

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La tradición de la literatura picaresca y la transformación del héroe en la obra de
Nikos Kazantzakis: de la Odisea a Vida y hechos de Alexis Zorba.
Un estudio comparativo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

J. Alfonso Silván Rodríguez

DIRIGIDA POR

José Manuel Floristán Imízcoz

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DEL MUNDO ANTIGUO



TESIS DOCTORAL

**La tradición de la literatura picaresca y la transformación del héroe en la obra de Nikos Kazantzakis: de la *Odisea* a *Vida y hechos de Alexis Zorba*.
Un estudio comparativo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jerónimo Alfonso Silván Rodríguez

DIRECTOR

José Manuel Floristán Imízcoz

Madrid, 2024

A Carmen Rodríguez Mazarías

Μακρυνή μητέρα * ρόδο μου άμάραντο

Lejana madre * siempre lozana rosa mía

Odysseas Elytis

PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTOS

Sabemos cuándo empieza la lectura de una obra literaria de calidad (y la crítica se la reconoce a las dos obras aquí estudiadas, *Odisea y Vida y hechos de Alexis Zorba* de Nikos Kazantzakis), pero nunca cuándo termina. A medida que avanza la lectura, el lector se da cuenta de que su relación con ella no quedará en la primera impresión. Cuando llega al final y cierra el libro, justo entonces empieza a decantarse en su espíritu lo esencial. Pero la lectura, como acto de continua elección mientras se realiza, de escogimiento de sentidos y de disfrute, es, por naturaleza, selectiva, es decir, limitada: siempre queda algo, quizás bastante, por captar. Dependiendo del grado de empatía con la obra que se haya generado, el lector siente al dejarla una nostalgia del texto que por momentos ha habitado como una patria que se iba construyendo a base de sorpresas y de reconocimientos hasta sentirlo como su lugar natural, en el que todavía existen zonas inexploradas que incitan al regreso y a renovar la aventura, es decir, a la relectura. Pero un texto nunca es “un” texto. Dejando a un lado, con todo el respeto, el panorama extenso e intrincado de la teoría literaria en su amplitud inabarcable, nos convence la idea de que un texto siempre está en relación con otros, y es esa relación, que no va en detrimento de su singularidad ni de su autonomía, la que nos pone en camino hacia su esencialidad, que nunca se acaba de recorrer.

La decantación de un texto que se produce con la lectura o lecturas sucesivas no queda en un lugar reservado, exclusivo, sino sobre el sedimento de lecturas anteriores de otros textos que ya se deslizan por “las galerías del espíritu”, dicho con una expresión de G. Steiner recordando a Dante. En ese entramado misterioso se producen los encuentros, y los sentidos de lo leído se restringen o se multiplican, se intercambian y se ponen a prueba, se revigorizan o los relega el rechazo o el olvido. Ese movimiento, agitado en unos casos y sereno en otros, en el que todo se reordena, puede quedar en la intimidad del lector. Pero la exteriorización de su experiencia es una necesidad comunicativa de primer orden para cuya satisfacción espera, más allá de la confesión, el diálogo, otra forma de proseguir la elección ahora con la participación del otro, el acicate mayor de la cultura literaria. En esa exteriorización el lector hace comparecer las obras que siente relacionadas. Esa dinámica de interiorización y comparecencia de los textos es la base de la literatura comparada que, si aspira a parecerse a una ciencia, ha de formular teorías y procurarse un método de análisis objetivo de los textos que avale la seriedad de sus propuestas y conclusiones.

En mi caso, como lector apasionado de la literatura neohelénica, dos obras de un autor muy conocido del siglo XX, Nikos Kazantzakis, llamaron profundamente mi atención, incluso cuando todavía no podía leerlas en la lengua original. Fueron las que antes he mencionado: primero, más fácil de abordar, la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba* (1946), cuya lectura, entonces en versión española, vino estimulada por una película famosa en su momento (luego comprobé los aciertos y las distorsiones respecto de la obra literaria y aprendí a despojarla del folclorismo superficial con que la revestía la mirada del espectador extranjero); después vino el poema épico la *Odisea*, muy extenso (33.333 versos) y de lectura nada sencilla, escrito a lo largo de quince años y publicado en 1938, algo antes de que Kazantzakis comenzara en 1941 a escribir la novela. El interés por la primera obra vino porque me parecía que el vitalismo del personaje de Zorba mantenía aún el antiguo vigor dionisiaco del que brotaron tantas genialidades. En el segundo caso, el título es suficiente para atraer el interés del helenista, y no sólo de él, pues se trata del tema quizás más productivo a lo largo de la tradición literaria occidental en las lenguas más importantes (W. B. Stanford): basta con citar el *Ulises* de J. Joyce (1922), novela a la que se dedican en este estudio algunas notas para contrastarla con la *Odisea* de Kazantzakis, pues suscitó, como ella, una controversia a propósito del género al que pertenecía, épica o novela. Me llamó la atención la cercanía en el tiempo de las dos obras, el poema épico y la novela, y la profundización en su lectura me fue revelando que, a pesar de la diferencia de géneros que las separa formalmente y de la diferencia de las historias que cuentan, una y otra se comunicaban en lo profundo y a diversos niveles, lo que significaba que otros textos entraban también en juego. Del sustrato de la novela y del poema surgían, en las repetidas lecturas, elementos que remitían a otras obras de diversa naturaleza y de otros ámbitos literarios, entre ellos, la picaresca, tan familiar en la tradición literaria española, como ya ciertos críticos habían señalado (P. Prevelakis, K. Friar, P. Bien). Pronto fui consciente de que la simple alusión a esa presencia no sólo era insuficiente, sino que un estudio detenido podía revelar que los elementos de esa tradición presentes en la *Odisea* habían sido decisivos en el conjunto de motivaciones que llevaron al autor a escribir, casi a continuación, *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Kazantzakis no abandonó nunca su afición y sus proyectos de gran formato esbozados en la intemporalidad, pero a la vez sintió la necesidad de expresarse en formas literarias más libres, como la novela, que le acercaran al hombre común y a su experiencia del mundo. La primera que le procuró amplio reconocimiento internacional fue, precisamente, la que le impulsó a pasar del modo heroico (con modulación de picaresco) representado en su *Odisea* en verso épico, a la definición del modo picaresco (también con gradación) en la prosa de *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Pantelís Prevelakis señala la doble

