνευση και την απαγγελία στίχων, αλλά και στη σύνθεση νέων τραγουδιών ακόμη και στη δεκαετία του ΄40 στον εικοστό αιώνα. Οι μαντινάδες, που συνήθως αυτοσχεδιάζονται σε κάθε είδος γιορτής, και τα δημοτικά τραγούδια είναι επιπλέον μια πηγή για τη λόγια ποίηση, η οποία αντλεί από αυτά διάφορα στοιχεία.

Από την ευρεία κληρονομιά του τραγουδιού δύο είδη επικρατούν στη νέα *Οδύσσεια*: οι επικές αφηγήσεις, όπως ο μεσαιωνικός *Διγενής Ακρίτας*, και τα κλέφτικα τραγούδια. Ο Καζαντζάκης εντάσσει στο ποίημα στίχους από τον *Διγενή Ακρίτα*, και δήλωσε ακόμη και την πρόθεσή του να γράψει έναν *Ακρίτα* αφού τελείωσε την *Οδύσσεια*. Τα κλέφτικα τραγούδια, από τη μεριά τους, αντανακλούν το περιβάλλον της Κρήτης στην εποχή της επανάστασης. Ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί μερικά από αυτά

τα ηρωικά τραγούδια του δέκατου ένατου αιώνα στον αγώνα της μινωικής Κρήτης της *Οδύσσειάς* του.

Υπογραμμίσαμε επίσης ότι η λόγια ποίηση επηρέασε εξίσου τον Καζαντζάκη. Στίχοι της ποιητικής μυθιστορίας του Βιτσέντζου Κορνάρου, του *Ερωτόκριτου*, είναι συνηθισμένοι στα δημοτικά τραγούδια και τους βρίσκουμε και στη νέα *Οδύσσεια*.

Τέλος, επισημάναμε ότι τα παραδοσιακά θέματα γεμίζουν τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία. Ο Σολωμός, ο Σικελιανός, ο Σεφέρης, ο Ελύτης, ο Καζαντζάκης και άλλοι, όλοι τους παίρνουν μοτίβα και τραγούδια διάφορων περιοχών της Ελλάδας και μιμούνται της τεχνικές της προφορικής και της δημοτικής σύνθεσης στα έργα τους.

Το τρίτο μέρος αυτού του κεφαλαίου αφιερώθηκε στον χορό (*4.2.3*), ένα συνηθισμένο σύμβολο στα έργα του Καζαντζάκη. Εξετάσαμε μερικούς από τους διάφορους ρυθμούς, τις μουσικές και τους σύγχρονους χορούς της Ελλάδας με σκοπό να ιχνηλατήσουμε στη συνέχεια την καταγωγή τους στην αρχαιότητα. Στη συνέχεια συγκεντρωθήκαμε στις διασυνδέσεις μεταξύ του χορού, του θανάτου και του λαβύρινθου προκειμένου να εξηγήσουμε την παρουσία τους στη νέα *Οδύσσεια*.

Η σχέση των προϊστορικών κυκλικών χορών της Κρήτης με τη νεκρώσιμη λατρεία μαρτυρείται από τις ανακαλύψεις στους κυκλικούς τάφους (θόλους) της περιοχής της Μεσαράς και από την παρουσία οδοστρώματος στο εξωτερικό των τάφων. Επίσης, οι λογοτεχνικές μαρτυρίες της αρχαιότητας μιλάνε για έναν χορό, αυτόν του γερανού, του οποίου η προέλευση σχετιζόταν με το μύθο του λαβύρινθου και, επομένως, με τις χθόνιες θεότητες, τη λατρεία των φιδιών και του θανάτου. Αυτός ο χορός, κυκλικός και φιδίσιος, έφτασε ως σήμερα σε διάφορες μορφές, όπως αυτή του συρτού. Είδαμε πως στην εποχή του Καζαντζάκη η σχέση μεταξύ χορού και λαβύρινθου θεωρείται αναμφισβήτητη χάρη στις μαρτυρίες του Πλούταρχου και της *Ιλιάδας*. Ξεχωρίζει η γνώμη του Evans, που στάθηκε τόσο καθοριστική για τις περιγραφές και τις αναπαραστάσεις του χορού στον Καζαντζάκη.

Στη νέα *Οδύσσεια* ανακαλύπτουμε τη βαθειά γνώση του συγγραφέα σε αυτά τα θέματα, μια και δεν είναι τυχαίο το ότι τοποθετεί στο νεκροταφείο της Ιθάκης μια σκηνή χορού με τους νεκρούς. Αυτή η σκηνή, αν και σχετίζεται άμεσα με την ομηρική νέκυια (την κατάβαση στον Άδη), εξελίσσεται στη μορφή του χορού του γερανού. Τεκμήρια αυτής της υπόθεσης είναι τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του χορού και οι αναφορές στον γερο-γερανό (τον παππού του ήρωα), που σέρνει τον χορό. Τέλος,

υπογραμμίσαμε άλλες διασυνδέσεις μεταξύ χορού και θανάτου στο ποίημα (ο Χάρος σαν σύρτης του χορού και ο θανάσιμος χορός της δούλας στην Κρήτη), και μεταξύ χορού και μύησης, τις οποίες θα αναπτύξουμε μετά σε σχέση με τη Δίχτεννα (*4.4.1.2.2*).

Ολοκληρώνουμε το κεφάλαιο με τις παραδόσεις και τους κρητικούς θρύλους (*4.2.4*). Ο Καζαντζάκης υπήρξε βαθύς γνώστης της ελληνικής λαογραφίας. Οι κρητικοί θρύλοι και οι παραδόσεις του νησιού, αλλά και άλλων σημείων της χώρας, γεμίζουν την *Οδύσσεια* με γνωστά μοτίβα και χαρακτήρες. Είδαμε τη χρήση λογοτύπων και μοτίβων του παραμυθιού στο ποίημα, είδαμε και τη χρήση παραδόσεων όπως, παραδείγματος χάρη, στην περίπτωση του γάμου του Τηλέμαχου με τη Ναυσικά. Τέλος, προσέξαμε τους θρύλους νυμφών και κυκλώπων, με τους οποίους ο Καζαντζάκης διακοσμεί το ποίημά του: τις Νεράιδες του Νεραϊδοσπήλαιου, τις Μελιγάλες και Δρίμες της Κρήτης (Ορεάδες και Δρυάδες στην αρχαιότητα) ή τους θρύλους του Δυσέα και των Τριομάτων, στις οποίες χρησιμοποιούνται γλωσσικά κόλπα όμοια με αυτό του Οδυσσέα εναντίον του Πολυφήμου. Συχνά, αυτά τα στοιχεία προέρχονται από την ίδια την αρχαιότητα, και αυτή η συνθήκη επιτρέπει στον ποιητή να συνδυάζει τον κλασσικό κόσμο με τον ζωντανό πολιτισμό του ελληνικού λαού, που επιδιώκει να προστατεύσει. Επομένως η αφορμή του Καζαντζάκη είναι ποιητική, αισθητική αλλά και συναισθηματική.

Αυτός δεν έπαψε ποτέ να χρησιμοποιεί την παράδοση με καινοτόμες προθέσεις: κατήγγειλε την πολιτική κατάσταση με το δράμα του *Πρωτομάστορα*, βασισμένο στο δημοτικό τραγούδι «Το γιοφύρι της Άρτας», έθεσε την παράδοση στην υπηρεσία μιας ιδεολογίας στο *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* και στους *Αδερφοφάδες*, και στην *Οδύσσεια* η λόγια και η δημοτική ποίηση, μαζί με τα τραγούδια, τους θρύλους και τις παραδόσεις του παρελθόντος, σμίγουνε στην προσπάθεια να εξυμνίσουν με λόγια αιώνια τις αγωνίες του ανθρώπου και τα προβλήματα του σύγχρονου πολιτισμού. Αυτό αποτελεί χωρίς αμφιβολία το μεγαλύτερό του κατόρθωμα: το ότι έφερε σε λογοτεχνική επαφή ποικίλα και πολύπλοκα στοιχεία και τα χρησιμοποίησε για να εκφράσει την ίδια του τη σκέψη.

Στη δεκαετία του 1920 ο Καζαντζάκης γράφει λογοτεχνία με τη νέα συγκριτική μεθόδο της λαογραφίας, ένα κίνημα που ξεκίνησε στην Ευρώπη. Στη βαθειά του γνώση των παραδόσεων, ως Έλληνας, ο συγγραφέας προσθέτει τα διαβάσματά του. Οι έρευνες του Ν. Πολίτη (1914), του Schmidt (1871), του Lawson ([1910] 1964), του Harrison

([1903] 1975, 1912), του Murray ([1914] 2003), του Frazer (1922), του Cook (1914-1925) ή του Rose ([1928] 1991) μελέτησαν την ελληνική λαϊκή παράδοση, βρήκαν παραλληλισμούς ανάμεσα στην παγανιστική και τη χριστιανική θρησκεία, επιβεβαιώνοντας έτσι τη ζωντάνια των δεισιδαιμονίων και των ιεροπραξίων. Για τους μελετητές της σύγχρονης λαογραφίας αυτή αποτελούσε παράγοντα-κλειδί για την ερμηνεία της αρχαίας θρησκείας, και για τον συγγραφέας συνιστούσες ένα μεγάλο καινούριο σώμα κειμένων στη διάθεσή τους.

4.3 Η αρχαιολογία

Ερευνούμε το παρελθόν, όχι μόνο για να γνωρίσουμε τα γεγονότα, αλλά για να τα κατανοήσουμε, για να διακρίνουμε τη σημασία τους σήμερα για μας. Η σημασία αυτή αποτελεί αναμφίβολα προϊόν, εν μέρει, των δικών μας πόθων και αξιών, χωρίς όμως αυτό να την καθιστά αμελητέα (Whitmore 2004: 28).

Η ομηρική αρχαιολογία και, γενικότερα, η αρχαιολογία του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα, αναζητά τις ρίζες και την ταυτότητα της Ευρώπης στην επιβεβαίωση των θρύλων των ήρωών της. Ο μύθος γίνεται ιστορία και η Εποχή του Ορείχαλκου προμηθεύει υλικό προκειμένου να ξαναζωντανέψουν τα παλαιά έπη. Οι αρχαιολογικές ανακάλυψεις της εποχής επιστρέφουν στη λογοτεχνία και τους μύθους ένα μέρος της χαμένης τους αξιοπιστίας: ο Schliemann ανασκάπτει την Τροία με οδηγό τον Όμηρο, ο Carter κάνει αμύθητες ανακαλύψεις στην Αίγυπτο και ο Evans βρίσκει το ανάκτορο του Μίνωα στην Κρήτη. Ύστερα από κάποιο χρονικό διάστημα ο ίδιος ο Evans γεμίζει το ανάκτορο με μύθους και φαντάζεται ακόμη και την παρουσία ενός μινωικού έπους κάτω από την ομηρική *Οδύσσεια*.

Οι αρχαιολόγοι ρίχτηκαν στην αναζήτηση της δόξας του παρελθόντος με πνεύμα ηρωικό και περιπετειώδες, ρομαντικό και ευρηματικό. Ο ζήλος τους δεν ήταν όμως χωρίς μια ιδεολογική χροιά, εφόσον η ελληνική κληρονομιά διεκδικήθηκε ως η πρώτη στην Ευρώπη. Σε αυτό ήρθε να προστεθεί η ονειροπόλα λαχτάρα των ανθρώπων που ήθελαν να ξεφύγουν από την ταραχώδη πραγματικότητα. Αν και η αρχαιολογία στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και στις αρχές του εικοστού αιώνα ήταν ακόμη μια νέα επιστήμη, ύστερα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έμελλε να χάσει ένα μέρος της αθωώτητάς της και να αποκτήσει περισσότερη αντικειμενικότητα μέσα από μια επιστημονική μεθόδο και μια ανθρωπολογική προσέγγιση.

Είναι γνωστό πως ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των αρχαιολόγων του δέκατου ένατου αιώνα ήταν το σθεναρό λογοτεχνικό τους ύφος: ο Schliemann, ο

Hogarth, ο Petrie, ο Levi ή ο Evans εμπνέονται από τα λογοτεχνικά έργα και, αναγκαστικά, εμπνέουν και οι ίδιοι τους σύγχρονους συγγραφείς. Αυτό συνέβη χωρίς αμφιβολία και στην περίπτωση του Καζαντζάκη. Από τη μια μεριά, το έργο του Evans, *The Palace of Minos*, χαρατηρίστηκε ως «επικό» (Gere 2009: 4). Από την άλλη, και σύμφωνα με την Marguerit Yourcenar στον πρόλογο στο *Qui n'a pas son Minotaure?* (1971:165-197), ο μύθος του λαβύρινθου έγινε της μόδας ανάμεσα στους συγγραφείς χάρη στις ανασκαφές (βλ. 5). Η *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη είναι χαρακτηριστικό έργο αυτής της τάσης.

Σε αυτό το κεφάλαιο, το αφιερωμένο στην αρχαιολογία (*4.3*), επιβεβαιώσαμε πως οι αρχαιολογικές ανακαλύψεις γενικότερα και οι κρητικές ειδικότερα, ενδιέφεραν σε μεγάλο βαθμό τον Καζαντζάκη. Ο συγγραφέας επισκέφθηκε χώρους και μουσεία, γνώρισε και δημιούργησε φιλίες με αρχαιολόγους όπως τον Doro Levi, αφομοίωσε τις θεωρίες και τις ερμηνείες τους και τις αναπαρήγαγε στα λογοτεχνικά του έργα. Από τη μια, οι αρχαιολογικοί χώροι μετατρέπονται σε σκηνικά στα έργα που εκτυλίσσονται στο παρελθόν. Από την άλλη, τόσο οι ανακαλύψεις όσο και οι εξερευνητές τους γίνονται οι πρωταγωνιστές άλλων έργων που εκτυλίσσονται στην εποχή του συγγραφέα. Τέλος, η αρχαιολογία καθόρισε όλη την αναπαράσταση του μινωικού παρελθόντος στην *Οδύσσεια.*

Ο Καζαντζάκης συνυπήρξε από τα παιδικά του χρόνια με τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις, οι οποίες τράβηξαν από νωρίς το ενδιαφέρον του. Τα επίκεντρα προσοχής της σύγχρονης αρχαιολογίας (οι Μυκήνες, η Κρήτη, η Αίγυπτος) αποτελούν σκηνικά της *Οδύσσειας*: οι Μυκήνες, επειδή εμπνέεται από αυτές για να αναπαραστήσει τη Σπάρτη, της οποίας την πόρτα φυλούν δύο λέοντες· η Κρήτη ως σκηνικό των ραψωδιών που μελετήσαμε· τέλος, η ανακάλυψη του τάφου του Τουταγχαμών, που την δραματοποιεί στις αιγυπιακές ραψωδίες. Όλα αυτά είναι εστίες ενδιαφέροντος της σύγχρονης αρχαιολογίας, και, συγχρόνως, στάσεις του ταξιδιού του Οδυσσέα. Το παρελθόν που ανακαλύπτει στην αρχαιολογία είναι, επομένως, μια πηγή για τον Καζαντζάκη, αλλά δεν πρόκειται για μια αντικειμενική πηγή. Στην περίπτωση της Κρήτης, η άποψη των Μινωιτών που παρουσιάζει ο Καζαντζάκης είναι πολύ εξαρτημένη από τις ερμηνείες του Evans.

Για να παρουσιάσουμε το πλαίσιο της κατάστασης της Κρήτης περί το 1900, τονίσαμε ότι η αρχαιολογία μπερδεύτηκε με τα πολιτικά ενδιαφέροντα της ανεξάρτητης κυβέρνησης και του Εκπαιδευτικού Συλλόγου Ηρακλείου. Υπογραμμίσαμε επίσης πως

ο Evans έφτασε εκεί με σκοπό να αποκρυπτογραφήσει μια γραφή. Και όμως, αφού αγόρασε το λόφο της Κεφάλας, βρήκε τον πολιτισμό που θα αποκαλούσε Μινωικό, συνδύαζοντας τις ανακαλύψεις με τις Μυκήνες μέσω της Γραμμικής Α. Τέλος, θεωρήσαμε σημαντικό να θυμίσουμε την ιστορία της αποκρυπτογράφησης της Γραμμικής Β, αφού στάθηκε και αυτή καθοριστική στη διαμόρφωση των Μινωιτών, όπως έχει σημειωθεί από τον Beaton (e.p.).

Στη συνέχεια επικεντρωθήκαμε στον ίδιο τον Evans (*4.3.1*): από τη μια μεριά στον χαρακτήρα του, από την άλλη στις κριτικές των μεθόδων και των συμπερασμάτων του, αχώριστες από το επίτευγμα της δημιουργίας ενός συμβόλου. Η εικόνα που σήμερα κρατάμε για την Κνωσσό δεν είναι μάλλον τελείως σωστήκαι έχει γίνει και λογοτεχνικός μύθος. Πράγματι, η αρχαιολογία αποτελεί ένα γοητευτικό θέμα για πολλούς καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα, οι οποίοι προβάλλουν στα έργα τους τις ανακαλύψεις που προκαλούν αίσθηση στην Ευρώπη.

Οι ιδέες του Evans για τον μινωικό πολιτισμό γεμίζουν το ποίημα του Καζαντζάκη, και οι κρητικές του ραψωδίες αποκτούν νόημα στο φως των αρχαιολογικών ανακαλύψεων με τις οποίες σχετίζονται (*4.3.2*). Έτσι, οι τοιχογραφίες του ανάκτορου της Κνωσσού εξηγούν σκηνικά της *Οδύσσειας,* όπως αυτή των ταυροκαθαψίων. Εξηγούν, επιπλέον, τους πρωταγωνιστές της, που περιγράφονται ως μέρος της μινωικής σκηνογραφίας, του λαβυρινθικού ανάκτορου του μύθου.

Η *Οδύσσεια* εκφράζει διάφορα ζητήματα που έθεσε η αρχαιολογία: τον χαρακτήρα των Μινωιτών σε σχέση με το νήσι της Κρήτης, τη στιγμή της πολιτισμικής και πνευματικής παρακμής που υποτίθεται ότι περνούσαν, τις αιτίες της καταστροφής τους: και δίπλα σε αυτά τις αντιπαραθέσεις όσον αφορά τη γλώσσα και τη γραφή, τον ειρηνικό και εμπορικό χαρακτήρα του μινωικού πολιτισμού ή το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και τη θρησκεία.

Πιο συγκεκριμένα, η Κρήτη ξεχωρίζει κατά τον Evans και τον Καζαντζάκη ως γέφυρα ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση και η πρωτοτυπία της οφείλεται σε αυτό τον συνδυασμό. Η εποχή στην οποία εκτυλίσσεται η δράση του ποιήματος είναι αυτή της εισβολής των Δωριέων και των κοινωνικών αναταραχών που, σύμφωνα με τις σύγχρονες θεωρίες, εξασθένησαν ή κατέστρεψαν τον μινωικό πολιτισμό στο νησί και τον μυκηναϊκό στην ηπειρωτική χώρα. Μαζί με όλα αυτά βρίσκουμε το μοτίβο της αντικατάστασης του χαλκού από τον σίδηρο. Το σχήμα επαναλαμβάνεται στη Σπάρτη,

την Κρήτη και την Αίγυπτο. Τέλος, ακόμα και ο ίδιος ο Οδυσσέας και οι δικοί του αντιπροσωπεύουν «τους λαούς της θάλασσας» στην Αίγυπτο.

Η σειρά των γεγονότων που παρουσιάζεται στο ποίημα στις ραψωδίες της Ιθάκης, της Σπάρτης και της Κρήτης, συμφωνεί με ό,τι προτείνει ο Evans: Μυκηναίοι και Μίνωες είναι σύγχρονοι για τον Καζαντζάκη, ο οποίος δεν μπαίνει σε λεπτομέρειες, αλλά αποδίδει και στους δύο πολιτισμούς την ίδια παρακμή. Οι Μίνωες είναι εκλεπτυσμένοι και πρωτόγονοι συνάμα, αμφιλεγόμενοι όπως και οι μύθοι τους. Θύματα της πολυτέλειας και της φθοράς τους, δεν έχουν δύναμη να αντισταθούν στην επίθεση νεότερων και αγνότερων λαών. Μολονότι ο Evans τους φαντάστηκε ειρηνικούς και ενθουσιώδεις, βρήκε ένα υπόγειο ανάκτορο και παρακμιακές ιεροπραξίες μέσα του.

Η έννοια της παρακμής του πολιτισμού προερχόταν από τον Spengler και το ευρωπαϊκό *fin de siècle*. Επρόκειτο για την προβολή στο παρελθόν των σύγχρονων προβλημάτων. Επιπλέον, ο Evans ανατροφοδοτείται από την επιρροή που ο ίδιος ασκεί στη συλλογική φαντασία, και την αναπαράσταση των τοιχογραφιών του ανακτόρου αναλαμβάνουν «παρακμιακοί» καλλιτέχνες, ο οποίοι αποτυπώνουν μια μοντερνιστική σφραγίδα στην εμφάνιση της Κνωσσού.

Το τέλος του μινωικού πολιτισμού συνδέεται άρρηκτα με το ζήτημα των σεισμών, μιας και ο Evans αποδίδει την καταστροφή του ανακτόρου σε έναν ή σε μια σειρά καταστροφικών σεισμών. Στο έργο του Καζαντζάκη είναι η φωτιά αυτή που κασταστρέφει το ανάκτορο, αλλά τη δυναμώνει το ίδιο ανοιξιάτικο αεράκι που ο Evans φαντάστηκε ότι είχε εξαπλώσει την πυρκαγιά ύστερα από τον τελικό σεισμό στην Κνωσσό. Ο Καζαντζάκης γνωρίζει και βιώνει τις σεισμικές συνθήκες του νησιού. Δεν είναι τυχαίο που στη ραψωδία Ρ ένας σεισμός καταστρέφει την Ιδανική Πόλη. Ο σεισμός περιγράφεται με όρους ίδιους με αυτούς που χρησιμοποιεί ο Evans για να περιγράψει έναν σεισμό που βίωσε ο ίδιος στην Κρήτη. Αυτοί οι όροι είναι, παρεμπιπτόντως, ομηρικοί. Και στις δύο περιπτώσεις ο σεισμός σχετίζεται άμεσα με τη θρησκεία, την αντισεισμική και εξιλεωτική λατρεία και τις θυσίες.

Ο Evans ταύτισε το ανάκτορο της Κνωσσού με το λαβύρινθο του κρητικού μύθου. Αλλά ήδη στην αρχαιότητα η φύση του λαβύρινθου αποτέλεσε ένα ζήτημα. Κάποια κείμενα ανέφεραν πως ο Δαίδαλος το έχτισε μιμούμενος αυτόν της Hawara, άλλα ότι το έκανε σαν πίστα για τον χορό της Αριάδνης. Ενδιαφερθήκαμε για την ετυμολογία του όρου: «ναός δίπλα στη λίμνη» από τα αιγυπτιακά, «ανάκτορο του διπλού πελέκεως» από την αρχαία λέξη *λάβρυς*, ή «σπήλαιο» από *λαύρα* (διάδρομος).

Τα συμπεράσματά μας όσον αφορά τον Καζαντζάκη ήταν ότι ο λαβύρινθος είναι τόσο μια μεταφορά του ανάκτορου και του σπήλαιου, όσο και του χορού, και ότι το τέρας που κατοικεί μέσα του είναι ο ίδιος ο Ιδομενέας.

Άλλο σημαντικό ζήτημα είναι τα ταυροκαθάψια. Ο Evans τα θεωρούσε άθλημα και θρησκευτικό θέαμα συνάμα, στο οποίο ελάμβαναν μέρος οι γυναίκες της αριστοκρατίας. Στη νέα *Οδύσσεια* το παιχνίδι μετατρέπεται σε βιαίη θυσία της πριγκίπισσας Κρινώς. Με το πέρασμα των χρόνων (και με την αποκρυπτογράφηση της Γραμμικής Β) ακόμα και ο Καζαντζάκης θα θεωρήσει τα ταυροκαθάψια ως ένα παιχνίδι ζωής με τους όρους του Evans. Τότε αυτό το άθλημα θα αποτελεί ένα παράδειγμα της κρητικής ματιάς, αλλά στην *Οδύσσεια* είναι ένα σεξουαλικό θανάσιμο παιχνίδι που αποδεικνύει, για μια ακόμη φορά, την παρακμή του μινωικού πολιτισμού.

Με λίγα λόγια, οι απόψεις για τους Μίνωες στην εποχή του Καζαντζάκη είναι σε μεγάλο βαθμό μεροληπτικές και πιο πολύ αντανακλούν τις σύγχρονες ιδέες παρά τις πραγματικότητες του παρελθόντος. Έτσι, η κρητική αρχαιολογία δημιουργεί μια νέα μυθολογία. Οι αρχαιόλογοι, οι αρχιτέκτονες, οι καλλιτέχνες, οι φιλόλογοι και οι ποιητές της εποχής αναστύλωσαν τη μινωική Κρήτη με μοντερνιστικά υλικά. Το ίδιο έκανε και ο Καζαντζάκης.

Όταν μελετάμε τον τρόπο με τον οποίο ένας συγγραφέας αναπαριστά έναν παλαιό πολιτισμό, καταλαβαίνουμε τον χαρακτήρα των αρχαιολογικών αναλύσεων και τις πολιτιστικές ερμηνείες που έγιναν στο παρελθόν. Η μελέτη προσφέρει επίσης μια βαθειά εικόνα διάφορων εννοιών πάνω στην αρχαιότητα σε μια συγκεκριμένη ιστορική εποχή και εξετάζει πώς αυτές οι έννοιες σχετίζονται με τη νεωτερικότητα. Το λίκνο του δυτικού πολιτισμού δεν είναι παρά μια αντανάκλαση του εαυτού μας.

4.4 Η θρησκεία και η μυθολογία

Σε αυτό το κεφάλαιο (*4.4.1*) αναζητήσαμε μέσα στην *Οδύσσεια* τα ίχνη της αρχαίας κρητικής θρησκείας, θεωρώντας την ως σύστημα δοξασιών που περιλαμβάνει την ιεροπραξία, τη λατρεία και το μύθο. Συγκεκριμένα, δύο είναι οι πλευρές που ο συγγραφέας έχει αντιγράψει από τη σύγχρονη ερμηνεία της μινωικής θρησκείας: η ύπαρξη μιας Μεγάλης Μητέρας με τα πολλαπλά της χαρακτηριστικά, και οι τελετουργίες της γονιμότητας. Οι ενδείξεις βρίσκονται στις πριγκίπισσες της Κνωσσού (Δίχτεννα, Φίδα και Κρινώ) στην πρώτη περίπτωση, και στις τελετές γονιμότητας και μύησης στη δεύτερη.

Ύστερα από την ανάλυση των ιδιοτήτων της μινωικής Μεγάλης Μητέρας και των βοηθών της, που ονομάζονται *διας-κούραι*, πιστεύουμε πως αποδείχτηκε το εξής: ο Καζαντζάκης διαμορφώνει τους θηλυκούς κρητικούς χαρακτήρες του ποιήματος, δηλαδή τις πριγκίπισσες Δίχτεννα, Φίδα και Κρινώ, πάνω στο μοντέλο της μινωικής θεότητας (*4.4.1.1*). Ο συγγραφέας ακολουθεί το ίδιο σχέδιο που ακολούθησε στην αναπαράσταση της Κρήτης με βάση την αρχαιολογία: δημιουργεί τους ήρωές του και τα επεισόδιά του αντλώντας υλικό από τις σύγχρονες μελέτες της μυκηναϊκής και μινωικής θρησκείας.

Σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση των χαρακτήρων, αυτές οι τρεις πριγκίπισσες του παραμυθιού αποτελούν ένα μοναδικό χαρακτήρα, τη Μεγάλη Μητέρα, που χωρίζεται σε διάφορες πλευρές: σε δίκτυ, σε φίδι και σε κρίνο.

Η Δίχτεννα κουβαλάει μέσα στο όνομά της την αναφορά στο όρος Δίκτη και στο δίκτυ, γνώρισμα της θεάς Αρτέμιδος ως κυνηγού. Δίκτυννα (Βριτομάρτις) είναι και επίθετο αυτής της θεάς στην αρχαιότητα. Ο Καζαντζάκης δεν θεωρεί την ηρωίδα παρθένα, αλλά τη μεταμορφώνει σε κυνηγό ανδρών. Από την άλλη μεριά, οι μύθοι και οι ιεροτελεστίες του δικτύου τη συνδέουν με τη μύηση: η ίδια η Δίχτεννα οδηγεί την τελετή των μυστηρίων στην οποία συμμετέχει και ο Οδυσσέας. Τέλος, συμπεριφέρεται σαν βοηθός του ήρωα, παίζοντας τον ρόλο μιας Αριάδνης (βλ. *4.4.2.4*).

Η Φίδα και η Κρινώ είναι εικονογραφημένες στους τοίχους της Κνωσσού σαν φίδια και λουλούδια. Ήταν και στον τίτλο ενός μυθιστορήματος της νεανικής περίοδου του συγγραφέα, *Όφις και Κρινώ*. Στην *Οδύσσεια* γίνονται οι *διας-κούραι* και οι άλλες πλευρές της Μεγάλης Μητέρας.

Η Φίδα είναι τρελή, φεγγαροχτυπημένη, σαν μια Κασσάνδρα που μαντεύει το μέλλον. Αντί να προστατεύει το σπίτι, όπως θα σε ένα φίδι, το προδίδει και το ανατρέπει. Συνοδεύεται από τις Μελιγάλες, των οποίων το όνομα παραπέμπει σε αρχαϊκές προσφορές μέλιτος και γάλακτος.

Η Κρινώ είναι παρθένος του δάσους, επομένως παίζει τον ρόλο της θεάς ως αγνής πότνιας θηρών. Καταδιωγμένη από τον πατέρα της, αναβιώνει τον θρύλο της Βριτομάρτιδος. Αρνούμενη τη σεξουαλικότητά της, θυμίζει τον Ιππόλυτο, καθώς και με την ανδρόγυνη εμφάνισή της και την ομοσεξουαλική της τάση παραπέμπει στη διάσημη τοιχογραφία του Πρίγκιπα των Κρίνων. Καταδικάζεται να πεθάνει στα ταυροκαθάψια, όπου τη συνοδεύουν οι Δρίμες ή Ορειάδες. Σε σχέση με τον θάνατό της, είδαμε ότι ο τελετουργικός θάνατος και η θυσία μιας νέας γυναίκας αποτελούν ένα

επαναλαμβανόμενο μοτίβο στον Καζαντζάκη, όπως αποδείχτηκε από τη Σταυροπούλου (2006).

Κατά συνέπεια, οι κρητικές πριγκίπισσες παράγουν το χαρακτήρα και την εμφάνισή τους από τη Μεγάλη Μητέρα και από διάφορα μυθολογικά και θρησκευτικά στοιχεία. Είναι συμπληρωματικές μορφές, κατά βάθος, οι τρεις πλευρές της θηλυκότητας για τον Καζαντζάκη: ο έρωτας, ο αγώνας και η αγνότητα.

Τα ιερά σπήλαια και οι τελετουργίες της γονιμότητας συνιστούν τη δεύτερη θρησκευτική πλευρά που εξετάσαμε (*4.4.1.2*). Ο Καζαντζάκης αναπαριστά σε αυτή την ευκαιρία μια τελετουργία μύησης για την κάθαρση του μιάσματος.

Τα κρητικά σπήλαια είναι σκηνικό της μυθολογίας και της θρησκείας. Σε ένα από αυτά γεννήθηκε και γαλουχήθηκε ο Δίας, σε άλλο ο Μίνωας ανανέωνε περιοδικά το κράτος του. Τελετουργίες μύησης και γονιμότητας τεκμηριώνονται σε σπήλαια τόσο από τη λογοτεχνία όσο και από τα υλικά υπολείμματα.

Οι μελέτες της εποχής του Καζαντζάκη συμφωνούν ότι στην αρχαία κρητική θρησκεία υπήρχαν κύκλοι του θανάτου και της ανάστασης που αντιστοιχούσαν στους κύκλους της φύσης και της βλάστησης. Αυτή η πλευρά των αγροτικών θρησκευμάτων προστίθεται στη λατρεία της Μεγάλης Μητέρας και του γιου της ή του συζύγου της.

Ο Καζαντζάκης περιγράφει στην Κρήτη μια κατάσταση μιάσματος και στειρότητας, μυθικής και λογοτεχνικής αντήχησης, η οποία πρέπει να καθαρθεί μέσω μιας τελετής. Ο γερασμένος βασιλιάς Ιδομενέας προσέρχεται στο σπήλαιο προκειμένου να ανακτήσει την ισχύ του. Σκοπεύει να εκτελέσει την τελετουργική αιμομειξία με την κόρη του την Κρινώ, που καταλήγει στη θυσία της. Η τελετή μύησης περιλαμβάνει τους χορούς, τη θυσία των ταύρων, το διαμελισμό και την ωμοφαγία της σάρκας τους, και τις οργιαστικές ιεροπραξίες. Όλα αυτά εκτελούνταν στη μινωική Κρήτη σύμφωνα με τη λογοτεχνία και την αρχαιολογία, και στο ποίημα λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο μιας ομαδικής ιερογαμίας.

Μέσω της Δίχτεννας συνδέονται οι ιεροπραξίες του κυνηγιού με αυτές της συνουσίας, της γονιμότητας και των κύκλων της βλάστησης. Με τη Δίχτεννα ο Οδυσσέας μπαίνει σε έναν τελετουργικό λαβύρινθο, σε έναν σπειροειδή χορό, τα βήματα του οποίου θυμίζουν τους στενούς διαδρόμους ενός σπηλαίου ή τα έντερα ενός ζώου. Με το ρυθμό του χορού καταλαβαίνει και φτάνει στο μυστηριώδες κέντρο του λαβύρινθου και χάρη στη βοήθεια της κόρης του βασιλιά, της Δίχτεννας-Αριάδνης,

βρίσκει την έξοδό του. Μέσα δεν σκοτώνει κανένα Μινώταυρο, αλλά στη διάρκεια της επανάστασης που ακολουθεί θα πεθάνει ο βασιλιάς, το αληθινό τέρας αυτής της υπόθεσης.

Η μυθολογία, ως λογοτεχνική αφήγηση που πλέον έχει χάσει τη θρησκευτική της σημασία, μας απασχόλησε στο κεφάλαιο *4.4.2*, όπου εξετάσαμε τις κεντρικές μορφές του μυθολογικού κρητικού κύκλου. Σε κάθε περίπτωση λάβαμε υπόψη τόσο την παράδοση όσο και εκείνες τις σύγχρονες επανασυγγραφές που ήταν πλησιέστερες σε αυτήν του Καζαντζάκη. Διαπιστώσαμε πως ο εικοστός αιώνας ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την κρητική μυθολογία. Τα θέματα και οι μορφές της μετατρέπονται σε σύμβολα μέσα από τα οποία οι καλλιτέχνες εξερευνούν την ευρωπαϊκή ταυτότητα. Δεν είναι τυχαίο πως ο μύθος έχει να κάνει με την αρχή, και αυτή με την ταυτότητα. Επίσης, η εγγύτητα του Καζαντζάκη προς τους Ευρωπαίους σύγχρονούς του στην επιλογή και το χειρισμό αυτών των θεμάτων εγγυάται τη μελέτη της Οδύσσειας ως έργου του Μοντερνισμού.

