

Ο Πρωτομάστορας, la primera tragedia de Nikos Kazantzakis

OLGA OMATOS SAENZ
Universidad del País Vasco. España.

Resumen: La autora, después de hacer algunas consideraciones sobre el teatro de Kazantzakis en general y de sus primeras obras dramáticas en particular, analiza los rasgos más destacados del *Protomástoras*, pieza publicada en 1910, con el título de *El sacrificio*. Pone de relieve la utilización por el joven escritor de una balada popular, un *dimotikó tragudi*, lo que singulariza a esta obra dentro del teatro kazantzakiano. El motivo de la balada *El puente del río Arta* es el del sacrificio de una mujer, exigido por el río para pueda consolidarse el puente construido por el capataz, construcción que una y otra vez se derrumba. Este motivo constituye también el núcleo del drama de Kazantzakis. El protagonista, el capataz es castigado por su hybris, la soberbia idea de su superioridad, al tener que ver sacrificada a su amada, como condición para que su obra, el puente, se afirme definitivamente. La autora señala en esta tragedia varios de los rasgos que se darán reiteradamente en las piezas dramáticas posteriores de Kazantzakis: el sentimiento de la propia superioridad del héroe; la idea del amor como pecado y debilidad; la presentación de la mujer como obstáculo para el perfeccionamiento del héroe y de la obra o misión de éste; la desesperanza como la cima del dolor y también de la libertad.

Palabras claves: Kazantzakis, tragedia, Protomástoras, hybris, destino, sacrificio

Ο Πρωτομάστορας, Nikos Kazantzakis' first tragedy

Abstract: After some general thoughts on Kazantzakis' theatre, with special attention to his early dramas, the author analyzes the most relevant features of the *Protomastoras*, published in 1910 under the title of *The Sacrifice*. She stresses how young Kazantzakis uses a popular ballad, a *dimotiko tragudi*, which makes this play uncommon within his theatrical works. The motive present in the ballad *The Bridge of River Arta* is the sacrifice of a woman, which is demanded by the river to strengthen the bridge built by the foreman, which keeps crumbling once and again. This motive constitutes the core of Kazantzakis' drama. The protagonist, the foreman, is punished for his hybris, the arrogant idea of his superiority, through the sacrifice of his beloved as a condition for his work, the bridge, to be definitively strengthened. Several

features which will repeatedly appear in his later dramas are present in this early tragedy: the feeling of the hero's own superiority; the idea of love as sin and weakness; the portrayal of woman as an obstacle to the improvement of the hero and his work or mission; despair as the apex of pain and freedom .

Key words: Kazantzakis, tragedy, Protomastoras, hybris, destiny, sacrifice.

Recibido: 30.01.09 – **Aceptado:** 26.03.09

Correspondencia: Olga Omatos guerufi@euskalnet.net Licenciada en Filología Clásica, Doctora en Filología griega en la Universidad del País Vasco prof. de griego clásico y moderno en la misma Universidad.

Las primeras incursiones en las letras griegas de un casi desconocido Kazantzakis, a principios del siglo XX, han quedado oscurecidas y marginadas por la fuerza de las posteriores creaciones de nuestro autor. Y, sin embargo, es muy significativo ver con qué ímpetu irrumpe en la creación literaria de su época un Kazantzakis joven y desafiante, pues nos parece que ese arranque proyecta ya cierta luz sobre la que será su producción posterior. Por eso merece la pena releer los artículos de aquel momento para comprender en cierto modo la personalidad y la andadura de Kazantzakis en su madurez.

El año 1958, un año después de la muerte de Nikos Kazantzakis, la revista *Néa Eστία* comenzó a publicar una serie de artículos bajo el título *Ο άγνωστος Καζαντζάκης*, en los que Katsímbalis recopilaba bibliografía de las primeras producciones del autor aparecidas a comienzos de siglo en diferentes revistas literarias griegas. En los citados artículos no sólo se recogen las primeras obras de Kazantzakis sino también las reacciones que éstas suscitaron en los círculos cultos de sus contemporáneos. Resulta muy interesante leerlos para comprender lo que significó, dentro del ambiente literario del momento, la aparición de las primeras obras de Kazantzakis, y con qué reservas acogió la conservadora elite intelectual las atrevidas creaciones de aquel polémico *enfant terrible* que entraba desafiante en el mundo de las letras griegas de principios del siglo XX.¹

¹ Cf. *Ο άγνωστος Καζαντζάκης*, *Néa Eστία*, desde el nº 739, Abril 1958, hasta el nº 751, Octubre 1958.

Aunque sea un tanto sucintamente, nos detendremos en estos primeros pasos literarios de Kazantzakis, porque eso nos ayudará a centrar el tema de la tragedia objeto del presente estudio. En 1906 aparece una pequeña novela, *Όφις και κρίνο*, (La serpiente y el lirio), impregnada de erotismo, según decían las críticas, la cual suscita opiniones encontradas pero coincidentes todas ellas en manifestar una cierta sorpresa y extrañeza de que tales ideas y tales pasiones, tan descarnadamente expresadas, pudieran ser obra de un hombre tan joven. Es muy significativa al respecto la opinión de Palamás sobre la citada novelita, publicada con el pseudónimo Karma Nirvana. Dice Palamás, entre otras cosas: “es a la vez historia y poema. La historia se desarrolla a través de un monólogo del personaje... La poesía lo impregna todo. Poema juvenil, nocivo, hermoso y mortífero, una novela peligrosa para los jóvenes...” Y termina Palamás augurando el éxito futuro del autor cuando dice: “se trata de las primeras manifestaciones de la sensibilidad de un joven escritor que, con el tiempo, creará hermosas obras”.²

De la citada crítica de Palamás queremos destacar un fragmento en el que manifiesta: “la novela encierra toda la contraposición ética, prisión del hombre en la que se desgarran mutuamente y sin descanso la Carne y el Espíritu”. Esta observación del gran poeta Palamás nos parece realmente interesante referida a la primera obra de un Kazantzakis de veinticinco años, porque esa lucha, que efectivamente es evidente en su primera creación, será clave en la obra posterior del escritor. Nos referimos a esa permanente identificación entre sexo, pecado, caída y fracaso, en el camino ascendente de superación del hombre, camino que tiende a convertir la carne en espíritu. Y en su primera tragedia, de la que nos ocuparemos después, se hace ya evidente esa preocupación.

Pues bien, inmediatamente después de esta novela, comienza la andadura teatral de Kazantzakis, volcándose en un género literario que constituirá el centro de su producción posterior, aunque hay que admitir que fueron sus novelas o su gran poema *La Odisea* lo que realmente le proyectará a la fama internacional³. Su primera incursión en el teatro, una obrita en tres actos, *Ξημερώνει*, (Amanece) provoca una oleada de críticas entre los próceres de la vida intelectual de Grecia. Kazantzakis la presenta a uno de los certámenes teatrales que habían sido instituidos para impulsar el teatro en aquel país, el Certamen “Pandelídio”. La obra, sin duda influida por el teatro de Ibsen, que gozaba de gran aceptación en la vida teatral de Atenas en esos años,⁴ debía ser juzgada por un tribunal constituido por tres catedráticos de la

²Cf. Diágoras (seudónimo de Palamás) en la revista *Παναθηναία*, 11, Febrero de 1906, p. 281.

³ La producción dramática de Kazantzakis es evidentemente superior al resto de su creación literaria.

⁴ Cf. N. Papandreu, *Ο Τηεν στην Ελλάδα*, Atenas 1983. El autor afirma que en la década de 1890 comienzan a representarse autores extranjeros del teatro realista como Gogol, Tolstoi, pero que el escritor que se convierte rápidamente en símbolo de la renovación, imprescindible en el teatro ateniense, fue Ibsen. Sus obras constituyeron una escuela para los jóvenes

Universidad. Es aceptada y alabada como la mejor de las presentadas pero, inexplicablemente, se le niega el premio. Las ideas vertidas en ella parecieron demasiado atrevidas al solemne tribunal que decidió el fallo, en opinión de cuyos miembros Kazantzakis ataca la ética en el tema de la fidelidad del matrimonio.⁵ El autor tiene que salir al paso de las críticas defendiendo su postura, y dejando al descubierto la hipocresía con la que la sociedad enfrentaba ciertos problemas como el amor extramatrimonial, problema en torno al cual gira la obra. Se produjeron violentas reacciones en artículos y críticas acusándole de falta de ética. Hay, sin embargo, alguna revista que con esta obra augura a Kazantzakis el comienzo de un brillante camino como escritor, y el teatro Αθηναίων la pone en escena durante cuatro días con relativo éxito de público.⁶ Tales fueron los polémicos comienzos de la vida literaria de Kazantzakis. En los años sucesivos, y durante su estancia en París, donde presentará su tesis doctoral sobre Nietzsche,⁷ escribe otras tres obras dramáticas,⁸ algunas novelas publicadas parcialmente en revistas, así como artículos y capítulos de obras que nunca llegaron a ver la luz en su forma definitiva.