pulsión que se manifestaba en Kazantzakis hacia lo heroico y lo picaresco, con igual intensidad.

Los orígenes remotos de la tradición de la literatura picaresca son detectables, precisamente, en la *Odisea* homérica (U. Hölscher). Se trata de una tradición bien conocida, aunque no siempre bien entendida, que con algunos ejemplos de la Antigüedad considerados precedentes se prolonga y consolida en la gran aportación española de época áurea, la novela picaresca, que a su vez ha tenido un papel muy importante en la aparición y desarrollo de la novela moderna. El título de la novela elegida, *Vida y hechos de Alexis Zorba*, habla por sí mismo de la cercanía que guarda con esa tradición y con títulos de las novelas clásicas del género, españolas, francesas e inglesas (P. Bien sólo refiere las últimas).

Así que decidí exteriorizar mi experiencia como lector, que es a fin de cuentas el encargo que se espera que cumpla el filólogo. La decisión suponía la entrada en el campo de la literatura comparada, en el que debía servirme de una teoría y un método de análisis sólidos para transmitir con garantías mis impresiones a otros posibles lectores. La teoría modal moderna o de los modos narrativos básicos, también llamada de los modos combinados (que no excluye los géneros tradicionales), podía ayudar a entender las vías de la comunicación entre ambas obras y, con ello, a avanzar en el camino hacia su esencia. La picaresca está representada en un flanco del diagrama que ofrece la teoría de los modos narrativos entre la comedia y la sátira, en un extremo del mismo. El otro flanco, en el extremo opuesto a la sátira, está formado por el *romance* (heredero, con modificaciones sustanciales, del *epos* antiguo y hogar, sobre todo, del mundo caballeresco, por lo que por ahí podría entrar la moderna *Odisea*) seguido de la tragedia (como situación, no como forma teatral tradicional, lo que vale también para la comedia en el otro flanco) y la novela sentimental. Como “los modos están cargados de valores”, según afirma A. Scholes, uno de los promotores principales de la teoría modal (lo que significa que el método de análisis no se basa solo en cuestiones formales), en el centro del diagrama se sitúa la “historia”, objetiva y supuestamente neutra en cuanto a valores. A la valoración de una determinada obra narrativa puede contribuir la observación de las proporciones en que se combinan en ella los diferentes modos.

Pero el estatuto del modo picaresco, que es el que nos interesa, es difícil de precisar y ha sido objeto de largas controversias. Era, por tanto, necesario fijar los criterios que permitieran adjudicar a una obra (normalmente la novela) el carácter picaresco y su grado. Los criterios sólo podían provenir de la observación de las obras consideradas más representativas hecha por un analista de prestigio. Decidí valerme de los propuestos por el profesor Claudio Guillén –permitiéndome algunos comentarios sobre ellos– en su intento de

definición de la picaresca, por el rigor y la flexibilidad que demuestra en todas sus aportaciones sobre el tema, pues es firme defensor de que se trata de un fenómeno supranacional que se manifiesta por encima de las épocas.