Η αρχή της Ευρώπης είναι η ιστορία μιας απαγωγής και μιας παράνομης σεξουαλικής σχέσης (*4.4.2.1*). Η διαστροφή και, γενικότερα, τα σεξουαλικά προβλήματα κληρονομούνται από τις μεταγενέστερες γενιές κρητικών γυκαικών. Δεν είναι παράξενο που το θέμα γοήτευε τους καλλιτέχνες στις αρχές του εικοστού αιώνα, αφού μιλούσε για ανιμαλισμό, αλλά και για το σεξουαλικό ξύπνημα των γυναικών. Η Ευρώπη έγινε το σύμβολο της σεξουαλικής απελευθέρωσης της γυναίκας, αλλά και της διαστροφής της. Ο Καζαντζάκης δεν αναφέρεται ρητά στη μυθική φοινικιά Ευρώπη, η οποία δεν θα μπορούσε να εμφανίζεται σε διανομή ρόλων της ομηρικής εποχής, αλλά αποδίδει στη Δίχτεννα τον ίδιο χαρακτήρα που οι σύγχρονοί του αποδίδουν στην Ευρώπη. Αυτή αντιπροσωπεύει τη γυναίκα που διεκδικεί τη σεξουαλικότητά της και συνάμα υποτάσσεται σε αυτήν, τη γυναίκα που παίρνει την πρωτοβουλία στις σχέσεις με τους άνδρες, αλλά κι εκείνη που αποδέχεται την κατάστασή της ως εταίρας και την εγκατάλειψή της από τους εραστές της.

Η περίπτωση του Μίνωα και του Μινωταύρου αποτελεί ένα επιπλέον παράδειγμα συγκρητισμού στον Καζαντζάκη, αφού ένας μόνος χαρακτήρας, ο βασιλιάς Ιδομενέας, τους συγκεντρώνει αμφότερους (*4.4.2.2*). Ο δίκαιος βασιλιάς Μίνωας, ανυπόληπτος από τον αττικό μύθο του Θησέα, είναι αμφιλεγόμενη μορφή. Η αρχαιότητα τον είχε για σοφό, αλλά ήταν και ο βασιλιάς μιας περιοχής που οι μύθοι της πρέπει να φάνηκαν

βάρβαροι στα μάτια της δημοκρατικής Αθήνας. Ο Ιδομενέας, τερατο-βασιλιάς που επιδιώκει την αιμομειξία με την Κρινώ, κλείνει μέσα στην αμφισημία του τον Μίνωα και τον Μινώταυρο. Το τερατώδες είναι πάντα το μείγμα, το υβρίδιο.

Ο εικοστός αιώνας αναβιώνει το θρύλο του Μινωταύρου σαν αλληγορία των δικών του δεινών προκειμένου να διευκρινίσει τον ανιμαλισμό που επιβάλλεται πάνω στο λόγο. Παραδείγματος χάρη, εντοπίζονται παραλληλισμοί ανάμεσα στους δικτάτορες της εποχής και τον Ιδομενέα. Για τους σύγχρονους καλλιτέχνες ο λαβύρινθος απεικονίζει επίσης το σκοταδισμό, την αδικία του πολέμου, τη σεξουαλική βία και την καταστολή. Οι περισσότεροι συγγραφείς ταυτίζονται με τον Θησέα (Οδυσσέα στην περίπτωσή μας) και αφήνουν τον Μίνωα ως σύμβολο. Ωστόσο, με το πέρασμα του χρόνου ο ίδιος ο Μινώταυρος διεκδικείται από τους καλλιτέχνες και γίνεται δεκτός ως η σκοτεινή πλευρά του ανθρώπου. Ο Καζαντζάκης, και στην Οδύσσεια αλλά και ύστερα στον Θησέα (Κούρο) συμμετέχει, επομένως, στην ευρωπαϊκή ατμόσφαιρα, συνδυάζοντας, όπως κάνουν και οι σύγχρονοί του, την αρχαία ιστορία, τη μυθολογία, τη θρησκεία και την αρχαιολογία, όταν αναπαριστάνει αυτούς τους χαρακτήρες.

Η Πασιφάη αποτελεί ίνδαλμα των τεχνών και πολύ συνηθισμένο μοτίβο του εικοστού αιώνα, το οποίο γοητεύεται πάλι από την αρρωστημένη έλξη της γυναίκας για το ζώο (*4.4.2.3*). Οι περισσότεροι καλλιτέχνες δικαιολογούν τη συμπεριφορά της, την οποία θεωρούν και αναμενόμενη σε μια γυναίκα, που δεν μπορεί, αλλά και δεν πρέπει, να αντισταθεί στη φύση της. Η Πασιφάη ταυτίζεται στην *Οδύσσεια* με την Ελένη διαμέσου του ξύλινου ομοιώματος μικρής αγελάδας στο οποίο μπαίνει προκειμένου να συνουσιάζεται με τον ταύρο-βασιλιά.

Παρόλα αυτά, ο μύθος της ίδιας της Ελένης ήταν υπερβολικά δελεαστικός ώστε να τον παραμελήσει ο Καζαντζάκης. Άρπαξε επομένως την ουσία του, την ακαταμάχητη ομορφιά μιας γυναίκας που εκφράζει τους πόθους όλων των ανδρών, η οποία προσαρμόστηκε στους σκοπούς του συγγραφέα. Η Ελένη δεν αντιπροσωπεύει για τον Οδυσσέα μια ερωτική επιθυμία, παρά την πνευματική λαχτάρα της ομορφιάς. Επιπλέον, παύει να είναι το παθητικό αντικείμενο του πόθου, μια απόμακρη και ψυχρή θεά, για να μετατραπεί σε μια γυναίκα ικανή να αγαπήσει. Αιώνες λογοτεχνικής παράδοσης άλλαξαν το χαρακήρα της, από τότε που, νέα γυναίκα ακόμα, έφυγε με τον Πάρι, μέχρι τότε που ακολούθησε τον Οδυσσέα με πλήρη συνείδηση. Η μητρότητα της Ελένης, μοτίβο που ο Καζαντζάκης δανείστηκε από τον *Faust II* του Goethe, αποτελεί

το αποκορύφωμα της ανεξαρτησίας της και την αρχή μιας καινούριας φυλής. Ο ποιητής επιχείρησε επίσης να δημιουγήσει μια σχέση μεταξύ της Ελένης και της Κρήτης. Με αυτόν το σκοπό επινόησε την προφητεία της παραμάνας της Ελένης (η οποία την προετοίμασε για τον κίνδυνο της Κρήτης), τα επεισόδια με τον Ιδομενέα και το χαρακτήρα του ξανθού βαρβάρου. Η Κρήτη έγινε έτσι το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της Ελένης στη νέα *Οδύσσεια*.

Η Ελένη είναι τέλειο παράδειγμα μιας συνηθισμένης συνθετικής μεθόδου του Καζαντζάκη: αυτής της επανεγγραφής χαρακτήρων διαμέσου λογοτεχνικών κειμένων που απομακρύνονται από την πιο εκτεταμένη παράδοση. Επιπλέον, διευκρινίζει τον τρόπο με τον οποίο ο Καζαντζάκης εξανθρωπίζει θεές και ηρωίδες: την Αθηνά, την Αφροδίτη, την Ελένη... ή τις κόρες του Ιδομενέα, πλευρές της Μεγάλης Μητέρας. Στην *Οδύσσειά* του δεν υπάρχουν ούτε θεοί ούτε φανταστικά σκηνικά, κι όμως στην Κρήτη βρίσκεται ένας μυθικός κόσμος.

Η Αριάδνη είναι απαραίτητο μέλος του κρητικού κύκλου (*4.4.2.4*). Ο Καζαντζάκης την αναπαριστά στη μορφή της Δίχτεννας. Η πριγκίπισσα πληροί όλες τις προϋποθέσεις του μύθου: δείχνει το δρόμο στον ήρωα, τον μυεί στα μυστικά του ανακτόρου, φεύγει μαζί του και εγκαταλείπεται από αυτόν ενώ κοιμάται. Στο όνομά της (το δίκτυ) κουβαλάει το νήμα (κλστή) που θα βοηθήσει τον ήρωα να βγει από το λαβύρινθο, που δεν είναι άλλο από το μυστήριο του ανακτόρου στο οποίο η ίδια τον μυεί μέσω του χορού. Τέλος, τα στοιχεία του ταύρου και το τελετουργικό όργιο τη συνδυάζουν με τον Διόνυσο. Η διαφορά ανάμεσα στην παραδοσιακή Αριάδνη και αυτήν, έγκειται στο γεγονός ότι αυτή παίρνει τον ενεργητικό ρόλο της πλανεύτρας και δέχεται την εγκατάλειψή της. Επομένως, ο ήρωας μπορεί να την απολαύσει, χωρίς το φόβο να γίνει ένα εμπόδιο ή μια παγίδα στην πορεία του.

Τον Θησέα, τον πολιτισμικό ήρωα του κρητικού θρύλου, ενσαρκώνει στο ποίημα ο Οδυσσέας, που με τη βοήθεια μιας κρητικής πριγκίπισσας καταστρέφει το ανάκτορο-λαβύρινθο της Κνωσσού και το τέρας που κατοικεί μέσα του (*4.4.2.5*). Μελετώντας τον, αναθεωρήσαμε τις πηγές που υπάρχουν για το θέμα του, προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα την επανασυγγραφή του Καζαντζάκη. Επίσης, λάβαμε υπόψη μας το δράμα του *Θησέας (Κούρος)* και τους παραλληλισμούς με άλλα σύγχρονα έργα. Από αυτή την άποψη, υπογραμμίσαμε ότι οι συγγραφείς επιμένουν τόσο στον αγώνα του ανθρώπου που φέρνει σε αντιπαράθεση τα θεϊκά και τα ζωικά στοιχεία μέσα του,

όσο και στο συμβολισμό του Θησέα ως ήρωα πολιτισμικού εναντίον της βαρβαρότητας.

Οι τελευταίοι εξεταζόμενοι χαρακτήρες του κρητικού μύθου ήταν ο Δαίδαλος και ο Ίκαρος (*4.4.2.6*). Ο Καζαντζάκης δεν τους αναπτύσσει άμεσα, κι όμως εντοπίζονται ενδιαφέρουσες αναφορές και στους δύο. Ο Πρωτομάστορας, ο οποίος εμφανίζεται πρώτα να χτίζει φτερά και κατόπιν να πετάει πάνω από την πυρκαγιά του ανακτόρου, συμβολίζει τον Δαίδαλο: τον αρχι-τέκτονα και μυθικό ιδρυτή του Ελευθεροτεκτονισμού, που ο Καζαντζάκης ασπάστηκε για κάποιο διάστημα. Η εφευρετικότητα του Δαίδαλου τονίζεται στη σκηνή με τα φτερά στη νέα *Οδύσσεια,* και ο εικοστός αιώνας τον εξυμνεί ως σύμβολο της αεροπορίας. Ο Δαίδαλος ήταν ο πρώτος σύγχρονος άνθρωπος, και ο γιος του, ο Ίκαρος, αντιπροσώπευε τους κινδύνους της επιστήμης. Ο Καζαντζάκης απηχεί το θράσος του διαμέσου της προειδοποίησης που ο Οδυσσέας απευθύνει στην Ελένη σχετικά με το γιο της: «να σοζυγιάει στερεα τις διο μακριες φτερούγες, / που διαπερνουν με δίδυμο θυμο τα σύνορα του ανθρώπου: / τη μεθυσμένη βάρβαρη καρδια και το μιαλο που ολόρθο / ξεμέθηστο τα γκέμια της κρατάει μην κρεμιστει στο χάος!» (Θ, 912-915).

Συνοπτικά, στις επανεγγραφές των μυθικών ή θρησκευτικών χαρακτήρων και επεισοδίων, ο Καζαντζάκης ακολουθούσε την εξής μεθόδο: συνδύασε αυτά που μετέφερε η παράδοση, κατά προτίμηση τα λιγότερο γνωστά, με τις σύγχρονες απόψεις και ερμηνείες των μύθων. Είναι μια σταθερά όπου οι χαρακτήρες αποκτούν καινούργια ονόματα, δίνοντας έτσι αφορμή στο συγκριτισμό διάφορων προσωπικότητων ή στο διπλασιασμό τους προκειμένου να καλυφθεί ένα ευρύτερο φάσμα δυνατοτήτων. Είναι εξίσου ενδιαφέρουσα η εξέλιξη των θηλυκών χαρακτήρων, των οποίων η αυτονομία διεκδικείται, ωστόσο, από την άποψη της εποχής και με βάση την προβληματική τους σχέση με την ίδια τους τη σεξουαλικότητα.

Ο κρητικός μυθολογικός κύκλος εξέφρασε την ένταση που υπήρξε πριν από τους δύο Παγκόσμιους Πολέμους, γι’ αυτό η εμμονή με τους Μινωίτες υπήρξε τόσο συστηματική στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Σε μεταγενέστερες περίοδους υπήρχαν μεν αναπαραστάσεις, αλλά σε μικρότερη έκταση και με μικρότερο πολιτικό υπόβαθρο. Οι κρητικοί μύθοι φαίνονταν σύγχρονοι, γιατί ήταν κτηνώδεις και απάνθρωποι. Ο συμβολισμός της Ευρώπης, του Μίνωα και του Μινώταυρου, της Πασιφάης, της Αριάδνης, του Θησέα, του Δαίδαλου και του Ίκαρου, περιελάμβανε

θέματα τόσο επίκαιρα όσο τον σεξουαλικό πόθο και τη διαστροφή, τη βία και την τυραννία, μαζί με την ανταρσία και την ευφυΐα ως μέσα για να νικηθούν ο σκοταδισμός, το κακό και η παρακμή.

5. Η μοντερνιστική *Οδύσσεια*

Συνήθως ο Καζαντζάκης παραμένει έξω από το κεφάλαιο του Μοντερνισμού στα εγχειρίδια και στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Είτε θεωρείται πρόδρομος του Μοντερνισμού, είτε επίγονος του Ρομαντισμού, ανάμεσα σε δύο αιώνες. Στα πρώιμα έργα του Καζαντζάκη, στα μυθιστορήματα της ωριμότητάς του και στην *Οδύσσεια* υπάρχει, όμως, μια σημαντική μοντερνιστική επιρροή (Beaton 2009). Δεν εμφανίζεται άμεσα αυτή η επιρροή, αλλά κάτω από την επιφάνεια, στα θέματα, τη φιλοσοφία και τις συνθετικές μεθόδους. Ίσως ο Μοντερνισμός του Καζαντζάκη να είναι λιγότερο ελληνικός και περισσότερο ευρωπαϊκός, μια που οι συνομιλητές του είναι οι Ευρωπαίοι και όχι οι Έλληνες μοντερνιστές.

Μεταξύ των δασκάλων και των επιρροών του συμπεριλαμβάνονται μεγάλοι πρόδρομοι του Μοντερνισμού, όπως ο Nietzsche, ο Marx, ο Freud ή ο Frazer, οι οποίοι συνδέονται με την αρχαιότητα και την επικαιροποίηση των μύθων της. Η *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη ανήκει σε αυτήν την ατμόσφαιρα, ειδικά όσον αφορά τα κρητικά στοιχεία που ήταν τόσο πολύ της μόδας εκείνη την περίοδο. Όταν τη μελετάμε σαν έργο του Μοντερνισμού, διευρύνονται οι δυνατότητες ερμηνείας και εξηγούνται τα κρητικά στοιχεία.

Το κεφάλαιο αυτό είχε την εξής δομή: 1. ουσιαστικά χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού και του ελληνικού Μοντερνισμού, τονίζοντας εκείνα που η *Οδύσσεια* μοιράζεται με τον καθένα, 2. μοντερνιστικά χαρακτηριστικά του ποιήματος ερμηνευμένα με τη βοήθεια των μεταγενέστερων μυθιστορημάτων του Καζαντζάκη, 3. παραλληλισμοί και διαφορές με τον *Ulysses* του Joyce, και 4. ευρωπαϊκή ταυτότητα και μινωικός πολιτισμός.

Στην αναθεώρηση του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού (*5.1*) διαπιστώσαμε ότι η *Οδύσσεια* προσαρμόζεται στα χρονικά σύνορα του κινήματος. Η υφολογική ποικιλία των εκπροσώπων του (ακόμη και η υφολογική ποικιλία μέσα στην παραγωγή του ίδιου συγγραφέα) δεν τον αφήνει έξω: ο Μοντερνισμός χαρακτηρίζεται από τη ρήξη των συμβάσεων. Από τη μεριά της, η μυθική μεθόδος, που προσφέρει συνοχή στο κίνημα, είναι παράγοντας-κλειδί στην *Οδύσσεια*. Άλλα ζητήματα τυπικά του ευρωπαϊκού

Μοντερνισμού όπως η έγνοια για τη γλώσσα, το υποσυνείδητο, τη σεξουλικότητα, την πολιτική, την ταυτότητα ή τη χρονικότητα, εντοπίστηκαν επίσης στο ποίημα. Η γεωγραφική κατανομή του Μοντερνισμού, περιορισμένου στα περιθώρια και στις μεγάλες πόλεις που ελκύουν εκπατρισμένους καλλιτέχνες και πολιτισμικούς μετανάστες, οι οποίοι γράφουν συχνά και σε δύο γλώσσες, υποστήριξε επίσης την υπόθεσή μας: η *Οδύσσεια* σχετίζεται πολύ με το κλίμα της εποχής.

Στην ανάλυση των μοντερνιστικών ρευμάτων παρατηρήσαμε ότι ο πειραματισμός είναι κοινό στοιχείο σε όλα τους. Ο Καζαντζάκης πλησιάζει τον φουτουρισμό στο χειρισμό της λαογραφίας, αλλά είναι πάνω από όλα παραπλήσιος στον μεσσιανικό εξπρεσιονισμό, που επιδιώκει τη λύτρωση του πνεύματος και που αναζητά την αλήθεια κρυμμένη κάτω από τα φαινόμενα. Σχετίζεται με τον ντανταϊσμό και τον υπερρεαλισμό μέσω των καταστάσεων του υποσυνείδητου, της διεξόδου στο παράλογο και στη φαντασία, της σύγχυσης μεταξύ του πραγματικού και του πλασματικού, και της κατάργησης των χρονοτοπικών συνόρων. Από αυτή την άποψη η επιρροή του Bergson είναι διαφωτιστική. Τέλος, ο πειραματισμός επεκτείνεται στη γλώσσα. Πολλοί συγγραφείς, και ο Καζαντζάκης επίσης, χρησιμοποιούν συμβολικές συνενώσεις αντί για αφηγηματικές δομές, όπως είδαμε στο τέλος της *Οδύσσειας*.

Ο Καζαντζάκης μοιράζεται με τους σύγχρονούς του το πνεύμα της εποχής του. Στην *Οδύσσεια* η χαρά του ταξιδιού, η αναζήτηση περιπετειών, καινοτομίων και προόδων είναι χαρακτηριστικές. Ο σύγχρονος άνθρωπος, του οποίου ο Οδυσσέας είναι εκπρόσωπος, είναι όπως ο ταξιδιώτης που προχωράει μολονότι δεν ξέρει τί θα βρει. Ο Καζαντζάκης παρουσιάζει από αυτή την άποψη παραλληλισμούς με συγγραφείς όπως τον Drayton ή τον Whitman, και ο ήρωάς του μοιάζει στους αντιήρωες του Cocteau, του Gide, του Kafka, του Camus και του Sartre (Prevelakis [1958]: 1961 55). Με τον D.H. Lawrence μοιράζεται την ανοικτή συμπεριφορά σε σχέση με το σεξ (*ibidem* 8-9). Στην *Οδύσσεια* υπάρχει τόσο μια αίσθηση καταστροφής και φόβου, όσο και η χαρά της ζωής και πνευματική ειρήνη. Και αυτά είναι τόσο χαρακτηριστικά του εικοστού αιώνα όσο και η επιρροή του Nietzsche, η θεωρία του παράλογου ή ο υπαρξισμός (Aldridge 197-1972: 311) που βρίσκονται στο ποίημα.

Ο ελληνικός Μοντερνισμός (5.2) ταυτίζεται με τη Γενιά του ΄30, στην οποία δεν ανήκει ο Καζαντζάκης. Ωστόσο, υπάρχει ένας ελληνικός Μοντερνισμός ξεκάθαρης γαλλικής επιρροής στο Παρακμιακό Κίνημα της αρχής του εικοστού αιώνα, στο οποίο

εντάσσονται έργα του συγγραφέα μας. Από την άλλη, παρουσιάζει μοντερνιστικά χαρακτηριστικά και ο Παλαμάς, που θεωρείται από τους μελετητές ως μια επιρροή στον Καζαντζάκη. Εξάλλου, τα καθοριστικά στοιχεία του ελληνικού Μοντερνισμού είναι παρόντα στη νέα *Οδύσσεια*: η μυθική μεθόδος, ο εκπατρισμός, οι ρήξεις, η αίσθηση παρακμής, ο προβληματισμός με το χρόνο και τις σχέσεις ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα, ο ελληνοκεντρισμός, ο οριενταλισμός και η ορθοδοξία, και μια έγνοια για την αποστολή του καλλιτέχνη στην πολιτεία.

Μολονότι ο Καζαντάκης δεν κατατάσσεται, όπως είπαμε, στις τάξεις των μοντερνιστών, είναι μελετητές που υπεράσπισαν αυτή την ιδέα: ο Lewis (2011), ο Levitt (1973, 1983) ή ο Beaton (2009, 2011), ο οποίος τον αποκάλεσε ακόμα και «μεταμοντέρνο» (*5.3*).

Πιστεύουμε πως όλα τα μοντερνιστικά στοιχεία που ο Beaton εντοπίζει στα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη βρίσκονται ήδη σαν προσχέδιο ή σαν σπόρος στην *Οδύσσεια*. Ίσως το ποίημα δεν είναι μοντερνιστικό ούτε μεταμοντερνιστικό στη μορφή του, αλλά είναι το έργο ενός συγγραφέα που αμέσως μετά από τη σύνθεσή του θα εγκαταλείψει τις προϋποθέσεις του Ρομαντισμού και θα πλησιάσει αυτές του Μοντερνισμού. Τη μυθοποίηση της ιστορίας με ένα τρόπο ανάλογο με αυτόν που παρουσιάζει ο *Καπετάν Μιχάλης*, τη βρίσκουμε στα αιγυπτιακά επεισόδια της *Οδύσσειας*, που αναφέρονται στη σοβιετική επανάσταση. Η συνάφεια με τον μαγικό ρεαλισμό του *Τελευταίου Πειρασμού* είναι εμφανής στη χρήση της φαντασίας και του ονείρου ως καθοριστικών παραγόντων της ποιητικής του ποιήματος. Τέλος, ο διπλασιασμός εκείνου του μυθιστορήματος εντοπίζεται σε πολλές περιπτώσεις στην *Οδύσσεια*. Ένα παράδειγμα είναι η Ελένη, διπλή από την ίδια τη φύση της, που στο τέλος του ποιήματος είναι ταυτόχρονα η γυναίκα που έμενε έγκυος στην Κρήτη και ένα κορίτσι δώδεκα χρονών που συναντά τον ήρωα στις όχθες του Ευρώτα (βλ. Castillo Didier 2006-2007: 155-187).

Επίσης, υπάρχει ένας συνεχής παραλληλισμός ανάμεσα στην καζαντζακική και την ομηρική *Οδύσσεια*, όπως υπάρχει ανάμεσα στο μυθιστόρημα του Ζορμπά και στους σωκρατικούς διαλόγους (Beaton 2011: 243). Η μυθική μέθοδος του *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται,* όπου τα συμβάντα σε ένα χωριό ένα μικρασιατικό χωριό στον εικοστό αιώνα ανταποκρίνονται στη βιβλική ιστορία των Παθών του Χριστού, έχει το προηγούμενό της στην *Οδύσσεια*: σε επεισόδια του παρελθόντος που συμβολίζουν

σύγχρονα γεγονότα, όπως στην περίπτωση της αιγυπτιακής-σοβιετικής επανάστασης, αλλά και στην εκμετάλλευση του αρχαίου μύθου ως μέρους του ομηρικού.

Στον *Τελευταίο Πειρασμό* ο Καζαντζάκης επεκτείνει τη ζωή του Χριστού πέρα από τα τριάντα χρόνια, περιγράφοντας ό,τι θα μπορούσε να ήταν, καίτοι δεν ήταν, αφού στο τέλος ο ήρωας ανακαλύπτει τον εαυτό του δεμένο στο σταυρό. Με έναν ανάλογο τρόπο, ολόκληρη η *Οδύσσεια* αποτελεί μια επανασυγγραφή τού ό,τι θα μπορούσε να ήταν και να ζήσει ο ομηρικός ήρωας. Έτσι, απομακρυνόμενος από τις ρεαλιστικές συμβάσεις, ο Καζαντζάκης εκμεταλλεύεται την κληρονομία του Bergson, φτάνοντας πέρα από τον Μοντερνισμό, στον προθάλαμο του Μεταμοντερνισμού (Beaton 2011: 243).

Σε τελική ανάλυση, θα ήταν αδύνατο για τον Καζαντζάκη, που βρισκόταν στα επίκεντρα του Μοντερνισμού στη στιγμή της ακμής του και πάντα σε επιφυλακή προς τα νέα πολιτισμικά ρεύματα, να αποφύγει την επιρροή του κινήματος. Έχει τη συνείδηση της μεταβατικής εποχής, έχει και την αγωνία του τέλους.

Η *Οδύσσειά* του είναι μοναδική, όπως τόσα άλλα έργα του Μοντερνισμού, με δικό της ύφος. Δεν είναι απόλυτα μοντερνιστικό ποίημα, και όμως κατά τη γνώμη μας υπάρχουν αρκετοί λόγοι για να εξεταστεί από μια μοντερνιστική οπτική, και ένας πολύ σημαντικός λόγος είναι ότι η *Οδύσσεια* είναι έπος. Το έπος είναι μεν ποίημα, αλλά αφηγηματικό ποίημα. Ο συγγραφέας μπορεί επομένως να χρησιμοποιεί αφηγηματικές τεχνικές που είναι μοντερνιστικές. Εξάλλου, πολλοί μοντερνιστές ποιητές επιλέγουν το έπος, γιατί τους επιτρέπει να χειρίζονται ιστορικά θέματα σε λυρική μορφή. Τέτοια είναι, για παράδειγμα, η περίπτωση του Eliot στο *The Waste Land,* που μοιράζεται, επιπλέον, με την *Οδύσσεια* το μοτίβο του μιάσματος και της κάθαρσης (*5.3.3*, βλ. Lewis 2010: 129-151). Ένας αξιόλογος αριθμός ποιητών της Γενιάς του ΄30 προτιμάει επίσης το αφηγηματικό ποίημα.

Ο χειρισμός των μύθων στη νέα *Οδύσσεια* είναι πλησιέστερος στον Μοντερνισμό από ό,τι μπορεί να φανεί με την πρώτη ματιά. Σημαντικότερα όμως, όταν διαβάζεται από αυτή την οπτική, ακόμη και αν δεν είναι τελείως σωστή ή εφαρμόσιμη σε κάθε πτυχή του έργου, εξηγούνται καλύτερα όλα τα παράλογα στοιχεία της αφήγησης που εμπόδιζαν την κατανόηση του ποιήματος και ευνοείται μια μεταφορική ανάγνωση του κειμένου πολύ πιο διεξοδική από την παλαιά. Τέλος, δεν αποκλείται να μπορέσει αυτή η ανάλυση της *Οδύσσειας* να συμβάλει στη διεύκρινση των μοντερνιστικών στοιχείων στα μεταγενέστερα έργα του Καζαντζάκη.

Αποδείχτηκε ότι η *Οδύσσεια* και ο *Ulysses* του Joyce (*5.3.2*), παράδειγμα του μοντερνιστικού μυθιστορήματος, μοιράζονται το ενδιαφέρον για την ίδια κεντρική μορφή, η όποια μετατρέπεται και από τους δύο σε ίνδαλμα του σύγχρονου ανθρώπου, του φορτωμένου με όλο το βάρος της δυτικής λογοτεχνικής παράδοσης. Μολονότι είναι έργα πολύ διαφορετικά από πολλές πλευρές, χρησιμοποιούν την ίδια μυθική μέθοδο. Ο μύθος προσφέρει ένα κλειδί ερμηνείας, εξοπλίζει την πραγματικότητα με μια δομή και, στην περίπτωση του Καζαντζάκη, με ένα νόημα επίσης. Εξάλλου, αμφότερα τα έργα παρουσιάζουν χρονικά σχήματα που οφείλονται στην μπεργκσονική σύλληψη του χρόνου (*5.3.3*).

Στο τελευταίο κεφάλαιο (*5.4*) είδαμε ότι τα κρητικά θέματα, κέντρο του ενδιαφέροντος της μελέτης μας και αξιοσημείωτο μέρος της *Οδύσσειας*, είναι πολύ αγαπητά για τον Μοντερνισμό. Τα κρητικά θέματα είναι και ένα από τα μέσα που διαθέτει η Ευρώπη προκειμένου να εξερευνήσει τα όρια της ταυτότητάς της στον εικοστό αιώνα. Η μελέτη του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος για τους Μινωίτες στις διάφορες πλευρές του ευνοεί την τοποθέτηση της κρητικής και μοντερνιστικής *Οδύσσειας* στο πλαίσιό της.

Ο Μινωικός Πολιτισμός χρησιμοποιείται με δύο τουλάχιστον σκοπούς: τη νομιμοποίηση του χαρακτήρα της σύγχρονης Ευρώπης και την έκφραση των ανησυχίων της. Για αυτόν το λόγο οι Μινωίτες αποτελούν ένα επίκαιρο θέμα στην τέχνη, τη λογοτεχνία και άλλα πολιτισμικά φαινόμενα, όπως η ψυχανάλυση. Εμβαθύναμε σε αυτή την ιδέα, που ήδη είχε σημειωθεί στα κεφάλαια της αρχαιολογίας (*4.3*) και της μυθολογίας (*4.4.2*). Παρατηρήσαμε με περισσότερη λεπτομέρεια τις αμοιβαίες επιρροές ανάμεσα στη μινωική και τη μοντερνιστική τέχνη και τους πιο άμεσους κινδύνους αυτών των επιρροών. Εξετάσαμε μερικά αγγλόφωνα έργα με μινωικό θέμα και την ταξιδιωτική λογοτεχνία του εικοστού αιώνα, τονίζοντας τις διαφορές μεταξύ των συγγραφέων και το συμβολισμό της Κνωσσού για αυτούς. Τέλος, σκιαγραφήσαμε τα σημεία σύνδεσης της αρχαιολογίας με την ψυχανάλυση: την εμμονή τους στην αναστύλωση και την αναπαράσταση του παρελθόντος.

Τελικά, επιστρέψαμε στον Καζαντζάκη και στο ενδιαφέρον του για τους Μινωίτες: τούτο το ενδιαφέρον οφείλεται στην καταγωγή του, αλλά και στο μοντερνιστικό κλίμα στο οποίο εντάσσεται. Οι Μινωίτες άσκησαν μεγάλη επίδραση στις καλλιτεχνικές, λογοτεχνικές και πολιτισμικές εκδηλώσεις της Ευρώπης και δεν

είναι παράξενο που η Ελλάδα ειδικά αμφισβήτησε την ίδια της την ταυτότητα. Όπως αποδεικνύει ο Beaton, υπάρχει μια εξέλιξη στο τί σημαίνουν οι Μίνωες για τους Έλληνες, την οποία μπορεί να ανιχνεύσει κανείς μέσα από το έργο του Καζαντζάκη. Η αποκρυπτογράφηση της Γραμμικής Β αποτελεί ένα σημείο καμπής για τις ερμηνείες και τις λογοτεχνικές αναπαραστάσεις που ακόμη και σήμερα βλέπουν το φως στην Ελλάδα.

Οι Μινωίτες τοποθετούνται σήμερα στην απροσδιοριστία του Μεταμοντερνισμού. Δεν είναι πλέον σημαντική η ανακρίβεια των αναστυλώσεων ή των ερμηνειών του ανάκτορου της Κνωσσού και των κατοίκων του. Ό,τι έχει σημασία είναι πώς χρησιμοποιούνται σήμερα ως σύμβολα. Ο Καζαντζάκης, αδιαφορώντας για την ιστορική ακρίβεια, καθώς εμπιστεύεται τη φαντασία, πλησιάζει αυτή την απροσδιοριστία. Στην *Οδύσσεια* όλα είναι ψέματα, πλασματικά, που γίνονται αληθινά μέσω της τέχνης.

Ο Καζαντζάκης δεν είναι, κατά τη γνώμη μας, μεταμοντέρνος: το ύφος του και η σκέψη του είναι από πολλές πλευρές παραδοσιακά. Και όμως, οι αντιφάσεις του τείνουν αποφασιστικά στο Μεταμοντερνισμό. Όπως έμαθε από τον Bergson, η ύπαρξη είναι άδεια, είναι απρόοπτη, σε συνεχή αλλαγή, και η γλώσσα είναι μια παγίδα που καλύπτει την άβυσσο. Όλα, ακόμα και οι άνθρωποι, υπάρχουν ενώ είναι συνειδητά. Για αυτό η ευθύνη μας είναι μεγάλη σε ό,τι αφορά τη δημιουργία της πραγματικότητας. Η ύπαρξη είναι περιστατικό και η σκέψη είναι αδύναμη. Ωστόσο, ερμηνεύει και επανερμηνεύει, καθώς η φαντασία δημιουργεί τις πραγματικότητες στις οποίες ζούμε. Συλλαμβάνουμε το ενδεχόμενο της αλήθειας και της ύπαρξης όταν ο λόγος και η διαίσθηση συνδυάζονται, δηλαδή όταν φθάνουν στη σύνθεση που επιδίωκε ο Καζαντζάκης.

Αν οι φιλοσοφικές ιδέες του Καζαντζάκη ισχύουν ακόμα και μπορούν να ωφελούν τη σύγχρονη σκέψη, δεν είναι λιγότερο σημαντικό και επίκαιρο το ανθρωπιστικό του μήνυμα. Σε μια εποχή κρίσης όπως η σημερινή, αξίζει να θυμηθούμε τα λόγια του για τη μεταβατική εποχή, όταν ένας κόσμος διαλύεται και ένας άλλος παλεύει να συγκροτηθεί, και οι ήρωες είναι περισσότερο από κάθε άλλη φορά απαραίτητοι. Είναι η κατάλληλη στιγμή για τη διεκδίκηση του έργου ενός συγγραφέα που για ανεξήγητους λόγους έλειπε συχνά από τα ράφια των βιβλιοπωλείων και, κυρίως, για τη διεκδίκηση του παγκόσμιου και διαχρονικού ουμανισμού του.

6. Συμπεράσματα

Παρουσιάζουμε στην συνέχεια τα συμπεράσματα της μελέτης μας. Σύμφωνα με τη σειρά των κεφαλαίων τονίζουμε πρώτα εκείνα τα γενικά συμπεράσματα που έχουν σχέση με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της νέας *Οδύσσειας* και με τον ίδιο τον συγγραφέα. Μετά θα επισημαίνουμε αυτά που συμπεραίνονται από τη συγκριτική μελέτη του έργου και που αποτελούν το ουσιαστικό εύρημα της διατριβής μας: τον εμφανώς κρητικό και μοντερνιστικό χαρακτήρα του ποιήματος.

1. Ζωή και έργο είναι αδιαχώριστα συστατικά στον Καζαντζάκη. Ο συγγραφέας ταυτίζεται με έναν δεύτερο Οδυσσέα, έναν κρητικό Οδυσσέα που έχει ταξιδέψει και παλέψει πολύ, όπως και ο πρώτος. Προσεγγίζει τη συγγραφή της *Οδύσσειας* σαν μια επιτομή της ζωής του, των προσώπων και εμπειριών που γνώρισε. Στο ποίημα διακρίνονται, επομένως, η πνευματική και ιδεολογική εξέλιξη του συγγραφέα, όπως και οι ποικίλες του επιρροές. Αλλά η βιογραφική μελέτη είναι επίσης ουσιαστική, σε ό,τι αφορά την κατανόηση της μεταβατικής εποχής στην οποία ζει ο συγγραφέας και το ιστορικό της πλαίσιο. Δεν είναι τυχαίο ότι η έννοια της «μεταβατικής εποχής» είναι βασική στο ποίημα, αφού ο συγγραφέας συγκρίνει το παρελθόν και το παρόν δυνάμει αυτής. Σε τέτοιες εποχές είναι αναγκαίοι ο ηρωισμός και ο αγώνας χωρίς ανταμοιβή μέσα από τον οποίο ο άνθρωπος πλησιάζει το θείο. Αυτός ήταν ο ζωτικός και καλλιτεχνικός σκοπός του ποιητή μας.