El año 1910 aparece publicada en la revista *Παναθηναίων*.⁹ la primera tragedia de Nikos Kazantzakis, *Ο Πρωτομάστορας* que, como veremos, será también causa de gran polémica entre los círculos literarios. Después de ella

dramaturgos, llevaron a los actores a la búsqueda de un nuevo estilo alejado de lo solemne, y gracias a su carácter realista apartaron el diálogo teatral de la lengua *kazarévusa*.

⁵ Sin duda, la obra chocaba con la idea conservadora, imperante entre los primeros dramaturgos, sobre las características que debía tener un drama. En opinión de Vernardakis, los ejes temáticos debían ser “patria y fe, religión y libertad”. La revista *Numás* publicaba en Mayo de 1907 un artículo de Tangópulos en el que éste protestaba del conservadurismo de la época diciendo que “para agradar a los profesores que concedían los premios de teatro, había que escribir las obras en lengua *kazarévusa*, en versos yámbicos dodecasílabos y con una catarsis final pseudo-aristotélica.” Sobre los primeros pasos del teatro y su evolución posterior puede verse, entre otros estudios, el capítulo 6º del libro de Z. Gramatás *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία Δραματουργία*, Atenas 1987, pp. 94-101.

⁶ Las críticas y artículos publicados en pro y en contra de esta obra, así como la justificación del tribunal por su decisión, y la defensa de su autor contra ella, pueden leerse en *Νέα Εστία* 741, Mayo 1958, pp. 745-756, donde Katsímbalis recoge lo publicado en su día por periódicos y revistas.

⁷ El título de la tesis doctoral fue *Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας*. Fue publicada en Iraklio el año 1909 por S.M. Alexíu, padre de Galatía. Recientemente la editorial Kazantzaki ha vuelto a editarlo, Atenas 1998.

⁸ *Φασγά, Έως πότε* y *Κωμωδία*. Estas tres obras inéditas pueden verse en el artículo de D. Gunelás, Εισαγωγή στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1977, pp. 166-182, . Sobre las primeras obras teatrales de Kazantzakis es muy interesante el capítulo “Το πρώτο θεατρικό έργο του Ν. Καζαντζάκη” del libro de W. Puchner, *Ανιχνέοντας τη θεατρική παράδοση*, Atenas 1995, pp. 423-433.

⁹ Cf. 15-30 de Setiembre de 1910.

habrán de pasar diez años hasta que volvamos a encontrar de nuevo a nuestro autor escribiendo teatro, concretamente tragedias, género que salvo una excepción,¹⁰ constituye el único perfil de su producción dramática posterior.¹¹ Como es bien sabido, Nikos Kazantzakis escribiría después su impresionante poema *H Odýsseia*, y nos dejaría también una variadísima producción de novelas, ensayos, poemas, libros de viajes, traducciones, libros escolares, diccionarios y una vastísima epistolografía.

Pues bien, en aquel ambiente polémico que habían suscitado sus primeras obras, aparece la tragedia de Kazantzakis, *O Πρωτομάστορας*. Su autor la presenta de nuevo a otro certamen teatral, el Lasanio, con el título *H Θυσία* (El sacrificio) y bajo el pseudónimo de Petros Psiloritis.¹² El tribunal estaba presidido por los mismos miembros que habían juzgado su anterior y tan discutida obra *Amanece*. En esta ocasión, vuelve a reconocerse su mérito literario por encima de los otros concursantes y se le concede el premio en el marco de una solemne ceremonia en la Universidad de Atenas. Curiosamente, sin embargo, y en contraste con aquella polémica que produjo su primera obra dramática, en casi ningún periódico apareció crítica alguna de la obra. Esta indiferencia por parte de los ambientes literarios fue peor aceptada por el autor que los ataques recibidos en su primera obra, y produjo una violenta reacción de Kazantzakis en un virulento artículo contra la, en su opinión, falta de criterio de los críticos teatrales, autores e intelectuales en general.¹³ Parece, pues, que ya desde sus primeros pasos la controversia acompañaría siempre a nuestro autor quien, como le dice Xenópulos en contestación a su desmesurada reacción, actuaba como un nuevo Don Quijote luchando contra molinos de viento.¹⁴

¹⁰ Se trata de la obra, también inédita, *O Θεέλλος ξαναγυρίζει*, publicada en la revista *Néa Eστία*, 848, Noviembre de 1962, pp. 1522-1569.

¹¹ Las tragedias de Kazantzakis fueron publicadas en los años 1955-1956 por la editorial Difros. Posteriormente, la editorial de Eleni Kazantzaki las publicó en tres tomos: tragedias con temas antiguos (*Odiseo, Melisa, Kuros, Prometeo*), tragedias con tema bizantino (*Nicéforo Focas, Constantino Paleólogo, Cristo, Juliano*) y tragedias con temas varios (*Buda, Capodistrias, Cristóbal Colón, Sodoma y Gomorra*). Hay constancia de una tragedia temprana, *Heracles*, que fue editada en Alejandría pero no ha podido encontrarse.

¹² Probablemente en recuerdo del monte Psiloritis, la más alta cumbre de su Creta natal.

¹³ Cf. la revista *Ακρόπολις* del 21 de Junio de 1910. En el citado artículo Kazantzakis acusa de hipócritas a los que no son capaces de mostrar una opinión contraria a las personalidades influyentes en ese momento y dice entre otras cosas: “El acorralamiento en un rebaño sometido y mudo, los amaños y preacuerdos, la adulación hipócrita, el miedo en todos los enfrentamientos y discusiones sólo es propio de esclavos”.

¹⁴ Todo lo referente a la citada polémica, el violento artículo de Kazantzakis y la pausada y contemporizadora contestación de Xenópulos puede verse en la revista *Néa Eστία* nº 751, Octubre de 1958, pp. 1558-1565 donde Katsímbalis recoge lo publicado en 1910 sobre el tema.

El estudio de la pequeña y temprana tragedia *Ο Πρωτομάστορας* nos ha parecido interesante porque en ella se vislumbran ya ciertas características que marcarán el teatro de madurez de Kazantzakis. En realidad, el teatro de nuestro autor no fue quizá apreciado ni estudiado en su verdadera dimensión hasta muchos años después¹⁵. Sus obras han sido poco representadas y se le ha acusado en algunas ocasiones de poner el acento en ideas filosóficas o metafísicas en perjuicio de sus aspectos teatrales. Pero Kazantzakis se sentía sobre todo dramaturgo, y claramente inclinado hacia la tragedia, a cuyo género pertenecen la mayor parte de sus obras dramáticas. En palabras del autor, el teatro era el género idóneo donde expresar las preocupaciones y las esperanzas del hombre, pues el drama permitía al escritor, más que ningún otro género, exponer la fuerza de su época y de su propio espíritu personificándola en los diferentes héroes. Y en nuestra opinión, si exceptuamos aquellas primeras obras de su juventud, el teatro de Kazantzakis es el marco donde su pensamiento queda más patente, más evidente aún que en sus novelas. Veamos muy brevemente lo que caracteriza en general a las tragedias de Kazantzakis, y tendremos así un punto de referencia para esta primera obra que estudiamos en el presente trabajo.

El teatro de Kazantzakis suele definirse como ideológico y simbólico, un teatro en el que predomina la fuerza de las ideas sobre cualquier otro elemento, y en el que sus protagonistas son en realidad símbolos de actitudes humanas. Podría decirse que las tragedias de Kazantzakis siguen también, en general, los antiguos modelos del teatro clásico en aspectos formales como la ironía trágica o en la existencia de ciertos personajes como el del adivino, el mensajero, la intervención de coros etc.etc. Pero es, sobre todo, la elección de sus personajes lo que condiciona su teatro. Son obras que tienen como protagonista a un héroe obligado a hacer una elección trágica en la vida, elección que sabe que le será fatal; un héroe cargado con una responsabilidad que cumple hasta sus últimas consecuencias. Existe en ellas *hybris*, justicia divina, catarsis.