Tenía así, para proceder al estudio comparativo, una teoría clara que acepta el movimiento y compatibilidad de los géneros dentro de una misma obra (la teoría modal, Scholes, Wicks) y los instrumentos metodológicos para la comparación que son los criterios definitorios de valoración (Guillén) para su aplicación a las obras estudiadas. Para no quedar en el terreno de lo estrictamente conceptual, era imprescindible fijar las obras concretas de referencia en la tradición literaria picaresca como base textual de la comparación. Éstas no podían ser muchas si el cotejo pretendía ser sistemático: el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1545) y el *Guzmán de Alfarache* (1599/1605) de Mateo Alemán entre las españolas, y *Simplicius Simplicissimus* (1648) de H. J. Ch. von Grimmelshausen entre las alemanas, esta última porque introduce el código bélico, tan importante en las dos obras griegas estudiadas, y porque es precedente de otra obra del siglo XX de la literatura alemana, *Till Eulenspiegel* (1928), de G. Hauptmann, que considero significativa en el contexto contemporáneo en que se gestó la *Odisea* de Kazantzakis. Sólo era posible citar de paso otros títulos de la picaresca europea seguidoras de la inaugural española, como *La historia de Gil Blas de Santillana* (1715-1724-1735) de A. R. Lesage, aceptándola como mediadora en la entrada de la tradición picaresca en la literatura neohelénica en el siglo XIX (P. Apostolí), representada por el *Hermilo* (1817) y *El hombre de las mil desventuras* (1839), obras a las que sí dedico unas páginas en este estudio. Como referencia de la época áurea española decidí añadir también la controvertida picaresca cervantina, no sólo por su carácter marcadamente dialógico, que afecta tan claramente a la novela griega estudiada y da la alternativa al “punto de vista único”, sino porque pertenece al mundo de un autor que tanto influyó en el imaginario de N. Kazantzakis y porque *El Quijote* puede interpretarse, o como una “contraficción” respecto del género picaresco (Reed), o como “un género narrativo nuevo, genéticamente diferente, y lo bastante amplio para contener los dos”, el caballeresco y el picaresco (Riley). Para la visión global de la problemática del género picaresco me han sido de gran ayuda las investigaciones del profesor F. Cabo Aseguinolaza, y para la picaresca contemporánea española, las de G. Sobejano y otros que se citan oportunamente. Para la teoría general de la novela he recurrido a las tesis de Bajtín y de G. Lukács que, aunque revisadas por la crítica posterior, aún son suficientemente profundas, coherentes y esclarecedoras.

No he querido, sin embargo, ceñirme a un enfoque monoclar a la hora de valorar las obras elegidas con la intención de catalogarlas finalmente dentro del “género picaresco”, pues

eso limitaría o estrecharía el camino hacia la esencia de los textos, que es a lo que debe aspirar toda lectura responsable que se pretenda ofrecer a los demás. Aunque desde una perspectiva amplia de la “literatura picaresca” y sus códigos es posible explicar el cambio del modo narrativo trabado, épico, de la *Odisea* al más libre y prosaico, novelístico, de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, precisamente porque en el poema ya existen elementos que reclaman este cambio para su mayor adecuación, la propia complejidad de los referentes elegidos obligaba a ampliar el enfoque. Había que atender la denuncia del error, reduccionista e incluso mutilador, que suponía confinar una obra multidimensional como el *Guzmán* al género picaresco (Cavillac). Así que, para que el marco comparativo no resultara demasiado unilateral y distorsionara la visión de las obras, decidí tener en cuenta otros referentes literarios y filosóficos. De ese modo, en este estudio se hace referencia a la épica antigua y medieval, a su derivación en el *romance*, a los místicos, a la literatura “demoníaca” como la de Dostoievski y a filósofos como Nietzsche y Bergson, Kierkegaard y Unamuno, que tienen una repercusión de notable alcance en la obra de Kazantzakis a diversos niveles. Se citan también algunos casos similares de cambio en la adopción del modo, épico por picaresco, en la literatura contemporánea (Döblin). Para determinar un contexto tan complejo, éste va ordenado en el plano vertical de la tradición y en el horizontal de la contemporaneidad, y en ese orden temporal se organiza el estudio.

Que el cambio en la adopción del modo y en las historias que se cuentan no es en Kazantzakis una cuestión meramente formal, sino de grados de una ascesis (“la transformación de la materia en espíritu” llevada a cabo por el héroe-santo y el pícaro-santo, con su peculiar sentido de la santidad), lo demuestran las sorprendentes reflexiones que el autor hace, sobre el orden y el momento de la gestación de las dos obras, en su testamento literario *Carta al Greco*, en el que la memoria reordena la realidad. He procurado plantear todas estas cuestiones en las Consideraciones previas al estudio y detallarlas luego a lo largo de él.

Quiero terminar expresando mi más profundo agradecimiento a todas las autoridades del mundo de la crítica literaria que me han ayudado en este estudio, que el lector podrá identificar fácilmente por la frecuencia con la que las cito. No he tenido la suerte de tener trato personal con ellas, salvo con Persa Apostolí, cuyo puntual asesoramiento sobre el caso de la literatura neohelénica ha sido de un valor extraordinario. Con quien sí he tenido la fortuna de tener trato personal continuado, como exige la supervisión de una tesis, es con su director, el profesor J. M. Floristán Imízcoz. Él merece, más que mi agradecimiento, mi

admiración sin reservas por su capacidad de escuchar y hacer propuestas, y de señalar las vías más adecuadas para su exposición. He tenido la suerte de encontrar en él a un auténtico filólogo, amante de la palabra, no sólo de la mejor pronunciada y persuasiva –eso queda para los rétores–, sino de la más verdadera, que nunca es la preparada, sino la que se pone a prueba en el diálogo.