2. Η έννοια της «κρητικής ματιάς» σχετίζεται με αυτή την ηρωική άποψη της ύπαρξης, σύμφωνα με την οποία ο θάνατος πρέπει να αντιμετωπισθεί χωρίς φόβο ούτε ελπίδα. Μολονότι η κρητική ματιά δεν είχε διατυπωθεί ακόμα από τον ποιητή της *Οδύσσειας*, εμπεριέχεται εν σπέρματι στο έργο. Επομένως, η επιλογή του έπους δικαιολογείται βάσει της ταραχώδους εποχής που έζησε. Δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση το γεγονός ότι στη σύγχρονη Ευρώπη και στην Ελλάδα σύντομα οι μοντερνιστές θα καλλιεργήσουν το αφηγηματικό ποίημα. Από την άλλη μεριά, το έπος είναι πολύ ζωντανό στην Κρήτη, τόσο στις προφορικές παραδοσιακές μορφές του, όσο και στη λόγια λογοτεχνία.

3. Ο Καζαντζάκης αναπαριστάνει θέματα και χαρακτήρες μέσα από περίπλοκους μηχανισμούς στην πλουσιότατη παραγωγή του, που περιλαμβάνει σχεδόν όλα τα είδη. Παρότι άνιση, παρουσιάζει σταθερές που επαναλαμβάνονται: τα ιστορικά,

μυθολογικά και θρησκευτικά θέματα, τα οποία ο συγγραφέας επανεπεξεργάζεται με την εξής μέθοδο: προσθέτει στις κανονιστικές εκδοχές παραλλαγές που προέρχονται από άλλες παραδόσεις και ερμηνείες της δικής του εποχής. Η *Οδύσσεια* είναι το έργο που ο Καζαντζάκης θεώρησε πιο σημαντικό και η σε βάθος μελέτη του μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε πολλές πλευρές της υπόλοιπης παραγωγής του, όπως αυτή της χρήσης του μύθου, που χαρακτηρίσαμε ως μοντερνιστική.

4. Η *Οδύσσεια* είναι περίπλοκο έργο και αυτός είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους η αποδοχή του έργου δεν ήταν αυτή που φιλοδοξούσε ο Καζαντζάκης. Ωστόσο, υπάρχουν ιδέες και χαρακτήρες που επαναλαμβάνονται. Στο ποίημα, ο Οδυσσέας ενσαρκώνει μυθολογικά πρόσωπα: είναι ο ομηρικός ήρωας στην αρχή (καίτοι αυτός της κεντρόφυγης παράδοσης που ποθεί το ταξίδι)· είναι ο Πάρις όταν απάγει την Ελένη· είναι ο Θησέας όταν καταστρέφει τον παρακμασμένο πολιτισμό της Κρήτης· και ο Μωυσής όταν οδηγεί το λαό μέσα από την έρημο.

5. Ως προς τη μορφή του, το ποίημα αποτελεί τόσο ένα δείγμα σεβασμού προς την παράδοση όσο και μια προσπάθεια να την ξεπεράσει.

Η γλώσσα είναι μια γλώσσα τεχνητή, σαν την ομηρική, πλασμένη από στοιχεία διαφορετικής καταγωγής μέσα από την οποία ο ποιητής θέλησε να σώσει τον πλούτο της δημοτικής. Ο δεκαεπτασύλλαβος προσθέτει δύο συλλαβές στον παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο της νεοελληνική ποίησης, όντας πιο καινοτόμος και συνάμα πιο κοντινός στον δακτυλικό εξάμετρο.

Η δομή της νέας *Οδύσσειας* σημαίνει την ανατροπή του ομηρικού περίπλου. Ο Καζαντζάκης μοιάζει αποφασισμένος να αναχωρήσει από το ασφαλές λιμάνι της παράδοσης με σκοπό να την αφήσει πίσω. Οι πρώτες ραψωδίες χωρίζονται τοπικά και περιορίζονται στα χρονοτοπικά όρια της αρχαιότητας· οι μεταγενέστερες στερούνται ακριβών γεωγραφικών αναφορών και χρονικής συνάφειας. Διακρίνονται με βάση τα αρχέτυπα που συναντά ο ήρωας.

Η παρουσία του Ομήρου είναι πιο εμφανής στην αρχή του ποιήματος, στην Ιθάκη και την Σπάρτη, ενώ στη συνέχεια παίρνει άλλες μορφές, όπως οι ψευδείς αφηγήσεις. Η παρουσία της Κρήτης, αντιθέτως, είναι συνεχής σε όλη τη διάρκεια του ποιήματος και εξηγεί πολλά από τα στοιχεία του.

6. Η μελέτη της φιλοσοφίας του ποιήματος αποκαλύπτει ότι η σκέψη του συγγραφέα είναι ομογενής παρά την ετερογένεια των επιρροών του, δεδομένου ότι υιοθετεί, μεταμορφώνει και αφομοιώνει όλα τα στοιχεία που τη συνθέτουν. Οι

αντιφατικές επιλογές, που παρουσιάζουν μερικές από τις διδασκαλίες που ιδιοποιείται ο Καζαντζάκης, γίνονται αποδεκτές με φυσικότητα, σαν στάδια της πορείας του ήρωα. Από αυτή την άποψη, η *Ασκητική* μπορεί να χρησιμεύσει ως οδηγός προκειμένου να εξερευνηθεί η πνευματική εξέλιξη του ήρωα στην *Οδύσσεια*, μιας που αποτελεί τη φιλοσοφική σύνθεση που το ποίημα αναπτύσσει σε μορφή μυθοπλασίας.

Αφετέρου, όταν ο Καζαντζάκης ονομάζει τους δασκάλους του, αποκαλύπτει τη μεγαλομανία του, αφού μόνο με μεγάλα ονόματα θέλει να συγκρίνεται και σπάνια αναγνωρίζει, αν και υπάρχει, την επίδραση των συγχρόνων του. Πολύ περιληπτικά, ο Καζαντζάκης πήρε από τον βουδισμό τις ιδέες των σταδίων και της αλήθειας που κρύβεται πίσω από τα φαινόμενα· από τον Nietzsche πολλές εικόνες και τις αξίες του υπεράνθρωπου, που οδηγούν τον ήρωα στη ρήξη των συμβάσεων· από τον Bergson την υποκειμενικότητα του χρόνου και τη δημιουργική εξέλιξη, που τόσο σημαντικές στάθηκαν για άλλους μοντερνιστές συγγραφείς.

Η συγκριτική μελέτη της *Οδύσσειας*, χρησιμοποιώντας την Κρήτη σαν ερμηνευτικό κλειδί, κατέληξε στα δύο ουσιαστικά συμπεράσματα της διατριβής: ο χαρακτήρας του έργου είναι κυρίως κρητικός και μοντερνιστικός.

Μέσα από τις διάφορες εμπλεκόμενες επιστήμες αυτής της μελέτης επιβεβαιώθηκε πρώτον η ξεχωριστή παρουσία της Κρήτης σε πολλά διαφορετικά σημεία του ποιήματος και κάτω από διάφορες μορφές, και, δεύτερον, η χρήση της μυθικής μεθόδου στις αναπαραστάσεις των προσώπων και των σκηνικών του παρελθόντος. Στη συνέχεια εκθέτουμε τις αποδείξεις και συνέπειες αυτών των δύο χαρακτηριστικών:

7. Το ποίημα παρουσιάζεται σαν μυθοπλασία και σαν παιχνίδι. Από αυτή την άποψη, μελετήσαμε τη σχέση μεταξύ Κρήτης και ψεύδους, γνωστό μοτίβο στην αρχαιότητα. Πιστεύουμε ότι ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί αυτό το μοτίβο στο σχεδιασμό ενός μέρους του ταξιδιού του ήρωα με βάση τις ψευδείς αφηγήσεις της ομηρικής *Οδύσσειας*. Όλα τα στοιχεία που περιλαμβάνει αυτό το μοτίβο στην αρχαιότητα βρίσκονται στον Καζαντζάκη, ο οποίος, επιπλέον, έχει αρκετές ομοιότητες με τον Δίκτη ώστε να μπορέσουμε να σκεφτούμε ότι υπήρξε μια από τις πηγές του. Μέσα από τα ψεύδη οι δημιουργοί και οι ήρωές τους επιδεικνύουν τα χαρίσματά τους ως αφηγητές, καθώς οι ακροατές ή αναγνώστες διαθέτουν μια ένδειξη ότι βρίσκονται

μπροστά σε μια μυθοπλασία. Η Κρήτη είναι στην αρχαιότητα το αφηγηματικό σημάδι του ψεύδους, όπως είναι και στον Καζαντζάκη.

Οι ψευδείς αφηγήσεις είναι δυνατό να έχουν διατηρήσει την ανάμνηση ενός παλιού προομηρικού θρύλου κρητικής καταγωγής, αλλά προπαντός χρησιμεύουν τσον ποιητή προκειμένου να πλάσει τον ήρωά του, ο οποίος αναπτύσσει τις δυνατότητες του ψευδούς ομηρικού alter ego. Είναι επίσης δυνατόν να κατανοήσουμε τις περιπέτειες του ομηρικού ήρωα σαν τους άθλους που περνάει προκειμένου να ανακτήσει την ταυτότητά του. Στην περίπτωση του ήρωα του Καζαντζάκη, οι άθλοι συγκεντρώνονται στο τραγούδι του Σκούληκα, ο οποίος μεταμορφώνεται από σκουλήκι σε άνθρωπο και σε υπεράνθρωπο, δηλαδή, σε ήρωα. Ο Σκούληκας δεν ολοκληρώνει απλά τους άθλους που ο Θεός τού επιβάλλει, αλλά καταλήγει στον σκοτωμό του ίδιου του Θεού.

Το τραγούδι του Σκούληκα, το οποίο ξεκινά ο Σούραυλος (Όμηρος) και ολοκληρώνει ο Οδυσσέας (Καζαντζάκης) είναι διπλά συμβολικό: συνοψίζει την πλοκή των επόμενων ραψωδιών και προσφέρει το κλειδί της σύνθεσης της *Οδύσσειας* διαμέσου της τεχνικής της αφήγησης. Έτσι δικαιολογείται επίσης η κατανόηση ενός μέρους του ποιήματος ως ανάπτυξη των ψευδών αφηγήσεων.

Με τη σειρά τους, τα τραγούδια των βάρδων στη νέα *Οδύσσεια* τονίζουν την προσωπικότητα του ήρωα ωθώντας τον στο ταξίδι. Αυτός είναι ο σκοπός της αφήγησης: να θυμηθεί κανείς ποιος είναι και ποια η μοίρα του.

8. Ο Καζαντζάκης χρησιμοποιεί διάφορα στοιχεία της νεοελληνικής παράδοσης και της λαογραφίας για να πλουτίσει το ποίημά του και να του δώσει το ύφος αρχαίου έπους. Ένα παράδειγμα είναι οι κυκλικοί χοροί, που έχουν επιβιώσει στην Ελλάδα από την αρχαιότητα έως σήμερα. Στην εποχή του Καζαντζάκη οι μελέτες συνδέουν το χορό, το θάνατο και το μύθο του λαβύρινθου. Στη νέα *Οδύσσεια* εντοπίσαμε το χορό του γερανού στο νεκροταφείο της Ιθάκης σαν μια κατάβαση (*νέκυια*). Είναι εξίσου επίκαιρη σ' αυτή την εποχή η μελέτη των δημοτικών τραγουδιών (τα κλέφτικα, πχ., εμφανίζονται συχνά στο ποίημα) και των λαϊκών παραδόσεων. Αναγνωρίσαμε την παρουσία τοπικών κρητικών θρύλων σχετικών με νεράιδες, με τον ήρωα Δυσέα (κρητική παραλλαγή του Οδυσσέα) και με τους Τριομάτες (είδος Κυκλώπων).

9. Η επιρροή των ερμηνειών των σύγχρονων αρχαιολόγων εξηγεί σκηνές όπως τα ταυροκαθάψια και ιδέες όπως η παρακμή, οι σεισμοί ή ο λαβύρινθος. Στην εποχή του Καζαντζάκη η αρχαιολογία καθιστά αληθινούς πολλούς από τους θρύλους

του παρελθόντος, όπως τον Τρωικό Πόλεμο, καθώς χρησιμεύει ως υλικό για καλλιτέχνες και συγγραφείς. Η φαντασία του Καζαντζάκη τροφοδοτείται και αυτή από την επιρροή της και στα έργα του βρίσκουμε τα σκηνικά της σύγχρονης αρχαιολογίας, όπως την Αίγυπτο, αλλά κυρίως, την Κρήτη. Όχι μόνο επειδή ο ίδιος ήταν Κρητικός και επειδή ζούσε κοντά στις ανασκαφές· αλλά και γιατί ολόκληρη η Ευρώπη είχε γοητευτεί από τους Μινωίτες που είχε ανακαλύψει ο Evans. Η ακρίβεια ή μη των προσεγγίσεων και των αναστυλώσεων του Evans έχει μικρή σημασία: το ανάκτορο του Μίνωα και ό,τι το αφορά είναι πλέον σύμβολο και ως τέτοιο το αξιοποιούν οι μοντερνιστές.

10. Ο χαρακτήρας μερικών από τα κρητικά πρόσωπα και σκηνικά του ποιήματος συμφωνεί με τις μελέτες της μυκηναϊκής και μινωικής θρησκείας της εποχής. Ο Καζαντζάκης παίρνει εκείνα τα στοιχεία της θρησκείας που τον εδιαφέρουν και τα συνδυάζει με τη σεξουαλικότητα μέσα από τις ιεροτελεστίες. Οι περίπλοκοι θηλυκοί χαρακτήρες είναι έτσι εκπρόσωποι των ανησυχιών του Μοντερνισμού και συνάμα των μυθικών μορφών.

Στην κρητική θρησκεία, όπως την αντιλαμβανόταν η εποχή του Καζαντζάκη, ξεχώριζαν η παρουσία μιας Μεγάλης Θεάς και οι συνηθισμένες σε μια αγροτική θρησκεία ιεροτελεστίες γονιμότητας. Στο ποίημα αυτή η Μεγάλη Θεά εμφανίζεται εξανθρωπισμένη στις διάφορες πλευρές της μέσα από τους χαρακτήρες των πριγκιπισσών της Κρήτης, που είναι τρεις, όπως και στα παραμύθια, ή όπως οι *Κυρίες* στην τοιχογραφία της Κνωσσού. Η πρώτη είναι η Δίχτεννα, αναφορά σε επίθετο της Άρτεμης, ένα δίχτυ και μια Αριάδνη, μια κυνηγός θεά και συνάμα μια εταίρα. Συνοδεύεται από κάποιο είδος *δια*ς-*κούρων*: η Φίδα και η Κρινώ, οι οποίες, εκτός από πρωταγωνίστριες ενός πρώιμου έργου του Καζαντζάκη, είναι και διακοσμητικά στοιχεία του ανακτόρου. Η Φίδα είναι, σαν Κασσάνδρα, μια επαναστάτρια και μια τρελή. Η Κρινώ είναι μια παρθένα, που θυμίζει το θρύλο της Βριτομάρτιδος και τον *Πρίγκιπα των Κρίνων*.

Οι ιεροτελεστίες γονιμότητας και μύησης εκτελούνταν τακτικά στην Κρήτη σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές και τα υλικά τεκμήρια. Ελάμβαναν χώρα σε σπήλαια, όπως συμβαίνει και στο ποίημα, και είχαν σκοπό την ανανέωση της εξουσίας του βασιλιά. Σχετίζονται με τη σεξουαλικότητα και με το κυνήγι και παίρνουν τη μορφή οργίου. Η παρακμιακή κατάσταση του νησιού κατάντησε μίασμα και οι ιεροτελεστίες βοηθούν στην κάθαρση. Αυτά τα αποσπάσματα είναι γεμάτα από στοιχεία παρμένα από τη σύγχρονη εθνογραφία.

11. Η κρητική μυθολογία γίνεται φετίχ των καλλιτεχνών του εικοστού αιώνα. Χάρη σε αυτή εξερευνούνται πλευρές της ταυτότητας της Ευρώπης και της παρακμής της: η ωμότητα, η σεξουαλικότητα, αλλά και ο αγώνας του έλλογου εναντίον του άλογου. Ο Καζαντζάκης αναπαριστά όλες τις μορφές του κρητικού μυθολογικού κύκλου μέσα από τους χαρακτήρες της *Οδύσσειας*. Βρίσκουμε χαρακτηριστικά της Ευρώπης στην ανοικτή σεξουαλικότητα της Δίχτεννας, η οποία, όμως, είναι προπαντός μια επανασυγγραφή της Αριάδνης. Τον Μίνωα και τον Μινώταυρο τους βρίσκουμε συνενωμένους στον Ιδομενέα, βασιλιά και τέρας μαζί. Την Πασιφάη την αντιπροσωπεύει η Ελένη, η οποία έχει, ωστόσο, μια πολύ πιο βαθειά εξέλιξη. Είναι ο πιο σημαντικός θηλυκός χαρακτήρας του ποιήματος, και αυτός που υφίσταται μεγαλύτερες αλλαγές μέσω του μοτίβου της μητρότητας (που ο Καζαντζάκης δανείζεται από τον Goethe) και των συνδέσμων με την Κρήτη, που επινοεί ο ποιητής. Το ρόλο του Θησέα υποδύεται ο ίδιος ο Οδυσσέας και η εμμονή του είναι, όπως και εκείνου, να δώσει τέλος στη βαρβαρότητα. Στον Δαίδαλο και στον Ίκαρο αναφέρεται ο Καζαντζάκης με τον Πρωτομάστορα και τον μαθητή του, τους οποίους φέραμε σε επαφή αξιοποιώντας το γεγονός της μύησης του συγγραφέα στη Μασονία. Οι δύο τους αποτελούν εμβλήματα εξίσου του σύγχρονου ανθρώπου και των κινδύνων της επιστήμης.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις αναγνωρίζουμε τη μέθοδο του Καζαντζάκη σε ό,τι αφορά την επανασυγγραφή μυθικών προσώπων: προσθέτει στην παράδοση σύγχρονα και συγκριτικά στοιχεία, αλλά και διπλασιασμούς των προσωπικοτήτων και των χαρακτηριστικών τους. Είναι ειδικά ενδιαφέρουσα η περίπτωση των θηλυκών χαρακτήρων, γιατί στον Καζαντζάκη οι θεές και οι μυθικές μορφές εξανθρωπίζονται, μετατρέπονται σε γυναίκες με επιθυμίες μητρότητας και γήινα πάθη, οι οποίες διεκδικούν την ανεξαρτησία τους μέσα από τη σεξουαλικότητά τους.

12. Ο Καζαντζάκης δεν θεωρείται συνήθως μοντερνιστής και ακόμη λιγότερο μοντερνιστική θεωρείται η *Οδύσσειά* του. Ωστόσο, οι δάσκαλοί του είναι πρόγονοι του Μοντερνισμού και τα πρώιμα έργα του αντλούν τα χαρακτηριστικά τους από το ευρωπαϊκό Παρακμιακό Κίνημα, καθώς στα ώριμα μυθιστορήματά του έχουν αναγνωριστεί μοντερνιστικά στοιχεία. Επιπλέον, η λογοτεχνική, αρχαιολογική, θρησκευτική και μυθολογική μας μελέτη έδειξε ότι τα κρητικά στοιχεία, που έχουν τόσο μεγάλη παρουσία στο ποίημα, είναι τα ίδια που αναπαριστούν οι μοντερνιστές σε έργα σύγχρονα με την *Οδύσσεια*.

Η συγγραφή του ποιήματος τοποθετείται στα χρονικά όρια του κινήματος στην Ευρώπη και ο Καζαντζάκης κινείται σε κάποια από τα γεωγραφικά του κέντρα όταν το συνθέτει. Η *Οδύσσεια* παρουσιάζει πολλά από τα χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, παραδείγματος χάρη: μοναδικό ύφος, ρήξη των συμβάσεων, έγνοια για τη γλώσσα, υποσυνείδητο, σεξουαλικότητα και ταυτότητα, χρονοτοπική σύγχυση, χρήση της λαογραφίας, παρουσία του μεσσιανισμού, πνευματικότητα, φαντασία και μυθοπλασία.

Το ζήτημα έγκειται μάλλον στο γεγονός ότι ο Καζαντζάκης δεν ανήκει στη Γενιά του ’30, δηλαδή, στους Έλληνες μοντερνιστές, και όμως βρίσκεται πολύ κοντά στους ευρωπαίους μοντερνιστές, που είναι οι αληθινοί συνομιλητές του. Παρόλα αυτά, μοιράζει με τους Έλληνες μοντερνιστές σε ό,τι αφορά την επιρροή του Παλαμά, τη μυθική μέθοδο, την εμπειρία του εκπατρισμού, την παρακμή, το ζήτημα του χρόνου και των σχέσεων μεταξύ παράδοσης και νεωτερισμού, τον ελληνοκεντρισμό και την έγνοια για το ρόλο του καλλιτέχνη.

Σε ό,τι αφορά τον Μοντερνισμό στα μυθιστορήματά του, αποδείξαμε ότι όλα τα χαρακτηριστικά που θεωρούνται μοντερνιστικά σε αυτά βρίσκονται επίσης στην *Οδύσσεια*. Κάτω από την επιφάνεια, αποκαλύπτεται η μυθοποίηση της ιστορίας, οι διπλασιασμοί της δράσης και των προσώπων, η φαντασία και τα μαγικά στοιχεία, και η υπεροχή παιχνιδιών ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα, που τόσο έχουν να κάνουν με την επιρροή του Bergson στους μοντερνιστές συγγραφείς.

13. Ο Καζαντζάκης ενδιαφέρεται για τους αρχαίους Κρήτες και γιατί είναι Κρητικός και γιατί είναι τέκνο της εποχής που τους ανακάλυψε. Η *Οδύσσειά* του είναι κρητική επειδή και ο ίδιος είναι Κρητικός. Και είναι μοντερνιστική επειδή και οι δάσκαλοι και οι επιρροές του ήταν μοντερνιστές, και επίσης επειδή εντάσσεται και ο ίδιος στο μοντερνιστικό κλίμα. Αν και εκ πρώτης όψεως μοιάζει ότι απέχει πολύ από τον Όμηρο, ωστόσο ξεκίνησε από αυτόν, από την κλασσική και τη νεοελληνική παράδοση, προκειμένου να συνθέσει ένα έργο πολύπλοκης επανασυγγραφής, όπου λίγα πράγματα αφέθηκαν στην τύχη και λίγα είναι αυτά που δεν εξηγούνται διαμέσου του κρητικού και μοντερνιστικού χαρακτήρα του έργου.

8. APÉNDICES

8.1 ILUSTRACIONES

- Las fotografías personales de Nikos Kazantzakis que aparecen en este trabajo proceden del libro de Eleni Kazantzaki (1960): 1, 2 (Kazantzakis), 4, 5, 7 y 39; y del Museo Nikos Kazantzakis: 6.
- En cuanto a las reproducciones de ilustraciones de la *Odisea*: Los artistas griegos Cristos Santamouris y Nikos Chatsikiriakos-Gkikas realizaron sendas series de dibujos para las ediciones griegas de la *Odisea* de Kazantzakis. La edición francesa (Paris: Plon 1968) fue ilustrada por André Cottavoz (rapsodias III, VII, IX), Paul Guiramand (rapsodias IV, VIII, XII), André Minaux (rapsodias I, V, IX) y Walter Spitzer (rapsodias II, VI, X).
- Los dibujos de Gkikas acompañan también la versión inglesa de Friar y han sido publicados de manera independiente (cf. Chatzikyriakos-Gkikas 1990). En esta tabla hacemos referencia a los libros y páginas de la edición de Friar (1958b).
- A Spitzer pertenece la ilustración 62 de este trabajo; a Gkikas las ilustraciones: 8-16, 18, 21, 83, 87 y 92.
- Las ilustraciones 41, 43-47, 49, 56, 58-60, 67-71 y 78 proceden de los libros de Evans (1921-1935).
- Las fotografías de yacimientos arqueológicos, paisajes, piezas de museos griegos y turcos han sido tomadas por Rubén Ramos Blanco *in situ*: 3, 17, 19, 20, 24, 26-29, 33-36, 42, 50, 54, 55 Knossos, 57, 63, 64, 65b, 66, 72-77, 79, 82, 88 y 89.
- La ilustraciones 2 (Nietzsche), 30-32, 37-38, 40, 48, 51-53, 65a, 80, 81, 84-86, 91, 93-98 proceden de la web.
- Las ilustraciones 55 *kylix* y 90 proceden de Kerenyi (1998).

Tabla de ilustraciones

1: Los padres del autor, Michalis Kazantzakis y María Cristodoulaki (ca. 1905). 22
2: Friedrich Nietzsche (fotografiado por Gustav Schultze, Naumburg, 1882) y Nikos Kazantzakis (Egina, 1931). 26
3: Placa dedicada a Kazantzakis en Krasi 31
4: Kazantzkais con Angelos Sikelianos (1921) 32
5: Yorgos Zorbas (1918) 33
6: "El círculo de fuego" : Dina Matus , Lea Levin Dunkelblum, Itka Horowitz. Rosa Schmulewitz y Rahel Lipstein (Berlin, ca. 1922) 39
7: Eleni Samiou (1924) 42
8: Gkikas I, 23 109
9: Gkikas II, 43 112
10: Gkikas IV, 126 113
11: Gkikas V, 176 116
12: Gkikas VIII, 240 119
13: Gkikas XI, 350 121
14: Gkikas XIV, 446 123
15: Gkikas XVI, 492 125
16: Gkikas XVIII, 555 126
17: Manuscritos del segundo borrador de la *Odisea*, Museo Fundación Nikos Kazantzakis (Iraklio, Creta). 140
18: Gkikas V, 150 146
19: Kore de Quíos (520-510 a.C.), Museo de la Acrópolis 162
20: Banderas de la revolución en el Museo Benaki, Atenas. 165
21: Gkikas V, 142 202
22: Wace & Stubbings (1962): 535, fig. 62. 227
23: Tañedor de lira cicládico, Keros (3000-2000 a.C.), Museo Arqueológico de Atenas 231
24: Lirari cretense en una festividad estival. 231
25: Gkikas XXIII, 718 243
26: Colección de instrumentos tradicionales, Museo Benaki, Atenas 249
27: Músicos cretenses en una festividad estival. 251
28: Danzantes (ca. 1900-1300 a.C.) y tumba de Kamilari (ca. 3000-2000 a.C.), Museo Aqueológico de Iraklio. 253
29: Danzantes de Paleokastro (ca.1400-1100), Museo Arqueológico de Iraklio, y mujeres bailando en una festividad estival (Potamos, Kythira, 2011). 253
30: Grullas migrando y "Danza de la Grulla". 255
31: Detalle del Vaso François (ca. 570 a.C.), Museo Arqueológico de Florencia. 257
32: Detalle del fresco 'Cueva sagrada y la danza' (ca. 1700-1525 a.C.), reproducción de Émile Gilliéron en el Metropolitan Museum of Art. 258
33: Fresco de la bailarina (ca. 1500 a.C.), Palacio de Knossos. 259

34: Neraïdospilos, Myrtia (Creta) 267
35: Vista aérea y maqueta del palacio de Knossos, Museo Arqueológico de Iraklio. 271
36: Calles de la excavación de Troya 272
37: Sello de la República Cretense (1904) y Billete de 25 dracmas del Banco de Creta. 275
38: Moneda con imagen del Minotauro (ca. 400 a.C.), moneda con el símbolo del laberinto (Knossos ca. 300 a.C.) y moneda conmemorativa con el pórtico de Knossos para los Juegos Olímpicos de 2004, Museo Numismático de Atenas. 275
39: Kazantzakis en Florencia con Edwinge y Doro levi (1926) 277
40: El arqueólogo en la entrada norte del Palacio. 279
41: Impresión de un sello del depósito del altar de las columnas con Rea minoica sobre una cumbre, leones guardianes, un orante y altar procedente de Creta (Evans 1921-1935, II: fig. 528)..... 280
42: Puerta de los leones de Micenas. 281
43: Tributarios *keftiou* llevan ofrendas al faraón Tutmosis III en la tumba de Rekh-mara y Fresco procesional del Palacio de Knossos. 283
44: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de Sen-mut (Evans 1921-1935: fig. 470)..... 283
45: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de User-Amon (Evans 1921-1935: fig. 471)..... 283
46: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de Rekh-mara (Evans 1921-1935: fig. 473)..... 283
47: Tributarios minoicos de *Keftiou*, tumba de Men-kepher'ra-senb (Evans 1921-1935: fig. 182) 284
48: La destrucción de Troya, Eneas huye con su padre Anquises y su hijo Ascanio (Jerrer 1833: 148-149) 285
49: Reconstrucción de la Villa Real, Theodore Fyfe (Evans 1921-1935, II: fig. 238) 286
50: Escena de epifanía en un anillo de oro minoico. Museo Arqueológico, Iraklio. 289
51: Mapa unificado de riesgo sísmico en Europa y el Mediterráneo, CSIC http://wija.ija.csic.es/gt/earthquakes/ 302
52: Plano del palacio de Knossos. 305
53: Reconstrucción ideal del laberinto y la pirámide de Hawara. 307
54: *Labrys* sobre un muro de Festos, *Labrys* de oro procedente de la cueva de Arkalochori (ca. 1500 a.C.), Museo Arqueológico de Iraklio, y Detalle del Sarcófago de Agia Triada (ca. 1400 a.C.), Museo Arqueológico de Iraklio..... 307
55: "Teseo mata al Minotauro", *Kylix* ático (ca. 440-430 a.C.); Pórtico de Knossos..... 308
56: Sello de Archanes (Evans 1921-1935, III: fig. 154) y su impresión (Evans 1925: fig. 5)..... 310
57: Copas de Vafio: "bucólica" y "dramática" (ca. 1400 a.C.), Museo Arqueológico de Atenas... 311
58: Figura minoica de bronce con acróbata sobre el toro (Evans 1921-1935, III: fig. 155) 312
59: Diagrama esquemático del salto acrobático (Evans 1921-1935, III: fig. 156) 312
60: Fresco de las Toreras (Evans 1921-1935, III: fig. 144) 312
62: La "Muerte de Krino" de Spitzer..... 315
63: "El recoletor de azafrán" (ca. 1700-1600 a.C.), Knossos. 319
64: El "Príncipe de los lirios" (ca. 1550 a.C.), Knossos. 320
65: Diosa minoica de las serpientes (ca. 1600-1500 a.C.), Museo de Bellas Artes de Boston y Diosa minoica de las serpientes (ca. 1600 a.C.), Museo Arqueológico de Iraklio. 327
66: Ártemis de Éfeso, copia romana del siglo I d.C, Museo de Éfeso..... 331

67: Diosa minoica con asistentes, impresión de sellos minoicos procedentes de Pediada (Creta) y Micenas (Evans 1925: 13, figs. 14 y 15). 331

68: Detalle del Anillo de Néstor: León guardián y *diaskourai* (Evans 1925: 65, fig. 55). 332

69: Diosa y *diaskourai* (Evans 1925: 11, fig. 11). 332

70: Diosa cretense como Britomartis o Dictinna, impresión de sellos minoicos (Evans 1952: 21-22, figs. 24 y 25). 334

71: Sello de Amari (Evans 1925: 66, fig. 56 y 1921-1935, II: 809, fig. 528) 335

72: La *Parisienne*, fresco del Palacio de Knossos, ca. 1400 a.C., Museo de Iraklio. 335

73: *Lilium candidum* y decoración de serpiente en un fresco y un *pithos* de Knossos. 337

74: Las "Damas de azul", fresco del Palacio de Knossos (ca. 1450-1400), Museo de Iraklio. 342

75: Interiores de las cueva del monte Dicte y del Ida. 344

76: Vista del monte Yuktas desde la tumba de Kazantzakis en Iraklio. 345

77: Escena de una epifanía en una joya minoica. Ashmolean Museum, Oxford. 346

78: Impresión de un sello de Micenas (Evans 1925-1931, III: 464, fig. 324). 347

79: Danza en un anillo de oro de Isopata. Museo Arqueológico, Iraklio. 353

80: Moneda griega de 2 € con el rapto de Europa. 356

81: Isadora baila en un teatro ateniense. Fotografía de Raymond Duncan (1903). 359

82: Minos con diadema, dracma de plata procedente de Gortina (267-200 a.C.), Museo Numismático de Atenas. 360

83: Gkikas V, 164. 363

84: "Minotauro sentado con puñal III", Pablo Picasso, Biblioteca Nacional, Madrid, 1933. 364

85: Pasífae y el Minotauro, *kylix* procedente de Apulia (siglo IV a.C.), Biblioteca Nacional, París. 367

86: *Pasiphae*, Jackson Pollock (1943), The Metropolitan Museum of Art, New York. 368

87: Gkikas III, 77 371

88: Retrato de Lord Byron y dos de sus pistolas, Museo Benaki, atenas. 374

89: "Sarcófago de Ariadna" (siglo XX d.C.), Perge, Museo Arqueológico de Antalya. 374

90: "El hilo de Ariadna". *Pithos* con relieve. Antikenmuseum, Basilea (Kerenyi 1998: Ilustración 35). 377

91: Divinidad mitológica sentada sobre una roca a orillas del mar (¿Ariadna?), F. Vichi (sin datar), Centro Naval de Buenos Aires. 378

92: Gkikas IX, 263 379

93: "Imperia" (1993), Peter Lenk, Lago Constanza. 380

94: Teseo degollando al Minotauro, ánfora de figuras negras (siglo VI a.C.), Museo del Louvre, París. 381

95: Sello de 5 dracmas con imagen de Dédalo e Ícaro. 384

96: "Landscape with the fall of icarus", Peter Brueghel (ca. 1555), Museo de Bellas Artes de Bruselas. 386

97: *Las señoritas de Avignon*, Pablo Picasso (1907), Museo de Arte Moderno de Nueva York. ... 392

98: Nikos Kazantzakis, Takis Kalmouchos (1929). 402

8.2 GRÁFICOS

8.2.1 Tabla cronológica del antiguo Egipto y la Creta minoica

TABLA CRONOLÓGICA DEL ANTIGUO EGIPTO Y LA CRETA MINOICA						
	EGIPTO			CRETA		
a. C.	DINASTÍA		HISTORIA	PERIODO		HISTORIA
1200	IMPERIO NUEVO	XIX	Ramsés III vencedor de los "pueblos del mar" Ramsés II (1279-1231)	MINOICO RECIENTE	B	Guerra de Troya y reinado de Idomeneo
1300		XVIII	Tutankhamón (1336-1327)		II I	Destrucción de los segundos palacios
1400			Ajenatón (1352-1336)		A	Escritura Lineal B
1500			Tutmosis III (1497-1425) Ahmosis (1550-1525)		II	Cataclismos (ca. 1490)
1600	SPI	HICSOS	Segundo Período Intermedio		B I A	Escritura Lineal A Erupción de Tera (ca. 1530)
1700	IMPERIO MEDIO	XI V / XI II		MINOICO MEDIO	II B I A	Segundos palacios
1800		XII			B II	Destrucción de los primeros palacios
1900			Laberinto de Hawara Amenemat III (1853-1808)		A	Escritura pictográfica
2000	PPI	XI			B	Cerámica estilo Kamares
2100		VII-X	Primer Período Intermedio (1853-1808)		I A	Primeros palacios
2200	IMPERIO ANTIGUO	VI		MINOICO ANTIGUO	III	
2300						
2400		V			II	
2500		IV	Grandes pirámides de Giza			
2600		III				
2700	PRIMERAS DINASTÍAS				I	
2800		II				
2900						
3000		I				
3100			Unificación del Alto y el Bajo Egipto (Menes)			
3200						

* Tabla basada en MacGillivray (2006: 11).