Los protagonistas de esas tragedias son personajes sacados casi siempre de la historia o de la tradición antigua, muy dispares y alejados entre sí, pero

¹⁵ Z. Papajatsaki-Katsaraki, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Atenas-Yánina 1985 proporciona una sucinta información de todo el teatro y analiza más profundamente una de sus tragedias. El profesor Z. Gramatás, en *Κρητική ματιά*, Atenas 1992, pp. 40-53 pasa una rápida revista a la obra dramática del autor. Durante los últimos años el profesor Puchner ha estudiado en varias ocasiones la primera producción de Kazantzakis desde el punto de vista teatrológico. Cf., entre otros, “Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη” en *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Atenas 1995, pp.375-391. Hay que destacar los trabajos del profesor Castillo Didier, gran estudioso de nuestro autor. En su volumen, *Nikos Kazantzakis. Teatro*, Santiago de Chile 1978, publica las traducciones de varias de sus tragedias. Posteriormente ha publicado diversos artículos con un análisis profundo de algunos de los temas fundamentales del autor, así como su traducción de la tragedia *Cristobal Colón*, Granada 1997.

con algo en común, que todos ellos son, según confiesa el escritor en su último libro, *Αναφορά στον Γκρέκο*,¹⁶ “almas atormentadas que lucharon mucho en su vida, que amaron mucho, y que se enfrentaron con fuerza a Dios y al destino.” Con estas palabras con las que Kazantzakis justifica la elección de sus personajes, quedan bosquejados los rasgos esenciales que aglutinan a sus protagonistas. Son seres, como los antiguos héroes trágicos, condicionados y dirigidos por el destino y que, hagan lo que hagan, caen abatidos por la divinidad. Puede decirse que son, en muchos aspectos, personificaciones diferentes del mismo héroe. En cada una de sus tragedias aparece más o menos acentuada una u otra faceta según la idoneidad del tema o la adaptabilidad al personaje elegido pero, en general, se repite un mismo arquetipo de héroe. Se trata de seres valientes para los que la lucha es la esencia de su vida; son angustiados, rebeldes, inconformistas, solos, desesperanzados; constituyen una combinación de héroe y santo, el más alto ideal de hombre, tal como lo soñaba el autor cuando era niño. Así se manifestarán, bajo la óptica de Kazantzakis, seres tan alejados como Odiseo, Constantino Paleólogo, Teseo, Capodistrias o Cristóbal Colón.

Sus tragedias no tratan solamente de la vida de aquellos personajes ni constituyen un simple análisis de sus problemas concretos; son una representación de la propia vida del hombre encarnada en el protagonista; son un medio en el que Kazantzakis plantea, en la persona de sus héroes, los interrogantes metafísicos del ser humano, sus problemas existenciales sobre la vida, la muerte, la relación con la divinidad, la lucha por la salvación, la angustia vital etc. etc. Y quizá fuera esa temática, plasmada en largos monólogos muy frecuentemente, y también quizá el carácter fuertemente poético que Kazantzakis infunde a toda su obra, la causa de la escasa atracción que ejerció sobre los directores teatrales que no la llevaron a escena, salvo en muy contadas excepciones, antes de la muerte del escritor.¹⁷ Hay que hacer constar, sin embargo, que los últimos estudios de profesores de teatrología, como Puchner, afirman que Nikos Kazantzakis debe ser incluido entre los más importantes dramaturgos griegos del siglo XX.¹⁸

Las fuentes de la tragedia.

Como hemos apuntado, nos parece interesante encontrar ya en esta obrita tan temprana, considerada una obra menor quizá por su brevedad, algunas de las características que serán un *leit motiv* en las tragedias de madurez del autor. En principio, podría parecer no concordar con lo expuesto sobre los temas de las tragedias de Kazantzakis. Efectivamente, la gran

¹⁶ N. Kazantzakis, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Atenas 1961, p. 543.

¹⁷ En vida del escritor, sólo la tragedia *Capodistrias* se puso en escena en Atenas y con poco éxito. La tragedia *Juliano* fue representada en Inglaterra por un grupo estudiantil.

¹⁸ Cf. *Για το θέατρο του Καζαντζάκη*, Atenas 2000, p.33. Se trata de la edición de las Actas de una Jornada dedicada al teatro de Kazantzakis en Atenas, Octubre de 1998.

diferencia con sus restantes obras es que su argumento no gira en torno a ningún personaje sacado de la historia o del mito antiguo, sino que está inspirado en una balada de la rica tradición oral neohelénica: la leyenda de *El Puente de Arta*, balada elegida frecuentemente como tema de creación literaria griega.

En Grecia, la riqueza y variedad de sus canciones constituye un valiosísimo tesoro cultural para los griegos. Es bien sabido que las canciones populares de un pueblo, junto con otros modos de tradición oral como refranes, cuentos y leyendas, son, sin duda, una manifestación fiel de su idiosincrasia, de su vida, sus costumbres, su historia, y sus sentimientos, y constituye un importante patrimonio cultural para aquél. En Grecia, por razones históricas de todos conocidas, las *dimotiká tragúdia* fueron durante varios siglos casi el único medio de expresión del pueblo griego, el modo de transmitir sus hitos históricos, de manifestar su lucha por la libertad, de expresar el dolor del exilio lejos de su tierra o manifestar su filosofía de la vida, del amor, de la muerte, del destino. La importancia de esta rica tradición oral, no sólo radica en su propio valor desde el punto de vista antropológico, histórico o social, sino en la influencia que ha tenido en la posteridad, y en la huella que ha dejado en la creación literaria neohelénica. Los escritores griegos contaron siempre con el soporte de este cimiento cultural, a pesar de que ciertas épocas o corrientes literarias ilustradas no hayan considerado suficientemente la riqueza que supone para un pueblo la tradición oral.

Pues bien, un tipo de esta rica variedad de tradición oral son las llamadas *paralogués*, canciones de tipo narrativo, semejantes a las baladas o romances europeos;¹⁹ sus argumentos reflejan sucesos dramáticos, tradiciones conservadas a lo largo de los siglos donde pueden rastrearse a veces mitos de la antigüedad griega etc.; pero el común denominador que las caracteriza es su

¹⁹ El profesor Kiriakidis entronca el origen de estas canciones con la antigüedad griega, basándose en el nombre, en el tipo de verso y en su contenido. En su opinión, la propia etimología del término proviene de una apología de la palabra *παρακαταλογή*, término teatral que designaba ciertos elementos constituyentes de la antigua tragedia griega, lo que justificaría también el hecho de que en los temas de estas canciones predomine el elemento mitológico. Por otro lado, el verso usado siempre es el decapentasilabo cataléctico cuyo origen procedería del tetrámetro yámbico cataléctico, metro utilizado en la antigüedad clásica, en la comedia sobre todo. Finalmente, el argumento de muchas de ellas recuerdan, en mayor o menor medida, algunos de los mitos antiguos, temas que se encuentran también en la tradición de otros pueblos eslavos o europeos: el de la vuelta del esposo, que recordaría el mito de Odiseo, el de la madre asesina, evocador del tema de Tiestes, el joven que se tira al pozo para encontrar el anillo, donde aparece el mito de Teseo y Minos etc. Existirían otros elementos en los que podría apoyarse la teoría de la antigüedad de las *paralogués*, como es el hecho de su forma dialogada que, sin duda, evoca una forma teatral. Kiriakidis se basa en la semejanza de ellas con ciertas formas teatrales populares como la pantomima, de gran difusión en época romana y que pervivió entre los bizantinos. Cf. S. Kiriakidis, “Αι ιστορικοί αρχαί της δημόδους νεοελληνικής ποιήσεως” en *Το δημοτικό τραγούδι*, Atenas 1990, pp. 169-207.

estructura en forma de cuento y el hecho de que, por su contenido dramático y su forma dialogada, hayan sido frecuentemente fuente de inspiración para diferentes autores teatrales. Esa inspiración de los escritores en las raíces del pueblo, que se manifiesta de un modo anónimo en la tradición oral, se ha dado en los pueblos de la Europa oriental sobre todo durante el Romanticismo. En Grecia, esta vuelta a las raíces va unida a los movimientos *dimoticistas*, frente a la exaltación de la antigüedad que había sido una característica de los escritores en años anteriores, y los escritores naturalistas y simbolistas se inspiran en las citadas *paralogués* para un gran número de obras dramáticas.²⁰ Vasiliádis parece que fue el primer autor dramático que en lengua *kazarévusa*, la lengua del teatro, escribió una obra en 1871, *Γαλάτεια*, inspirada en una de estas baladas. Posteriormente, ya en el nuevo impulso del *dimoticismo*, una serie de escritores, Eftaliótis, Fotos Politis, Papandonios, Vutieridis, Ceotokás, además de Kazantzakis, cuentan entre su producción con obras inspiradas en este tipo de canciones populares. Las *paralogués*, afirma el profesor Puchner, ofrecen una estructura teatral más evidente que otras canciones populares porque contienen el elemento dramático, fragmentos dialogados y articulación en escenas.²¹