Siempre hay alguien sin cuya compañía y afecto es imposible hacer nada que pretenda tener algún valor. Es el caso de mi compañera de la vida Afton Beattie. A ella le queda mi promesa de compensarla con tiempo del mucho tiempo que me entregó desinteresadamente durante la elaboración de esta tesis. Deuda difícil de satisfacer, pues todo en ella es siempre más valioso.

J. Alfonso Silván

Almorox (Toledo), 9 de mayo de 2024

ÍNDICE

PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTOS.....V

RESUMEN. SUMMARY.....XVII

CONCLUSIONES.....XX

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS.

a) Ampliación de perspectiva en la aproximación a la literatura picaresca.
 La orientación comparatista 1

b) La teoría modal y la narrativa picaresca. El ‘mito picaresco’ 3

c) El propósito del estudio. Los referentes comparativos. La influencia.
 El marco teórico 6

d) Las obras comparadas: del modo del héroe (*Odisea*) al modo del pícaro (*Vida y hechos de Alexis Zorba*) 8

2. DEL HÉROE Y DEL PÍCARO: ENCUENTRO EN LA ERRANCIA.

a) El pícaro y la errancia 11

b) El héroe y la errancia 13

c) Transformación del héroe y errancia 14

d) Errancia y *translatio* 17

e) Concepto y tipología de la errancia 20

3. LA FINALIDAD, EL OBJETIVO Y EL MÉTODO.

a) Especificación del objetivo 26

b) Especificación del procedimiento y del método. Los instrumentos
 de análisis 27

c) Elección, exposición e implicación de los criterios de juicio analítico 29

d) Sobre el recurso a la primera persona (criterio 2º) 32

4. OBSERVACIÓN SOBRE LA ORGANIZACIÓN EN DOS PARTES DEL ESTUDIO ACERCA DE LA PICARESCA EN NIKOS KAZANTZAKIS: I. POEMA (LA <i>ODISEA</i>) / II. NOVELA (<i>VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA</i>)	36
--	----

LA PICARESCA EN NIKOS KAZANTZAKIS

PRIMERA PARTE: LA *ODISEA*

I.1. SINOPSIS DE LOS VEINTICUATRO CANTOS

I.1.1. Resumen del poema	39
I.1.2. Resumen del poema por el autor	44

I.2. DEL CANTO DEL RETORNO A LA EXALTACIÓN DEL DESARRAIGO Y DE LA ERRANCIA. ALGUNOS FACTORES Y RASGOS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL MITO ODISEICO EN KAZANTZAKIS.

I.2.1. “El héroe reintegrado” en el siglo XX: el <i>Ulises</i> de J. Joyce y la <i>Odisea</i> de N. Kazantzakis	47
I.2.2. La tradición desde Dante	49
I.2.3. Experiencia personal del autor. Grecia, Alemania, Rusia y España	50
I.2.4. Selección de temas para el estudio de la <i>Odisea</i> . Su ordenación. Lugar de la picaresca	58

I.3. ÉPICA Y NOVELA.

I.3.1. El género y la recepción de la <i>Odisea</i> moderna en Grecia: el conflicto ideológico	61
--	----

I.3.2. Algunos apuntes sobre el *Ulises* de J. Joyce y la *Odisea* de N. Kazantzakis.

La herencia de la picaresca en la obra irlandesa	73
--	----

I.4. ÉPICA Y PICARESCA.

I.4.1. La entrada de la tradición picaresca en la épica de N. Kazantzakis80

1) La Antigüedad. La <i>Odisea</i> : el héroe de muchas vueltas (πολύτροπος) y el relato a Eumeo	82
2) El Medievo griego. <i>Digenís Akritas</i>	89
3) La novela picaresca inaugural, española y europea. Los referentes comparativos básicos: <i>Lazarillo de Tormes</i> , <i>Guzmán de Alfarache</i> , <i>Simplicius Simplicissimus</i>	90
4) El contexto contemporáneo:	
4.1) Literatura neohelénica: <i>Hermilo</i> (Ερμήλος).....	92
4.2) Literatura europea. Irlanda (<i>Ulises</i>), Alemania (<i>El arco de Odiseo</i> , <i>Till Eulenspiegel</i>)	95

I.4.2. Elementos de la tradición picaresca en la *Odisea* moderna.

Criterios de juicio y temas centrales.....	100
--	-----

I.4.2.1. Evolución y conflicto.....103

1. El nacimiento y la ascendencia. La prefiguración de la conducta. El conflicto con el entorno familiar y social. Determinismo / libertad. Desarraigo.....	103
1) En la novela picaresca ‘clásica’ (s. XVI, XVII)	103
2) En la <i>Odisea</i> (K).....	112
2. Delincuencia. El pícaro y el <i>desperado</i> : proximidad y divergencia.	