Evans nunca dató de forma precisa sus descubrimientos, sino que en función de la cerámica hallada en los diferentes estratos dividió la civilización minoica en períodos (Minoico Antiguo, Medio y Reciente) y los equiparó a los egipcios. La nomenclatura de los períodos fue revisada por Nicolas Platon (1966), quien propuso un sistema de cronología relativa a partir del desarrollo arquitectónico de los palacios y distinguió los períodos:

- Pre-palacial (3650/3500 - siglo XX): MA I - MM IA de Evans.
- Palacios antiguos (siglo XIX - 1600): MM IB – MM IIIB
- Neo-palacial (1600 – 1390): MR IA – MR IIIA1
- Post-palacial (1390 – 1070): MR IIIA2 – MR IIIC

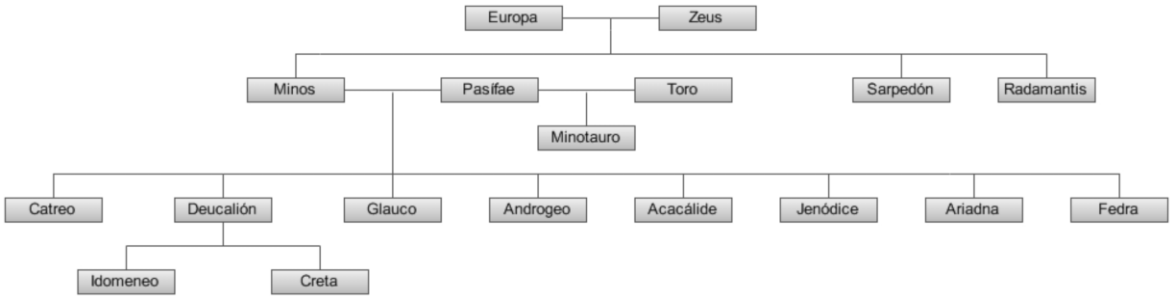
La comunidad académica aceptó la propuesta de Platon, si bien no llegó a sustituirla por la de Evans. La siguiente tabla muestra las diferentes cronologías propuestas:

TABLA CRONOLÓGICA			
A. EVANS	N. PLATON	CRONOLOGÍA 'ANTIGUA'	CRONOLOGÍA 'MODERNA'
NEOLÍTICO FINAL	*NEOLÍTICO FINAL*	3300 BC	3300 BC
MINOICO RECIENTE I	*PERÍODO PRE-PALACIAL*	3000	3000
MINOICO RECIENTE II		2700	2700
MINOICO RECIENTE III		2300	2300
MINOICO MEDIO IA		2100	2100
MINOICO MEDIO IB	*PERÍODO DE LOS PALACIOS ANTIGUOS*	1900	2000
MINOICO MEDIO IIA-B		1800	1900
MINOICO MEDIO IIIA-B	*PERÍODO NEO-PALACIAL*	1700	1800
MINOICO TARDÍO IA		1600	1700
MINOICO TARDÍO IB		1500	1600
MINOICO TARDÍO II		1450	1500
MINOICO TARDÍO IIIA1		1420	1450
MINOICO TARDÍO IIIA2	*PERÍODO POST-PALACIAL*	1370	1400
MINOICO TARDÍO IIIB		1300	1300
MINOICO TARDÍO IIIC		1200	1200
SUB-MINOICO		1100	1100

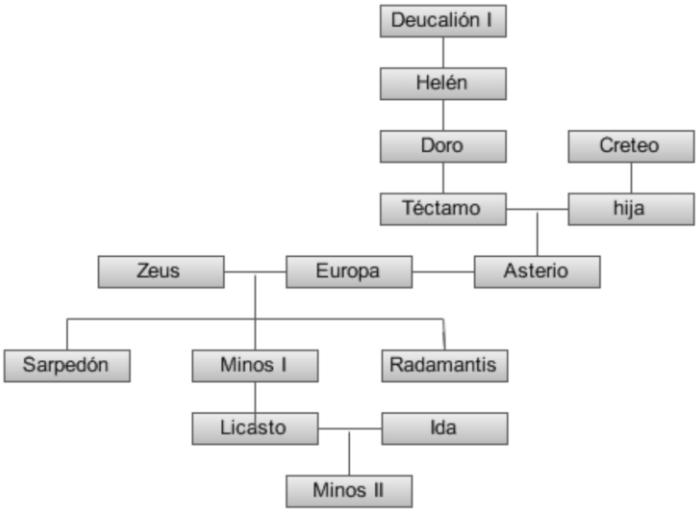
* Tabla basada en Sakellarakis & Sakellaraki (1997: 20).

8.2.2 Árbol genealógico de las familias de Minos y Odiseo

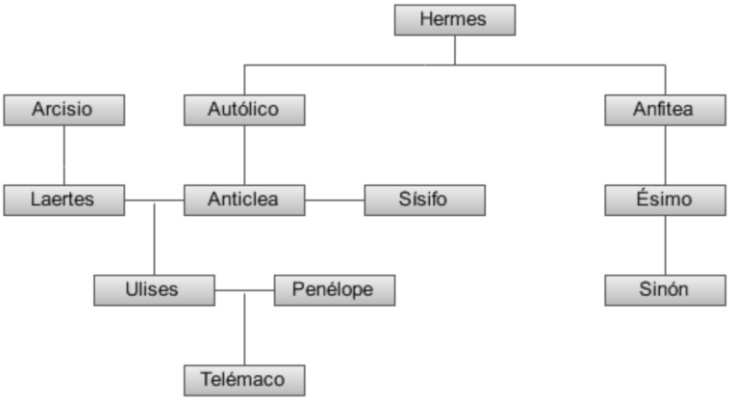
Minos y su familia:



Los dos Minos:



Ulises y su familia:



8.3 REFERENCIAS A CRETA EN HOMERO

Ilíada

IV, 251-272: poderío de Creta reflejado en el catálogo de las naves.

XIII, 449-452: "ancha Creta".

XIV, 321-322: Europa dio a luz a Minos y Radamantis.

Odisea

Canto III

191-192: Néstor le dice a Telémaco que Idomeneo regresó con todos sus compañeros de la guerra y que no perdió ninguno en el mar.

291-300: Néstor le dice a Telémaco que la flota de Menelao se partió en dos en las inmediaciones del Cabo Malea. La mitad de los barcos fueron llevados a Creta y destruidos en las rocas cerca de Festos; la tripulación logró salvarse, no obstante. La otra mitad de la flota llegó a Egipto.

Canto IV

561-569: Proteo, de acuerdo con el relato de Menelao, profetiza que este no morirá en Argos, sino que será conveyed por los dioses a los campos Elíseos, a los confines de la tierra, donde está Radamantis, y la vida es más fácil para los mortales.

Canto VIII

318-326: Alcinoo brags a Ulises que los barcos feacios pueden hacer el viaje de ida y vuelta a Eubea en un día; le dice que los feacios llevaron una vez a Radamantis allí, cuando este quiso visitar a Tityo, el hijo de Gea.

Canto XI

321-325: En el relato de sus aventuras fantásticas Ulises asegura a los feacios que vio a Fedra, Procris y Ariadna en el Hades; Ulises describe cómo Ariadna, al partir de Creta con Teseo, fue sacrificada por Ártemis en Dia, pues Dioniso había comparecido en su contra.

586-571: Ulises también dice que vio a Minos, el hijo de Zeus, juzgando a los muertos en el Hades.

Canto XIII

256-286: El falso relato a Atenea: el primero de los falsos relatos cretenses de Ulises, pensado para proporcionar una identidad ficticia a Ulises y permitirle observar, sin ser reconocido, la situación en su propio palacio. En este relato Ulises asegura ser un noble cretense exiliado voluntariamente por haber matado al hijo de Idomeneo, Orsíloco, que había intentado privarle de su parte del botín troyano. Ulises afirma que partió en un barco fenicio rumbo a Pilos o Elis, pero que una tormenta le forzó a atracar en Ítaca.

Canto XIV

192-359: El falso relato a Eumeo: el más largo y complejo de los falsos relatos cretenses. En él Ulises dice ser hijo de un noble cretense y su concubina. Aunque solo le correspondió una pequeña parte tras la muerte de su padre, obtuvo riquezas y prestigio por su valor en las emboscadas y la batalla. Luchó en la guerra de Troya, liderando un contingente con Idomeneo. Tras regresar a Creta, permaneció en casa tan solo un mes y decidió hacer una expedición a Egipto. Allí, asegura, perdió a todos sus hombres y se vio obligado a suplicar piedad al rey egipcio. Durante siete años estuvo en Egipto acumulando riquezas, después se marchó con un mercader fenicio por un año a Fenicia. Pero el comerciante, decidido a vender a Ulises como esclavo, partió hacia Libia. Pero al pasar Creta el barco naufragó en una tormenta enviada por Zeus y solo Ulises sobrevivió. Las olas lo llevaron a Tesprotia, donde se hizo cargo de él el rey Fedón, que lo envió a Duliquia en uno de sus barcos. Sin embargo, los marineros decidieron esclavizar a Ulises. Cuando el barco atracó en Ítaca, logró escapar y se refugió en la majada de Eumeo.

378- 385: Eumeo no cree en el regreso de su amo, pues una vez un etolio, que había matado a un hombre y errado muy mucho, aseguró que había visto a Ulises reparar sus barcos con Idomeneo en Creta. Este hombre de etolia, recuerda Eumeo, profetizó que Ulises regresaría aquel verano u otoño con sus posesiones y sus compañeros.

Canto XVI

61-67: Eumeo informa a Telémaco de que el mendigo suplicante dice ser un cretense que tras mucho errar ha escapado de un navío tesproto.

Canto XVII

522-527: Eumeo le cuenta a Penélope el mendigo afirma ser de Creta, hogar del linaje de Minos. Añade que el suplicante ha oído que "el verdadero Ulises" está en Tesprotia y planea un pronto regreso.

Canto XIX

16-202 : El falso relato a Penélope: la última de las mentiras cretenses. Ulises afirma ser hijo de Etón, el hermano menor de Idomeneo. Le dice a Penélope que una vez hospedó a su marido en Creta, cuando este se desvió de camino a Troya.

336-342: Al final del falso relato, Ulises rechaza las mantas que Penélope le ofrece. Desde que dejara Creta, le son odiosas.

* Creta en Kazantzakis

Cuatro rapsodias cretenses: E, 270 - Θ, 1011.
Castillo Didier (2007: 209-218) recoge los calificativos y descripciones que el poeta hace de la isla, así como los sentimientos que despierta en el poeta.

8.4 MOTIVOS RECURRENTES EN LOS FALSOS RELATOS CRETENSES DE ULISES[263]

	RELATOS		
MOTIVOS	A Atenea (XIII, 256-277 286)	A Eumeo (XIV, 192-339 191-359)	A Penélope (XIX, 171-203 165-202,221-248, 262-307, 336-342)
Su origen cretense	Habla de la ancha Creta	Ancha Creta (199)	Elaborada descripción de Creta, isla distante con muchas gentes y noventa ciudades; Knossos, donde Minos reina y conversa con Zeus
Su familia cretense	Dejó tantas posesiones en Creta a su hijos como trajo a Ítaca (257-258)	Hijo de un noble, Castor, y s concubina; casado con una mujer noble gracias a su valor; prefería los barcos y las guerras al hogar; tras la expedición a Troya, regresó a Creta solo por un mes (200-234, 244-245)	Cf. Su relación con Idomeneo (abajo)
Su relación con Idomeneo	Mató al hijo de Idomeneo, Orsíloco, que intentó probarle de su botín troyano; en la guerra no sirvió a Idomeneo, sino que lideró a sus propios hombres (258-271)	Los cretenses les pidieron a él y a Idomeneo que lideraran las tropas en Troya; no pudieron negarse (235-242)	Describe a Idomeneo como su hermano "mayor y más noble"; establece su lonaje desde Minos y afirma llamarse Etón (180-185)
Cómo dejó Creta	Tras matar a Orsíloco, regó a unos mercaderes fenicios que lo llevaran a Pilos o Elis (272-275)	Expedición a Egipto; sus hombres mueren y permanece siete años con el rey; entonces es engañado por un fenicio, que quiere venderlo como esclavo; una tormenta destruye su barco al pasar por Creta; llega a Tesprotia, donde lo recibe Fedón	—

[263] Cuadro basado en el Apéndice B de Haft (Haft 1981: 284-285). Omitimos los relatos a Antínoo (XVII, 422-443) y Laertes (XXIV, 216-349), que presentan menos coincidencias.

Cómo llegó a Ítaca	Los vientos desvían a los fenicios hacia Ítaca; lo dejan allí con sus posesiones (276-286)	Los tesprotos desembarcan en Ítaca; él escapa, al darse cuenta de que planean su esclavitud (335.-59)	—
Su relato del "Verdadero Ulises"	—	Asegura que Fedón le ha hablado de la reciente llegada del "verdadero Ulises" a Tesprotia, y de sus visita al oráculo de Dodona para averiguar si debe regresar a Ítaca "en secreto o abiertamente"; afirma que se ha preparado un barco para llevar al "verdadero Ulises" a casa (321-324); un poco antes, profetiza que el "verdadero Ulises" regresará a casa en cualquier momento (149-164)	Le dice a Penélope que Ulises fue su huésped veinte años atrás de camino a Troya (185-202); describe lo que recuerda de el "verdadero Ulises" (221-248); repite la historia de la estancia del "verdadero Ulises" en Tesprotia y, al tiempo, predice que el marido de Penélope regresará en cualquier momento (262-307)

8.5 ÍNDICE DE AUTORES CLÁSICOS

*Abreviaturas y ediciones procedentes del *Diccionario Griego Español* del CSIC, lista de autores y obras [http://dge.cchs.csic.es/lst/lst1.htm]

(B) = Collection des Universités de France. Publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, París.
Bucolici Graeci = Gow, A.S.F., *Bucolici Graeci*, Oxford (OCT) 1952 [1969].
(CH) = Colección Hispánica de autores griegos y latinos, Barcelona-Madrid.
Coll.Alex. = Powell, J.U., *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925 [1970].
(dG) = Editorial W. de Gruyter, Berlín.
EGF = Kinkel, G., *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig (T) 1877.
FGH = Jacoby, F., *Die Fragmente der griechischen Historiker*, I, Leiden 1957[2]; II A, Berlín 1926; II B, Berlín 1929; III A, Leiden 1954[2]; III B, Leiden 1950; III C, Leiden 1958.
GCS = *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, Leipzig 1897 ss.
(H) = Editorial Hakkert, Amsterdam.
(L) = The Loeb Classical Library, Londres y Nueva York.
(T) = Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig y Stuttgart (Múnich y Leipzig desde 1999).
(O) = Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim.
(OCT) = Oxford Classical Texts, Oxford.
PEG = Bernabé, A., *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta*, Leipzig (T) 1996-2005, vols. I[2], II 1-2.
PLF = Lobel, E. y Page, D., *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1965 [1968].
PMG = Page, D., *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962 [1967].
Vorsokr. = Diels, H. y Kranz, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín (W) 1954[7], 3 vols.
(W) = Editorial Weidmann, Berlín.

Aeschylus tragicus (A.): West, M.L., Leipzig (T) 1990. A.H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus, Fragments*, Harvard University Press, 2008.

Alcaeus lyricus (Alc.): Voigt, E.M., Amsterdam 1971.

Anthologia Graeca (*AP*): Beckby, H., Múnich s.a.[2], 4 vols.

Antoninus Liberalis mythographus (Ant.Lib.): Papathomopoulos, M., París (B) 1968. Antonino Liberal, Ant. Lib.: Met. // Sanz Morales, M. (ed.) (2002): *Mitógrafos griegos*, Madrid, Akal. Antonino Liberal, XIX. *Los ladrones*, p. 162.

Apollodorus mythographus (Apollod.): Wagner, R., *Mythographi Graeci*, Leipzig (T) 1926. Apolodoro (2002), Biblioteca, Madrid: Gredos.

Apollonius Rhodius epicus (A.R.): Vian, F. y Delage, É., París (B) 1974-81, 3 vols. **Aristophanes** comicus (Ar.): Coulon, V., París (B) 1923-30, 5 vols.

Aratus epicus (Arat.): Martin, J., París (B) 1998, 2 vols.

Aristoteles philosophus (Arist.): Ross, W.D., Oxford (OCT) 1964 [1968].

Callimachus poeta (Call.): Pfeiffer, R., Oxford 1949-53, 2 vols. Calímaco, Himnos, Epigramas y Fragmentos. Madrid: Gredos 1980.

Catullus, C. Valerius poeta latinus (Cat.): Mynors, R.A.B., Oxford (OCT) 1958 [1972].

Clemens Alexandrinus theologus (Clem.Al.): Stählin, O.,y Treu, U., *GCS* 1[3], Leipzig 1972; Stählin, O., Früchtel, L. y Treu, U., *GCS* 2[4], Berlín 1985; Stählin, O., *GCS* 3, Leipzig 1909.

Columella, L. Iunius scriptor rei rusticae latinus (Colum.): Ash, H.B., Förster, M.B.H. y Heffner, F.S.A., Londres (L) 1941-55.

Cypria poema epicum (*Cypr*.): Bernabé, A., *PEG* 1, p. 36.

Dictys Cretensis, translatio Luci Septimii: Eisenhut, W., Leipzig (T) 1973[2].

Diodorus Siculus historicus (D.S.): Vogel, F. y Fischer, C.T., Leipzig (T) 1888-1906 [1964] (lib. 2, 4-10, 13, 16, 20). Casevitz, M., Vial, C., Goukowsky, P., Bizière, F. y Bommelaer, B., París (B) 1972-2006 (lib. 1-3, 11-12, 14-15, 17-19, 21-26). Walton, F.R., Londres (L) 1972-2006 (lib. 27-40). Diodoro Sículo, Biblioteca Histórica I-III (IV-V). Madrid: Alianza 2004. Trad. J.J. Torres Esbarranch.

Diogenes Laertius biographus (D.L.): Marcovich, M., Stuttgart - Leipzig (T) 2001. V. *Anthologia Graeca*.

Dionysius Halicarnassensis rhetor et historicus (D.H.): Jacoby, C., *Antiquitates Romanae*, Leipzig (T) 1885-1905 [1967], 4 vols. (cit. sólo por n.).

Dionysius Scytobrachio historicus (Dionys.Scyt.): Rusten, J.S., Opladen (*Papyrologica Coloniensia* 10) 1982.

Epimenides philosophus (Epimenid.): Diels, H. y Kranz, W., *Vorsokr.*[7] 1, p. 27. Jacoby, F., *FGH* n. 457, fr. 16 y 22. Fragmentos de épica griega arcaica. Madrid: Gredos 1979.

Erasmus, D. (1575), *Adagia*. Florentiae: apud Luntas [trad. R. Puig de la Bellacasa, Erasmo de Rótterdam (2008), *Adagios del poder y de la guerra* y *Teoría del trabajo*. Madrid: Alianza]. Erasmus, D. (1658) *Colloquia*. Amstelodami: apud J. Janssonium [trad. P.R. Santidrián, Erasmo de Rótterdam (2001), *Coloquios*. Madrid: Espasa-Calpe.].

Eratosthenes Cyrenaeus uariae scientiae scriptor (Eratosth.): Powell, J.U., *Coll.Alex*., p. 58 (cit. sólo por n.); p. 252. Olivieri, A., *Mythographi Graeci* 3.1, Leipzig (T) 1897.

Etymologicum Magnum (*EM*). Lasserre, F. y Livadaras, N., Roma 1976, vol. I; Atenas 1992, vol. II (cit. por letra y n. de glosa.). Gaisford, T., Oxford 1848 [Amsterdam 1967] (*EM* ... G.).

Euripides tragicus (E.): Diggle, J., Oxford (OCT) 1981-94, 3 vols. Eurípides: Helena Eurípides, Tragedias III [Helena, Fenicias, Orestes, Bacantes, Ifigenia en Áulide, Reso]. Madrid: Gredos 1998. Eurípides: Los cretenses. Euripide. I Cretesi. Testi e commenti di Raffaele Cantarelli, Milán, 1963.

Eustathius Thessalonicensis episcopus (Eust.): Van der Valk, M., *Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, Leiden 1971-87, 4 vols. *Commentarii ad Homeri Odysseam ad fidem exempli Romani editi*, Leipzig 1825-26, 2 vols. [(O) 1960).

Firmicus Maternus astrologus (Firm.): Turcan, R., París (B) 1982.

Gorgias rhetor et sophista (Gorg.): Diels, H. y Kranz, W., *Vorsokr.*[7] 2, p. 271. Gorgias, Defensa de Helena en Sofistas. Testimonios y fragmentos. Madrid: Gredos 2002.

Heraclitus philosophus (Heraclit.): Diels, H. y Kranz, W., *Vorsokr.*[7] 1, p. 139.

Herodotus historicus (Hdt.): Hude, C., Oxford (OCT) 1908 [1970-72], 2 vols.

Hesiodus epicus (Hes.): Solmsen, F., Oxford (OCT) 1990[3]. Merkelbach, R. y West, M., *Fragmenta Hesiodea*, Oxford 1967.

Hesychius lexicographus (Hsch.): Latte, K., Copenhague 1953-66, 2 vols. (letras A-O). Schmidt, M., Jena 1857 (restantes letras).

Hyginus fabularum scriptor latinus (Hyg.): Rose, H.J., Leiden 1963[2].

Hymni Homerici (*h.Hom.*): Allen, T.W., Halliday, W.R. y Sikes, E.E., Oxford 1936[2] [1963].

Homerus epicus (Hom.): Monro, D.B. y Allen, T.W., Oxford (OCT) 1912 [1969-74], 4 vols. Homero, *Ilíada*. Madrid: Gredos 2000. Trad. E. Crespo Güemes. Homero, *Odisea*. Madrid: Gredos 2000. Trad. J. Manuel Pabón.

Horatius Flaccus, Quintus poeta latinus (Hor.): Wickham, E.C. y Garrod, H.W., Oxford (OCT) 1912 [1975]

Isocrates orator (Isoc.): Mathieu, G. y Brémond, E., París (B) 1928-62.

Lactantius rhetor Africanus (Lact.): Brandt, S., *Corp.Vind.* 19.

Lucanus, M. Annaeus poeta latinus (Lucan.): Housman, A.E., *Bellum ciuile*, Oxford 1958.

Lucianus sophista (Luc.): Macleod, M.D., Oxford (OCT) 1972-87, 4 vols. Luciano, Obras, vol. IV. Madrid: Alma Mater, CSIC 2007

Marmor Parium (*Marm.Par.*): Jacoby, F., *FGH* n. 239.

Maximus Tyrius sophista (Max.Tyr.): Trapp, M.B., Stuttgart-Leipzig (T) 1994.

Mela, Pomponius geographus latinus: Parroni, P., Roma 1984.

Moschus bucolicus (Mosch.): Gow, A.S.F., *Bucolici Graeci*, p. 132.

Orphica (Orph.): Quandt, W., Berlín (W) 1962[3]. *H.* = *Hymni* (cit. por n.).

Ouidius poeta latinus (Ou.): Ehwald, R., Leipzig (T) 1915-16. *AA* = *Ars amatoria*. *Am.* = *Amores*. *Ep.* = *Epistulae (Heroides)*. *Rem.* = *Remedia amoris*. Ruiz de Elvira, A., Madrid (CH) 1982-84[2], 3 vols. *Met.* = *Metamorphoses*.

Pausanias periegeta (Paus.): Rocha-Pereira, M.H., Leipzig (T) 1989-90[2], 3 vols.

Philostratus sophista (Philostr.): Kayser, C.L., Leipzig (T) 1870-1871 [(O) 1964].

Photius lexicographus (Phot.): Theodoridis, Ch., Berlín-Nueva York (dG) 1982-98, vols. 1-2. (cit. por letra griega y n. de glosa). Naber, S.A., *Lexicon*, Leiden 1864-65 [(H) 1965] (Phot.s.u.).

Pindarus lyricus (Pi.): Snell, B. y Maehler, H., Leipzig (T) 1987[8].

Plato philosophus (Pl.): Burnet, J., Oxford (OCT) 1900-1907 [1967]. Platón, Banquete en Diálogos III. Madrid: Gredos 2000. Platón, República en Diálogos IV. Madrid: Gredos 2000.

Plinius rerum naturalium scriptor latinus (Plin.): Mayhoff, C., Leipzig (T) 1892-1909 [1967], 5 vols.

Plutarchus biographus et philosophus et **Pseudo Plutarchus** (Plu.): *Moralia*: Cit. por vol. 2 y p. de la ed. de Francfort 1599. Vol. 1: Paton, W.R., Wegehaupt, J., Pohlenz, M. y Gärtner, H., Leipzig (T) 1925 [1974]. Vol. 2: Nachstädt, W., Sieveking, W. y Titchener, J.B., Leipzig (T) 1935 [1971]. Vol. 3: Paton, W.R., Pohlenz, M. y Sieveking, W., Leipzig (T) 1929 [1972]. Vol. 4: Hubert, C., Leipzig (T) 1938 [1971]. Vol. 5.1: Hubert, C., Pohlenz, M. y Drexler, H., Leipzig (T) 1960; 5.2.1: Mau, J., Leipzig (T) 1971; 5.2.2: Häsler, B., Leipzig (T) 1978; 5.3: Hubert, C. y Pohlenz, M., Leipzig (T) 1955, 2ª. ed. de Drexler, H. en 1960. Vol. 6.1: Hubert, C. y Drexler, H., Leipzig (T) 1959[3]; 6.2: Pohlenz, M., Leipzig (T) 1959[2]; 6.3: Ziegler, K. y Pohlenz, M., Leipzig (T) 1959. Tertium recensuit K. Ziegler, Leipzig (7) 1966. Vol. 7: *Fragmenta*. *Vitae Parallelae*; cit. por abreviatura del biografiado, Ziegler, K., Leipzig (T) 1964-73, 3 vols.

Porphyrius Tyrius philosophus (Porph.): Bouffartigue, J., Patillon, M. y Segonds, A.Ph., París (B) 1977-95, 3 vols. *Abst*. = *de abstinentia*.

Propertius poeta latinus (Prop.): Barber, E.A., Oxford (OCT) 1960[2].

Ptolemaeus Chennus grammaticus (Ptol.Chenn.): Chatzis, A., *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* 7.2, Paderborn 1914 [Meisenheim 1967].

Pollux grammaticus (Poll.) Bethe, E., Leipzig (T) 1900-31 [1967], 2 vols.

Seruius grammaticus latinus (Seru.): Thilo, G. y Hagen, H., Leipzig 1878-1902 [Hildesheim 1961]. *Aen*. = *Commentarii in Aeneidem*.

Sidonius Apollinaris episcopus Aruernicus (Sidon.): Anderson, W.B., Londres (L) 1926 [1936].

Sophocles tragicus (S.): Dain, A., Mazon, P. e Irigoin, J., París (B) 1989-90, 3 vols.

Stesichorus lyricus (Stesich.): Page, D., *PMG*, p. 97.

Strabo geographus (Str.): Aujac., G., Lasserre, F. y Baladié, R., París (B) 1966-96 (lib. 1-12). Jones, H.I., Londres (L) 1924-32 (restantes lib.).

Suda uel **Suidas** lexicon (Sud.): Adler, A., Leipzig 1928-38, 5 vols. [1967-71]. Bernhardy, G., Halle 1853 (Sud.B.).

Thucydides historicus (Th.): Romilly, J., Bodin, L. y Weil, R., París (B) 1953-72, 5 vols.

Valerius Maximus historicus (Val.Max.): Kempf, C., Leipzig (T) 1888 [1966].

Vergilius Maro, Publius poeta latinus (Verg.): Sabbadini, R., Roma 1937[2].

Zenodotus grammaticus (Zenod.) En Sch. *Il.*, *Od.*

BIBLIOGRAFÍA

* Los nombres griegos están transcritos según el ISO 843 1997 TR (2.0) (cf. *Caveat*). El apellido del autor aparece siempre en nominativo. El orden alfabético es el del español.

Achim Aurnhammer, D.M. (ed.) (2008), *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*. Leipzig: Reclam.

Adrados, R. y Gil, L (ed.) (1984), *Introducción a Homero*. Barcelona: Labor.

Agamben, G. (2005), "Aby WarBburg e la scienzia senza Nome" en *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze.* Vicenza: Neri Pozza: 123-146.

Aguiar e Silva, V. M. (1972), *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

Aldridge, O. (1971-2), "The Modern Spirit: Kazantzakis and Some of His Contemporaries". *Journal of Modern Literature* 2, 2: 303-313.

Alexiou, E. & Stefanakis, G. (1983), *Gennithike gia tin doxa*. Athina: Dorikos.

Alexiou, E. (1966), *Gia na ginei megalos* (Para hacerse grande). Athina: Dorikos.

Alexiou, M. & Lampropoulos. V. (1985), *The Text and Its Margins: Post-Structuralist Approaches to Twentieth-Century Greek Literature*. New York: Pella Pub. Co.

Alexiou, St. (ed.) (1990), *Vasileios Diyenis Akritis*. Athina: Ermis.

Alexiou, St. (1952), "O charaktir tou Erotokritou", *Kretika Chronika* 6: 351-422.

—— (1958), "I Minoiki Thea Meth'Ypsomenon ton Cherion" (La diosa minoica con las manos levantadas), *Kritika chronika* 12: 180-229.

—— (1964), *Minoikos Politismos* (Civilización minoica). Irakleio: G. Alexiou.

—— (1977), *Apo to poiitiko ergo tou Nikou Kazantzaki* (De la obra poética de Nikos Kazantzakis). Irakleio: ek. Dimou Irakleiou.

—— (1985), *I kritiki logotechnia kai I epochi tis. Meleti filologiki kai istoriki* (La literatura cretense y su época. Estudio filológico e histórico). Athina: Stigmi.

—— (2006), "Nikos Kazantzakis: Apo tin zoi, ti skepsi kai to ergo tou" (Nikos Kazantzakis; De su vida, su pensamiento y su obra), en Psychogios (ed.) (2006): 7-16.

—— (2010), *Elliniki logotechnia. Apo ton Omiro ston 20º aiona* (Literatura griega. De Homero al siglo XX). Athina: Stigmi.

—— (ed.)(1995), V. Kornaros, *Erotokritos*. Athina: Estia.

Allen, T.W. (1924), *Homer: The Origins of the Transmission*. New York: Oxford University Press, American Branch.

Alsina, J. y Miralles, C. (1966), "En torno a Nikos Kazantzakis" en *La literatura griega medieval y moderna*. Barcelona: CREDSA.

Anapliotis, G. (1960), *O alithinos Zorvas ki o Nikos Kazantzakis* (El verdadero Zorba y Nikos Kazantzakis). Athina: Drifos.

Anderson, B.S. & J.P. Zinsser, J.P. (1988), *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*, I. New York: Harper & Row.

Anderson, G. (1993), *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire.* London-New York: Routledge.

Andriotis, N. (1959), "I glossa tou Nikou Kazantzaki" (La lengua de Nikos Kazantzakis), *Nea Estia* 33, 779: 90-95.

Anemogiannis, G. (1991), "O Kazantzakis, theatrikos syggrafeas" (Kazantzakis, autor teatral), *Le Regard Crétois* 3: 53-61.

—— (1997), *O allos Kazantzakis* (El otro Kazantzakis). Athina: ek. Mouseiou N. Kazantzaki.

—— (2001), *Nikos Kazantzakis 1883-1957. Eikonografismeni viografia* (Nikos Kazantzakis 1883-1957. Biografía ilustrada). Athina.

—— (ed.) (1986), *To chroniko mias dimiourgias. Anekdoti allilografia Kazantzaki-Martinou* (Crónica de una creación. Epistolografía inédita de Kazantzakis-Martinos). Varvaroi-Irakleiou: ek. Mouseiou N. Kazantzaki.

—— (ed.) (1995), *Anekdotes epistoles. O Nikos Kazantzakis grafei… ston Gianni Stavridaki* (Cartas inéditas. Kazantzakis escribe… a Giannis Stavridakis). Varvaroi-Irakleio: ek. Mouseiou N. Kazantzaki.

Angelaki-Rooke, K. (1977), "*Askitiki* i Efthini i dekati Mousa" (*Ascética* la Responsabilidad la décima Musa), *Nea Estia* 102, 1211: 128-133.

—— (1983), "Kazantzakis' Buddha: Phantasmagoria and Struggle", *Journal of the Hellenic Diaspora* 10, 4 (Special Issue: Nikos Kazantzakis): 69-72.

Anthonakis, M. (1966), *Christ, Freedom and Kazantzakis*. Tesis doctoral inédita, New York University.

—— (2004), "Nikos Kazantzakis and Christ as a hero", *Journal of Modern Greek Studies* 22, 1: 95-105.

Anton, J.P. (2010), "Kazantzakis' Cretan Glance and the Divine Flame", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 173-187.

Aposkitos, M. (1960), "Kriti kai Omiros" (Creta y Homero), *Kritika Chronika* 14: 148-152.

—— (1979), "Ekato chronia apo tin proti anaskafi tis Knossou" (Cien años de la primera excavación de Knossos", *Kretologia* 8: 81-94.

Apostolopoulos, D. (1946), "Nikos Kazantzakis", en *Angloelliniki Epitheorisi* 2, 3: 75.

Arana, J.R. (1999), "Kazantzakis: literatura contra mística", en Omatos (ed.) (1999): 17-40.

Argenti, P.P. & Rose, H.J. (1949), *The Folk-lore of Chios*. Cambridge: University Press.

Argiriou, A. (2001), *Istoria tis ellinikis logotechnias kai i proslipsi tis sta chronia tou Mesopolemou (1918-1940)*, A'- G' (Historia de la literatura griega y su recepción en los años de Entreguerras (1918-1940), I-III). Athina: Kastaniotis.

Armeni, A., Iatropoulou-Theocharidou, M. & Nikitopoulou, K. (1987), *I gynaika sti zoi kai sto ergo tou Goethe kai tou Kazantzaki* (La mujer en la vida y en la obra de Goethe y de Kazantzakis). Athina.

Armstrong, E.A. (1934), "The Crane Dance in East and West", *Antiquity* 17, 66: 71-76.

Armstrong, R. (2005), *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

—— (2006), *Cretan Woman: Pasiphaë, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*. New York: Oxford University Press.

Arnott, G. (1978), "Coscinomancy in Theocritus and Kazantzakis", *Mnemosyne* 31, 1: 27-32.

Atchity, K. & Wayland Barber, E. (1987), "Greek Princes and Aegean Princesses: The Role of Women in the Homeric Poems" en Kenneth Atchity (ed.), *Critical Essays on Homer*. Boston: G. K. Hall: 15-36.

Athanasopoulou, A. (2008), "*Come l'uom s'eterna*. Gia mia typologia ton iroon tis kazantzakikis mythologias" (*Cómo el hombre se hace eterno*. Hacia una tipología de los heroes de la mitología kazantzakiana", *Filologos* 113 (especial N. Kazantzakis): 55-71.

Austin, N. (1994), *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca-London: Cornell University Press.

Autran, C. (1938), *Homère et les Origines Sacerdotales de l'Épopée Greque.* Paris: Denöel.

Avgeris, M. (1939), "I nea *Odisseia*. Merika aisthetika kai technika zitimata" (La nueva *Odisea*. Algunas cuestiones estéticas y técnicas", *Nea Estia* 26, 305: 1247-1256.