La tradición popular es, pues, la fuente en la que se inspira también Kazantzakis en esta obra temprana. Hay que hacer constar que también en la producción posterior del autor son evidentes los ecos de la tradición oral, ya sea en el léxico, en escenas, expresiones o situaciones. En la escena final, por ejemplo, de una de las tragedias de su madurez, *Constantino Paleólogo*, el sacerdote que está celebrando la última Misa en la basílica de Santa Sofía cuando los turcos irrumpen en la iglesia, consuela a la Virgen que llora la pérdida de la Polis diciéndole: Σώπασε, κύρα Δέσποινα, μην κλαις και μη δακρύζεις, páli me chrónous me kairoués, páli dikía mas tha vai! Son las palabras que han sustentado durante generaciones el sueño de los griegos de recuperar el Imperio Bizantino: "La Gran Idea", que todavía en el siglo XX ha empujado a los griegos a empresas políticas a veces suicidas.

En aquella misma escena podrían señalarse otros detalles del componente tradicional; nos referimos a la alusión a la leyenda "el rey convertido en mármol", leyenda creada por el pueblo, al parecer, por no haberse encontrado el cadáver del rey Constantino, o la aparición de la figura de Jaros, personificación de la muerte en la cultura popular griega etc. etc. Asimismo, los himnos religiosos que se cantan en esta misma tragedia o en otras como *Nicéforo Focás*, *Cristo*, o *Sodoma y Gomorra*, y las frecuentes

²⁰ Sobre la utilización de este tipo de canciones como inspiración en obras dramáticas griegas, puede verse la introducción de Y. Yoanu, *To δημοτικό τραγούδι, Παραλογές*, Atenas 1983. así como el artículo del profesor Puchner "Παραλογή και δράμα. Από το δημοτικό τραγούδι στο θεατρικό έργο", *Λαογραφία* ΛΕ, pp. 129-145 y en el capítulo "Η παραλογή και το δράμα" de su libro *Το θέατρο στην Ελλάδα*, Atenas 1992, pp. 307-330.

²¹ Cf. *Το θέατρο στην Ελλάδα*, o.c. en nota anterior, p. 329.

referencias bíblicas por toda su obra son una permanente evocación del tradicional ritual ortodoxo griego. Y en una de sus últimas tragedias, *Capodistrias*, encontramos en boca de la anciana suliótisa los versos de la canción de *El puente de Arta* que aquí estudiaremos:

*Si no se cimienta con un hombre, el puente no se consolida,
y no ha de ser un huérfano ni extranjero o viandante
sino el Protomástoras.....*

con cuyas palabras profetiza, a modo de oráculo, la muerte de Capodistrias, el “capataz” que será sacrificado por la consolidación de Grecia.²²

La balada sobre la que se basa la pequeña tragedia de Kazantzakis es *To γεφύρι της Άρτας* (El puente de Arta). Se trata de una canción extensamente difundida en la tradición oral de los pueblos balcánicos.²³ Parece tener su origen en la región de Capadocia, según la opinión del gran estudioso de las canciones populares griegas Baud-Bovy²⁴ quien afirma que goza de gran difusión en toda Grecia, y en la región balcánica en general, bajo nombres diferentes.²⁵ La canción “El puente de Arta”, fuente de inspiración de la obra, había sido ya convertida en obra dramática unos años antes por otros dos autores: Vutieridis²⁶ y Jorn.²⁷ Después de Kazantzakis, otros dos dramaturgos, Ceotokas²⁸ y Seferiadis²⁹, se inspirarían también en la misma balada para dos de sus obras. Veamos cuál es la fuente de inspiración de la obra que presentamos:³⁰

En la canción destaca como motivo central el sacrificio de una mujer, víctima inmolada para lograr la consolidación de un puente. No hay espacio aquí para analizar con detenimiento la canción, en la cual pueden rastrearse gran número de elementos con importante valor simbólico que se remontan hasta la más antiguas raíces culturales griegas. El tema principal habría que entroncarlo con los ritos de construcción en los que se ofrece un sacrificio a un espíritu sobrenatural, ritos que perviven en la tradición oral de muchos

²² Cf. el artículo de Peter Bien, “Kazantzakis *The Masterbuilder* with an additional note on Capodistrias”, *Literary Review* 19, 1975, pp. 398-411.

²³ Cf. el estudio de G.A. Megas, *Το τραγούδι της Άρτας, Λαογραφία* XXVII, pp. 25-212, en el que se presenta una exhaustiva exposición de la multitud de versiones de la canción, bibliografía al respecto, estudio de los motivos etc.

²⁴ Cf. *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, París 1936.

²⁵ Una prueba evidente sería el verso 37 de la balada en el que se cita el puente sobre el Danubio y otro sobre el río Eufrates, que habían sido cimentados por dos hermanas de la protagonista.

²⁶ Cf. Y. Vutieridis, *Το γεφύρι της Άρτας*, publicado en la revista *Νουμάς*, Mayo-Junio de 1905.

²⁷ Cf. P. Jorn, *Το ανεχτίμητο*, publicado también en la revista *Νουμάς* en 1906.

²⁸ Cf. Y. Ceotokás, *Το γεφύρι της Άρτας*, Atenas 1959.

²⁹ Se trata del padre del poeta Seferis. Cf. S. Seferiadis, *Η θυσία της Άρτας*, Atenas 1956.

³⁰ La variante que aquí analizamos es la que publica el gran folklorista griego N.G. Politis en su libro *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Atenas 1914, p. 130.

pueblos. Todavía muy recientemente era costumbre familiar, cuando iba a emprenderse una construcción, sacrificar un animal y regar con su sangre la piedra maestra del edificio que iba a levantarse. Esta práctica podía estar relacionada con la creencia de que los sacrificios daban a la tierra solidez y fertilidad. El cuerpo y la sangre de la víctima se mezclaban en rica amalgama con la tierra la cual recibía a los muertos como a la simiente. También habría que remontarse a los sacrificios ofrecidos por los pueblos antiguos para alejar la desgracia que se cierne sobre ellos como un castigo del cielo. Se suponía que la víctima acumulaba sobre ella todas las culpas y pecados que había atraído el castigo sobrenatural sobre ellos, y que con su muerte desaparecía la maldición.

El tema de la construcción de un puente, por otro lado, quizá por el simbolismo que encierra, ha sido muy cantado en las leyendas populares. Un puente representa un paso difícil sobre un río, elemento a su vez fuertemente mítico que simboliza el mundo subterráneo en algunas creencias antiguas. A veces, el sacrificio forma parte de los rituales ctónicos a las fuerzas infernales del mar o de los ríos, en un intento de alejar sus poderes maléficos, y, frecuentemente, los sacrificios humanos en la tradición griega están asociados a las aguas.³¹ En este contexto podríamos situar el tema de esta balada, como una ofrenda al río para aplacarlo por el pecado de *hybris* que los hombres cometen pretendiendo dominar las fuerzas de la naturaleza con la construcción del puente. Habría que llamar la atención también sobre otro tema recurrente que aparece en la canción entre la amalgama de motivos que conforman las canciones populares: se trata de la búsqueda del anillo, que provoca el descenso de la joven hacia su muerte. Otro motivo intrínsecamente ligado a la tradición griega es la fuerza del amor al hermano que ya encontramos en Antígona o Electra, y que se observa en los últimos versos de la canción.

La tragedia Ο Πρωτομάστορας

Como se ha dicho al principio, esta obra de juventud fue escrita por Kazantzakis con el seudónimo Petros Psiloritis, con el título *Η Θυσία* (El sacrificio). Está dedicada a su amigo Dragumis, detalle en el que se apoya alguno de los estudiosos del autor para afirmar que quizá fue el sentimiento nacionalista de su entrañable amigo la causa que impulsó al escritor a tomar como inspiración ese tema tan arraigado en la tradición popular griega.³² La obra fue premiada en el certamen “Lasánio” y publicada en la revista *Παναθηναία*, (15-30 de Junio de 1910), con las polémicas consecuencias que hemos citado al comienzo del estudio. La misma revista la edita dos años después con el título *Ο Πρωτομάστορας*, y tres meses después, aparece la

³¹ Un estudio sobre el entronque de estos motivos con antiguos mitos puede verse en Olga Omatos, “Μitos griegos en las δημοτικά τραγούδια”, *Veleia* 6, 1989, pp. 253-269.