XIV

1) El Odiseo kazantzakiano.....	122
2) El pícaro	124
3) El <i>desperado</i>	133
3. Las formas de errancia. El viaje rectilíneo “sin regreso”.	
La errancia como opción y como destino	144
1) El Odiseo homérico.....	145
2) El pícaro: Lazarillo	149
Guzmán	153
Simplicius.....	162
3) El Odiseo kazantzakiano.....	174
4) El encuentro con D.Quijote. La relación con Colón.....	190
5) El contraste de los principales caracteres estudiados según las formas de errancia. Recapitulación	195
5. 1) El Odiseo homérico y el kazantzakiano.....	196
5. 2) El Odiseo kazantzakiano y D. Quijote.....	198
5. 3) El Odiseo kazantzakiano y el pícaro: Lazarillo	199
Guzmán	204
Simplicius.....	206
5. 4) Recapitulación.....	209
I.4.2.2. Precariedad. El hambre. La comida	212
I.4.2.3. Evolución espiritual. Ascética.....	245
I.4.2.4. Pseudoautobiografía.....	251
I.4.2.5. Estructura del relato	254
I.5. RECAPITULACIÓN Y BALANCE DEL ESTUDIO DE LA <i>ODISEA</i> DE KAZANTZAKIS EN RELACIÓN A LA TRADICIÓN DE LITERATURA PICARESCA.....	257

LA PICARESCA EN NIKOS KAZANTZAKIS

SEGUNDA PARTE: *VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA*

II. 1. RESUMEN DE LA NOVELA	271
II. 2. LA GESTACIÓN DE <i>VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA</i> .	
II.2.1. DEL GIORGIS ZORBA REAL AL ALEXIS ZORBA DE LA NOVELA. LA EXPERIENCIA PERSONAL DEL AUTOR Y EL CAMBIO DE GUIÓN. EL JUEGO DE MÁSCARAS	301
II.2.2. LA PUBLICACIÓN DE LA <i>ODISEA</i> Y LA ESCRITURA DE <i>VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA</i> . EL CAMBIO EN LA ADOPCIÓN DEL MODO. LA TRANSFORMACIÓN DEL “HÉROE-SANTO” EXPATRIADO EN “PÍCARO-SANTO” Y NUEVA EXPATRIACIÓN	313
II. 3. NOTAS SOBRE LA PRIMERA FASE DE LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA DENTRO Y FUERA DE GRECIA.....	323
II.4. LA ENTRADA DE LA TRADICIÓN PICARESCA Y LA PRESENCIA DE SUS ELEMENTOS EN <i>VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA</i>	333
II.4.1. La entrada de la tradición picaresca en la novela de N. Kazantzakis.....	333
1) La Antigüedad. La <i>Odisea</i> . La historia de Simbad	333
2) El Medievo griego. El proyecto de un nuevo <i>Akritas</i>	339
3) La novela picaresca. La picaresca cervantina	341
4) El contexto contemporáneo:	
4.1) Literatura neohelénica: <i>El hombre de las mil desventuras</i>	

(<i>Ο πολυπαθής</i>).....	356
4.2) Literatura europea. Siglo XIX: Rusia (<i>Almas muertas</i> , <i>Memorias del subsuelo</i>). Siglo XX: España (<i>La lucha por la vida</i>); Irlanda (<i>Ulises</i>); Alemania (<i>Till Eulesnpiegel</i> , <i>Berlín Alexanderplatz</i> , <i>Félix Krull</i>)	362
II.4.2.Elementos de la tradición picaresca en <i>Vida y hechos de Alexis Zorba</i> . Criterios de juicio y temas centrales.....	383
II.4.2.1. Evolución y conflicto.....	384
1. El nacimiento y la ascendencia. La prefiguración de la conducta. El conflicto con el entorno familiar y social. Determinismo / libertad. Desarraigo.....	385
2. Delincuencia.....	390
3. Las formas de errancia. El viaje rectilíneo “sin regreso”. La errancia como opción y como destino.....	396
II.4.2.2. Precariedad. Hambre. Comida.....	414
II.4.2.3. Evolución espiritual. Ascética	423
II.4.2.4. Pseudoautobiografía. La forma dialogada. La danza	427
II.4.2 5. Estructura del relato	441
II. 5. RECAPITULACIÓN Y BALANCE DEL ESTUDIO DE <i>VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA</i>	450
III. BALANCE GLOBAL DEL ESTUDIO COMPARATIVO DEL POEMA Y DE LA NOVELA.....	457
NOTAS	463
BIBLIOGRAFÍA.....	543