—— (1966), *Ellines logotechnes* (Literatos griegos). Athina: Themelio.

Ayensa Prat, E. (2000), *Baladas griegas. Estudio formal, temático y comparativo*. Madrid: CSIC.

Ayrton, M. (1962). *The Testament of Daedalus*. London: Metheun.

—— (1967). *The Maze Maker: A Novel*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Bachofen, J.J. (1861), *Das Mutterrecht*. Stuttgart: Krais & Hoffmann.

Baines, J. (1985), *Fecundity Figures: Egyptian Personification and the Iconology of a Genre*. Warminster, Wilts (England): Aris & Phillips.

—— (1991), "Society, Morality, and Religious Practice" en Byron E. Shafer (ed.), *Religion in Ancient Egypt.* Ithaca: Cornell University Press.

Bajtín, M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.

—— (1989), *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.

—— (2004), *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Balkie, J. (1910), *The Sea Kings of Crete & the Pre-Historic Civilization of Greece.* London: MacMillan.

Balló, J. & Pérez, X. (2007), *La semilla immortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

Bamberger, J. (1974), "The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society" en Zimbalist Rosaldo, M. & Lamphere, L. (eds.), *Woman, Culture, and Society*. Stanford: University Press: 263-280.

Bammer, S. (1990), "Wien und Kreta. Jugendstil und minoische Kunst", *Jahreshefte des österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* 60: 129-151.

Bañuls, J.V. et alii (eds.) (1999), "El personaje del Minotauro en J.L. Borges y J. Cortázar. Tradición clásica y originalidad" en *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica.* Valencia: Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Valencia: 267-271.

Baring, A. & Cashford, J. (1993), *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London: Penguin.

Barth, J. (1972), "Dunyazadiad", en *Chimera*. New York: Random House.

Barthes, R. (1970), *Mitologías*. México: Siglo XXI.

—— (1988), "La muerte del autor" (1968) y "De la obra al texto" (1971), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.* Barcelona: Paidós: 65-71; 73-82.

—— (1996), *El Placer del Texto*. México D.F.: Editorial Siglo.XXI.

Baudelaire, Ch. ([1862] 1972). *Les Fleurs du mal. Paris*: Le Livre de Poche.

Baudier, M. L. (1986), *Nikos Kazantzakis: Cómo el hombre se hace inmortal*. Buenos Aires: Carlos Lohlé [original francés *Nikos Kazantzaki: comment l´ homme deviene immortel*. Paris: Plon 1974].

Beaton, R. (ed.) (2009), *Eisagogi sto ergo tou Kazantzaki: Epilogi kritikon keimenon* (Introducción a la obra de Kazantzakis: Selección de textos críticos). Irakleio-Athina: Panepistimiakes ekdoseis tis Kritis.

Beaton, R. (1980), *Folk Poetry of Modern Greece.* Cambridge: University Press.

—— (1986), "The Oral Traditions of Modern Greece: A Survey", *Oral Traditions* 1, 1: 110-133.

—— (1994), *An Introduction to Modern Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.

—— (1998), "Of Crete and other Demons: A reading of Kazantzakis's 'Freedom and Death'", *Journal of Modern Greek Studies* 16, 2: 195-220.

—— (2005), "The Temptation that never was: Kazantzakis and Borges", en Middleton (ed.) 2005: 85-95.

—— (2006), "Minoans in Modern Greek Literature" en Hamilakis & Momigliano (eds.) (2006): 183-196.

—— (2007), "Out of Crete - Nikos Kazantzakis, creator of Zorba and *The Last Temptation of Christ*, fifty years on", *The Times Literary Supplement* 5438: 11-13.

—— (2008), “Kazantzakis the Cretan: versions of the Minoan past from the author of *Zorba the Greek*”, *Kampos: Cambridge Papers on Modern Greek,* 16: 1-23.

—— (2009), *O Kazantzakis, Monternistis kai Metamonternos*. Athina: Kastaniotis-Panepistimio Kritis.

—— (2011), “Modernism in Greece”, en Lewis (ed.) 2011: 234-246.

—— (e.p.), “O minoikos politismos sto ergo tou Kazatzaki: apo tin *Odysseia* os tin *Anafora ston Gkreko*” (La civilización minoica en la obra de Kazantzakis: de la *Odisea* a la *Carta al Greco*), *Actas del congreso O Nikos Kazantzakis kai o kritikos politismos* (Nikos Kazantzakis y la cultura cretense), 28-30 septiembre 2007, Iraklio-Myrtia.

Beauvoir, S. de (1970), *El segundo sexo.* Buenos Aires: Siglo Veinte.

Benn, G. (1983-2003), “Expresionimus”, en *Sämtliche Werke*, v.1. Stuttgart: Stuttgarter Ausgabe.

Ben-Porat, Z. (ed.) (2003), *A special issue of Journal of Romance Studies*. London.

Benveniste, É. (2005), *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes II. Pouvoir, droit, religion*. Paris: Minuit.

Bérard, V. (1927a), *Les Phéniciens et l’Odyssée*. Paris.

—— (1927b, 1928, 1929), *Les Navigations d’Ulysse I, II, III.* Paris: Colin.

—— (1934), *Dans le sillage d’Ulysse*. Paris: Colin.

Bergson, H. (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Les Presses universitaires de France [trad. española: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Sígueme 2006].

—— (1907), *L’evolution créatrice*. París: Les Presses universitaires de France [trad. española: *La evolución creadora.* Barcelona: Planeta-Agostini 1985].

—— (1932), *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Les Presses universitaires de France [trad. española: *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Madrid: Tecnos 1996].

Bermejo López-Muñiz, R. (1993), “Traducción de seis nuevos poemas de Kavafis”, *Erytheia* 14: 135-149.

Bernal, M. (1991), *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization I: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1987; *II: The Archaeological and Documentary Evidence*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1991 [trad. española: *Atenea Negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*. Barcelona: Crítica 1993].

Bernardes, C. (2011), “A *Odisséia* de Nikos Kazantzakis: palimpseto da viagem homerica”, en Cardoso Yokozawa, S.F. e Antônio Donizeti Pires, A. (coords.) *Anais do I Encontro Nacional do GT Teoria do Texto Poético* (ANPOLL), *O legado moderno e a (dis)soluçâo contemporânea*, v. 1. São Paulo: Cultura Acadêmica: artigo 4.

—— (2008), "A *Odisséia* de Nikos Kazantzakis como potência criadora na modernidade", *Actas XI Congreso Internacional da ARALIC, Tessituras, Interaçôes, Convergencias* (13-17 julio 2008), USP, São Paulo, Brasil.

Bertrand, L. (1927), *La Grece du soleil et des paysages*. Paris: A. Fayard.

Bien, P. (ed.) (2012), *The Selected Letters of Nikos Kazantzakis*. Princenton: University Press.

Bien, P. (1971-1972), "Kazantzakis' Nietzchianism", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 245-66.

—— (1972a), *Kazantzakis and the Linguistic Revolution in Greek Literature,* Princenton: Princenton University Press.

—— (1972b), *Nikos Kazantzakis*. New York: Columbia University Press.

—— (1974), "Nikos Kazantzakis. A checklist of primary and secondary works supplementing the Katsimbalis bibliography", *Mantatoforos* 5: 7-53.

—— (1975), "Kazantzakis' *The Masterbuilder* with an additional note on *Capodhistrias*", *Literary Review* 18, 4: 398-411 .

—— (1977), "*Buddha*, Kazantzakis' Most Ambitious and Most Neglected Play", *Comparative Drama* 11, 3: 252-272.

—— (1984), "*Fratricides*: Interesting Document, Defective Work of Art", *Journal of Modern Greek Studies* 2, 1: 1-21.

—— (1988), "Kazantzakis' Attitude towards Prose Fiction", en Beaton, R. (ed.), *The Greek Novel AD 1-1985*. London: Croom Helm, 81-89.

—— (1989), *Nikos Kazantzakis: Novelist*. Bristol: Bristol Classical Press.

—— (1996), "Kazantzakis' Religious Vision", *Byzantine and Modern Greek Studies* 20: 1-16.

—— (1998), "Kazantzakis's Metachristian Play *Nikeforos Fokas*", *Journal of Modern Greek Studies* 16, 2: 265-284.

—— (2000), "Nikos Kazantazakis' Novels on Film", *Journal of Modern Greek Studies* 18, 1: 161-169.

—— (2007a), *Politics of the Spirit*, vol. 1 y 2. Princeton: University Press [trad. griega: *I Politiki tou Pneumatos.* Irakleio: Panepistimiakes ekdoseis tis Kritis 2001].

—— (2007b), *Okto kefalia gia ton Niko Kazantzaki* (Ocho artículos sobre Nikos Kazantzakis). Athina: Kastaniotis-Panepistimio Kritis.

—— (2010), "Friedrich Nietzsche on the Philosophy of Right and the State", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 271-273.

Blach, E.S. (1917), "Atlantis or Minoan Crete", *Geographical Review* 3: 388-392.

Blachodimitris, Th. (1998), "I proelefsi tou epitefiou epigrammatos tou Nikou Kazantzaki" (La procedencia del epigrama del epitafio de Nikos Kazantzakis), *Nea Epochi* 3, 250: 55-56.

Blackolmen, F. (1999), “Die Wiederentdeckung der minoisch-mykenischen Kunst zur Zeit des Fin de Siècle: Zu Rezeption und ‘Koinzidenz’ im Jugendstil”, *Kölner Jahrbuch* 32: 477-502.

Blasco Ibáñez, V. ([1918] 1998), *Mare Nostrum*. Madrid: Cátedra.

Blegen, C. (1921), *Korakou. A Prehistoric Settlement near Corinth.* Athens: American School of Classical Studies at Athens.

—— (1962), *The Mycenaean Age. The Troyan War, the Dorian Invasion, and Other Problems*. Cincinnati: University Press.

Blenkinsopp, J. (1971), “My Entire Soul is a Cry”, *Commonweal* 93: 514-518.

Bloch, A. (1971-1972), “The Dual Masks of Nikos Kazantzakis”, *Journal of Modern Literature* 2, 2: 189-198.

Bocaccio, G., *Decamerón*. Barcelona: Planeta 1982.

Boitani, P. (2001), *La sombra de Ulises: imágenes de un mito en la literatura occidental*. Barcelona: Península.

Bordo, S., “Feminism, Postmodernism, and Gender Skepticism”, en Nicholson, L., (ed.), *Feminism/Postmodernism.* London-New York: Routledge 1990.

Borges, J.L. (1999), *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.

—— (2004), “La casa de Asterión”, en *El Aleph.* Madrid: Destino: 79-84.

Bosanquet (1910-1911), “The Palaces of Crete”, *Proceedings of the Llandudno, Colwyn Bay and District Field Club*. Llanfairfechan: Caxton Press: 13-32.

—— (1940), “Dikte and the Temples of Dictaean Zeus”, *Annual of the British School at Athens* 40: 60-77.

Bourriau, J. (1988), *Pharaohs and Mortals: Egyptian Art in the Middle Kingdom.* Cambridge: University Press.

Bowra, C.M. (1959), “Homer redivivus”, *The Observer* (8-2-1959).

—— (1972), *Homer*. London: Duckworth.

Bradbury, M. & McFarlane (eds.) (1991), *Modernism 1890-1930.* London: Penguin.

Branham, R.B. (2002), *Bakhtin and the Classics.* Evanston Ill.: Northwestern University Press.

Branigan, K. (1969), “The Genesis of the Household Goddess”, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* 8: 28-39.

—— (1993), *Dancing with Death. Life and Death in Southern Crete c. 3000-2000 b.C.* Amsterdam: Hakkert.

Brelich, A. (1958), *Gli Eroi Greci*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.

Bretschneider, F.F. (2007), *Untersuchungen zum Einfluss der homerischen* Odyssee *auf die* Odissia *des Nikos Kazantzakis*. Münster: Aschendorff.

Brown, A. (1983), *Arthur Evans and the Palace of Minos*. Oxford: Ashmolean Museum.

—— (2001), *Arthur Evans's Travels in Crete 1894-1899*. Oxford: Archaeopress.

Brückner, A. & Schliemann, S. (2010), *El hombre de Troya. Autobiografía de Henry Schliemann*. Madrid: Interfolio.

Budgen, F. (1972), *James Joyce and the Making of* Ulises *and Other Writings*. Oxford: University Press.

Bühler, W. (1968), *Europa. Ein Überblick über Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst.* Munich: W. Fink.

Burkert, W. (1983), *Homo Necans. Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth.* Berkley: University of California Press.

—— (2007), *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid: Abada.

Burrows, R.M. (1907), *The Discoveries in Crete and Their Bearing on the History of Ancient Civilization*. New York: Dulton.

Cabo F. & do Cebreiro Rábade, M. (2006), *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.

Cadogan, G., Chatzaki, E. & Vasilakis, A. (eds.) (2004), *Knossos: Palace, City, State. Proceedings of the Conference in Herakleion Organized by the British School at Athens and the 23rd Ephoreia of Prehistoric and Classical Antiquities of Herakleion, in November 2000, for the Centenary of Sir Arthur Evans's Excavations at Knossos*. London: The British School at Athens.

Calasso, R. (1994), *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama.

Calder, W.M. & Traill, D.A. (eds.) (1986), *Myth, Scandal and History: The Henrich Schliemann Controversy and a First Edition of the Mycenaean Diary.* Detroit: Wayne State University Press.

Calderón de la Barca, P. (2007). *Comedias II.* Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

Calotychos, V. (2010), "Kazantzakis the Greek?: Travel and Leisure, Hunger and Pathos, Localism and Cosmopolitism in Nikos Kazantzakis' *Journeying*", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 189-217.

Cañizares Ferriz, P. (s.a.), "Folklore y motivos clásicos": http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=18 [consultado 13-05-13]

Caro, F. (1975), "Kazantzakis, Folklore, and Politics of Reaction", *Journal of Popular Culture* 8, 4: 792-804.

Carpenter, R. (1946), *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric epics*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

—— (1966), *Discontinuity in Greek Civilization*. Cambridge: University Press.

Carpentier, M.C. (1998), *Ritual, Myth and the Modernist Text: The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot and Woolf*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.

Caskey, L.D. (1914), "A Statuette of the Minoan Snake Goddess", *Museum of Fine Arts Bulletin* (Boston) 12: 51-55.

—— (1915), "A Chryselephantine Statuette of the Cretan Snake Goddess", *American Journal of Archaeology* 19, 3: 237-249.

Castillo Didier, M. (1964), "Permanencia de Nikos Kazantzakis en las letras neohelénicas: La *Odisea*", *Boletín de la Universidad de Chile* 46: 54-63.

—— (1975a), "Traducción, introducción, notas, resumen en prosa, glosario, bibliografía, *post scriptum"* en Kazantzakis, N., *Odisea*, en *Obras Selectas IV*, Barcelona: Planeta.

—— (1975b), "El tiempo, la muerte y la palabra en la *Odisea* de Kazantzakis", *Byzantion Nea Hellás* 3-4: 243-246.

—— (1994), *Poesía Heroica Griega. Epopeya de Diyenís Akritas. Cantares de Armuris y de Andrónico*. Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros".

—— (1995), "El mundo de los muertos en la poesía neogriega y en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis", *Atenea* 472: 33-53.

—— (2000-2002), "La *Odisea* y el exilio: itinerarios del saber y del dolor" Separata *Boletín de la Academia Chilena de la Lengua*, 71, Santiago.

—— (2002), "La *Odisea* en la *Odisea*: El llanto de Penélope y el fin de Laertes" en García Gálvez, I (ed.) (2002): 415-437.

—— (2003), "El Mito de Odiseo", *Atenea* 487: 11-23.

—— (2005), "La *Odisea* en la *Odisea*: Homero en Kazantzakis", *La jornada semanal*, domingo 19 de junio de 2005, nº 537.

—— (2006-2007), *La Odisea en la Odisea. Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis.* Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros".

—— (2007), "Creta como visión lírica y como escenario en la *Odisea* de Kazantzakis", *Byzantion Nea Hellás* 26: 203-219.

Castleden, R. (1990a), *The Knossos Labyrinth: A New View of the 'Palace of Minos' at Knossos*. London: Routledge.

—— (1990b), *Minoans: Life in Bronze Age Crete*. London-New York: Routledge.

Caucot, A., Labat, R, M. Scnyzer & M. Vieyra (1970), *Les Religions du Proche-Orient asiatique*. Paris: Fayard-Denoël.

Ceram, C.W. (1953), *Dioses, tumbas y sabios*. Barcelona: Destino.

—— (1958), *The March of Archaeology*. New York: Knopff.

Chadwick, J. ([1958] 1973), *El enigma micénico. El desciframiento de la escritura Lineal B.* Madrid: Taurus.

—— (1976), *The Mycenaean World*. Cambridge: University Press [trad. española: *El mundo micénico.* Madrid: Alianza 2000].

—— (1986), *Corpus of Mycenaean inscriptions from Knossos*. Cambridge: University Press.

Chantraine, P. (1957), "Homére, *Iliade*, traduction de Kazantzakis et Kakridis", *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 31: 102.

—— (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.

Chatzidakis, I. (1881), *Periigisis eis tin Kriti* (Viaje a Creta). Irakleion.

—— (1931), *Istoria tou kritikou Mouseiou kai ton archaeologikon erevnon en Kriti* (Historia del Museo cretense y de los decubrimientos arqueológicos en Creta). Athina: Estia.

Chatzikyriakos-Gkikas, N. (1990), *Schedia gia tin* Odysseia *tou Kazantzaki*. Athina: Adam.

Cherry, J.F. (1983), "Evolution, Revolution and the Origins of Complex Society in Minoan Crete" en Krzyszkowska, O. y Nixon, L. (eds.): 33-45.

Chiarini, G. (1992), *Odisseo. Il laberinto marino*. Roma: Kepos.

Christodoulou, Ch. (2012), *Dialogic Openess in Nikos Kazantzakis*. Cambridge: Scholars Publishing.

Chodorow, N. (1997), "Gender, Relation, and Difference en Psychoanalytic Perspective" en Gould, C. (ed.), *Gender*. London-New York: Routledge.

Chourmouzios, Ae. (1977a), "Deka epistoles tou K. ston Chourmouzio" (Diez cartas de K. a Chourmouzio), *Tetradia Eythynis* 3: 180-195.

—— (1977b), *Erga D'. Nikos Kazantzakis. Kritika keimena* (Obras IV. N. K. Textos de crítica). Athina: Oi Ekdoseis ton Filon.

Chourmouzis, M. (1842), *Kritika* (Lo de Creta). Athina.

Choza, J. y P. Choza (1996), *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Barcelona: Ariel.

Christianopoulos, Nt. (1977), *Filologika dokimia* (Ensayos filológicos). Thessaloniki: Diagonios.

Christos, P. (1949), "O Apostolos Pavlos kai to tetrastychon tou Epimenidou" (El apóstol Pablo y el tetrástico de Epiménides), *Kretika Chronika* 3: 118-126.

Citati, P. (2008), *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Clogg, R. (1998), *Historia de Grecia*. Cambridge: University Press.

Colaclides, P. (1983), "Homer and Kazantzakis: Masters of Wordcraft", *Journal of the Hellenic Diaspora* 4: 85-97.

Cole, L. (1996), *The Sea Kings. The Prophecy*. California: House of Adda Press.

Comerford, P. (2004a), "In Search of an Irish Rector's Daughter and the Author of *Zorba the Greek*", *Church review* (Dublin: Kilcronaghan Community Association).

—— (2004b), "Legacy of an Irishwoman who loved a Greek Writer. Letter from Crete", *The Irish Times* (1-4-2004).

Conradi, G. (1973), "Einführung, Inhaltsangabe, Lebesndaten des Dichters", en Kazantzakis, N., *Odyssee, Ein Modernes Epos*. München: Verlag Kurt Desch 1973: 741-770.

Constantinides, E. (1980-1981), "The Folk Ballads of Crete: a Survey", *The Charioteer* 22-23: 130-140.

—— (1984), "Kazantzakis and the Cretan Hero", *Journal of Modern Hellenism* 1: 31-41.

Cook, A.B. ([1914-1940] 2010), *Zeus: A Study on Ancient Greek Religion*. Cambridge: University Press.

Coombs Knapp, P. (1919), "Crete and Atlantis", *Geographical Review* 8, 2: 126-129.

Cors i Meya, J. (1994), *El viatge al món dels morts en l'Odissea: análisis interpretativa i antecedents orientals*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Cortázar, J. (1970), *Los Reyes* en *Teatro B*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Costa Ideias, J.A. (1997), "Nikos Kazantzakis. Universalismo y *ελληνικότητα*", en Omatos, O. (ed.): 99-103.

—— (2007), "Nikos Kazantzakis e o decadentismo europeou", conferencia impartida en la Universidad Complutense de Madrid en las Jornadas "Nikos Kazantzakis: 50 años de ausencia" (23-28 de marzo de 2007).

Cottrell, L. ([1953]1990), *El toro de Minos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Count, E.W. (1960), *Culture in History*. New York: S. Diamond.

Cristóbal López, V. (1994), "Ulises y la *Odisea* en la literatura latina", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: SEEC: 481-514.

Cupitt, D. (2005), "Foreword" en Middleton (ed.) (2005): ix-x.

Dante, A. (2002), *Divina Comedia*. Barcelona: Círculo de Lectores [trad. Á. Crespo].

Davis, E.N. (1986), "Youth and Age in the Thera Frescoes", *American Journal of Archaeology* 90: 399-406.

Dawkins, R.M. (1903-04), "Excavations at Palaikastro. III", *Annual of the British School in Athens* 10: 192-226.

—— (1916), *Modern Greek Folktales*. Cambridge: University Press.

De Boel, G. (2008), "The French Sources between the Young Kazantzakis and Nietzsche", *Historical Review-La Revue Historique* 5: 107-120.

De Jong, I. (1987), *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the* Iliad. Amsterdam: B.R. Grüner Pub. Co.

—— (2001), *A narratological Commentary on the* Odyssey. New York: Cambridge University Press.

De Langhe, R. (1958), *Myth, Ritual and Kingship*. Oxford: S.H. Hooke.

Del Giudice, G. (2005), *La coincidenza degli opposti*. Roma: Di Renzo Editore.

Demetrius, J. (1965), "Nikos Kazantzakis in Spain", en Langas, A. & Barton, S. (eds.), *Studies in Honor of M.J. Benardette*. New Yok: Las Americas Pub. Co.

Deming, R. (ed.) (1970), *James Joyce: The Critical Heritage.* London-New York: Routledge & Paul Keagan.

Demirözü, D. (2007), "The Other Woman's Choice: An Alternative Approach to Other Society's Woman through the Analysis of two Heroines in Greek and Turkish Literature", *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos* 28: 337-371.

Denby, D. (2002), *Los Grandes Libros*. Madrid: Acento.

Dentice di Accadia, S. (2004), "Il 'nostos rinnegato', una fonte inconscia. Observazioni su *Odissea* XIV 234-286", *AION. Annali dell'Istituto Universitario Orientali di Napoli* 26: 9-21.

Deonna, W. (1911), *Les toilettes modernes de la Créte minoenne*. Genève.

Detienne, M. (2004), *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. México, D.F.: Sexto Piso.

Detorakis, M.E. (1986), "Iosif Chatzidakis (1848-1936). Syntomi anafora stin politiki kai patriotiki tou drasi" (Iosif Chatzidakis. Breve recuento de su actividad política y patriótica", *Palimpsiston* 3: 125-148.

Detorakis, Th. (1976), *Anekdota dimotika tragoudia tis Kritis* (Canciones populares cretenses inéditas). Irakleio: Sp. Alexiou.

—— (1979), "To dimotiko tragoudi stin *Odisseia* tou Kazantzaki" (La canción popular en la *Odisea* de Kazantzakis), *Amaltheia* 41: 309-336.

—— (1990), *Istoria tis Kritis*. Irakleio [trad. inglesa: *History of Crete*. Irakleion 1994].

Di Vita, A. (1994), *Creta antica: Cento anni di archaeoligia italiana 1884-1994*. Roma: De Luca Editori.

Diano, C. (2000), *Forma y evento. Principios para una interpretación del mundo griego*. Madrid: Visor.

—— (2009), "Forma y evento", *Minerva* 10: 21-27.

Dickinson, O. (1994), *The Aegean Bronze Age*, Cambridge: Cambridge University Press.

Diethnes Etairia Filon Nikou Kazantzaki. Elliniko Tmima (2003). *Apo to mythistorimatiko ergo tou Nikou Kazantzaki: Praktika Symposiou (8-9 Dekemvriou 2001, Athina, Kritiki Estia)* (De la obra novelística de Nikos Kazantzakis: Actas de Simposio (8-9 diciembre, Atenas, Estia cretense)). Athina: DEFNK.

Diettrich, F. (1941) *Flügel des Daidalos*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Dikaiakou, D.M. ([1989] 2001), *O "nomos ton trion" stin* Odysseia *tou Nikou Kazantzaki –mia synkrisi me to dimotiko tragoudi* (La "ley del tres" en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis –una comparación con la canción popular). [Athina] Melbourne.

Diktaios, A. (1974), *Ta Poiimata 1934-1965* (Los poemas 1934-1965). Athina: Dodoni.

Dimakis, M. (1975), *Kazantzakis. Epistoles-scholia* (Kazantzakis. Cartas-comentarios). Athina: To elliniko vivlio.

—— (1979), *Anekdotes epistoles tou Kazantzaki apo ta neanika os ta orima chronia tou (1902-1956)* (Cartas inéditas de Kazantzakis desde los años de juventud hasta la madurez (1902-1956)). Athina: ek. Mouseio N. Kazantzaki.

Dimaras, K.Th. (1975), *Istoria tis neoellinikis logotechnias. Apo tis protes rizes os tin epochi mas* (Historia de la literatura neohelénica. Desde sus raíces primeras hasta nuestra época). Athina: Ikaros.

Dimiroulis, D. (2006), "O Kazantzakis enopsei tou 21ou aiona" (Kazantzakis ante el siglo XXI), en Psichogios (ed.) (2006): 295-302.

Dodds, E.R. (1985), *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial.

Dolêzel, L. (1980),"Truth and Autencitity in Narrative", *Poetics Today* 1, 3: 7-25.

Dombrowski, D.A. (1994), "Kazantzakis and the New Middle-Ages. Christianity in Fiction", *Religion & Literature* 26, 3: 19-32.

—— (1983), "Eating and Spiritual Exercises. Food for Thought from Ignatius and Kazantzakis, Nikos", *Christianity & Literature* 32, 4: 25-32.

—— (1997), *Kazantzakis and God.* New York: SUNY Series in Constructive Modern Thought.

—— (2010), "Why should we read Kazantzakis in the Twenty-first Century?, A Constructive (Rather than Deconstructive) Postmodern Response", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 39-50.

Domingo García, E. (1983), "El mito de Teseo en la literatura", *Archivum* 33: 217-250.

Duncan, I. (1995), *Mi vida*. Barcelona: Salvat.

Dörpfeld, W. (1925), *Homers* Odyssee*: Die Wiederherstellung des ursprünglichen Epos von der Heimkehr des Odysseus nach dem Tageplan, mit Beigaben über homerische Geographie und Kultur.* München: Buchenau & Reichert.

Dörpfeld, W., Schmidt, H. & Götze, A. (1902), *Troja und Ilion: Ergebnisse der ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen schichten von Ilion 1870-1894.* Athene: Beck & Barth.

Dörr Zegers, O. (2007), "El laberinto: mito y locura". Conferencia pronunciada en el acto organizado por el Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Puccicarelli de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires el 27 de septiembre de 2007.

Dostalova, R. (1993), "Dos encuentros de Nicos Casandsakis (1883-1957) con Bohemia", *Erytheia* 14: 91-109.

Doulis, T. (1963), "Kazantzakis and the Meaning of Suffering", *Northwest Review* 6, 1: 33-57.

Durkheim, É. ([1912] 2007), *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.

Durrell, L. (1978), *The Greek Islands*. New Cork: Viking Press.

Dürrenmatt, F. (1985), *Der Minotaurus*. Zürich: Diogenes.

Eco, U. (1981), *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.

—— (1989), *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen.

—— (1999), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

—— (2002), *Sobre literatura*, Barcelona: R que R.

Efthimiou, A.R. (2010), "Kazantzakis's Comedy: The Tragedy of Christianity as a Discipline", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 69-78.

Eimrich, G. (1983), "Nikos Kazantzakis' *Komödie*, ein Vorlaüfer von Sartres *Huis Clos* und Becketts *En Attendant Godot*?", *Folia Neohellenica: Zeitschrift für Neogräzistik* 5: 79-88.

Eisner, R.E. (1971), *Ariadne in Religión and Myth, Prehistory to 400 b.C*. Tesis doctoral. Stanford University Press.

Eliade, M. (2000), *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.

Eliot, T.S. ([1920] 1989), "Tradition and the Individual Talent" en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.* London-New York: Routledge: 47-59.

—— ([1922] 1963), *Collected Poems*, 1909-1962. New York: Harcourt, Brace & World.

—— (1923), "Ulises, order and myth" en Deming, R. (ed.) (1970): 268-71.

Elliadi, M.N. (1933), *Crete, Past and Present*. London: H. Cranton.

Elsman, K. & Knapp, J. (1984), "Life-Span Development in Kazantzakis *Zorba the Greek*", *international fiction review* 11, 1: 37-44.

Elytis, O. (1959), *To Axion Esti* (Dignum est). Athina: Ikaros.

—— (2003), *Poiisi* (Poesía). Athina: Ikaros.

Emlyn-Jones, C. (1986), "Truth and Lying Tales in the *Odyssey*", *Greece and Rome* 33: 1-10.

Embirikos, A. (2003), *Endochora (1934-1937)* (Interior del país). Athina: Agra.

Engle, J.M. (1974), "Phaeacia: A Shield on the Misty Face of the Water". B.A. Thesis, Mt. Holycke College.

Engonopoulos, N. (1993), *Bolivar. Ena elliniko poiima* (Bolívar. Un poema griego). Athina: Ikaros.

Esteban Leal, P., Picasso, P. & Vautier, S. (2000), *Picasso minotauro*. Madrid: Aldeasa-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Evans, A. (1883), "Troja", *Academy* 24 (29 dic.): 437-439.

—— (1894), "Primitive Pictographs and Prae-Phoenician Script, from Crete and the Peloponnese", *Journal of Hellenic Studies* 14: 270-372.

—— (1897), "Further Discoveries of Cretan and Aegean Script, with Libyan and Proto Egyptian Comparisions", *Journal of Hellenic Studies* 17: 327-395.

—— (1901a), "The Palace of Minos", *Monthly Review* 6, 11, 3 (marzo): 115-132.

—— (1901b), "Mycenaean tree and pillar cult and its Mediterranean relations". London-New York: Macmillan.

—— (1902-1903), "The Palace of Knossos", *Annual of the British School in Athens* 9: 1-153.

—— (1909), *Scripta Minoa: The Written Documents of Minoan Crete, with Special Reference to the Archives of Knossos*. Oxford: Clarendon Press.

—— (1921-1935), *The Palace of Minos* (4 vols.). London: Macmillan.

—— (1922), "New Discoveries at Knossos", *Antiquaries Journal* 2: 319-329.

—— (1925), *The Ring of Nestor. A Glimpse into the Minoan After-world, and a Sepulchral Treasure of Gold Signet-rings and Bead-seals from Thisbê, Boeotia*. London: Macmillan.

—— (1927) "Work of Reconstruction in the Palace of Knossos", *Antiquities Journal* 7, 3: 258-267.

Evans, J. (1943), *Time and Chance: The Story of Arthur Evans and his Forebears*. London: Longmans.

Evelpidis, Ch. (1962), "O Kazantzakis gia to ergo tou kai gia tin elliniki logotechnia" (Kazantzakis sobre su obra y la literatura griega), *Kritiki Protochronia* 2: 192-194.

Evely, D., Lemos, I.S., & Sherrat, S. (eds.) (1996), *Minotaur and Centaur*. Oxford: Tempus reparatum.

Evelyn Waugh, A. (1946), *When the going was good.* Londres: Duckworth.

Eysteinsson, A. & Liska, V. (eds.) (2007), *Modernism*, en *Comparative History of Literatures in European Languages*, XXI. Amsterdam: John Benjamins.

Fafoutakis, P. ([1889] 1981), *Syllogi iroikon kritikon asmaton* (Colección de canciones heroicas cretenses). Athina: D. Karavias.

Falconio, D. (1971-1972), "Critics of Kazantzakis: Selected Checklist of Writings in English", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 314-326.

Farnoux, A. (1993), *Cnossos, l'arqueologie d'un rêve*. Paris: Gallimard.

—— (1996), "Art minoen et Art Nouveau. Le Miroir de Minos", en Hoffmann, P.H. & Renuy, P.L. (eds.), *Antiquités imaginaires: La référence antique dans l'art moderne de la Renaissance à nos jours. Actes de la Table Ronde du 29-30 avril 1994.* Paris: P. École Normale Supérieure: 109-206.

—— (2003), "Minoites kai Mykenaioi ston 20o aiona" (Monoicos y micénicos en el siglo XX), *Archaiologia kai Technes* 86: 36-41.

Faure, P. (1959), "La Crète aux cent villes", *Kritika Chronika* 13: 171-217, en Faure (1989): 1-48.

—— (1963), "A la recherche du vrai labyrinthe de Crète", *Kritika Chronika* 18: 315-326, en Faure (1989): 71-84.

—— (1964), *Fonctions des Cavernes Crétoises*. Paris: Boccard.

—— (1965a), "Le mythe du Cyclope dans la Crète contemporaine", *Revue des études grecques*: Actas de la Asociación del 9 de noviembre de 1964, xxvii-xxviii.

—— (1965b), "Noms de montagnes crétoises", *L'Association G. Budé: Lettres d'Humanité* 25 : 426-446 ; en Faure 1989: 282-303.

—— (1968), "Toponymes créto-mycéniens dans une liste d'Aménophis III", *Kadmos* 7: 138-149.

—— (1979), "Églises crétoises sous roche", *Kritologia* 9: 53-83 ; en Faure 1989: 235-270.

—— (1980), *Ulysse, le Cretois*. Paris: Faryard.

—— (1989), *Recherches de toponymie crétoise*. Amsterdam: A.M. Hakkart.

Fauriel, C. ([1824-1825] 1999), *Ellenika dimotika tragoudia* (Canciones populares griegas). Irakleio: Panepistimiakes ek. Kritis.

Fenik, B. (1974), "Studies in the *Odyssey", Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie, Eizelschriften*, Heft 30.

Fernández Galiano, M. (1969), *La transcripción castellana de los nombres propios griegos.* Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.

Fernández Hoya, A. (2006), "La estética del tránsito. Visión literaria del 'infierno' en la *Odisea* y el poema de *Gilgamesh*", *Espéculo* 33: http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/infierno.html [consultado 13-05-13]

Festigière, A.J. (1944), "La Grèce" en M. Gorce y R. Mortier (eds.), *Histoire générale des religions*, vol. II. París: A. Quillet : 27-147.

Fick, A. (1905), *Vorgriechische Ortsnamen ais Quelle für die Vorgeschichte Griechenlands*. Gotinga : Hakkert.

Filias, D. (1995), "Le maître-maçon de Nikos Kazantzaki", *Le regard crétois* 12: 11-16.

Filippaki-Warburton, Eir. (1978), "I foni tis Kritis stin glossa tou Kazantzaki" (La voz de Creta en la lengua de Kazantzakis), prólogo a *I Neokritiki Logotechniki Scholi tou Ant. Sanoudaki* (La Escuela Literaria Neocretense de Ant. Sanoudakis). Athina: Knosos.

Fimmen, D. (1909), *Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur*. Leipzig: Teubner.

Finley, M.I. (1986), *El mundo de Odiseo.* Madrid: Fondo de Cultura Económica [original inglés: *The World of Odysseus*. Londres: Penguin 1964].