³² Cf. Z. Gramatás, *Κρητική ματιά*, o.c., p. 46.

noticia de que sería llevada a escena en el Teatro Real por la compañía de la famosa Maríka Kotópuli pero, en realidad, parece que no llegó a representarse nunca. En el año 1916 la obra fue adaptada como libreto de una ópera musical por el maestro Kalomiris y presentada en el Δημοτικό Θέατρο de Atenas.

Siete años después de que se publicara la tragedia, vuelve Kazantzakis a ser objeto de polémica. Dos autores dramáticos, Vutieridis y Jorn, habían escrito antes que él obras de teatro inspiradas en la misma balada, y el primero de ellos le acusa de plagiarle y se refiere a la obra de Kazantzakis como “el Tritomástoras”. Hubo, sin embargo, voces autorizadas que defendieron el hecho de que un mismo tema fuera utilizado por distintos autores. Es verdad que existen unos motivos comunes, que existe en las dos obras la figura del protagonista como personificación del superhombre que será castigado por su pecado de *hybris* en la persona de un ser inocente y querido. Existe, asimismo, un oráculo, existe la ironía trágica, existe la visión del pueblo envidioso de la superioridad del capataz.

Pero hay grandes diferencias con la obra de Vutieridis en la estructura, en la forma y en el contenido. Esta última está escrita en verso, la acción se sitúa en época medieval, no hay indicaciones escénicas, no hay división en actos, no existe intermedio, no mantiene la unidad de espacio, hay una abundante intervención de coros al modo de la tragedia antigua. Por otro lado, existen diferencias significativas como el hecho de que en Kazantzakis el capataz sea un gitano, un ser extraño al pueblo, lo que explicaría su odio hacia él, así como el hecho de que la protagonista no sea su mujer lo que, sin embargo, ocurre en las obras de sus predecesores y en la canción, fuente de todas ellas. No existe en la obra de Kazantzakis el personaje de la madre, inspirado sin duda en otras variantes de la canción, y que es, ya desde el principio, la que augura la desgracia que luego será anunciada por la maga. La causa de que se hunda el puente, que desvela la adivina y que es, como veremos después, elemento básico en la tragedia de Kazantzakis, aleja profundamente una obra de la otra. En Vutieridis la muerte de la protagonista es el castigo de una culpa cometida por sus antepasados, evocando así la creencia en la imposibilidad de escapar más tarde o más temprano al castigo, según manifestaba Solón en sus versos.³³

La tragedia de Kazantzakis comienza cuando el puente está ya terminado y aparentemente consolidado. Los obreros festejan junto con el capataz su final y su éxito con música y bailes mientras los segadores vuelven del campo para celebrar, por orden del señor, el final de la obra. Las gentes del pueblo se muestran temerosas, sin embargo, porque ya han sido tres las

³³ Cf. el estudio del profesor Puchner sobre la obra de Kazantzakis en relación con las dos anteriores en *Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, o.c. en nota 9. El citado profesor hace alusión a la existencia de una tesis doctoral de Teresa Miloná sobre este mismo análisis a la cual no hemos tenido acceso. Cf. Puchner, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, o.c., p. 321.

veces que el puente se ha hundido causando desgracias en el pueblo, y piensan que no está bien intentar vencer a las fuerzas de la naturaleza. La tensión aumenta al llegar jadeante uno de los hombres contando que la vieja adivina está junto al puente maldiciendo al culpable y profetizando de nuevo la desgracia. Los hombres planean a escondidas la muerte del capataz considerándole culpable de la construcción del puente. Unos cuervos sobrevuelan la escena como una predicción de la desgracia. Entonces, el flautista anuncia la llegada de Esmeralda que, vestida de verde haciendo honor a su nombre, aparece radiante de una oculta felicidad trayendo presentes para todos. De inmediato, queda de manifiesto la envidia de las mujeres del pueblo por la belleza y posición social de la joven. El capataz deja a los gitanos y se acerca a Esmeralda, desvelándose ante el espectador el amor secreto entre ambos. El capataz se jacta de su éxito y se dirige a los del pueblo en tono despectivo y soberbio, desafiante ante cualquier poder superior. En medio de la disputa se oye la amenaza de una tormenta y el miedo comienza a llenar los corazones de todos. Entra en escena el señor, quien se jacta también de haber vencido al río cuyas aguas se llevaron un día la vida de su hijo; felicita al capataz y le promete concederle lo que le ha pedido: una casa para vivir con la mujer que ama. Cuando va a desvelarse quién es la afortunada, se recrudecen los truenos y llega una muchacha muy asustada diciendo que el puente se mueve. Efectivamente, el puente comienza a temblar y amenaza con fallar uno de sus pilares. Y en medio de la desbandada que se avecina, aparece la anciana maga quien se enfrenta al capataz por su soberbia y su desprecio a las leyes de la naturaleza, y le acusa de ser el culpable de que no se consolide el puente por su debilidad, por haber sucumbido a la pasión de una mujer y tener todo su pensamiento en ella. Manifiesta que el río exige que la mujer que ha seducido al capataz sea sacrificada antes de que el sol se ponga. A partir de ese momento, la tensión crece cuando el señor intenta saber quién es la mujer. El primer acto termina con la marcha de éste después de dar la orden de que se presenten todas las jóvenes del pueblo y se desvele el secreto.

Sin caer el telón, comienza el intermedio. Las gitanas, divididas en dos coros, en medio de una música agitada y viva, tocando sus castañuelas, cantan contraponiendo el amor ordenado y tranquilo frente a la exaltación del amor apasionado. Después de una intervención del flautista, en la que se auguran desgracias antes de que acabe el día, comienza el acto segundo, mucho más breve que el primero. Se reanuda la acción con la vuelta del señor y de las muchachas del pueblo. Ante la imposibilidad de encontrar a aquella que ama al capataz, el señor ordena matar a aquél, ante lo cual Esmeralda estalla, confiesa su amor y sus noches de pasión y se enfrenta desafiante a las mujeres que la acusan por su desvergüenza. El señor, incrédulo, desesperado, la rechaza indignado para, en el último momento, abrazarla tiernamente. A partir de ahí la acción se reduce a la despedida de la vida por parte de Esmeralda que, fortalecida por las palabras de amor del capataz, se dirige a la muerte en los cimientos del puente, que queda por fin consolidado. La tragedia termina

con la marcha de los gitanos, una vez terminado allí su trabajo, alabando al capataz que se ha liberado de las ataduras de la felicidad.

Kazantzakis ha mantenido en la obra algunos de los personajes que aparecen en la balada en la que se inspira, aunque con ciertas innovaciones en función de la utilización simbólica de la canción. La figura central es el capataz quien, como luego veremos, se acerca ya a los caracteres de sus héroes posteriores. Es la personificación del superhombre que peca de soberbia y será castigado por ello. La protagonista femenina, Esmeralda, es su amante secreta, detalle éste que es necesario ya desde ahora poner de relieve, porque es muy interesante para nuestro análisis, y es una significativa diferencia con las obras de los otros dos autores inspirados en el mismo tema. Es una mujer enamorada, orgullosa de su amor, que desafía las convenciones sociales y se enfrenta valientemente a la muerte sin arrepentimiento alguno.³⁴ Los pájaros de la balada, eternos mensajeros de desgracias en la tradición neohelénica, están personificados en la anciana, mezcla de vidente y maga, con esa sabiduría que dan los años y las desgracias de la vida y que profetizará el destino infausto de la protagonista. La figura del rey, que aparece en algunas variantes de la canción amenazando con matar a los obreros, si no logran construir el puente en un plazo dado, está representado en la tragedia de Kazantzakis por el poderoso señor del pueblo, padre de Esmeralda, que sufre, asimismo, el castigo a su pecado de *hybris* por empeñarse en dominar las fuerzas de la naturaleza. Los obreros que construyen el puente son en la obra de Kazantzakis un grupo de gentes gitanas que van en cuadrilla de pueblo en pueblo construyendo obras al mando del capataz.