Resumen

El objetivo fundamental de este estudio es la identificación y valoración de los elementos concretos –temáticos, estructurales y expresivos– existentes en la composición de dos obras del escritor griego Nikos Kazantzakis, la *Odisea* (1938) y *Vida y hechos de Alexis Zorba* (1941-1943, 1946), que permiten asociarlas o incorporarlas a la rica tradición de la literatura picaresca y en qué medida. Para este análisis comparativo las referencias básicas son las obras fundacionales de la novela picaresca, española y europea, de los siglos XVI y XVII, pero se tienen en cuenta otros ejemplos posteriores y contemporáneos de esta misma tradición. Para tal análisis hacemos uso oportuno de los recursos que nos proporcionan las investigaciones que entendemos más fiables sobre las características y la evolución del género picaresco. Se trata de un estudio del que no tenemos noticia de que se haya realizado con la amplitud y el detenimiento que merecen tanto una novela de tan considerable difusión como un poema cuyas proporciones (33.333 versos) exigen una lectura más bien esforzada, pero que siempre aporta descubrimientos sorprendentes. Se pretende demostrar primordialmente que la escritura de la novela a continuación, próxima en el tiempo, del extenso poema épico, la *Odisea*, no es algo aleatorio sino significativo para la valoración literaria de las dos obras, pues avisa de una posible y peculiar relación genética existente entre ambas, aparte de la que aparece en la semificcional autobiografía póstuma *Carta al Greco*, cuando el propio autor invierte el orden real de la escritura del poema y de la novela. Ambas obras mantienen en todo caso su autonomía. Por encima de que en ellas la historia y el protagonista sean diferentes, como lo son la grandeza de la expresión en la *Odisea* y el prosaísmo en *Vida y hechos de Alexis Zorba*, la presencia en el poema de ciertos elementos éticos y otros determinantes por la perentoriedad –conflicto familiar, errancia, delincuencia, enfrentamientos bélicos, hambre, mendicidad– es un factor que estimula el cambio en la adopción del modo narrativo épico, con modulación de picaresco, pero proyectado en la distancia de la intemporalidad, como es el caso de la *Odisea*. El cambio adopta el modo picaresco, también con gradación, en la forma moderna de la novela, en la que dichos elementos encuentran desarrollo como experiencia personal en tiempo histórico reciente, es decir, una representación literaria con mayor eficacia. A esto ayuda el intercambio de máscaras a distintos niveles de la pseudo-autobiografía dual (amo / empleado) con su polivalencia especular, como es el caso de *Vida y*

XVIII

hechos de Alexis Zorba. Este modo facilita tanto la crítica social como la confesión, que tanto preocupaba a Kazantzakis. Dado que los modos narrativos “están cargados de valores”, según postula la moderna teoría modal o de los modos combinados, entre los que se encuentra la picaresca, el estudio no podía dejar de tener en cuenta los aspectos filosóficos, religiosos, políticos y vivenciales que imprimieron el carácter del autor, que afloran en la forma y densifican el trasfondo de dichas obras. En ellas se muestra obsesivamente la relación conflictiva de Kazantzakis con la patria, su distanciamiento de ella a partir de cierto momento de su vida y su opción por una errancia perpetua, como es el caso de sus creaciones literarias más genuinas, de *Odiseo* y, en parte, de *Zorba*, personajes que presentan rasgos picarescos. Sin embargo, el autor griego nunca abandonó en el fondo la idea de ascensión para la transformación de su patria y su unión con ella desde su particular perspectiva –como explica en varios lugares y al final de su testamento literario, la Carta-Informe al Greco– de “la mirada cretense”, una visión del mundo a la vez local y universalista.

Summary

The basic purpose of this study is to identify and evaluate concrete elements – thematic, structural and expressive– existing in the composition of two of the works of the Greek writer Nikos Kazantzakis: *Odyssey* (1938) and *Life and adventures of Alexis Zorba* (1941-1943, 1946; a probably more appropriate title in English is under discussion), which allow their association or incorporation into the rich tradition of picaresque literature and to what extent. For this comparative analysis, the references are based on the foundational examples of the Spanish and European picaresque novel of the sixteen and seventeen centuries, but other posterior and contemporary instances of this tradition are taken into account. Appropriate use is made of the resources provided by the most trustworthy research regarding the characteristics and the evolution of the picaresque genre. To the best of our knowledge, excepting rare allusions made by critics, this is a study that has never been done with the amplitude and detail which a novel of such considerable diffusion merits. It is the same situation with a poem whose proportions make its readability certainly difficult (33.333 verses), but which always contributes surprising discoveries. Primarily, this study attempts to demonstrate that management of Kazantzakis novel, quite close in time after the extensive epic poem, the *Odyssey*, is not a random coincidence. The presence in the two works of picaresque elements and how these find representation is quite significant for their literary evaluation. This presence would suggest a possible and peculiar genetic relationship between them, apart from that which appears in the posthumous semi-fictional autobiography *Report to Greco*, where the author himself reverses the actual chronological order of writing these works. Both certainly maintain in any case their autonomy. Beyond the fact that the stories and the protagonists are different, as is the greatness of expression in *Odyssey* and the prosaism of *Life and adventures of Alexis Zorba*, the presence in the poem of certain fundamental ethical and accurate elements –conflict with family and society, wandering, delinquency, wartime conflicts, hunger, mendicity– is a factor that stimulates the change in the adoption of the epical narrative mode, modulated with certain picaresque aspects, but projected into a distance of timelessness, as in *Odyssey*. This change adopts the picaresque mode, also incorporated gradually into the modern form of the novel, in which these elements, developed as a personal experience in recent historic time, find a literary representation with greater effectiveness. For this helps the exchange of masks at different levels of the dual pseudoautobiography (owner/foreman) with his speculate polyvalence, as in