Fischer, K. (1989), *History and Prophecy: Oswald Spengler and the Decline of the West.* New York: P. Lang.

Flam, J. & Deutch, M. (eds.) (2003), *Primitivism and Twentieth Century Art: A Documentary History.* Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Flay, J. C. (1971), "The Erotic Stoicism of Nikos Kazantzakis", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 293-302.

Fontenrose, J. (1966), *The Ritual Theory of Myth*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Fordsdyke, E.J. (1929), "Minoan Art", *Proceedings of the British Academy* 15: 49-72.

—— (1952), "Minos of Crete", *The Journal of the Warburg and Courtland Institutes* 15, ½: 13-19.

Foucault, M. (1987), *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

—— (1988), *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.

Fouqué, F.A. (1879), *Santorini et ses éruptions*. Paris: G. Masson.

Fowler, R.L. (2004), *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: University Press.

Frank, J. (1991), *The Idea of Spatial Form*. New Jersey: Rutgers University Press.

Frazer, J. ([1922] 2006), *La rama dorada*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1953-1974), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth.

Friar, K. ([1979] 1983), *I pneumatiki Odisseia tou Kazantzaki*. Athina: Kedros [original inglés: *The Spiritual Odyssey of Nikos Kazantzakis.* Minneapolis: North Central Pub. Co. 1979].

—— (1951), "On the Greek Language and Its Prosody", *New Directions* 13: 513-523.

—— (1958a), "I *Odisia* tou Nikou Kazantzaki" (La *Odisea* de Nikos Kazanzakis), *Kainouria Epochi* (otoño): 45-136.

—— (1958b) "Translation into English Verse, Introduction, Synopsis, and Notes" en Kazantzakis, N., *The Odyssey: A Modern Sequel.* New York: Simon and Schuster 1958.

—— (1959), "I pneumatiki askisi tou Nikou Kazantzaki" (El ejercicio espiritual de Nikos Kazantzakis), *Nea Estia* 33, 779: 69-85.

—— (1971-1972), "A Unique Collaboration: Translating *The Odyssey: A Modern Sequel*", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 215-244.

—— (1973), "Eine Moderne Fortsetzung Homers", *Hellenika* (Jahrbuch): 27-31.

—— (1975), "Nikos Kazantzakis in the United States", *Literary Review* 18, 4: 381.

Frontisi-Ducroux, F. (2000), *Dédale - Mythologie De L'artisan En Grèce Ancienne*. Paris: La Découverte.

Frontisi-Ducroux, F. & Vernant, J.P. (1999), *En el Ojo del Espejo.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Frost, J.K. (1909), "The lost continent", *Times* (19-01-1909).

—— (1913), "The Critias and Minoan Crete", *Journal of Hellenic Studies* 33: 189-206.

Galán, J.M. (2001) "La *Odisea* desde la Egiptología", *Gerión* 19: 75-97.

Galán, P.C. (1975), *Palabra en el tiempo: Poesía y Filosofía en Antonio Machado.* Madrid: Gredos.

Galanaki, R. (1989), *O Bios tou Ismail Ferik Pasha* (Vida de Ismaíl Ferik Pachá). Athina: Agra.

—— (2000), *O Aionas ton Labyrinthon* (El siglo de los laberintos). Athina: Kastaniotis.

Galanopoulos, C. (2010), "Anti-Nihilism in the Thought of Nikos Kazantzakis", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 7-37.

García Álvarez, C. (1999), "Dos itinerarios espirituales: Miguel de Unamuno y Nikos Kazantzakis", *Byzantion Nea Hellás* 16, *Homenaje a N. K.* (1997) y Omatos, O. (ed.) (1999): 117-124.

García Gálvez, I. (1991), "Angelos Sikelianos o la misión profética del poeta", *Fortunatae* 2: 37-47.

—— (1998), "Métrica neogriega y poesía popular", *Erytheia* 19: 163-191.

—— (ed.) (2002) *Grecia y la tradición clásica: Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega,* vol. I, La Laguna.

García Gual, C. (1996), *Mitos, Viajes, Héroes*. Madrid: Taurus.

—— (2000) "Introducción", en Homero, *Odisea*. Madrid: Gredos: ix-xxiv.

García Jurado, F. (1999), *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*. Madrid: Asociación Española de Eslavistas.

García López, J. (1975), *La religión griega*. Madrid: Fundamentos.

García Morente, M. (1972), *La filosofía de Henri Bergson*. Madrid: Espasa-Calpe.

Garret, M. (1994), *Greece. A Literary Companion*. London: Murria.

Gatsos, N. (2000), *Amorgos*. Athina: Patakis.

Genette, G. (1989), *Palimpsestos, La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

Georgiou, H. (1979), *The Late Minoan I destruction of Crete: metal groups and stratigraphic consideration*. Los Angeles: University of California.

Gere, C. (2006), "Cretan Psychoanalysis and Freudian Archaeology: H.D.'s Monian Analysis with Freud in 1933", en Hamilakis & Momigliano (eds.) 2006: 209-218.

—— (2009), *Knossos & the Prophets of Modernism*. Chicago: University Press.

Germain, G. (1954), *Genèse de l'Odyssée. Le Fantastique et le Sacré*. Paris: Presses Universitaires de France.

—— (1958), *Homère*. Paris: Editions du Seuil.

Giachetti, M. (2006), "Greek Dances", *Hellenismos* 1. [http://win.hellenismos.com/Articles/numero_1_2006/Dances.pdf]

Giakoumaki, E. (1982), "I glossa tis *Odisseias* tou Nikou Kazantzaki" (La lengua de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis), *Lexikographikon Deltion* 14: 143-167.

Gialourakis, M. (1978), *O kritikos Nikos Kazantzakis* (El crítico Nikos Kazantzakis). Athina: Diodos.

Gide, A. ([1946] 1958), *Thésée* en *Romans, recits et soties. Ouvres Lyriques*. Paris: Gallimard: 1415-1453.

Gilbert, S. (1971), *El* Ulises *de James Joyce*. Madrid: Siglo XXI de España.

Giono, J. ([1930] 1946), *El nacimiento de la Odisea*. Buenos Aires: Argos.

Girard, R. (1998), *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

Glotz, G. (1923), *La civilisation égéenne*. Paris: La renaissance du livre.

Glytzouris, A. (2006), "O Maurice Maeterlinck, o Symvolismos kai i proimi dramatourgia tou Nikou Kazantzaki" (Maurice Maeterlinck, el Simbolismo y la dramturgia temprana de Nikos Kazantzakis), en Psychogios (ed.) (2006): 57-72.

—— (2007), "The Deadlock of Modernism in Greek Drama: Kazantzakis's *Othello Returns*", *Journal of Modern Greek Studies*, 25, 2: 181-194.

Gnisci, A. *et al*. (2002), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Goethe, W.J. (1963), *Obras. Fausto II*. Barcelona: Planeta.

González Vaquerizo, H. (2008), "Algunas imágenes de Nietzsche en Kazantzakis", *Regard crétois* 35: 82-89.

—— (2009), "El laberinto cretense en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis", *Amaltea* 1: 99-113: http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/gvaquerizo.pdf [consultado 13-05-13]

—— (2010a), "Dijtena, una red tendida sobre Ariadna por Kazantzakis en su *Odisea*", *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, tomo 2. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra-SELGYC: 231-240.

—— (2010b), "La Ciudad Ideal en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis", *Revista de la Sociedad Hispánica de Estudios Neohelénicos* 13: 69-87.

—— (2011a), "Duplicidad de una mujer griega. Helena como fantasma de la duplicidad femenina en el mundo griego" en López Gregoris, R. y Unceta, L. (eds.) (2011), *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad.* Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante: 93-105.

—— (2011b), ""Nikos Kazantzakis o cómo el segundo Odiseo partió de Creta", *Actas del Congreso Internacional de la Sociedad Europea de Estudios Neohelénicos: Identidades en el mundo griego (del 1204 hasta hoy)*, Granada, 9-12 de septiembre de 2010: http://www.eens.org/?page_id=1133 [consultado 13-05-13]

—— (2011c), "Helena de nuevo raptada" en *Actas XII Congreso Español de Estudios Clásicos, tomo III.* Madrid: SEEC: 417-524.

—— (2013a), "Micénicos, minoicos y egipcios. Encuentros en una *Odisea* del siglo XX", en Carro Martín, S., Echavarren, Fernández Medina, E., Riaño Rufilanchas, D., Šmid, K., Téllez Rubio, J. & and Torollo Sánchez, D. (eds.), *Mediterráneos: An Interdisciplinary Approach to the Cultures of the Mediterranean Sea.* Cambridge: Scholars Publishing: 139-147.

—— (2013b), "Otra vuelta de tuerca. El significado de los episodios homéricos en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis", *Multa movens animo. CD-DOM actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Filología Clásica 1º 2011 Madrid*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

—— (e.p. 1), "Oi metafraseis kai ekdoseis tou Nikou Kazantzaki stin Iviriki Chersoniso kai stin Latiniki Ameriki" (Las traducciones y ediciones de Nikos Kazantzakis en la Península Ibérica y América Latina), *Praktika* tou Diethnes Synedriou *Oi Ekdotikes tyches tou N.K. stin Ellada kai sto exoteriko* (*Actas* del Congreso Internacional *Las suertes editoriales de N.K. en Grecia y el extranjero*) (2009) (en prensa).

—— (e.p. 2), "Los 'Otros' de Kazantzakis", en *Xenographies II*. Peter Lang.

Goudelis, G. (1987), *O Kazantzakis xanastavronetai* (Kazantzakis de nuevo crucificado). Athina: Difros.

Gounelas, Ch.D. (1977), "Eisagogi sta tria monoprakta tou Kazantzaki" (Introducción a los tres dramas en un acto de Kazantzakis), *Nea Estia* 102, 1211: 166-182.

—— (1998), "The concept of resemblance in Kazantzakis's tragedies *Christ* and *Buddha*", *Journal of Modern Greek Studies* 16, 2: 313-330.

Graham, J.W. (1969), *The Palaces of Minoan Crete*. Princeton: University Press.

Grammatas, Th. (1982a), "Pseudonima: Prosopo kai Prosopeia tou Nikou Kazantzaki" (Pseudónimos: Caras y Caretas de Kazantzakis), *Anatypo apo tou IA tomo tis Epistimonikis Epitiridas tis Filosofikis Scholis tou Panepistimiou Ioanninon*: 61-69.

—— (1982b), "Xanadiavazontas to ergo tou Nikou Kazantzaki" (Releyendo la obra de Kazantzakis), *Diavazo* 51: 40-61.

—— (1992), *Kritiki matia. Spoudi sto ergo tou Nikou Kazantzaki* (La mirada cretense. Estudio sobre la obra de Nikos Kazantzakis). Athina: Tolidis.

—— (1996), "Kazantzakis Metatheatrical *'Othello Returns'*", *Journal of Modern Greek Studies* 14, 1: 67-73.

Graves, R. (1986), *Selected Poems*. Harmonds: Penguin Books.

—— (2011), *Los mitos griegos*. Madrid: Gredos.

Griffin, J. (1987), *Homer, the Odyssey.* Cambridge: University Press.

Grimal, P. (1981), *Diccionario de Mitología Griega y Romana.* Barcelona: Paidós.

Grossart, P. (1997), "Ein kretischer Seefahrer, Odysseus un Joseph –Zur Verankerung des Hermes-Motivs im vierteb Teil von Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*", *Thomas-Mann-Jahrbuch* 10: 105-111.

—— (1998), *Die Trugreden in der Odyssee und ihre Rezeption in der antiken Literatur*. Bern: Sapheneia Bd. 2.

Grote, G. (1846-1856), *A History of Greece from the Earliest Period to the Close of the Generation Contemporary with Alexander the Great*, 12 vols. London: Murray.

Guillén, C. (2005), *Lo Uno y lo Diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.

Güntert, H. (1932-1933), "Labyrinth. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung", *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.* Philologisch-historische Klasse 1. Heidelberg.

Guthrie, W.K.C. (1959), "Early Greek Religion in the Light of the Decipherment of Linear B", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 6: 35-46.

—— (1975), "The Religion and Mythology of the Greeks" en Edwards, I.E.S., Gadd, C.J., Hammond, N.G.L. & Sollberger, E. (eds.) (1975), *The Cambridge Ancient History* II: *Part 2, The Middle East and the Aegean Region, c.1380–1000 BC.* Cambridge: University Press.

Hadgopoulos, S.P. (1965), *Odysseus' Choice: A Comparision and Contrast of Works by Albert Camus and Nikos Kazantzakis*. Tesis doctoral inédita. Emory University.

Haft, A. (1981), *The Myth that Crete became: The Thematic Significance of Crete and Cretan Topoi in Homer's Odyssey and Vergil's Aeneid.* Princenton PhD: University Microfilms International.

—— (1984), "Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan lies of *Odyssey* 13-19", *The Classical Journal* 79, 4: 289-306.

Hägg, R. & Marinatos, N. (eds.) (1981), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age*. Stockholm: Swedish Institute in Athens.

—— (1984), *The Minoan Thalassocracy: Myth and Reality*. Stockholm: Swedish Institute in Athens.

—— (1987), *The Function of the Minoan Palaces*. Stockholm: Swedish Institute in Athens.

Halbherr, F. (1896), "Papers of the Archaeological Institute of America. Report on the Expedition of the Institute to Crete", *American Journal of Archaeology* 11, 4: 525-538.

Haldane, J.B.S. (1923), "Daedalus or the Future of Science", http://cscs.umich.edu/~crshalizi/Daedalus.html

Hall, H.R. (1901), *The Oldest Civilization in Greece. Studies of the Mycenaean Age*. London: Nutt.

—— (1902a), "*Keftiou* and the Peoples of the Sea", *Annual of the British School at Athens* 8: 157-189.

—— (1902b), "The Keftiou-Fresco in the Tomb of Senmut", *Annual of the British School at Athens* 8: 154-157.

—— (1905), "The two Labyrinths", *Journal of Hellenic Studies* 25: 320-337.

—— (1909), "The Discoveries in Crete and their Relation to the History of Egypt and Palestine", *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*. London: 135-148.

—— (1922), "The Peoples of the Sea. A Chapter of the History of Egyptology", en *Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion*. Paris: Champion: 297-329.

Hall, J.M. (2007), *A History of the Archaic Greek World ca. 1200-479 BCE*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Hamilakis, Y. & Momigliano, N (eds.) (2006), *Archaeology and European Modernity. Producing and Consuming the 'Minoans'*, *Creta Antica*, 7. Padova: Aldo Ausilio.

Hamilakis, Y. (ed.) (2002), *Labyrinth Revisited. Rethinking 'Minoan' Archaeology*. Oxford: Oxbow.

—— (2004), "Fragments of Modernity and the Archeologies of the Future. Response to Jusdanis", *Modernism/modernity*, 11, 1: 55-59.

Harrington, S. (1990), "Saving Knossos: The Struggle to preserve a landmark of Europe's first great civilization", *Archaeology* 53, 1: 31-40.

Harrison, J.E. ([1903] 1975), *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: University Press.

—— (1908-1909), "The Kouretes and Zeus Kouros", *Annual of the British School at Athens* 15: 308-338.

—— (1912), *Themis: A Study on the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: University Press.

Hartocollis, P. (1974), "Mysticism and violence: The case of Nikos Kazantzakis", *International Journal of Psycho-Analysis* 55: 205-210.

Hatem, J. (1983), *Nikos Kazantzakis: maska kai chaos* (Nikos Kazantzakis: máscara y caos). Athina: Kedros.

Hatzantonis, E. (1963), "Captain Sole: Don Quijote's After-Image in Kazantzakis' *Odyssey*", *Hispania* 46: 283-286.

Hauptman, G. (1914), *Der Bogen des Odysseus*. Berlin: Fischer.

—— (1928), *Der Narr in Christo Emanuel Quint*. Berlin: Fischer.

Hawkes, J. (1968), *Dawn of the Gods: Minoan and Mycenaean Origins of Greece.* New York: Random House.

Herberger, Ch.F. (1972), *The Thread of Ariadne; The Labyrinth of the Calendar of Minos*. New York: Philisophical Library.

Herrin, J. (2009), *Bizancio. El imperio que hizo possible la Europa moderna*. Barcelona: Debate.

Higgins, R. (1967), *Minoan and Mycenaean Art*. London: Thames & Hudson.

—— (1973), *The Archaeology of Minoan Crete*. London: Bodley Head.

Highet, G. ([1949] 1996), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental.* México: Fondo de Cultura Económica.

Hilbourgh, W.L. (1954), "The Place of Confusion and Indeterminability in Mazes and Mazes Dances", *Folklore* 56: 188-192.

Hinterhäuser, H. (1998), *Fin de Siglo: Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus.

Hoeck, K. (1823-1829), *Kreta: ein Versuch zur Aufhellung der Mythologie und Geschichte, der Religion und Verfassung dieser Insel, von den ältesten Zeiten bis auf die Römer-Herrschaft*. Göttingen: C.E. Rosenbusch.

Hogarth, D.G. (1899-1900), "The Dictaean Cave", *Annual of the British School at Athens* 6: 94-116.

Holderness, G. (2007), "Half God, Half Man: Kazantzakis, Scorsese, and *The Last Temptation*", *Harvard Theological Review* 100, 1: 65-96.

Holliday, V. (1978), "The feminine melody in Kazantzakis' *Odyssey*", *Neo-hellenika* 3: 56-67.

Hölscher, U. (1988), *Die Odyssee. Ein Epos zwischen Märchen und Roman*. München: Beck.

Hood, M.S. (1978), *The Minoans: Crete in the Bronze Age*. London: Thames & Hudson.

Hood, R. (1998), *Faces of Archaeology in Greece*. Oxford: Leopard's Head Press.

Hooke, S.H. et al. (1935), *The Labyrinth: Further Studies in the Relation between Myth and Ritual in the Ancient World.* London: Society for promoting Christian Knowledge.

Horowitz, S. (1981), *The Find of a Lifetime: Sir Arthur Evans and the Discovery of Knossos.* New York: Viking Press.

Horrocks, G. (1997), *Greek. A History of the Language and its Speakers*. New York: Longman Linguistics Library.

Hualde Pascual, P. (2011), "Las otras Ariadnas: mujeres abandonadas en la literatura clásica", en López Gregoris & Unceta Gómez (eds.) (2011): 131-158.

Huerga, Mª (1989), "Algunos aspectos de Kazantzakis sobre España", *Pio konta stin Ellada* 4: 40-45.

Hughes, B. (2006), *Helen of Troy: Goddess, Princess, Whore*. London: Random House.

Hughes, S. (1958), *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought 1890-1930.* New York: Knopf.

Hulme, T.E. (2003), "Romanticism and Classicism", en McGuinness P. (ed.), *Selected Writings*. New York: Routledge.

Humphries, R. (1929), *Europa and Other Poems and Sonnets*. New York: Crosby Gaige.

Hutcheon, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London-New York: Routledge.

Hutchinson, R.W. ([1962] 1978), *La Creta prehistórica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Idrima Mouseio Nikou Kazantzaki (2006) / Nikos Kazantzakis Museum Foundation (2006), *I zoi kai to ergo / Life and Work.* Panepistimio Kritis, Ergastirio Polimeson / University of Crete, Multimedia Lab.

Ierano, G. (2007), *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*. Roma: Carocci.

Igla, B. (1984), *Die Tragödien des Nikos Kazantzakis. Thematik, gemeinsame, philosophische Ausrichtung*. Amsterdam.

Ioannou, G. (1966), *Ta dimotika mas tragoudia* (Nuestras baladas populares). Athina: Tachydromos.

—— (1970), *To dimotiko tragoudi: paraloges* (La balada popular: paraloges[264]). Athina: Ermis.

—— (1973), *Paramyhtia tou laou mas* (Leyendas de nuestro pueblo). Athina: Ermis.

Iriarte, A. (1990), *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.

Istrati, P. (1929), *Vers l'autre flamme*. Paris: Rieder.

Izzet, A. (1964), "Kazantzaki et l' *Odysee*", *Cahiers du Sud* 377: 347-355.

—— (1965), *Nikos Kazantzaki: biographie.* Paris: Plon.

—— (1968), "Introducción" a la *Ascética* en Kazantzaki, N. *Obras Selectas III*. Barcelona: Planeta: 947-958.

Jackson, J.A. (1989), "Kazantzakis' *The Last Temptation of Christ*", *Explicator* 47, 3: 39.

Jaeger, W. (1988), *Paideia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Janiaud-Lust, C. (1970), *Nikos Kazantzakis. Sa vie, son oeuvre (1883-1957).* Paris: La Découverte.

Jauss, H.R. (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

Jeanmaire, H. (1939), *Couroi et Couretes. Essai sur l'education spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquite Hellenique*. Lille: Biblioteque universitaire.

Jeannaraki, A. (1876), *Asmata Kritika meta dystixon kai paroimion* (Cantos cretenses con dísticos y refranes). Leipzig: F.A. Brockhause.

Jenkyns, R. (1980), *The Victorians and Ancient Greece*. Cambridge: University Press.

Jerrer, G.L. (1833), *Weltgesichte für Kindern, Erste Teil*. Nürnberg: Druck und Verlag von Friedrich Campe.

Joergensen, J. (1916), *San Francisco de Asís*. Madrid: La Lectura.

Jones, L. (ed.) (2005), *Encyclopedia of Religion*. Detroit: Thomson Gale.

Jouvenel, R. (1959), "Eis mnimin Kazantzaki" (En recuerdo de Kazantzakis), *Nea Estia* 33, 779: 228-243.

—— (1962), "Syzytimata me ton Kazantzaki" (Conversaciones con Kazantzakis), *Nea Estia* 848: 1570-1585.

Joyce, J. ([1922] 1997), *Ulises*. New York-London: Alfred A. Knopf [trad. Española: *Ulises*. Barcelona: RBA 1995].

——(1916), *A Portrait of the Artist as a Young Man.* New York: B.W. Huebsch.

Judge, J. (1978), *Minoans and Mycenaeans: Sea kings of the Aegean*. Washington: National Geographic Society.

[264] Canción popular narrativa.

Jung, C.J. & Kerenyi, K. (2004), *Introducción a la esencia de la mitología.* Madrid: Siruela.

Jung, C.J. (1993), *La psicología de la transferencia.* Barcelona: Paidós.

—— (2002), *El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Caralt.

Jusdanis, G. (1985), "The Politics of Criticism, Deconstruction, Kazantzakis, Literature", *Byzantine and Modern Greek Studies* 9: 161-186.

—— (2004), "Farewell to the Classical: Excavations in Modernity", *Modernism/Modernity* 11, 1: 37-53.

Kadaré, I. (1989), *El puente de los tres arcos.* Madrid: Libertarias.

—— (2001), El expediente H. Madrid: Alianza.

Kaiser, G. (1915). *Europa. Spiel und Tanz in fünf Aufzügen*. Berlin: Fischer.

Kakridis, F. (2005), *I elliniki logotechnia: apo ton Omiro eos tis meres mas* (La literatura griega: de Homero a nuestros días). Athina: Ek. Athinon.

Kakridis, J.Th. (1956), "The role of women in the *Iliad"*, *Eranos* 54: 21-27.

—— (1959), "To chroniko mias synergasias" (Crónica de una colaboración), *Nea Estia* 33, 779: 115-20.

Kalokyris, D. (1997), *Lexilogio* (Vocabulario). Athina: Ypsilon/Vivlia.

Kambouroglou, M. (1924), *Paramythia* (Leyendas). Athina: D.G. Karamboglou.

Kapsomenos, E. (1979), *To synchrono kritiko istoriko tragoudi* (La canción histórica cretense contemporánea). Athina: Themelio.

Karadimas, N. & Momigliano, N. (2004), "On the term 'Minoans' before Sir Arthur Evans' work in Crete", *Studi Micenei ed Egeo Anatolici* 46, 2: 243-248.

Karalis, V. (1994), *O Nikos Kazantzakis kai to palimpsisto tis Istorias* (Nikos Kazantzakis y el palimpsesto de la historia). Athina: Kanakis.

—— (2001), "Kato apo ta matia ton nekron: I metafysiki tis thnitotitas stin rapsodia Omega tis *Odysseias* tou Nikou Kazantzaki" (Bajo la mirada de los muertos: la metafísica de la mortalidad en la rapsodia omega de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis), *Praktika tou A' Diethnous Synedriou "Kriti kai Evropi: Synkriseis, Synkliseis kai apokleiseis stin logotechnia".* Varvaroi: Kentro Ellinikis Logotechnias.

—— (2010), "Broken Hallelujah; Nikos Kazantzakis and Christian Theology", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 273-276.

Karetsou, A. (2000), *Kriti-Aigyptos. Politismoi desmoi trion chilietion* (Creta-Egipto. Lazos culturales de tres mil años). Athina: Kapon.

Karyotakis, K.G. (2000), *Poiimata kai peza*. Athina: Estia.

Kaskoura, M. (2003), *I thiliki parafonia tou Nikou Kazantzaki* (La disonancia femenina de Nikos Kazantzakis). Athina: Ellinika Grammata.

Kastrinaki, A. (1998), "O Nikos Kazantzakis kai o Aisthitismos: Elxi kai aposi" (Nikos Kazantzakis y el Esteticismo: Atracción y rechazo", en Moutzouris, K. (ed.), (1998): 127-153.

—— (2008), "O Kazantzakis kai oi topoi tis Parakmis" (Kazantzakis y los topoi de la Decadencia) http://stavrochoros.pblogs.gr/2008/02/kazantzakhs-fonoi-gynaikwn-.html [consultado 13-05-13]

Katsimbalis, G.K. (1958), *Vivliografia Nikou Kazantzaki. A', 1906-1948* (Bibliografía de Nikos Kazantzakis. I, 1906-1948). Athina.

Kavvadias, D. (1909), *Proïstotiki archaeologia* (Arqueología prehistórica). Athina: Leonis Paraskevas.

Kazantzaki, E. (1977), *Nikos Kazantzakis O Asympivastos*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española: *Nikos Kazantzakis: El disidente*. Barcelona: Planeta 1974].

—— (1983), *Mahatma Gandhi. Mia Agia Zoi*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española: *La santa vida de Mahatma Gandhi*. Santiago de Chile: Ercilla 1936].

Kazantzaki, G. (2007), *Anthropoi kai Yperanthropoi* (Hombres y Superhombres). Athina: Kastaniotis.

Kazantzakis, N. & Kakridis, I.Th. (1965), Omirou, *Odisia* (Homero, Odisea). Athina: typ. M. Rodi.

—— (1964), Omirou, *Iliada* (Homero, Ilíada). Athina: typ. M. Rodi.

Kazantzakis, N. ([1906] 1963), "I arostia tou aionos" (La enfermedad del siglo), *Pinakothiki* (marzo-abril-mayo 1906) y *Nea Estia* (1963): 691-696.

—— ([Nirvami, K. 1906] 2005), *Ofis kai Krino*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española M. Castillo Didier: *Lirio y serpiente*, Buenos Aires: Carlos Lohé 1988].

—— ([1909] 1969), *Komodia. Tragodia monoprakti* (Comedia. Tragedia en un acto). Zurich: ed. Rev. Propilaia.

—— (1909), "I epistimi echreokopisi;" ("¿Está la ciencia en bancarrota?"), *Panathinaia* (15 nov.): 71-75.

—— ([1909] 1977), "Istoria tou glossiko zitimatos" (Historia de la cuestión lingüística), *Noumas* 347: 9-12; Reed. en Alexíou & Stefanakis (1977: 122-140) y Stefanakis (1997: 324-353).

—— ([1909] 1998), *O Federikos Nietzsche en ti filosofía tou Dikaiou kai tis Politeias* (Federico Nietzsche en la filosofía del derecho y del Estado). Athina: ek. E. Kazantzaki.

—— (1910), "Gia tous neous mas" (Para nuestros jóvenes), *Nea Zoi* (Alexandria), En.-Feb.-Mar.: 232-239.

—— ([Psiloritis, P.] 1910) *O Protomastoras. Tragodia* (El Maestro Primero. Tragedia), Panathinaia 20: 131-144.

—— ([1913] 1958), "Henri Bergson", *Deltio Ekpaideftikou Omilou* 2 (Octubre): 310-334; *Kainouria Epochi* 3, 11 (otoño): 12-30.

—— ([1927] 2007), *Askitiki. Salvatores Dei.* Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española J. Ruiz: *Ascética. Salvatores Dei*. Barcelona: Kyklades 1986].

—— ([1928] 2000). *Taxidevontas: Rousia* (Viajando. Rusia). Athina: ek. E. Kazantzaki.

—— ([1930] 1989), *Istoria tis rosikis logotechnias* (Historia de la literatura rusa), Athina: ek. E. Kazantzaki, 1989.

—— ([Kazan, N. 1930] 1989). *Toda-Raba*. Athina: ek. E. Kazantzaki.

—— ([1937]) 2002), *Taxidevontas A: Ispania*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española G. Flores Liera: *Viajando. España ¡Viva la muerte!* Madrid: ed. Clásicas 1998]

—— ([1938] 1999), *Taxidevontas B: Iaponia – Kina*. Athina: ek. E. Kazantzaki.

—— ([1938] 2006), *Odisseia.* Athina: ek. E. Kazantzaki. Incluye "Lexilogio tis Odyseias" (Léxico de la Odisea) [trad. española M. Castillo Didier: *Odisea* en Kazantzakis, N., *Obras Selectas IV.* Barcelona: Planeta 1975].

—— ([1939] 2000), *O Vrachokipos*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española R. Bixio: *El jardín de rocas*. Buenos Aires: Carlos Lohé 1984].

—— ([1940] 2000), *Taxidevontas G: Anglia* (Viajando. Inglaterra). Athina: ek. E. Kazantzaki.

—— ([1940] 2003a), *Sta palatia tis Knosou*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española T. Sepmere Carreras: *En el palacio de Cnosos.* Barcelona: Planeta 1987].

—— ([1940] 2003b), *Megas Alexandros*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española M. Arlt: *Alejandro el Grande*. Buenos Aires: Carlos Lohlé 1983].

—— (1943), "Ena scholio stin *Odisia*" (Un comentario a la *Odisea*), *Nea Estia* 34 (octubre): 1028-1034.

—— ([1946] 2002), *Vios kai politeia tou Alexi Zorbas*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española R. Gibourg: *Alexis Zorbas el griego*. Madrid: Debate 1997]

—— ([1950] 2005), *O Christos Xanastavronetai*. Athina: ek. E. Kazantzaki, 2005 [trad. española J.L. de Izquierdo hernández: *Cristo de nuevo crucificado*. Madrid: Alianza 1989].

—— ([1951] 1997), *O teleftaios peirasmos*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española R. Bixio: *La última tentación*. Barcelona: Debate 1999].

—— (1951), *J. Joergensen, O Agios Frankiskos tis Asizis. I zoi kai to ergo tou*. Athina: ek. Kalos Typos.

—— ([1953] 2005), *O Kapetan Michalis*. Athina: ek. E. Kazantzaki. [trad. española R. Chacel: *Libertad o Muerte (El Capitán Miguel)* en Kazantzakis, N., *Obras Selectas* I, Barcelona: Planeta 1960].

—— ([1954] 2005), *O ftochoulis tou theou*, Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española E. Pezzoni: *El pobre de Asís*. Buenos Aires: Lohé-Lumen 1996].

—— ([1956] 2007), *Anafora ston Greco*. Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española D. Leocadio Garasa: *Carta al Greco*, Buenos Aires: Lohlé-Lumen 1995].

—— (1958), *Epistoles pros ti Galateia* (Cartas a Galateia). Athina: Difros.

—— ([1965] 2004), *Taxidevontas (Italia, Aigyptos, Sina, Ierousalim, Kypros, o Morias*. Athina: ek. E. Kazantzaki 2004 [trad. española: A. Lupo Canaleta, *Del monte*

Sinaí a la isla de Venus, en Kazantzakis, N., *Obras Selectas* II. Barcelona: Planeta 1960].

—— (1971), "Skorpies selides apo ta tetradia tou Nikou Kazantzakis" (Hojas sueltas de los diarios de Nikos Kazantzakis), *Nea Estia* 90, 1062: 1257-1261.

—— (1977a), "Eikosi dyo grammata toy N. K. ston Kimon Friar gia tin metafrasi tis *Odisseias* sta anglika" (Veintidós cartas de N. K. a Kimon Friar sobre la traducción de la *Odisea* al inglés), *Tomes* 17: 3-23.

—— (1977b), "84 grammata tou N. K. Ston Kakridi", *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki): 257-300.

—— (1977c), "Anekdota grammata tou Kazantzaki ston Borje Knös", *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki): 301-303.

—— (1979), *The suffering God. Selected Letters to Galatea and to Papastephanou*. New York: Caratzas Brothers.

—— (1998a), *Theatro I: Tragodies me archaia themata. Promitheas, Kouros, Odisseas, Melissa* (Tragedias A: Tragedias de tema clásico. Prometeo, Kouros, Odiseo, Melisa). Athina: ek. E. Kazantzaki [trad. española M. Castillo Didier: *Teatro. I. Odiseo, Juliano, Niceforo, Kapodistria*. Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos 1978; *Teseo (Kouros)* en *Obras Selectas* II. Barcelona: Planeta 1960; *Prometeo portador del fuego [Προμηθέας πυρφόρος-Promitheas pyrforos], Prometeo encadenado [Προμηθέας δεσμώτης-Promitheas desmotis]*. Santiago (Chile): 2000]

—— (1998b), *Theatro II: Tragodies me vyzantina themata. Christos, Ioulianos o Paravatis, Nikiforos Fokas, Konstantinos Paleologos.* Athina: ek. E. Kazantzaki.

—— (1998c), *Theatro III. Tragodies me diafora themata. Capodistrias, Christoforos Colomvos, Sodoma ke Gomorra, Voudas.* Athina: Ek. E. Kazantzaki.

Kerenyi, K. (1959), "Nikos Kazantzakis. Sinechistis tou Nietzsche stin Ellada" (Kazantzakis continuador de Nietzsche en Grecia), *Afieroma ston N.K.* (Homenaje a N.K.), *Nea Estia* 33, 779: 42-59.

—— (1960a), "N. Kazantzakis, ou le génie grec au carrefour de l'Orient et de l'Occident", *La Table Ronde* 151-2, VII-VIII: 24 y ss.

—— (1960b), *Streifzüge eines Hellenisten. Von Homer zu Kazantzakis*. Zürich : Rhein-Verlag.

—— (1969), "Introducción" a Kazantzakis, N. ([1909] 1969).

—— (1997), *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila.

—— (1998), *Dionisos, raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.

—— (2004), *Eleusis*. Madrid: Siruela.

—— (2006), *En el laberinto.* Madrid: Siruela.

Kermode, F. (1967), *The Sense of sn Ending*. Oxford: Clarendon Press.

Kirk, G.S. (1968), *Las canciones de Homero.* Buenos Aires: Paidós.

—— (1973), *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral.

Kluckhohn, C. (1942), "Myths and Rituals: a general theory", *Harward Theological Review* 35: 45-79.

Klynne, A. (1998), "Reconstructions of Knossos: Artists' Impressions, Archaeological Evidence and Wishful Thinking", *Journal of Mediterranean Archaeology* 11, 2: 206-229.

Knight, W.F.J. (1932), "Maze Symbolism and the Trojan Game", *Antiquity* 6, 24: 445-458.

Koliopoulos, G.M. (2008), *Taxideftes me ton "Dysea" Niko Kazantzaki* (Viajeros con el "Diseo" Nikos Kazantzakis*).* Athina: S.D. Vasilopoulos.

Kolocotroni, V. & Taxidou, O. (1997), "Modernism and Hellenism: Aspects of a Melancholy Sensibility", en Tziovas (ed.) (1997): 11-24.