Además de los citados personajes, presentes de un modo u otro en la canción, son innovaciones en la tragedia de Kazantzakis el personaje del flautista, un joven dulce y sensible enamorado de Esmeralda, y los hombres y mujeres del pueblo que intervienen en forma de coros, enfrentados a su vez con los de los obreros y gitanas. Los coros, que juegan un importante papel en la obra, actúan como una continuación de las tragedias antiguas: dialogan con los personajes centrales o expresan pensamientos personales y comentarios sobre lo que sucede en escena, aunque sin la existencia de un corifeo, quizá con la excepción del viejo segador.

Puede decirse que existe también otro personaje virtual en la tragedia: es el río, presente en la acción como un ser vivo a través de las continuas alusiones de los personajes, o de los sonidos que se perciben de vez en cuando; es el espíritu de las aguas que exige su tributo; en ciertos momentos

³⁴ El profesor Puchner ve un paralelismo entre Esmeralda y Trisefyení, la protagonista de la tragedia de Palamás así titulada, cuya influencia parece evidente en la obra de Kazantzakis. Cf. el capítulo *Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη* en W. Puchner, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Atenas 1995, pp. 375-391.

parece que el espectador lo está oyendo rugir como una fiera, luchar con los cimientos del puente como un caballo que quisiera sacudirse las bridas.

La tragedia respeta la unidad de tiempo y espacio. La acción se desarrolla en un solo día, pues la puesta del sol marca el límite del tiempo en cuyo plazo ha de realizarse el sacrificio. La obra consta de dos actos, muy desiguales en extensión y con abundantes indicaciones escénicas. La escenografía se mueve en dos planos: en un plano el puente y los obreros que celebran con música y bailes el éxito de su asentamiento y en otro plano el pueblo y sus gentes. En el primer acto y gran parte del segundo, la acción se desarrolla sobre todo en este plano, mientras que el puente está al fondo, aunque está presente siempre a través de las alusiones continuas de los personajes que vuelven de él, que pasan por él etc. Al final del segundo acto, el centro de la escena se desplaza hacia el puente y en torno a él finalizará la tragedia.

Es muy interesante en la tragedia de Kazantzakis la existencia de un intermedio, algo que no tienen las obras de sus predecesores. Se ha dicho que en esto sigue Kazantzakis la tradición del teatro del Renacimiento cretense en cuyas obras, bien fueran comedias o tragedias, parece que presentaban unas piezas cortas entre sus actos, las llamadas *Intermedia*, que responderían a los "pasos" o "entremeses" del teatro clásico español.³⁵ Hay que señalar, sin embargo, que los *Intermedia* del teatro cretense tomaban sus temas de la mitología clásica o de la historia antigua, temas en todo caso, sin ninguna relación con la acción que se desarrollaba; de hecho, estas piezas cortas parece que constituían un acervo del cual se tomaban para ser intercalados en unas obras o en otras indistintamente.

Sin embargo, en el intermedio de la obra que estudiamos el tema sigue a la tragedia, e incluso hay una indicación escénica indicando que no baja el telón y que los personajes permanecen en escena. Es verdad que el intermedio arranca al principio con música viva y baile, lo cual era una de las características de los *Intermedia* cretenses, que rompían de este modo la tensión creada con la acción que se desarrollaba en la escena, e iban acompañados de bailes, *moresca*, parafernalia diversa y *deus ex machina* en algunos casos. Pero, en este intermedio de la obra de Kazantzakis vemos, más bien, una semejanza de función con los *stásima* de las tragedias antiguas, en los cuales los coros, separados en semicoros, planteaban en estrofas y antiestrofas reflexiones generales alusivas a la tragedia, para terminar concretándose en la situación que se desarrollaba en la escena. Incluso los

³⁵ Sobre los *Intermedia* del teatro cretense pueden consultarse, sobre todo, los estudios del profesor Manúsakas, *Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου, Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), pp. 525-580 y del mismo, *Τα τρία τελευταία ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου, Πεπραγμένα του ΣΤ Κρητολογικό Συνεδρίου*, Janiá 1991, pp. 317-342. Asimismo, los estudios de R. M. Bancroft, *Η πηγή πέντε ιντερμέδιων, Κρητολογία* 5 (1977), pp. 5-44 y el capítulo "Interludes" en D. Holton (ed.) *The Cretan Renaissance*, Cambridge 1991, pp. 159-178.

gestos de las mujeres, desplomándose en el suelo y entonando cantos de dolor, parece que quieren evocar gestos teatrales de las antiguas tragedias. Lo que hace Kazantzakis también es contraponer ideas o reflexiones generales utilizando los dos tipos de coros los cuales ya se nos aparecían enfrentados desde el principio de la obra. Por boca de los dos coros de gitanas se contraponen el amor casto dentro del matrimonio frente al amor libre y sin inhibiciones, y a través de los coros de hombres y mujeres del pueblo se oyen reflexiones generales sobre la fuerza del destino del que todos sin excepción somos esclavos. Y, como final del intermedio, interviene el flautista con la premonición de la desgracia que ocurrirá al final del día, haciendo así que el espectador vuelva a la acción que se estaba desarrollando en la escena al terminar el primer acto.

Según ya han visto algunos comentaristas de la obra, la tragedia evoca la tradición del teatro antiguo griego. Efectivamente, en la obra se observan los caracteres de toda tragedia antigua. Existe el pecado de *hybris*, compartido en este caso por los dos soberbios, el capataz y el señor; los dos se jactan de haber vencido al río, uno con su poder y el otro con su arte de constructor; uno empujado por el deseo de venganza contra el río que se había tragado a su hijo, el otro por reafirmar su capacidad de dominar las fuerzas de la naturaleza. Y llegará, consecuentemente, el castigo a esa *hybris*; los dos personajes poderosos y orgullosos serán castigados por su pecado de soberbia con el sacrificio del único ser inocente de la obra, Esmeralda, hija del señor y amante secreta del capataz.

Existe, asimismo, igual que en las antiguas tragedias, la ironía trágica en el empeño del padre de la joven que, al igual que Edipo, se empeña insistentemente en encontrar al causante de que el puente no se asiente, para terminar descubriendo que se trata de su propia hija. Existe la anciana adivina que, al modo del antiguo Tiresias, revela, a instancias del señor, la causa de la desgracia que ha caído sobre el pueblo. Planea en la obra, asimismo, el pesimismo trágico del hombre y su indefensión ante la fuerza del destino, identificado con la muerte: Η Μοίρα, η μανροφόρα. Encontramos también la aceptación de la infelicidad como sino del hombre, quien se muestra temeroso de ser feliz y de despertar la envidia de los dioses: “Calla!, habla más bajo, capataz. Cuando decimos que somos felices hay que decirlo para nuestros adentros, no sea que nos oiga la Moira.”

En otro orden de cosas, también se observan elementos constitutivos de la herencia teatral antigua: la existencia del coro interviniendo alternativamente en semicoros, el respeto a las unidades de tiempo y lugar de la acción como en las antiguas tragedias, la tensión dramática que va acentuándose y que se logra, bien con premoniciones en boca de los personajes, (cuando aparece el capataz le dice el viejo: “sonriente vienes, llorando te irás”), bien por medio de otros elementos como la presencia de los cuervos que aparecen casi desde el principio en escena, a quienes se denomina “golondrinas del destino y pájaros de la muerte”, o por las palabras premonitorias del flautista, quien al comienzo del segundo acto anuncia

desgracias inminentes. También hay ciertos motivos como las últimas intervenciones de Esmeralda en su invocación al sol o en sus palabras de dolor en las que nos parece escuchar a Antígona quejándose de su temprana muerte que no la vería ya convertida en esposa.

Por otro lado, parece que Kazantzakis quiere que quede patente la tradición oral en la que se inspira la obra, pues introduce en varios pasajes algunos versos de la propia balada: por ejemplo, en las palabras de los gitanos cuando empieza a fallar el puente:

¡Ay de nuestros esfuerzos, lástima de nuestro trabajo!

Todo el día levantándolo, y por la noche se hunde!

Asimismo, al final de la tragedia dice Esmeralda:

¡Como hierro haré mi corazón, como hierro será el puente!

¡Como hierro haré mis cabellos, como hierro serán los viandantes!

En estos versos se alude a la idea expresada en el cambio de la maldición que pronuncia la protagonista al final de la canción.