the case of *Life and adventures of Alexis Zorba*. This mode facilitates both social criticism and confession, which was a great concern of Kazantzakis. Given that the narrative modes “are loaded with values” according to postulates of modern modal theory, or of combined modes, among which is the picaresque, this study obligatorily takes into account experiential aspects –philosophical, religious, political and sentimental– which imprinted the personality of the author and which bloom in the form of the works and provide density to their background. Here we see the obsessive and conflictive relationship of Kazantzakis with the homeland, from which he distanced himself as of a certain moment of his life, choosing his perpetual wandering, as is the case with his literary creations, *Odysseus* and partially with *Zorba*, both of them with picaresque features. However, the Greek author never abandoned the idea of ascension for the transformation of his land and his union with his country. All this stems from his personal perspective –as he explains in various places and at the end of his literary testament, the *Report to Greco*– of “the Cretan glance”, an insight of the world both local and universalist.

Conclusiones

El cotejo de la *Odisea* (1938) y *Vida y hechos de Alexis Zorba* (1941-1943, 1946) de Nikos Kazantzakis con obras modélicas de la tradición picaresca de época renacentista y barroca ha revelado la presencia en las dos obras de la literatura neohelénica del siglo XX de elementos que se corresponden con los que permitieron a aquellas obras españolas y en seguida europeas institucionalizar un género. Dicho cotejo se ha realizado siguiendo metódicamente criterios de juicio que proceden de la observación y ordenación de las características principales del género propuestos por C. Guillén, que hemos modulado con algunos cambios para servirnos de ellos en nuestro estudio. A juicio de acreditados analistas (Sobejano, Wicks, Cabo y otros), este género ha evolucionado (se revisa el criterio del recurso a la primera persona como determinante) y se ha revestido de características nuevas que permiten hablar de cierta revigorización del mismo en época contemporánea. De hecho, en nuestro análisis comparativo hemos aceptado la ampliación del concepto de género al hablar de una tradición secular de literatura picaresca, en la que queda respetado, siempre desde la perspectiva de una evolución cuyos principios se remontan a la Antigüedad. Se han colacionado en consecuencia

desde ciertos pasajes de la *Odisea* homérica a obras de la literatura neohelénica del siglo XIX que inauguraron en ella el género picaresco (Apostolí) y otras de la literatura rusa de ese mismo siglo, también de la alemana del siglo XX y el caso especial de la irlandesa (*Ulises*). Aunque la relación de Kazantzakis con la mayoría de estas obras, si no con todas, es presumible, hemos partido de la convicción, que hemos visto probada en el ejercicio de nuestro análisis comparativo, de que no es necesaria la acción directa de la influencia (concepto que también hemos revisado) para observar la relación existente entre determinados textos favorecida por el entramado de lecturas, muchas veces mediatizadas unas por otras, que preceden a la creación de un escritor. Puede hacerse extensiva al autor, cualquiera que sea el género de su producción, la afirmación de que el poeta no elige el contexto sino que el contexto le elige a él (Bloom). Damos también por probada en nuestro estudio la premisa de que partimos: para la valoración de ciertos textos “un ejemplo de fenómeno que supone relación genética sería la novela picaresca”, que queda “como uno de los modelos principales de supranacionalidad que se ofrecen al estudioso de Literatura comparada” (Guillén).

En el caso de las obras de Kazantzakis estudiadas, la presencia constatada de tales elementos característicos de la picaresca en su *Odisea*, en la que son perceptibles rasgos claros de novelización con su sentido de la *durée* (Bergson) si tenemos en cuenta que en la épica antigua no existe propiamente tiempo (Lukáks), es suficientemente relevante para permitir valorarla con los criterios de gradación de la novela picaresca que propone Guillén. Puede aceptarse en ella al menos el funcionamiento de un “mito picaresco”: “una situación esencial o estructura significativa derivada de las propias novelas”, ocupando así el cuarto lugar en el baremo propuesto por este analista. Es el último de los cuatro grados propuestos, pero no por ello ha de entenderse como infravaloración sino que en la obra se hallan en combinación otros modos narrativos diferentes de la picaresca (cf. la teoría modal) en proporciones que pueden hacerlos tanto o más significativos. *Vida y hechos de Alexis Zorba*, sin embargo, ascendería en el rango clasificatorio al tercer lugar, el concedido al “grupo de novelas que pueden ser consideradas picarescas sólo en un sentido más amplio del término”, entendemos que también por la combinación con otros modos en buena proporción; o quizás cabría incluso elevarla hasta el segundo lugar: un grupo de novelas “que merecen ser llamadas picarescas en sentido estricto (normalmente de acuerdo con el patrón español original)” si como referentes admitimos, como hacemos en nuestro estudio, la controvertida picaresca cervantina, con la que por su carácter dialógico (cf. *El coloquio de los perros*) guarda relación, según hemos sugerido. El primer lugar del baremo queda reservado para las obras modélicas fundacionales, o al menos

es lo que cabe entender cuando se dice escuetamente que comprende “el género picaresco”. Por otra parte, la teoría modal o de los modos básicos combinados (Scholes) a la que nos referimos en nuestro estudio porque naturalmente incluye entre ellos la picaresca, nos ayudaría además a proseguir en el estudio y ver las proporciones en que se encuentran en las dos obras que estudiamos otros modos narrativos que tiene en cuenta esa teoría, como el *romance*, la tragedia o la novela sentimental en la *Odisea*, y la novela sentimental, la comedia y la sátira en *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