Konidari-Favi, Ai. (1992), *I Idaniki Politeia tis* Odiseias *tou Nikou* Kazantzaki (La Ciudad Ideal de la Odisea de Kazantzakis). Athina: Basileios.

—— (1994), *To Mega Rodo stin Odiseia tou Nikou Kazantzaki* (La Gran Rosa en la Odisea de Nikos Kazantzakis). Athina: Basileios.

—— (2001), *O sympantikos choros sthn* Odysseia *tou N. Kazantzaki* (El baile universal en la Odisea de N. Kazantzakis). Athina-Giannina: Domoni.

Kopaka, K. (1990), "Minos Kalokairinou, anaskafes stin Knoso", *Palimpseston* 9-10: 5-69.

Kordatos, G. (1983), *Istoria tis neoellinikis logotechnias. (Apo to 1453 os to 1961)* (Historia de la literatura griega moderna (De 1453 a 1961)). Athina: Epikairotita.

Kornaros, V. (1995), *Erotokritos*. Athina: Estia (trad. española J.A. Moreno Jurado: Cornaro, V., *Erotócrito*. Madrid: Gredos 2004).

Korte, B. (2000), "The reassuring science? Archäologie als Sujet und Metaphor in der Literatur Bretanniens", *Poetica* 32: 125-150.

Koumakis, G. (1996), *Nikos Kazantzakis. Themeliodi provlimata sti philosophia tou* (Nikos Kazantzakis. Los problemas fundamentales de su filosofía).Athina.

Kretschmer, P. (1896), *Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache*. Göttingen: Vandenhoech.

Kriaris, A. (1920), *Pliris syllogi kritikon dimodon asmaton* (Colección completa de canciones vernáculas cretenses). Athina: Franztesakis & Kaitatzis.

Krippner, M. (1957), *Beyond Athens: Journeys through Greece*. London: Bles.

Kristeva, J. (2001), *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos.

Kumar, S. (1963), *Bergson and the Stream of Conciousness Novel.* New York: University Press.

La Rosa, V. (2010), "To kritiko xoma. Periplaniseis ston *Kourou* tou Kazantzakis kai alla themata" (La tierra cretense. Recorridos por el *Kouros* de Kazantzakis y otros temas), *Ellinika* 60, 1: 211-244.

Lacarriere, J. (1972), "Nikos Kazantzakis. Sur les traces d' Ulysse. Chant planétaire, océan poétique: Une « Odyssée » de notre Temps", *Le Monde* (28-01-1972): 14-15.

Lamb, C. ([1808] 2001), *Las aventuras de Ulises*. Barcelona: Alba Editorial.

Lambridi, E. (1939), "I *Odysseia* tou Nikou Kazantzaki. III. I morfi tis" (La *Odisea* de Nikos Kazantzakis. III. Su forma), *Neoellinika Gramata* (15-4-1939): 10 y ss.

Lambropoulos, V. (1988), *Literature as National Institution. Studies in the Politics of Modern Greek Criticism.* New Yersey: Princenton University Press.

Lang, A. & R. Haggard (1890), *The Worlds Desire*. London: Longmans, Green & Co.

Lämmer, E. (1995), *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.

Lancaster, O. (1947), *Classical Landscape with Figures*. London: J. Murray.

Lang, A. (1906), *Homer and his Age.* London, New York: Longmans, Green & Co.

Laourdas, V. (1943a), *I* Odiseia *tou Kazantzaki: Kritiko dokimio* (La *Odisea* de Kazantzakis: (Ensayo crítico). Athina.

—— (1943b), "Scholio se ena kritiko dokimio" (Escolio a un ensayo critico), *Nea Estia* (noviembre): 1336-41.

—— (1977), *Filologika Dokimia* (Ensayos filológicos). Thessaloniki: Diagonios.

Lapatin, K. (2001), "Snake Goddes, Fake Goddesses: How Forgers on Crete met the Demand for Minoan Antiquities", *Archaeology* 54, 1: 33-36.

—— (2002), *Mysteries of the Snake Goddess: Art, Deire and the Forging of History*. Boston: Houghton Mifflin.

—— (2006), "Forging the Minoan Past" (Hamilakis & Momigliano eds. 2006): 89-106.

Lapourtas, A. (1995), "Arthur Evans and His Representation of the Minoan Civilization at Knossos", *Museum Archaeologist* 22: 71-82.

Laroche, D. (1993), "The Discovery of Preclassical Antiquity", *Rassegna* 55: 68-73.

Lasso de la Vega, J. S. (1962), "Ulises griego", *ABC* (13-05-1962).

—— (1971a), "En torno a Kasantsakis", Separata de *Estudios Clásicos*, 12, 53. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1968 // El mismo artículo traducido al griego como "Gyro ston Kazantzaki", *Nea Estia* (noviembre 1971): 29-65.

—— (1971b), "Sobre lo clásico", *Cuadernos de Filología Clásica* 1: 9-77.

—— (1971c), *De Sófocles a Brecht*. Barcelona: Planeta.

Lawler, L.B. (1946), "The Geranos Dance – A New Interpretantion", en *Transactions and Proceedings of the American Phililogical Assotiations* 77: 112-130.

Lawson, J.C. ([1910] 1964), *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*. New York: University Books.

Layoun, M. (1990), *Modernism in Greece? Essays on the Critical and Literary Margins of a Movement.* New York: Pella Pub. Co.

Lea, J.F. (1979), *Kazantzakis. The politics of salvation*. Alabama: University Press.

Leaf, W. (1915), *Homer and History*. London: MacMillan and Co.

Lefebvre, G. (2003), *Mitos y cuentos egipcios de la época faraónica*. Madrid: Akal.

Leontaritou, K. (1981), *I neoromantiki viotheoria tou Kazantzaki*. Athina: Themelio.

Lesky, A. (1968), *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.

Lessing, G.E. ([1766] 2002), *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Folio.

Levi, D. (1927), "The Southermost Bound of Europe. Gavdos", *Art and Archaeology* 24, 5: 176-183.

—— (1976), *Festos e la Civilta Minoica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Lévi-Strauss, C. (1964), *El pensamiento salvaje*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Levitt, M.P. (1969), "Nationalism and Literature: Crete, Kazantzakis and *Freedom or Death*", *Bulletin of Pennsylvania Council of Teachers of English* 19: 22-28.

—— (1971-1972), "The Cretan Glance: The World and Art of Nikos Kazantzakis", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 163-88.

—— (1973), "The Modernist Kazantzakis and *The Last Temptation of Christ*", *Mosaic* 6, 2: 103-124.

—— (1977), "Companions of Kazantzakis, Nietzsche, Bergson and Zorba-Greek", *Comparative Literature Studies* 14, 4: 360-380.

—— (1978), "Kazantzakis' *Odyssey*: A Modern Rival to Homer", *Journal of the Hellenic Diaspora* 5, 2: 19-45.

—— (1980), *The Cretan Glance: The World and Art of Nikos Kazantzakis*. Columbus: Ohio University Press.

—— (1983), "Homer, Joyce, Kazantzakis: Modernism and the Epic Tradition", *Journal of the Hellenic Diaspora* 10, 4 (Special Issue: Nikos Kazantzakis): 41-45.

Lewis, P. (ed.) (2011), *The Cambridge Companion to European Modernism*. Cambridge: University Press.

Lewis, P. (2007), *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: University Press.

Lichtenberger, H. (1898), *La philosophie de Nietzsche*. Paris: Alcan.

Lioudakis, M. (1936), *Laografika Kritis. A´ Mantinades*. (Cultura popular de Creta. I Mantinadas). Athina.

Long, Ch.R. (1974), *The Agia Triada Sarcophagus: A Story of late Minoan-Mycenaean practices and beliefs.* Göteborg: Paul Astroms.

López Gregoris, R. & Unceta Gómez, L. (eds.)(2011), *Ideas de mujer.* Alicante: Centro de estudios sobre la mujer, Universidad de Alicante.

López Gregoris, R. (1996), "El matrimonio de Helena: solución lexemática", *Epos* 12: 15-30.

—— (2005), "El mito de la Edad de oro en las fuentes antiguas y en el *Quijote*", *Edad de oro* 24: 173-188.

—— (2005), "Temas. Itinerarios por las literaturas occidentales", capítulo del manual on-line de *Literatura Comparada en Liceus.com*, F. Jurado, A. López-Varela, D. Romero (coords.) y A. Alvar (dir.): 1-22

—— (2007a), "Viaje y descenso a los infiernos: "París, Texas" de Wim Wenders" en González Vázquez, C. y Unceta Gómez, L. (coords.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica.* Madrid: Universidad Autónoma: 79-90

—— (2007b), "¿Qué es realidad y qué ficción en la literatura y la mitología antiguas?", en *Homenaje a Vicente Picón.* Madrid: Universidad Autónoma: 305-317.

Loraux, N. (2994), *Las Experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*. Barcelona: El Acantilado.

Lord, A.B. ([1960] 2000), *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

—— (1977), "Parallel Culture Traits in Ancient and Modern Greece", *Byzantine and Modern Greek Studies* 3: 71-80.

Lorimer, H.L. (1950), *Homer and the Monuments*. London: Macmillan.

Luce, J.M. (1975), *Homer and the Heroic Age*. London: Thames & Hudson.

MacGillivray, J.A. (2006), *El laberinto del minotauro: Sir Arthur Evans, el arqueólogo del mito.* Barcelona: Edhasa.

Machado, A. (1991), *Juan de Mairena, sentencias, donaires y apuntes de un profesor apócrifo.* Madrid: Castalia.

Mackridge, P. (ed.) (1996), *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry, Essays in memory of C.A. Trypanis.* London: Frank Cass & Co. Ltd.

MacNeal, R.A. (1973), "The legacy of Arthur Evans", *California Studies in Classical Antiquity*, 6: 205-220.

Mair, A.W. (ed.) (1921), *Callimachus and Licophron*. London: W. Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons.

Malanos, T. (1984), "33333=33332+1", en *I dynami ton aisthetikon sygkiniseon kai alla kritika* (La fuerza de las emociones estéticas y otros ensayos). Athina: Prosperos: 50-54.

Malraux, A. (1951), *Le musée imaginaire*, en *Les voix du silence*. Paris: Gallimard.

Mandilaras, B.G. (1987), *Kazantzakis kai glossa* (Kazantzakis y la lengua). Athina.

Mann, Th. ([1924] 2004), *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer.

Maras, S. (1988), *Nikos Kazantzakis. Techni kai metaphysiki* (Nikos Kazantzakis. Arte y metafísica). Athina: Kastaniotis.

Mardrus, J.C. (ed.) (2007), *Las mil noches y una noche*, I y II. Madrid: Cátedra.

Marinatos, S. & Hirmer, M. (1960), *Crete and Mycenae*. Londres: H.N. Abrams.

Marinatos, S. (1927), *O archaios kritikos politismos* (La civilización cretense arcaica). Athina: Sergiadou.

—— (1939), "The Volcanic Destruction of Minoan Crete", *Antiquity* 13: 425-439.

—— (1950), "Peri tou thrylou tis Atlantidas" (En torno a la leyenda de la Atlántida), *Kretika Chronika* 4: 195-213.

—— (1954), *Kritomykinaïki thryskeia* (Religión creto-micénica). Athina: Eleftheri Skepsi.

—— (1984), *Art and Religion in Thera: Reconstructing a Bronze Age Society*. Athens: D. & I. Mathioulakis.

Marinetti, F.T. (1909), "Manifesto", *Le Figaro* (20-02-1909).

Marini, A.M. (1932), "l mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurativa", *Atene e Roma* 13: 60-97, 121-42.

Markomichelaki, T.M. (2008a), "Gia tin Eleni. Lexeis apo tin *Odysseia* tou Kazantzaki" (En torno a Helena. Palabras de la *Odisea* de Kazantzakis), *Mikrofilologika* 23: 20-23.

—— (2008b), "O iskios tis Elenis sto ergo tou Kazantzaki kai i axiopoiisi tou sti didaktiki praxi (Evripidi, *Eleni*, G' Gymnasiou)" (La sombra de *Helena* en la obra de Kazantzakis y su uso en la práctica docente (Eurípides, *Helena*, 3º curso del Instituto)), *Filologos* 131: 123-135.

—— (e.p.), "Eleni kai Kriti, morfes paralliles stin *Odyseia* tou Kazantzaki kai i thesi tis Elenis stin 'Kritiki Matia'" (Helena y Creta, figures paralelas en la *Odisea* de Kazantzaki y su lugar en la Mirada Cretense), *Prepragmena Epistimonikou Synedriou: O Nikos Kazantzakis kai o kritikos politismos* (Actas del congreso científico: Nikos Kazantzakis y la cultura cretense), 28-30 septiembre 2007, Iraklio-Myrtia.

Martínez Arancón, A.(1999), "Sobre la *Askitiki* de Kazantzakis" en Omatos, O. (ed.) (1999): 137-146.

Martínez-Fresneda, M. E. (1964), "De Anacreonte a Kazantzakis", *Estudios clásicos* 8, 43: 209.

Marx, K. ([1841] 2004), *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza según Demócrito y según Epicuro.* México: Sexto Piso.

Maskelarakis, T. (2010), "The Terrestrial Gospel of Kazantzakis; Inspiration for Saving the Earth", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 263-270.

Mastrodimitris, P. (1984), *Neoelliniki Grammateia, Tomos 3. To dimotiko tragoudi* (Literatura neohlénica, Tomo 3. La canción popular). Athina: Goulandris-Horn Foundation.

—— (2005), *Eisagogi stin Neoelliniki Filologia* (Introducción a la filología neohelénica). Athina: Domos.

Matsoukas, N.A. (1989), *I vizantini paradosi sto Niko Kazantzaki* (La tradición bizantina en Kazantzakis). Thessaloniki: Vanias.

Mathews, W.H. (1922), *Mazes and Labyrinths*. London: Longmans, Green & Co.

Mathioudakis, N. & Kambaki-Vougioukli, P. (2009), "University Students' Fuzzy *Accuracy* and *Confidence* guessing the Ideosyncratic Vocabulary of Nikos Kazantzakis *Odysseia*", comunicación en el *2009 Graduate Research Colloquium* (Ofxord, 23 mayo 2009).

—— (2011), "I epithetiki tautotita tou Odisea sto epos tou Nikou Kazantzaki: mia protasi meso ton asafon synolon" (La personalidad adjetiva de Odiseo en la epopeya de Nikos Kazantzakis: una propuesta a través de los conjuntos imprecisos), *Actas del Congreso Internacional de la Sociedad Europea de Estudios Neohelénicos: Identidades en el mundo griego (del 1204 hasta hoy)*, Granada, 9-12 de septiembre de 2010: http://www.eens.org/?page_id=1873 [consultado 13-05-13]

—— (2012), *Neologika Athisavrita stin* Odysseia *tou Nikou Kazantzaki: Stratigikes katanoisis, asafeia kai vevaiotita* [Tesis doctoral inédita: *Neologismos no indexados en la* Odisea *de Nikos Kazantzakis: Estrategias de comprensión, indeterminación y seguridad*, Universidad de Tracia].

Matt, L. von (1968), *Ancient Crete*. London: Thames & Hudson.

Mayayo, P. (2002), *André Masson: Mitologías.* Madrid: Metáforas del pensamiento moderno.

Mayer, M. (1892), "Mykenischen Beiträge, Zur Mykenischen Tracht und Kultur", *Jahrbuch der kaiserlich deutschen archaeologischen Institut* 7: 32-188.

Mayorga, C. (1997), "La imagen del arco y la flecha en Kazantzakis", en Morfakidis, M. & García Gálvez, I. (eds.) (1997): 241-253.

McEnroe, J. (1995), "Sir Arthur Evans and Edwardian Archaeology", *Classical Bulletin* 71: 3-18.

McGinn, R. (1981-1982), "Verwandlungen von Nietzsches Übermenschen in der Literatur des Mitelmeerraums: D'Annuzio, Marinetti und Kazantzakis", *Nietzsche-Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 10-11: 597-614.

McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction.* New York, London: Methuen.

Megan, G. (1962), *Ellinika paramythia* (Cuentos populares griegos). Athina: Estia.

—— (1976), *Die Ballade von der Arta-Brücke*. Thessaloniki: IMXA.

Megwinof Andreu, G.E. (1989), "Cristóbal Colón; s. XV- s. XX Nikos Kazantzakis", en Criado de Val, M. (dir.) (1989), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento.* Barcelona: PPU: 527-532.

Mellersh, H.E.L. (1970), *The Destruction of Knossos. The Rise and Fall of Minoan Crete*. London: H. Hamilton.

Menéndez Pidal, R. ([1910] 1974), *La epopeya castellana a través de la literatura española.* Madrid: Espasa-Calpe.

—— ([1929] 1969), *La España del Cid.* Madrid: Espasa-Calpe.

Meraklis, M. (1965) "I elliniki pezografia tis teleftaias dekaetias", *Nea Poreia* 119-123: 23-36.

—— (1973), *Ta paramythia mas* (Nuestros cuentos). Athina: Konstantinidis.

—— (1977), "I paraxeni romiosini tou Kazantzaki" (La extraña grecidad de Kazantzakis), *Nea Estia* 102, 1211: 83-88.

Merkle, S. (1989), *Die Ephimeris belli Troiani des Diktys von Kreta. Studien zur klassischen Philologie* 44. Frankfurt am Main: P. Lang.

Merrill, R. (1975), "Zorba the Greek and Nietzschean Nihilism. Nikos Kazantzakis", *Mosaic-A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 8, 2: 99-113.

Messing, G. (1959), "Kazantzakis", *Encounter* 13, 4: 78-79.

Metzidakis, S. (2000), "Surrealist Affinities in Modern Greek Literature: Kazantzakis and Breton", *Rivista di letterature moderne e comparate* 53, 4: 429-441.

Middleton, D.J.N. (ed.) (2005), *Scandalizing Jesus: Kazantzakis's "The Last Temptation of Christ". Fifty Years On.* New York-London: Continuum.

Middleton, D.J.N. (1994), "Kazantzakis, Nikos and Process Theology - Thinking theologically in a Relational World", *Journal of Modern Greek Studies* 12, 1: 57-74.

—— (1998), "Kazantzakis and Christian doctrine: Some bridges of understanding", *Journal of Modern Greek Studies* 16, 2: 285-312.

—— (2005), "Kazantzakis among the Postmoderns: Some Reflections", *Byzantine and Modern Greek Studies* 29, 1: 71-88.

—— (2010), "Reading Kazantzakis in the United States: A Christian Theological Perspective", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 51-67.

Middleton, D.J.N. & Bien, P. (eds.) (1996), *God's Struggler: Religion in the writings of Nikos Kazantzakis.* Macon, Georgia: Mercer University Press.

—— (2005), "Kazantzakis among the Postmoderns: Some Reflections", *Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 21, 1: 71-88.

Milionis, Ch. (1998), "La lucha contra el Toro-Minotauro en la literatura griega (El *Kouros* de Nikos Kazantzakis)", *Seminario Internacional Complutense*. Madrid: Universidad Complutense.

Mitford, W. (1838), *The History of Greece*. London: T. Cadell.

Mitsakis, K. (1976), *O Omiros stin neoelliniki logotechnia* (Homero en la literatura neohelénica). Athina: Elliniki Paideia.

—— (1998), *I kritiki matia. Meletes gia ton Niko Kazantzaki* (La mirada cretense. Estudios sobre Nikos Kazantzakis). Athina: Kardamitsa 1998.

Mitsotakis, K. (1972), *O Kazantzakis milei gia theo* (Kazantzakis habla de dios). Athina: Minoas.

Momigliano, N. (1999), *Duncan Mackenzie: A Cautious Canny Highlander and the Palace of Minos at Knossos.* Londres: Institute of Classical Studies.

Morales Ladrón, M. (2004), "La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce", *Barcelona English Language and Literature Estudies*

13: http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells13/PDF/articles_08.pdf [consultado 13-05-13]

Morano Rodríguez, C. (1982), "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito", *Faventia* 4, 1: 77-96.

Morfakidis, M. & García Gálvez, I. (eds.) (1997), *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica I y II*. Granada: Athos-Pérgamos.

Moro, T. (1998), *Utopía*. Madrid: Alianza.

Morón, V. (2007), "Aquellas mujeres de Creta", *Le Regard crétois* 34: 80-88.

Morris, C. (2006), "From Ideologies of Motherhood to 'Collecting Mother Goddesses'" en Hamilakis & Momigliano (eds.) 2006: 69-78.

Moschu, E.N. (1997), "I odysseia kai i *Odysseia* tou N. Kazantzaki" (La odisea y la *Odisea* de N. Kazantzaki), *Nea Estia* 142, 1688 (Afieroma ston Kazantzaki): 1538-1547.

Motsios, G. (2000), *Taphika ethima kai moirologia* (Tradiciones funerarias y trenos). Athina: Kolikas.

Moutsopoulos, E. (1977), "Oi proektaseis tou bergsonismou sto ergo tou Nikou Kazantzaki", *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki): 26 y ss.

Moutzouris, K. (ed.) (1998) *Pepragmena Epistimonikou Diimerou. Nikos Kazantzakis. 40 chronia apo to thanato tou* (Actas jornadas científicas. Nikos Kazantzakis. 40 años tras su muerte) (Chania 1-2 noviembre 1997). Chania: ek. Dimotikis Politistikis Epicheirisis Chanion.

Müller, K.O. ([1824] 1830), *The History and Antiquities of the Doric Race*. London: John Murray.

Mundkur, B. (1983), *The Cult of the Serpent: An Interdisciplinary Survey of Its Manifestations and Origins*. Albany: State University of New York Press.

Murray, G. ([1912] 2003), *Five Stages of Greek Religion*. New York: Dover Publications.

Murray, G. (1897), *A History of Ancient Greek Literature*. New York: D. Appleton & Co.

Musil, R. (1930-1933), *Der Mann ohne Eigenschaften*. Berlin: Rowohlt.

Mutafis, G. (1986), *I kokkini grammi tou Nikou Kazantzaki. Syntomi kritiki analysi oloklirou tou ergou tou* (La línea roja de Nikos Kazantzakis. Breve análisis de toda su obra). Athina: Vivliopoleio ton vivliofilon.

Myres, J.L. (1911), *The Dawn of History*. London: Williams & Norgate.

—— (1933), "The Cretan Labyrinth: A retrospect of Aegean Research", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 58: 269-312.

Nagy, G. (2004), *Homer's Text and Language.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Naupert, C. (2001), *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*. Madrid: Arco Libros.

Newton, R.M. (1989), "Homer and the Death of Kazantzakis' Odysseus", *Classical and Modern Literature* 9, 4: 327-338.

Niemeier, W.D. (1995), "Die Utopie eines verlorenen Paradises: die Minoische Kultur Kretas als neuseitliche Mythenschöptung" en Stupperich, R. (ed.), *Lebendige Antike: Rezeption der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit*. Mannheim: Palatium Verlag: 195-206.

Nieto Ibáñez, J.M. (2001), "Sodoma y Gomorra: un drama bíblico de Nikos Kazantzakis", *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos* 22: 241-252.

Nietzsche, F. (1979), *La Gaya Ciencia*, Barcelona-Palma de Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.

—— (1980), *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe.

—— (1987), *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.

—— (1988), *Ecce Homo*. Madrid: Alianza.

Nikolaidou, M. (2010), "Buscando a las mujeres del mundo minoico y micénico: caminos de la investigación feminista hacia la Edad del Bronce en el Egeo", *III Jornadas Hispanohelénicas "Mujeres en la Antigüedad, imágenes del presente: una aproximación desde la investigación en España y Grecia"*, Universidad Autónoma de Madrid (25 y 26 de febrero).

Nikolarisis, D. (1983), "I parousia tou Omirou stin nea elliniki poiisi" (La presencia de Homero en la poesía griega moderna), *Dokimia Kritikis*: 209-236.

Nilsson, M.P. (1925), *A History of Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press.

—— (1932), *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

—— ([1927] 1950), *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion.* Lund: Gleerup (1950). (1950), *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*. Lund: Greelup.

—— (1968), *Homer and Mycenae*. New York: Cooper Square Publischers.

Notopoulos, J.A. (1959a), "Kazantzakis' Golden Extremes", *Virginia Quarterly Review* 35, 2: 320-326.

—— (1959b), "Modern Greek Heroic Oral Poetry and its Relevance to Homer". Texto que acompaña al álbum *Folkways record* FE 4468. New York: Folkways.

Ntounia, Ch. (2006), "Me alitheia kai fantasia: O Kazantzakis aftoviografoumenos" (Con verdad y fantasía: Kazantzakis autobiografiado), en Psichogios (ed.) (2006): 255-270.

—— (ed.) (2004), *Nikos Kazantzakis 2004. Viografia-ergografia-kritikes-keimena.* Ypourgeio Politismou – Politistiki Olympiada. Athina 2004 [trad. inglesa: *Nikos Kazantzakis 2004. Biography-works-critics-texts.* Hellenic Culture Organization S.A. – Cultural Olympiad. Athens 2004].

Núñez Esteban, G. (1997), *Nikos Kazantzakis (1883-1957)*, Madrid: Ediciones del Orto.

Omatos, O. (ed.) (1999), *Tras las huellas de Kazantzakis*. Granada: Athos-Pérgamos.

Omatos, O. (1987), "Bizancio en la obra dramática de N. Casantsakis I y II", *Erytheia* 8, 1 y 2: 143-166, 315-331.

—— (1989), "Mitos griegos en las 'Demotika tragodia'", *Veleia* 6: 253-270.

—— (1990), "Del Caronte barquero al Jaros neohelénico", *Veleia* 7: 303-316.

—— (1993), "El héroe Odiseo en la poesía neohelénica", *Veleia* 10: 237-245.

—— (1994), "La tradición oral neohelénica: cantos, cuentos y teatro popular", *Erytheia* 15: 259-273.

—— (1995), "La compleja personalidad de N. Kasantzakis. Sus raíces", *Erytheia* 16: 169-183.

—— (2002), "Prometeo, un héroe trágico de Kazantzakis", en García Gálvez (ed.) 2002: 439-456.

—— (2009), "KOYROS, una recreación del mito de Teseo", *Faventia* 31, 1-2: 263-278.

Ortega y Gasset, J. (1976), "Prólogo" a Spengler, O. (1976), *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid: Espasa Calpe.

Osorio, O. (2002), "La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX", *Espéculo* 20: http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html [consultado 13-05-13]

Oteyza, L. (1917), *Las mujeres de la literatura*. Madrid: Librería de la viuda de Pelayo.

Owens, L. (1998), "Does this one exist? The Unveiled Abyss of Nikos Kazantzakis", *Journal of Modern Greek Studies* 16, 2 (Special Issue: Nikos Kazantzakis): 331-348.

—— (2001a), "Metacommunism: Kazantzakis, Berdyaev and 'The New Middle Age'", *The Slavic and East European Journal* 45, 3: 431-450.

—— (2001b), "Beyond nihilism: Katzantzakis and Plotinus on the metaphysics 'One' that does not exist", *Journal of Modern Greek Studies* 19, 2: 269-281.

—— (2003), *Creative Destruction: Nikos Kazantzakis and the Literature of Responsibility*. Macon, Ga.: Mercer University Press.

Padró, J. (1987), "La transcripción castellana de los nombres egipcios", *Aula Orientalis* 5: 107-124.

Page, D.L. (1970), *The Santorini Volcano and the Desolations of Minoan Crete*. London: Society for the Promotion of Hellenic Studies.

—— (1976), *History and the Homeric Iliad*. University of California Press.

Paglia, C. (2001), *Sexual Personae*. New Haven London: Yale University Press.

Palamas, K. ([1907] 1972) *O dodekalogos tou gyftou; Oi chairetismoi tis iliogennitis* (El dodecálogo del gitano; Los saludos de la hija del sol). Athina: Adelfoi G. Vlassi.

Palmer, L.R. & Boardman J. (1963), *On the Knossos Tablets*. Oxford: Clarendon Press.

—— (1961), *Mycenaeans and Minoans. Aegean Prehistory in the Light of the Linear B tablets*. Londres: Faber & Faber.

—— (1963), *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts*. Oxford: Clarendon Press.

Panagiotiaki, N., Kaklamanis, St. & Mavromatis, G. (eds.) (2004), *Palia kai kainouria diathiki* (Antiguo y Nuevo Testamento). Venezia: Elliniko Institouto Byantinon kai Metabyzantinon Spoudon tis Venetias.

Panagiotakis, G. (2002), *Nikos Kazantzakis. His Life and Work*. Iraklio: TypoKreta.

Panagiotidis, T. (1959), "Britomarti", *Kretika Chronika* 13: 226-231.

Panepistimio Kritis, Ergastirio Polimeson / University of Crete Multimedia Lab (2004). *Irakleio, mia poli, mia istoria / Heraklion, a city trough the ages*. Dimos Irakleiou / Municipality of Heraklion.

Papachatzaki-Katsaraki, Th. (1985), *To theatriko ergo tou Nikou Kazantzaki* (La obra dramática de Kazantzakis). Athina: Dodoni.

Papadopoulos, J. (2005), "Inventing the Minoans: Archaeology, Modernity and the Quest for European Identity", *Journal of Mediterranean Archaeology* 18, 1: 87-149.

Papageorgiou, D. (1998), "Taurocatapsia: El toro, desde Cnosos al coso ibérico, en el camino de Europa (Goya y Picasso)", Seminario Internacional Complutense. Madrid: Universidad Complutense.

Papagrigorakis, Id. (1957), *Ta kritika rizitika tragoudia* (Las canciones 'rizitikas' cretenses). Chania.

Papathanasopoulos, Th. (ed.) (1988), *Anekdotes epistoles. O Nikos Kazantzakis grafei… ston Stamo Damantara* (Cartas inéditas. Nikos Kazantzakis escribe… a Stamos Samantaras). Varvaroi-Irakleio: ek. Mouseiou N. Kazantzaki.

Papathanasopoulos, Th. (2000), *Gyro ston Kazantzaki* (En torno a Kazantzakis). Athina: Kastaniotis.

Papathomopoulos, M. & E.M. Jeffreys (eds.) (1966), *O polemos tis Troados*. *The War of Troy*. Athina: MIET.

Paraschos, K. (1939), "Nikou Kazantzaki *Odiseia*" (La *Odisea* de Nikos Kazantzakis), *Nea Estia* 26, 305: 1225-1231.

Parker, H. (1998), "Language as a Mask for Silence in two seemingly Antithetical Authors: Kazantzakis and Joyce", *Journal Of Modern Greek Studies* 16, 2: 247-264.

Parker, R. (1983), *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Oxford: Clarendon Press.

Parry, M. (1971), *The making of the homeric verse*. Oxford: University Press.

Paschalis, M. (2010), "The Relation of Kazantzakis's *Kapetan Michalis* to Homer's *Iliad* and Shakespeare's *Othello*", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 143-172.

Pashley, R. (1837), *Travels in Crete I & II*. Cambridge: University Press; London: Murray.

Passow, A. ([1860] 1958), *Popularia carmina Graeciae recentiores*. Athina: Nikas & Spanos.

Pauly, A.F. von (1958-1980), *Realencyclopädie der classichen Altertumswissenchaft*. Stuttgart: A. Druckenmüller.

Pavel, Th. (2005), *Representar la existencia.* Barcelona: Crítica.

Payne, R. (1960), *The Splendour of Greece*. London: R. Hale.

Paz, O. (1956), *El arco y la lira*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Pedraza, P. (1991), *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.

Pembroke, S. (1967), "Women in Charge: The Function of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient Idea of Matriarchy," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30: 1-35

Pendlebury, J.D.S (1954), *A Handbook to the Palace of Minos*. London: MacMillan.

—— ([1939] 1967), *The Archaeology of Crete: An Introduction*. London: Methuen.

Perez, A. y Améstica, F. (2000), *Albert Camus y Nikos Kazantzakis. La rebeldía como camino ético en el arte*. Santiago: Centro de Estudios Neohelénicos y Bizantinos Fotios Malleros.

Perpinyà, N. (2008), *Las criptas de la crítica: Veinte interpretaciones de la Odisea.* Madrid: Gredos.

Perrault, C. (2008), *Cuentos de hadas de Charles Perrault.* Madrid: Rey Lear.

Persson, A.W. (1942), *The Religion of Greeks in Prehistoric Times*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Pessoa, F. (2007), *Antología poética: El poeta es un fingidor*. Madrid: Espasa Calpe.

Petrakou, K. (ed.) (2000), *Gia to theatro tou Nikou Kazantzaki. Praktika imeridas gia ton eortasmo ton deka chronon apo tin idrisi tis DEFNK (Athina, 10 Oct. 1998)* (Sobre el teatro de Nikos Kazantzakis. Actas de la jornada de celebración de los diez años de la fundación de la SIANK (Atenas, 10 oct. 1998)). Athina: DEFNK[265].

Petrakou, K. (2005), *O Kazantzakis kai to theatro* (Kazantzakis y el teatro) Athina: Militos.

—— (2010), "The Ideological and Aesthetic Perspective in Kazantzakis's Dramas: Is It still Valid?", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 105-114.

Petrie, W.M.F. (1890), "The Egyptian Bases of Greek History", *Journal of Hellenic Studies* 11: 271-277.

Petrolle, J.E. (1993), "Nikos Kazantzakis and *The Last Temptation*: Irony and Dialectic in a Spiritual Ontology of Body', *Journal of Modern Greek Studies* 11, 2: 271-291.

Petropoulos, D. (1954), "Oi poitarides stin Kriti kai stin Kypro" (Los poetas en Creta y Chipre), *Laografia* 15: 347-400.

[265] DEFNK: Diethnes Etairia Filon tou Nikou Kazantzaki; SIANK: Sociedad Internacional de Amigos de Nikos Kazantzakis.

—— (1958-1959), *Ellinika dimotika tragoudia* (Canciones populares griegas). Athina: Zacharopoulos.

Petropoulou, E. (2000), "Gender and Modernity in the Work of Hesse and Kazantzakis", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2, 1: http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss1/5 [consultado 13-05-13]

Petropoulou, P. (1997), *Die Subjektkonstitution im europäischen Roman der Moderne. Zur Gestaltung des Selbst und zur Wahrnehmung des Anderen bei Hermann Hesse und Nikos Kazantzakis.* Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Philippidis, S.N. (2005a), *Amphisimies. Meletimata gia ton afigimatiko logo exi ellinon singrafeon* (Ambigüedades. Estudios sobre la técnica narrativa de seis escritores griegos). Athina: Indiktos.

—— (2005b), *Topoi. Meletimata gia ton afigimatiko logo exi ellinon singrafeon* (Lugares. Estudios sobre la técnica narrativa de seis escritores griegos). Athina: Indiktos.

Phillips, E.D. (1953), "Odysseus in Italy", *Journal of Hellenic Studies* 28: 53-67.

Phillips, J. (2008), *Aegyptiaca on the Island of Crete I & II*. Wien: Österreichisen Akademie der Wissenschaften.

Pichois, C. & Rousseau, A.-M. (1969), *Literatura Comparada*. Madrid: Gredos.

Pieris, M. (1996), "The Theme of the Second Odyssey in Cavafy and Sinopoulos" en Mackridge, P. (ed.) 1996: 97-108.

Platon, N. (1951), "To Ieron Maza (Kalou Choriou Pediados) kai ta iera minoika koryfis" (El Ieron Maza (Kalo Chorio, Pediados) y los santuarios minoicos en cumbres), *Kretika Chronika* 5: 96-160.

—— (1966), *Crete*. Geneve, Paris, München: Editions Nagel.

—— (1981), *La civilisation Égéene*. Paris: A. Michel.

Plett, H.F. (ed.) (1991), *Intertextuality*. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.

Podmore, S. D. (2008), "Crucified by God: Kazantzakis and the Last Anfechtung of Christ", *Literature and Theology*, 22, 4: 419-435.