En el tema de la evocación de la tradición popular, habría que citar también aquel pasaje en el que es pronunciada una maldición en boca de las mujeres del pueblo contra Esmeralda:

Coro de mujeres: *¡Caerá fuego del cielo y os abrasará a los dos! ¡Y vuestra boca no se disolverá en la tierra!*

Esa maldición nos evoca otra famosísima balada griega, *O νεκρός αδερφός* (El hermano muerto) en la cual la maldición de la madre de Constandí, en el mismo sentido que leemos aquí, constituye su motivo central:

¡Piedra se vuelva Kostandís, la piedra no se disuelva,

que todos mis hijos se disuelvan y Kostas no se disuelva!

En esta maldición el elemento esencial es la fórmula “να μη λειώση”, que permanezca indisoluble” que el cuerpo no se una a la tierra, es decir, que no descansa en su tumba, que no muera definitivamente. Esta maldición podría estar en relación con las leyendas sobre los vampiros, y parece haber continuado como maldición bajo la misma forma hasta tiempos recientes. Ciertas leyendas griegas hablan de cuerpos de muertos encontrados sin descomponer después de muchos años, que pertenecían a personas que habían sido excomulgadas; pues bien, parece que la fórmula de excomunión en la Iglesia griega, terminaba con el mismo tipo de maldición.

Μετά τον θάνατον απόλυτος και απαράλυτος!

¡Después de la muerte, que quede incorruptible e indisoluble!

Abordemos finalmente el primer objetivo de nuestro estudio, es decir, analizar aquellos componentes de esta temprana tragedia de Kazantzakis que, en nuestra opinión, serán luego estereotipos en las posteriores. Centrándonos primeramente en el protagonista, constatamos que, a pesar de no tratarse de un personaje de la tradición histórica como los héroes de toda su obra posterior, tiene determinadas características que le acercan a los héroes de las tragedias de madurez de nuestro autor. Desde luego, parece clara la idea de quienes

afirman que en él se personifica la figura del superhombre, concepto tomado, como es sabido, de su admirado maestro Nietzsche. Efectivamente, el capataz es un hombre que se jacta de su poder, de su capacidad, de su libertad. Desafía las fuerzas de la naturaleza personificadas en el río, desafía a los dioses y desafía al destino que se manifiesta por boca de la anciana maga.

Capataz- *¡El puente está firme como el hierro; Firme como el hierro está también mi fuerza!*

Capataz- *¡No gritéis! La victoria siempre se resiste y se revuelve así cuando la atrapamos y le cortamos las alas.*

Viejo- *¡Eh, joven, los años y las penas no te han enseñado todavía la paciencia y la humildad! Eres un hombre. Nada más que eso. ¿Por qué gritas? ¡No eres Dios!*

Capataz- *Soy hombre. ¿Qué más puedo querer?*

Capataz- *¡Callad! ¡No gritéis! ¡Y si se cae, se construirá de nuevo!... ¡Sí, se construirá de nuevo y se asentará, por mucho que truene y grite Aquél que está allá arriba!*

Coro de mujeres- *¿Es que tú no temes a la Parca? ¿No la temes?*

Capataz- *La Parca, hatajo de timoratas, es una masa blanda en las manos de los hombres.*

El capataz es un ser orgulloso de sí mismo, que se siente superior a los demás y desprecia a los timoratos y resignados ante la situación trágica del hombre. Los hombres del pueblo son en su boca *desgraciados, insignificantes, esclavos, cobardes, siervos*. Se observa en numerosos pasajes aquel mismo sentimiento de superioridad que mostraban los héroes de las tragedias posteriores de Kazantzakis, los cuales se consideraban a sí mismos *μεγάλοι ψυχαί*. Así se manifestaban Juliano, Cristóbal Colón o Odiseo, quienes mostraban su desprecio por los hombres que no se lanzan hacia adelante, que no confían en su fuerza, que no tienen ideales. Es el sentimiento evidente en las palabras de sarcasmo que dirige al anciano del pueblo:

Capataz- *Eh, viejo, tú agáchate en tierra; siembra, siega y sigue el camino mil veces pateado que siguen los rebaños, no levantes la frente, no alces los ojos y no te atrevas a hablar.* Y lo mismo en otros pasajes:

Capataz- *Dentro de mí se eleva un Olimpo lleno de dioses: ¡El desprecio!*

Capataz- *¡Desgraciados inútiles!...No me toquéis, no me ensuciéis las manos!*

Hay que señalar la visión negativa de las gentes del pueblo. El pueblo, como en la mayor parte de su obra posterior, es presentado en esta tragedia como servil, adulator y envidioso. Envidian al capataz por su fuerza y se alegran de su fracaso. Las mismas mujeres, que muestran sus temores y maldicen al capataz por construir el puente y desafiar al río, adulan al señor por haber conseguido domeñarlo.

Coro de mujeres- *¡Honor y gloria a tí, amo, que has dominado el bravo río con un puente y ya no habrá más desgracias e inundaciones!*

Desprecian a Esmeralda y envidian su belleza y posición social, pero inmediatamente la adulan cuando reciben sus regalos.

Coro de mujeres- *¿Por qué la admiras tanto? No es ama de casa, no trabaja en nada. Todo el día da vueltas por los campos al sol. ¡Y a nosotras nos desprecia!*

Marieta-*¡Qué buena eres, qué buena eres!*

El capataz se siente superior también por ser un hombre libre de ataduras y de una vida sedentaria. Kazantzakis nos lo ha presentado para eso como un hombre de raza gitana, es decir, ha proyectado en su protagonista, como lo había hecho Palamás antes que él, ese sentimiento de libertad e independencia identificado con los gitanos, símbolos de seres libres, sin raíces, sin ataduras, sin arraigo. No se sabe de dónde proceden, no se atan a nadie, a ningún lugar, nadie les espera ni saben a dónde irán.

Capataz- *Soy el rubio mozo que llegó un día de algún sitio. ¿De dónde? Nadie lo sabe, ni siquiera él mismo..... A mí me criaron unos gitanos en unas tiendas viejas y llenas de agujeros por donde entraban las estrellas y las lluvias. Y siento en mi interior un alma bohemia como el mar... Y no tengo miedo. ¡No intentes asustarme, maga, no me das miedo!*

Kazantzakis, por medio de una contraposición entre los dos coros, pone de relieve el conservadurismo de las gentes del pueblo frente al espíritu libre de los gitanos. Ese contraste queda de manifiesto también en el propio concepto de felicidad. Para el flautista radica en la vida tranquila y reposada y una mujer esperando en el hogar caliente. Para los gitanos es todo lo contrario a la rutina. Así lo manifiestan los obreros de su cuadrilla:

Coro de obreros- *¿Cómo va a caber un alma como la tuya entre las cuatro paredes de una casa?*

Capataz- *¡Callad!. Aquí descansaremos un poco y luego nos pondremos de nuevo en marcha.*

Es muy significativo el final cuando dan la enhorabuena al capataz por haber escapado de la tentación de una vida sosegada y anclada en el pueblo: *¡Bravo capataz, has vencido!*

En la vida y la obra de Kazantzakis alienta la palabra libertad en muy diversas acepciones: libertad contra la opresión, libertad de ideas o libertad de espíritu. Hay que hacer constar, desde luego, que este sentimiento de libertad que Kazantzakis expresa aquí no es exactamente aquella aspiración a la libertad espiritual de sus héroes posteriores cuando, a través del sufrimiento y de la renuncia a la felicidad, ya no hay en ellos temor ni esperanza, ideal expresado en el epitafio de la tumba de nuestro autor. Pero puede concluirse que también hay algún indicio, puesto que en el protagonista de ésta su primera tragedia, la renuncia a la felicidad, impuesta por el destino, va unida a su libertad final.

Por otro lado, también puede constatarse el sentimiento de superioridad que caracteriza a los héroes del teatro posterior de Kazantzakis en otro personaje, en el señor del pueblo. Observamos en algunos pasajes ciertas ideas que serán un lugar común en los héroes posteriores: es el sentimiento mesiánico y la responsabilidad del gobernante, το χρέος, un término que tanto se repetirá después.

Señor- *¡Honor a aquél que muere por todo un pueblo! ¡Cuando la Muerte lo toca, lo convierte en inmortal!*

Señor- *Dios confió en mis manos a todo nuestro pueblo, y el día de mañana tendré que dar razón de la vida de todo mi pueblo. Y el mal, una hojita inofensiva en el pecho de cada uno de vosotros se convierte en un árbol dentro del mío, se hace frondoso y echa raíces cual tentáculos y me devora las entrañas.*

En estas palabras nos parece estar oyendo al emperador Constantino o a Periandro, tirano de Corinto en dos de sus tragedias.