Politis, A. (1973), *To dimotiko tragoudi: kleftika* (La canción popular: canciones de kleftes). Athina: Ermis.

Politis, L. (2004), *Istoria tis neolinikis logotechnias.* Athina: Morfotiko Idryma Ethnikis Trapezis (trad. española de Goyita Núñez: *Historia de la literatura griega moderna*. Madrid: Cátedra).

Politis, N. (1904), *Paradoseis tou ellinikou laou* (Tradiciones del pueblo griego). Athina: Sakellarios.

—— (1914), *Eklogai apo ta tragoudia tou Ellinikou Laou* (Colección de canciones del pueblo griego). Athina.

Pomeroy, S.B. (1975), *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York: Schocken.

Poulakidas, A. (1967), *The Novels of Kazantzakis and their Existencial Sources.* Tesis doctoral inédita. Indiana University.

—— (1969a), "Odysseus as a Symbol", *Kritika Chronika* 21: 256-272; *Filologia Moderna* 9, 37: 3-22.

—— (1969b), "Odysseus as a Phenomenon", *Comparative Literature Studies* 6, 2: 126-140.

—— (1969c), "Dostoevsky, Kazantzakis' Unacknowledge Mentor", *Comparative Literature* 21: 307-318.

—— (1970a), "Kazantzakis' *Zorba the Greek* and Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra*", *Philological Quarterly*, 49, 2: 234-244.

—— (1970b), "Steinbeck, Kazantzakis, and Socialism", *Steinbeck Quaterly* 3: 62-72.

—— (1971-1972), "Kazantzakis and Bergson: Metaphysic Aestheticians", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 267-283.

—— (1972), "Kazantzakis' Recurrent Victim: Woman", *Southern Humanities Review* 6: 177-89.

—— (1975), "Kazantzakis 'Spiritual exercises' and Buddhism", *Comparative Literature* 27, 3: 208-217.

—— (1976), "'Malaise of the Century' by Karma Nirvami [Nikos Kazantzakis] – Introduction", *Ball State University Forum* 17, 2: 69-70.

—— (1982), "Kazantzakis as a Symbolist Poet", *Folia Neohellenika* 4: 160-181.

—— (1991), "Kazantzakis's *The Rock Garden*: Japan China Revisited", *Symposium* 45, 3: 183-197.

Pouliopoulos, N. (1972-1975), *O Nikos Kazantzakis kai ta pankosmia ideologika reymata: I kosmotheoria toy, I politiki toy ideologia kai drasi, I-II* (Nikos Kazantzakis y las corrientes intelectuales internacionales: su cosmoteoría, su ideología y acción política, I-II). Athina.

Pourgouris, M. (2005), "Nikos Kazantzakis, Nietzsche, and the Myth of the Hero", *International Fiction Review* 32, 1-2: 1-10.

Powell, D. (1973), *The Villa Ariadne*. London: Hodder and Stoughton.

Pradel, O. (e.p.), *Crétomanie. Essai sur la réception des découvertes archéologiques crétoises dans les arts et les lettres en Europea au debut du XX e. s. Mémoire de DEA d' Árcheologie grecque*. Tesis doctoral. Paris-Sorbonne (Paris IV).

Prevelakis, P. (1958 [1961]), *O poiitis kai to poiima tis Odisseias*. Athina: Estia [trad. inglesa: *Nikos Kazantzakis and his Odyssey, A study of the Poet and the Poem.* New York: Simon and Schuster].

—— (1977), "O Kazantzakis. Vios kai Erga" (Kazantzakis. Vida y Obra), *Tetradia Efthinis* 3: 9-45 [trad. inglesa: (1980-1981) "Kazantzakis: Life and Works", *The Charioteer* 22-23].

—— (1983), "Kazantzakis-Sikelianos: The Chronicle of a Friendship", *Journal of the Hellenic Diaspora* 10: 5-20.

—— (ed.) (1984), *Tetrakosia Grammata tou Kazantzaki ston Prevelaki: kai saranta alla aftografa ekdidomena me scholia, ena schediasma esoterikis viografias kai ti chronografia tou viou tou N. Kazantzaki apo ton P. Prevelaki* (Cuatrocientas cartas de Kazantzakis a Prevelakis: y otras cuarenta autógrafas editadas con comentarios, un esquema de biografía interior y la cronología de la vida de N. Kazantzakis por P. Prevelakis). Athina: ek. E. Kazantzaki.

Prifti, K (1985), *Nikos Kazantzakis, perpatitis tou kosmou (kai tria grammata)* (Nikos Kazantzakis viajero del mundo (y tres cartas)). Athina: Nikolaidi.

—— (1977), *Nikos Kazantzakis. Agonia kai Odisseia* (Nikos Kazantzakis. Agonia y Odisea). Athina: To elliniko vivlio.

—— (1999), *Rodo ton anemon* (La rosa de los vientos). Athina: Dorikos.

Propp, V. (1971), *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento.* Madrid: Fundamentos.

Proust, M. (1913-1927), *À la recherche du temps perdu.* Paris: Gallimard.

Psychogios, K.E. (ed.) (2006), *Nikos Kazantzakis: To ergo kai i proslipsi tou* (Nikos Kazantzakis: Su obra y su recepción). Irakleio: Kentro Kritikis Logotechnias.

Psilakis, N. (1995), *Kritiki Mythologia*. Irakleio: Kramanor.

Psilakis, V. (1865), Ton par' Omirou tis nisou Kritis laon (Los pueblos de Creta según Homero). Leipzig: Teubner.

Psycharis, Y. (1888), *To taxidi mou* (Mi viaje). Athina: Vlastos.

Puchner, W. (1995), "To proimo theatriko ergo tou Kazantzaki" (La obra teatral temprana de Kazantzakis), en *Anichnevontas ti theatriki paradosi* (Rastreando la tradición teatral). Athina: Odiseas: 318-433.

Quiroz Pizarro, R. (1997a), *Kazantzakis: Cronología y Bibliografía castellana e Iconografía poética,* Cuadernos *Byzantion Nea Hellás*. Santiago (Chile): Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos.

—— (1997b), "Tras la huella de Nietzsche en Kazantzakis", en Morfakidis & García Gálvez (eds.) 1997: 289-300.

—— (2002), "Destellos clásicos en la literatura neohelénica: Kavafis y Kazantzakis" en García Gálvez (ed.) 2002: 457-78.

—— (2003a), *Nikos Kazantzakis. Dimensiones de un poeta pensador.* Santiago: Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos.

—— (2003b), "El Zorbaísmo de Kazantzakis", *Byzantion Nea Hellás*: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos.

—— (2008), "Fragmentos epistolares 1920-1924. Galatea y Kazantzakis", *Byzantion Nea Hellás* 27: 253-289.

Racheotes, N.S. (1991), "Theogony and Theocide: Nikos Kazantzakis and the Moral Struggle for Salvation", *East European Quarterly* 25, 3: 363-398.

Racine, J. ([1677] 2002). *Phèdre*. Paris: Pocket.

Raizis, M.B. (1969), "Nikos Kazantzakis and Chaucer", *Comparative Literature Studies* 6: 141-147.

—— (1970), "Symbolism and Meaning in Kazantzakis' *The Greek Passion*", *Ball State University Forum* 11: 57-66.

—— (1971-1972), "Kazantzakis' Ur-Odysseus, Homer, and Gerhart Hauptmann", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 199-214.

Ramiro Avilés, M.A. (2002), *Utopía y Derecho*. Madrid: Marcial Pons.

Ramos, O.G. (1970), *La Odisea, un itinerario humano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Reckford, K. (1974), "Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 104: 307-328.

Reece, S. (1994), "The Cretan *Odyssey*: A Lie Truer Than Truth", *American Journal of Philology* 115: 157-173.

Reed Doob, P. (1990), *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages.* Ithaca and London: Cornell University Press.

Reinach, S. (1893), *Le Mirage Oriental*. Paris: Masson.

—— (1894), "La Crète Mycénnienne", *L'Anthropologie* 5: 407-415.

—— (1906), "L'Artémis Arcadienne et la Déesse aux Serpents de Cnossos ", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 30: 150-160.

Rice, M. (1998), *The Power of the Bull*. London-New York: Routledge.

Richards, L. (1964), "Fact and Fiction in Nikos Kazantzakis' *Alexis Zorbas*", *Western Humanities Review* 18, 4: 353-359.

—— (1967), "Christianity in the Novels of Kazantzakis", *Western Humanities Review* 21, 1: 49-55.

Richardson, N.J. (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: University Press.

Richardson, S. (1996), "Truth in the Tales of the *Odyssey*", *Mnemosyne* 49, 4: 393-402.

Ricks, D. (ed.) (2003), *Modern Greek Writing*. London: Peter Owen.

Ricks, D. (1989), *The Shade of Homer. A Study in Modern Greek Poetry*. Cambridge: University Press.

Ridgeway, W. (1901), *The Early Age of Greece*. Cambridge: University Press.

—— (1907), "Who were the Dorians?", en *Anthropological essays presented to Edward Burnett Tylor in honour of his 75th birthday.* Oxford: Clarendon Press.

—— (1910), *Minos the Destroyer rather than the Creator of the so called 'Minoan' Culture of Knossos.* Oxford: University Press.

Ries, M. (1972), "Picasso and the Myth of the Minotaur", *Art Journal* 32, 2: 124-145.

Riley, F. (1967), "A Cross in Heraklion", *Saturday Review* 50: 47-48, 51, 95.

Rilke, R.M. (2006), *Die schönste Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Diogenes Verlag.

Ritsos, Y. (1989-1990), *Poiimata* II (Poemas II). Athina: Kedros.

Robbins Dexter, M. (1990), *Whence the Goddess: A Source Book.* New York and London: Teachers College Press.

Rodríguez Adrados, F. (1999), *Historia de la lengua griega*. Madrid: Gredos.

Roessel, D. (2006), "Happy Little Extroverts and Bloodthirsty Tyrants: Minoans and Mycenaeans in Literature in English after Evans and Schliemann", en Hamilakis & Momigliano (eds.) 2006: 197-208.

Rohde, E. (1894), *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen.* Freiburg: J.C.B. Mohr.

Roscher, W.H. (1884-1937), *Ausfürliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Lepizig: Teubner.

Rose, H.J. ([1928] 1991), *A Handbook of Greek Mythology*. London-New York: Routledge.

Rosenquist, S.L. (1978), *Transformation in the Allusive Force of Reference to Cretan Myths: Euripides, Catullus and Vergil.* Minnesota PhD: University of Minnesota.

Rosenthal-Kamarinea, I. (1983), "Bemerkungen zur Typologie von Mann und Frau bei Nikos Kazantzakis", *Hellenika*: 29-40.

Rotas, V. (1943), "Kritikoi Stoxasmoi pano stin *Odisseia* tou Kazantzaki" (Reflexiones críticas sobre la *Odisea* de Kazantzakis). Athina.

Rotolo, V. (1981), "Psychologia kai domi stin tragodia *Odysseas* tou Nikou Kazantzaki" (Psicología y composición en la tragedia *Odiseo* de Nikos Kazantzakis), *Pepragmena tou D' Diethnous Kritologikou Synedriou* (Irakleio 29-8/3-9-1976), tomo IV, *Neoteroi Chronoi*. Athina: 214-225.

Rouse, W.H.D. (1901), "The Double Axe and the Labyrinth", *The Journal of Hellenic Studies* 21: 268-274.

Roussos, E. (1986), "Mythoi tis Kritis" (Mitos de Creta), en *Seira Ellinikis mythologies* (Serie Mitología griega), tomo 2: Iroes (Héroes). Athina.

Ruiz de Elvira, A. (1974) "Helena. Mito y etopeya", *Cuadernos de Filología Clásica* 6: 95-133.

Russel, B. ([1924] 2005), *Icarus; or, The Future of Science*. Nottingham: Spokesman Books.

Sachinis, A. (1976), *I sinchroni pezografia mas* (Nuestra prosa contemporánea). Thessaloniki: Konstantinidis.

—— (1978), *Pezografoi tou kairou mas* (Prosistas de nuestro tiempo). Athina: Estia.

—— (1981), *I pezografia tou aisthetismou* (La prosa del esteticismo). Athina: Estia.

Sadoul, R. (1955), "Rencontré à Antibes" (Entrevista con Kazantzakis el 17-3-1955), *Les Nouvelles Littéraires* 1437: 5.

Saintyves, P. (1923), *Les contes de Perrault et les Récits Parallèles. Leurs Origines.* Paris: Emile Nourry.

Sakellarakis, I. & Sakellaraki, E. (1977), *Archanes: Minoan Crete in a New Light*. Athina: Ammos-Eleni Nakou Foundation.

Sakellaridou, E. (1997), "On the Verges of Modernism: The Dramas of Kazantzakis and Sikellianos", en Tziovas, D. (ed.) 1997: 77-94.

Samios, E. ([Kazantzaki, E.] 1938), *La verdadera tragedia de Panait Istrati*. Santiago: Ercilla.

San Agustín (1969), *La ciudad de Dios* en *Obras de San Agustín.* Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

Sanders, D.H. (1844), *Das Volksleben der Neugriechen dargestellt und erklärt aus Liedern, Sprichwörtern, Kunstgedichten*. Mannheim: F. Wassermann.

Sartancangeli, P. (2002), *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela.

Saunier, G. (1999), *To dimotiko tragoudi: tis xenitias (La canción popular: del destierro).* Athina: Ermis.

Savvas, M. (1971-1972), "Kazantzakis and Marxism", *Journal of Modern Literature* 2, 2: 284-292.

Schachermeyr, F. (1957), *Die "Seevolker" im Orient*. Wien: Wiener Sprachgesellschaft.

—— (1964), *Die minoische Kultur des alten Kreta*. [s.l.]: W. Kohlhammer.

Schina, A. (1998), "El toro, Taurocatapsia en la Antigüedad y en el arte griego", en *Seminario Internacional Complutense.* Madrid: Universidad Complutense.

Schliemann, H. (1884), *Troja: Ergebnisse meiner neuesten Ausgrabungen auf der Baustelle von Troja, in den Heldengraebern, Bunarbaschi und anderen Orten der Troas im Jahre 1882.* Leipzig: F.A. Brockhaus.

Schmidt, B. (1871), *Das Volksleben der Neugriechen und das hellenische Alterthum.* Teubner: Leipzig.

—— (1877), *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*. Leipzig: Teubner.

Schnapp, J.T., Shanks, M. & Tiews, M. (eds.) (2004), *Archeology, Modernism, Modernity*, en *Modenism/modernity* 11, 1 (Special Issue).

Schur, W. (1921), "Griechische Traditionen der Gründung Roms" *Klio* 17: 137-152.

Scouffas, G. (1959), "Kazantzakis: Odysseus and the 'Cage of Freedom'", *Accent* 19, 4: 234-246.

Seferis, Y. (1998), *Poiimata*. Athina: Ikaros [trad. española P. Bádenas de la Peña, Seferis, Y., *Poesía Completa*. Madrid: Alianza Editorial, 1986].

Segal, Ch.P. (1962), "The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return", *Arion* 1, 4: 17-64.

—— (2001), *Singers, heroes and Gods in the Odyssey*. Ithaca, New York, London: Cornell University Press.

Serrano Espinosa, M. (2002), *Taurokathapsia y juegos del toro desde sus orígenes hasta la época imperial romana*, Tesis doctoral online: http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3002801.pdf [consultado 13-05-13]

Sfakianakis, G. (1939), "Nikos Kazantzakis", *Nea Estia* 26, 308: 1387-1393.

Sherrat, S. (1996), “With us but not of us: The Role of Crete in Homeric Epic” en Evely, Lemos & Sherrat (eds.) 1996: 87-99.

—— (2000), *Arthur Evans, Knossos and the Priest King*. Oxford: Ashmolean Museum.

Shewan, A. (1935), *Homeric Essays*. Oxford: Basil Blackwell.

Schorske, C.E. (1970), *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Vintage.

Sideras, A. (1980), “Entwicklungsphasen der Neugriechischen Literatur”, *Zeitschrift für Balkanologie* 16: 186-200.

—— (1983), “Zur Sprache der ‚Odyssee’ von Kazantzakis”, *Folia Neohellenika* 5 (Festschrifft Nikos Kazantzakis): 89-156.

Sieber, F.W. (1823), *Travels in the Island of Crete, in the Year 1817*. London: R. Phillips.

Siganos, A. (1993), *Le Minotaure et son mythe.* Paris: Presses Universitaires de France.

Silván Rodríguez, A. (2002), “La picaresca en Nikos Kazantzakis”, en García Gálvez (ed.) 2002: 221-240.

Sikelianos, A. (1999-2003), *Lyrikos Vios* (Vida lírica). Athina: Ikaros.

Simpson, C. (1969), *Greece. The Unclouded Eye*. London: Hodder & Stoughton.

Soares Brandâo, L. (2007), “I *Odysseia* tou Nikou Kazanzaki kai o *Odysseas* tou James Joyce” (La Odisea de Nikos Kazantzakis y el Ulises de James Joyce), *Le Regard crétois* 34: 48-54.

Sofoulakis, A. (1998), *Autografa oneira tou Nikou Kazantzaki* (Sueños autógrafos de Nikos Kazantzakis). Irakleio.

Sommer, F. (1932), *Die Ahhijava – Urkunden*. München: Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Spandonidis, P. (1960), *Nikos Kazantzakis, o gios tis anysichias* (Nikos Kazantzakis, el hijo de la inquietud). Athina: Drifos.

Spatalas, G. (1997), *I Stichourgiki Techni. Meletes gia ti Neoelliniki* Metriki (El arte de versificar. Estudios de métrica neohelénica). Irakleio: Panepistimiakes ek. Kritis.

Spengler, O. ([1923] 1976), *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: C.H. Beck [trad. española: *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal.* Madrid: Espasa Calpe 1976].

—— (1937), “A contribution to the World History of the Second Millennium b.C.” en *Reden und Aufsätzen*. München: C.H. Beck.

Spratt, T.A.B. (1865), *Travels and Researches in Crete*. London: J. van Voorst.

Spyridakis, G. (1977), “Le perssonage d’ Ulysse chez Kazantzaki et chez Séferis”, en *Formation et Survie des Mythes*. París: Les Belles Lettres: 67-74.

Stamatios, G. (1971), *Nikos Kazantzakis, enas axedipsastos gia tin eleytheria* (Nikos Kazantzakis, sediento de libertad). Athina: A. Karavia.

—— (1975), *I gynaika sti zoi kai to ergo tou Nikou Kazantzaki* (La mujer en la vida y obra de Nikos Kazantzakis). Athina.

—— (1983), *O Kazantzakis kai oi Archaoi* (Kazantzakis y los antiguos). Athina.

—— (1988), "To oneiriko stoicheio sti zoi kai sto ergo tou Kazantzaki" (El elemento onírico en la vida y la obra de Kazantzakis), *Diavazo* 190 (Afieroma Niko Kazantzaki): 63-68.

Stanford, W.B. & Luce, J.V. (1974), *The Quest for Ulises*. London: Phaidon.

Stanford, W.B. (ed.) (1965), *Homer, Odyssey*, 2 vol. London: MacMillan.

Stanford, W.B. (1950), "Studies in the Characterization of Ulises –III: The Lies of Odysseus", *Hermathena* 75: 35-48.

—— (1954), *The Ulises Theme: A Study on the Adaptability of a Traditional Hero.* Oxford: Basil Blackwell. [trad. *El tema de Ulises*. Madrid: Clásicos Dykinson 2013]

—— (1959), "No Rest for Ulises. From Homer to Kazantzakis", *Encounter* 13, 1: 44-50.

Stassinakis, G. (1998), "Nikos Kazantzakis, un pensador de nuestro tiempo": http://www.apocatastasis.com/nikos-kazantzakis-pensador-nuestro-tiempo-george-stassinakis.php#axzz18ptCQ6u2 [consultado 13-05-13]

Stavropoulou, E. (2000), "O Nikos Kazantzakis stin historia tis Pagkosmias logotechnias" (Nikos Kazantzakis en la historia de la literatura internacional), *TA NEA* (17-01-00).

—— (2006), "I teletourgia tou thanatou stin pezografia tou Nikou Kazantzaki", en Psichogios (ed.) (2006): 229-254.

Stavros, P. (1995), "Ancient Greek Motifs in the Work of Nikos Kazantzakis", Konstantinos, E. (ed.), *Europäische Philhellenismus: antike griechische Motive in der heutigen europäische literature*. Frankfurt, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: P. Lang.

Stavros, Th.G. (1979), "Introduction" en Friar [1979] 1983: 1-8.

Stavrou, C.N. (1963), "Mr. Leopold Bloom and Nikos' Odysseus", *South Atlantic Quaterly* 62: 107-118.

—— (1964), "Some Notes on Nikos Kazantzakis", *Colorado Quaterly* 12: 317-334.

—— (1972), "The Limits of the Possible: Nikos Kazantzakis' Ardous Odyssey", *Southwest Review* 57: 54-65.

Stead, E. (2010), *Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges*. Grenoble: J. Million.

Stefanakis, G. (1997), *Anafora ston Kazantzaki* (Carta a Kazantzakis). Athina: Kastaniotis.

Steiner, G. (2002), *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Siruela.

Stergiopoulos, K. (1977), "I poiisi tou Kazantzakis kai oi pyrines tis dimiourgias tou" (La poesía de Kazantzakis y el núcleo de su creatividad), *Tomes* 2, 17 (Afieroma ston Kazantzaki): 30-36.

—— (1981), "Oi 33333 stoichoi tis *Odysseias* tou Kazantzaki" (Los 33.333 versos de la *Odisea* de Kazantzaki), *Pepragmena tou D' Diethnous Kritologikou Synedriou* (Irakleio 29-8/3-9-1976), tomo IV, *Neoteroi Chronoi*. Athina: 258-264.

Stewart, D.J. (1976), *The Distinguised Guest: Rank, Role and Identity in the Odyssey*. London: Associated University Press.

Stiebing, W.H.Jr. (1984), *Ancient Astronauts, Cosmic Collisions, and Other Popular Theories about Man's Past.* Buffalo, NY: Prometheus Books.

Strataridaki, A. (1991), "Epimenides of Crete: Some Notes on his Life, Works and the Verse *Kretes aei pseutai*", *Fortunatae* 2: 207-224.

Straus, E. (1960), "Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung" en *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften.* Berlin-Göttingen-Heildelberg: Springer: 141-178.

Supervielle, J. (1947), *Le Petit bois et autres contes.* Paris: J. et R. Wittmann.

Svoronos, J.N. (1972), *Numismatique de la Crète Ancienne*. Bonn: R. Habelt.

Syrimis, G. (2010), "Empire, Religious Fanticism, and Everyman's Dilemma: Julian the Apostate in Kazantzakis and Cavafy", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 79-103.

Tagopoulos, C. (2010), "Woman as a Symbol in Kazantzakis' Writings", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 219-240.

Tambiah, S.J. (1985), *Culture, Thought and Social Action: An Anthropoligical Perspective.* Harvard: Massachussets.

Taylor, T. (1980), "Kazantzakis and the Cinema", *Byzantine and Modern Greek Studies* 6: 157-168.

Thaniel, G. (1978), "Odysseus and Death. A Study of Kazantzakis' *Odyssey*", *Neo-Hellenika* 3: 68-80; también en Thaniel, G. (1977) "Odysseas kai Thanatos" (Odiseo y la Muerte), *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki): 111-116.

Theotokas, Y. ([1929] 2002), *Elefthero Pnevma* (Espíritu libre). Athina: Estia.

Thomas, J. (2004), *Archaeology and Modernity*. London: Routledge.

Thomson, J.A.K. (1914), *Studies in the Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.

Thrasiboulos, S. (1974), *Neoelliniki Metriki* (Métrica Neohellenica). Thessaloniki: Institouto Neoellinikon Spoudon.

Tolton, C.D.E. (1984), "Doxa and Paradox: Modern French Writers and Minoan Mythology", *Kentucky Romance Quaterly* 31, 4: 379-389.

Toutain, J. (1911) "L'antre de Psychro et le DIKTAION ANTRON", *Revue de l'histoire des religions* 64: 277-291.

Toynbee, A.J. (1991-1998), *Estudio de la historia* 1-3. Madrid: Alianza.

Trahman, C.R. (1952), "Odysseus' Lies (*Odyssey*, Books 13-19)", *Phoenix* 6, 2: 31-43.

Traill, D.A. (1993), *Excavating Schliemann.* Atlanta: Scholars Press.

—— (1995), *Schliemann of Troy: Treasure and Deceit*. New York: St. Martin's Press.

Trypanis, C.A. (1977), *The Homeric Epics*. Warminster, England: Aris & Phillips.

—— (1981), *Greek Poetry from Homer to Seferis*. London & Boston: Faber & Faber.

Tsirkas, S. ([1960-65] 2011), *Akybertnetes Politeies*. *I leschi* (1960), *Ariagne* (1962), *I nychterida* (1965). Athina: Kedros [trad. española I. Nicolaidou, *Ciudades a la deriva*. Madrid: Cátedra].

Tsiropoulos, K. (1977), "Nea anagnosi tis *Askitikis*" (Nueva lectura de la Ascética), en *Theorisi tou Nikou Kazantzaki. Eikosi chronia apo to thanato tou* (Valoración de Nikos Kazantzakis. Veinte años de su muerte), *Tetradia Efthinis* 3: 163-179.

—— (1986), "Introducción" a Kazantzakis, en Kazantzakis, N., *Ascética*. Barcelona: Kyklades.

Tsopanakis, A. (1977), "I glossa kai to lexilogio tou Nikou Kazantzaki" (La lengua y el vocabulario de Nikos Kazantzakis), *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki): 1231-1233.

Tyree, L. (1975), *Cretan Sacred Caves: Archaeological Evidence* (PhD). Ann Arbor: University of Michingan Press.

Tyrovola, V. (1996), *Elliniki Paradosiaki Choreftiki Rithmoi* (Ritmos tradicionales en los bailes griegos). Athina: Gutenberg.

Tzermias, P. (1959), "Zum Gerechtigkeitsgedanken in Kazantzakis' griechischer Passion", *Neophilologus* 43, 4: 320-325.

Tziovas, D. (ed.) (1997), *Greek Modernism and Beyond: Essays in Honor of Peter Bien*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Tziovas, D. (1989*), I metamorfoseis tou ethnismou kai to ideologima tis ellinikotitas sto mesopolemo* (Las metamorfosis del nacionalismo y la ideología de la grecidad en el período de entreguerras). Athina: Odysseas.

—— (2001), "Beyond the Acropolis: Rethinking Neohellenism", *Journal of Modern Greek Studies* 19, 2: 189-220.

—— (2009), "From being to becoming: Reflections on the Enduring Popularity of Kazantzakis", *Byzantine and Modern Greek Studies* 33, 1: 83-91.

Unamuno, M. de ([1918] 1988). *La esfinge, La venda, Fedra.* Madrid: Castalia.

University of Crete (2004), DVD: *Heraklion, a city through the ages*. Municipality of Heraklion: University of Crete Multimedia Lab.

Unsworth, B. (2004), *Crete*. Washington DC: National Geographic.

Vacalopoulos, A.E. (1995), *Historia de Grecia Moderna 1204-1985*. Santiago (Chile): Universidad Santiago 1995.

Valderrey, C. (1980), "Niko Kazantzakis, el cazador del absoluto", *Arbor* 105, 409: 87-92.

Valero Garrido, J. (ed.) (1981), *Digenis Akritas (Basilio)*. Barcelona: Bosch.

Valls, F. (2004), "El llegat de Manolios", *Trípodos: Revista digital de comunicaciò* 15: 170-171.

Valmiki (1963), El *Ramayana*, 2 vols. [trad. J. Bautista Bergua]. Madrid: Ediciones Bergua.

Van Gennep, A. & H. Jeanmaire (2001), *Chroniques de folklore d'Arnold Van Gennep: recueil de textes parus dans le « Mercure de France », 1905 – 1949*. Paris: Éd. du CTHS.

Varnalis, K. (1984), *Aisthitika-Kritika* (Estética-Crítica). Athina: Kedros.

Vasilakis, A. (1992), *Minoiki Kriti* (Creta minoica) Irakleio: Sfakianos.

—— (1999), *Minoiki Kriti. Apo ton Mytho stin Istoria* (Creta minoica. Del mito a la historia) Athina: Adam.

Vayenas, N. (1997), "Hellenocentrism and the Literary Generation of the Thierties", en Tziovas (ed.) (1997): 43-47.

Vega, L. de ([1912-15] 1966). *Obras de Lope de Vega, XIV*. Biblioteca de Autores Españoles.

Ventris, M. & Chadwick, J. ([1956] 1973), *Documents in Mycenaean Greek*. Cambridge: University Press.

Vercoutter, J. (1956), *L'Égypt el le Monde égéen préhellénique*. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale.

Vermeule, E. (1964), *Greece in the Bronze Age*. Chicago: University Press.

Vernant, J.P. (1991), *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel

Villar Lecumberri, A. (2009), *La literatura griega contemporánea (De 1821 a nuestros días)*. Madrid: Sial.

Vincent, A. (ed.) (1980), Markantonio Foskolo, *Fortunato*. Iraklio: EKIM.

Vitti, M. (1994), *Istoria tis neoellinikis logotechnias*. Athina: Odysseas.

— (1977), *I genia tou trianta* (La generación del treinta). Athina: Ermis.

Vivante, P. (1970), *The Homeric Imagination: A Study of Homer's Poetic Perception of Reality*. Leopold Bloomington: Indiana University Press.

Vlastos, P.G. (1893), *O gamos en Kriti. Hthi kai ethima ton Kriton* (La boda en Creta. Costumbres y tradiciones de los cretenses) Athina: P.D. Sakellariou.

Von Salis, A. (1930), *Theseus und Ariadne. Festschrift der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin zur Feier des Hundertjährigen bestehens der Staatlichen Museen zu Berlin am 1. Oktober 1930*. Berlin: W. de Guyter & Co.

Vougiouka, A. (ed.) (2003), *To mithistorimatiko ergo tou Nikou Kazantzaki*. Praktika Synedriou (Athina 8/9-12-2001) (La obra narrativa de Nikos Kazantzakis. Actas de Congreso (Atenas 8-9 diciembre 2001)). Athina.

Vougiouka, A. (1995), *I poiisi tis pragmatikotitas kai I pragmatikotita tis poiisis. I Anafora ston Gkreko tou Nikou Kazantzaki* (La poesía de la realidad y la

realidad de la poesía. La carta al Greco de Nikos Kazantzakis). Athina: Klepsidra.

—— (2010), "Between Two Regions: Incommensurability of Paradigms in Nikos Kazantzakis's *Odyssey*", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 1: 115-142.

Vrettakos, N. (1957), *Nikos Kazantzakis. I agonia kai to ergo tou* (Nikos Kazantzakis. Su agonía y su obra). Athina: Sipsas.

—— (1977), "O Kazantzakis kai i *Askitiki* tou" (Kazantzakis y su *Ascética*), *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki): 36-40.

—— (1983), "I periptosi tis *Odysseias* tou Nikou Kazantzaki" (El caso de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis), *Synchronoi Kairoi* 5: 200 ss.

—— (1988), "Mia alliotiki *Odysseia*" (Una *Odisea* diferente), *Diavazo* 190: 51-53.

Vyasa (1997), *El Mahabarata*, 2 vols. [trad. J. Pardilla]. Barcelona: Edicomunicación.

Wace, A.J.B. y F.H. Stubbings (1962), *A Companion to Homer*. London: MacMillan.

Walcot, P. (1977), "Odysseus and the Art of Lying", *AncSoc* 8: 1-19.

Walcott, D. ([1990] 2005), *Odisea*. Madrid: Visor.

Wall, S.M., Musgrave, J.H. & Warren, P.M. (1986), "Human Bones from Late Minoan IB House at Knossos", *Annual of the British School at Athens* 81: 333-388.

Wasson, G., Hoffman, A., & Ruck, C.A.P. (1994), *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Webster, T.B.L. (1964), *From Mycenae to Homer*. New York: Methuen.

Weidhase, H. (1997), *Imperia. Konstanzer Hafenfigur*. Konstanz: Stadler.

Weiniger, L. (1905), "Das Hochfest des Zeus in Olympia", *Klio* 5: 184-218.

Weininger, O. ([1903] 2004), *Sexo y carácter*. Barcelona: Losada.

Weller, G. & Jantzen, U. (1951), *Das Diktynnaion. Forschungen auf Kreta 1942*. Berlin: Matz.

Whitmore, D. (2004), "Tourist, Aechaeologist, and Goddesses. The Palace of Knossos in Mid 20th Century Travel Literature", *Nexus* 17: 7-31.

Wilamowitz-Moellendorf, U. (1927), *Der Heimkehr des Odysseus*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

—— (1931), *Der Glaube der Hellenen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Will, F. (1964), "Kazantzakis' *Odyssey*", en *Hereditas. Seven Essays on the Modern Experience of the Classical*. Austin: University of Texas Press: 55-73.

—— (1972), "Kazantzakis' Making of God: A Study in Literature and Philosophy", *Iowa Review* 3, 4: 109-124.

Willets, R.F. (1962), *Cretan Cults and Festivals*. London-New York: Routledge & Paul Keagan.

—— (1977), *The Civilization of Ancient Crete*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Williams, R. (2007), *The Politics of Modernism: Against the New Conformist*. London: Verso.

Wilson, C. & Dossor, H.F. (1999), *Nikos Kazantzakis*. Nottingham: Paupers.

Wilson, C. (1961), "Nikos Kazantzakis", *London Magazine* 1: 80-89; también en Wilson, C. (1962), *The Strength to Dream: Literature and the Imagination*. Boston: Houghton Mifflin: 239-249.

Woodhouse, W.J. (1930), *Composition of Homer's Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.

Wroth, W. (1886), *Catalogue of the Greek Coins of Crete and the Egean Islands*. London: British Museum.

Wulff Alonso, F. (1997), *La fortaleza asediada: Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego.* Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.

Wunderlich, H.G. (1974), *The Secret of Crete*. New York: Macmillan [original alemán: *Wohin der Stier Europa trug. Kretas Geheimnis und das Erwachen des Abendlandes* 1972].

Xanthoudidis, St. (1904), *O Kritikos Politismos* (La civilización cretense). Athina: Sakellariou.

—— (1909), *Epitomi historia tis Kritis* (Breve historia de Creta). Athina: Elliniki ek. Etairia.

—— (1924), *Vaulted Tombs of Mesara*. Liverpool: University Press.

Xidis, Th. (1977) "I metafrasi tis *Iliadas* kai tis *Odiseias*" (La traducción de la *Ilíada* y la *Odisea*), *Nea Estia* 102, 1211 (Afieroma ston Kazantzaki): 89-96.

Yannopolos, P. (1963), *Apanta* (Obras completas). Athina.

Young, E.R. (1980), *The Slaying of the Minotaur: Evidence in Art and Literature for the Development of the Myth, 700-400 B.C.* Michigan: University Press Microfilms.

Yourcenar, M. (1971), *Théâtre II*. Paris: Gallimard.

Ziolkowski, Th. (1982), *La vida de Jesús en la ficción literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores.

—— (2005), *Ovid and the Moderns*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

—— (2009), *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth Century Literature and Art.* Oxford-New York: Oxford University Press.

Ziras, A. (1992), "Nikos Kazantzakis" en *I mesopolemiki pezografia, D'. Apo ton Proto os ton Deftero Pankosmio Polemo (1914-1939)* ("Nikos Kazantzakis" en *La prosa de entreguerras IV. De la Primera a la Segunda Guerra Mundial (1914-1939)*). Athina: Sokolis.

Zografou, L. (1960), *Nikos Kazantzakis, Enas tragikos* (Nikos Kazantzakis, Un trágico). Athina: Kedros.

Zorbas, A. (1997), "La danza griega como forma de festividad", *Bizantion Nea Hellás* 16: 183-192; y (1998), *Iter* 6: 169-180.