Constantino-*¡Yo soy el rey y llevo todo el peso sobre mis hombros!*

Periandro-*¡Sí, yo soy uno, pero todos vosotros juntos no sois nadie! ¡Las almas no se cuentan, se pesan!*

Otro elemento reiterativo en Kazantzakis es la idea de la desesperanza como la cima del dolor y, al mismo tiempo, refugio para la felicidad. Y también para el señor de esta tragedia está la desesperanza en la cumbre del dolor cuando se despidе de su hija:

Señor- *Oh, desesperanza, ¿Dónde estás dormida?... ¡Oh, desesperanza, despierta, tú eres la única hija que me queda!*

Así la invocaba también el emperador Juliano cuando ya no le quedaba ninguna salvación: *¡Oh, desesperanza, excelsa cumbre cuajada de estrellas!*

Efectivamente, el autor consideraba la esperanza como un freno a la libertad. En diversas ocasiones afirma que cuando uno espera algo, tiene miedo y está condicionado por esa esperanza. Y no hemos de olvidar que esa idea queda bien reflejada en el epitafio sobre su tumba: δε φοβάμαι τίποτα, δεν ελπίζω τίποτα, είμαι λεύθερος.

Pero queríamos señalar lo que, en nuestra opinión, es más llamativo en el tema central de la tragedia. Creemos que no se trata meramente de la idea del superhombre, como se ha comentado en general. Pensamos que lo que planea en la tragedia, el núcleo en torno al cual gira la acción es el castigo del protagonista por haber sido débil y haber sucumbido al amor de la mujer. Nos parece interesante señalar que algunas escenas de la obra están llenas de erotismo, pero el amor es visto como pecado y debilidad, algo que parece descubrirse siempre en la obra de Kazantzakis. Esa visión negativa del erotismo nos recuerda, asimismo, su primera novela, *Οφίς και κρίνο*, en la que las escenas de amor son expresadas con toda su fuerza erótica y destructiva a la vez.

Es evidente que en las tragedias posteriores de Kazantzakis, donde los ideales de sus protagonistas son el heroísmo y la santidad, y en los cuales está

ya muy marcado el camino de ascensión, el ανήφορος, la mujer es κόλαση, παγίδα του Θεού, αρρώστια της ψυχής. Podríamos poner abundantes ejemplos de diferentes obras.

En la tragedia *Buda* el joven Koang dice:

“¡Oh Buda, cura a la mujer. Está enferma, enferma, no piensa en otra cosa que en los besos, cúrala!”

En *Sodoma y Gomorra* dice Lot en referencia a las mujeres:

“¡No mires su seno, hijo mío, son las manzanas que llevan la muerte. Recuérдалo!”

En la tragedia *Prometeo* dice el titán a su hermano:

“¡No pongas tu mano, hermano mío, sobre su cuerpo. Es una trampa de Dios y nos atrapará!”

Nicéforo Focás presente, asimismo, en la tragedia así titulada que Teófanos va a ser su perdición, pero no puede vencer la tentación y, antes de retirarse a un monasterio, va a su cámara exclamando:

“¡Antes de tomar el camino del Paraíso, me despediré esta noche de la dulzura del Infierno!”

Y el obispo Atanasio dice a Nicéforo;

“¡Eh, rey, hermoso es el infierno de la mujer, nos tiene atrapados con mil manos y mil pies!”

En la tragedia *Ο Πρωτομάστορας* no podemos decir que exista el componente del ανήφορος, el camino hacia la perfección que predomina en sus otros héroes, pero son muy significativas las palabras de la adivina cuando repite que las manos del capataz no están puras. La gran obra hay que hacerla siendo puro y el amor es impureza.

La mujer se presenta en las tragedias de madurez de Kazantzakis como un obstáculo en el camino de superación del héroe, una tentación a la que el héroe ha de renunciar para llevar a cabo el deber que Dios y el Destino le han marcado, y que está hecho de sacrificio y renuncia a la felicidad. En aquellas tragedias citadas *Juliano*, *Nicéforo Focás*, o también en *Constantino*, en *Kuros* o en *Melisa*, los personajes de Marina, Teófanos, Ana, Ariadna o Alka intentaban con su amor atraer a los protagonistas apartándolos de su responsabilidad. En aquellas tragedias, salvo el emperador Nicéforo que es castigado con la muerte, el héroe lograba renunciar a ellas. En esta obra, en cambio, el protagonista no fue capaz de renunciar al amor y merece ser castigado por esa debilidad que ha acarreado el fracaso en la construcción del puente, algo que nunca antes le había ocurrido.

Veamos algunos de los fragmentos en los que apoyamos nuestra tesis:

Maga-*¡La felicidad debilita su cintura! Sus manos, que tiemblan por la carne femenina, tierna y caliente, no están limpias para las grandes empresas! ¡No es puro! ¡No es puro! Los besos de la rosada mujer tejen neblinas ante sus ojos y no le dejan ver con claridad más allá.*

Maga-*El cuerpo de la mujer se alza todas las noches y brilla ante él cual torre de marfil. Y la noches se le antojan cortas; cuando amanece le parece que anochece y su cuerpo se tambalea de deseo y están sus ojos*

pesados, y su pensamiento está en otro lugar cada mañana cuando viene al trabajo y pone manos a la obra. ¡Miradle! ¡Admiradle! ¡Y pretende afianzar puentes! ¡Afianza primero tu cuerpo sobre tus rodillas de hombre y vete después a ocuparte de obras importantes!

Capataz.- *¡No es la primera vez que he afianzado un puente. No es la primera vez!*

Maga- *¡Sí, pero es la primera vez que el seno de una mujer ha abierto ante ti el dulcísimo puerto de la perdición!*

Se dice claramente que el héroe debe renunciar a la felicidad para seguir el camino de su responsabilidad.

Maga- *Joven, aquél que abre las grandes ruta, y traspasa los montes y cruza los mares, es el que camina hacia adelante y no mira atrás y olvida para siempre el callejón donde sólo caben dos, la vereda de dulce sombra de la felicidad.*

Y se sigue insistiendo en el tema: hay que castigar a la que ha sido el obstáculo y la tentación. Así sentencia el oráculo a través de la maga. Y Esmeralda aceptará su castigo sin arrepentirse de su felicidad.

Maga- *La mujer que lo ha atrapado y no le deja descansar en toda la noche. Esa es a la que hay que matar para que se vaya y deje libres los brazos del capataz y que no tiemblen cuando trazan los planos del puente.*

Esmeralda- *¡El río entero no podrá borrar de mi cuerpo sus besos!*

Coro- *¡El río entero no podrá borrar de tu cuerpo la vergüenza!*

Y es significativo el final de la tragedia. Un canto del coro, muerta ya Esmeralda, saluda al capataz que ha quedado libre ya de las ataduras del amor que son las causantes de la perdición del hombre.

Coro- *¡Que te vaya bien, capataz! Has pasado como jinete vencedor por los callejones de la juventud donde la Mujer está al acecho con el pecho erguido y nos lleva a la perdición!*

En estos conceptos del amor como impureza a la que hay que renunciar, de la renuncia a la felicidad que encontramos en el *Protomástoras* de Kazantzakis ¿no hay ya un indicio hacia ese ascetismo, del ἀνήφορος de los héroes de sus tragedias posteriores?

Creemos haber puesto de manifiesto cómo en esta pequeña y temprana tragedia de Kazantzakis pueden apreciarse ya, apuntados por primera vez, bastantes elementos ideológicos que serán los fundamentos de sus tragedias posteriores, y hay que recordar que han de pasar quince años hasta que Kazantzakis vuelva a escribir otras, todas ellas siguiendo los mismos patrones ideológicos. Creemos que en el capataz, a excepción de la obsesión religiosa y el ascetismo, una de las características llamativas de sus otros protagonistas, despuntan ya bastantes aspectos del prototipo representado años después por Odiseo, el emperador Juliano o Constantino Paleólogo. Podríamos decir, pues, que en el *Protomástoras* empiezan ya a fraguarse los estereotipos de sus héroes trágicos posteriores. El orgullo y conciencia de superioridad del héroe

junto al desprecio a la masa, el mesianismo y sentimiento de responsabilidad en la vida, la idea de la desesperanza como cumbre de la felicidad, la mujer como tentación y obstáculo para el camino que el destino le ha deparado, el amor como impureza, son elementos que aparecen ya en esta obra y que se irán afianzando y constituyendo en estereotipos de las tragedias posteriores de Kazantzakis.