No es, sin embargo, la adjudicación del género en sentido más o menos estricto o más o menos laxo lo que fundamentalmente nos ha movido a nuestra indagación. Ha sido más bien el experimento de una lectura desde una óptica extraordinariamente rica como es la picaresca – por encima del supuesto “punto de vista único” del narrador en una fase de su evolución como género–, que permite o que implica otras lentes de observación que posibilitan a su vez otras perspectivas de lectura reclamadas por las propias obras para evitar su interpretación excesivamente reductiva (la teoría de los modos combinados ayudaría a la ampliación de los enfoques). Hemos observado en ellas, en una medida discreta según se trate de la *Odisea* o de *Zorba*, la dimensión filosófica, la relación con Kierkegaard y Nietzsche, ya vista por otros estudiosos, y hemos realzado la que existe con la de Unamuno, muy poco tenida en cuenta en un aspecto fundamental: la desesperación como afección creativa. En cuanto a la dimensión religiosa y sobre todo a la mística hemos atraído la atención hacia el importante papel de los místicos españoles: San Ignacio, Santa Teresa, San Juan y Miguel de Molinos. La relación, en principio paradójica, entre el pícaro con el santo (Frank, Lewis) ayuda a entender que Kazantzakis pensase en el título de “Vida del santo Zorba” para su novela. Creemos que nuestro estudio ha contribuido, desde una perspectiva pensamos que original, a reforzar la idea de una relación muy cercana entre la experiencia vital y política del autor y estas obras, es decir, la autobiografía tras las máscaras.

Un elemento común a las dos obras que se encuentra entre las características más definitorias y profundas de la picaresca, según pensamos, es la errancia, el viaje rectilíneo “sin regreso” (Magris), el camino donde el pícaro y el héroe moderno se encuentran: ni Odiseo ni Zorba vuelven nunca al lugar de origen, con proclamas de protesta contra un sentido del patriotismo espiritual y vitalmente castrante. Tampoco volvería el autor a su país cuando partió de él poco después de publicar la novela, optando por una errancia perpetua, pero no hay duda del lugar que ocupó siempre en su corazón cuando al final de sus días, desde fuera de él, dice :

“Je vis à l'étranger mais mon coeur *erre* en Grece”. Hemos definido y utilizado este criterio lo más ampliamente que nos ha sido posible: la intervención del azar y el deslizamiento dramático por el error que caracteriza a la errancia, y hemos ofrecido una tipología de la misma para distinguir la impuesta de la elegida como opción vital. El “corazón cambiante” –no el hogar real– que el Odiseo moderno teme perder en caso de aceptar la oferta de Calipso sugiere una explicación de la alteración del orden de creación en el tiempo de las dos obras que el propio autor lleva a cabo hacia el final de su testamento, la *Carta al Greco*, lo que es prueba última de la consanguinidad entre ellas. En la obra de Kazantzakis aflora su doble naturaleza, la heroica y la picaresca (Prevelakis, refiriéndose al poema y a la novela). Son suficientes las razones que ofrecemos en nuestro estudio para suponer que, sin perder su autonomía, una obra necesitaba de la otra: una intenta representar la existencia en la intemporalidad de la épica y otra lo hace en la temporalidad: la experiencia de “rodar por nuestra ingrata época” del vagabundo desheredado. La sucesión o la simultaneidad de concepción de las dos obras es algo que queda como un interrogante que el artista tiene derecho a dejarle al lector. Quizás la respuesta sea la necesidad perpetua del retorno de la intemporalidad a la temporalidad (sólo en ésta es posible el cumplimiento de la confesión, que tanto le preocupa a Kazantzakis) y a la inversa. Ese enigma de fondo es la digna rúbrica del viajero perpetuo en busca –entre el desencanto y la fe– de la patria esencial desde “la mirada cretense”, como la llama Nikos Kazantzakis.

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

- a) Ampliación de perspectiva en la aproximación a la literatura picaresca. La orientación comparatista.

En lo que se refiere a la caracterización de la novela picaresca como género, o subgénero dentro de la novela, se puede afirmar que en un sector acreditado de analistas se ha afianzado, con matices, la tesis supra-histórica frente a la tesis histórica. Esto significa que no parece acertado considerarla como un producto cerrado, vinculado a unas circunstancias sociales y culturales determinadas, a saber, las de los ss. XVI y XVII españoles fundamentalmente, a las que haya que atenerse estrictamente para su estudio¹. Es evidente, además, que existen manifestaciones literarias de la picaresca que no se circunscriben necesariamente a la forma narrativa de la novela –donde encontró su lugar más idóneo– y que, a pesar de ello, tienen importancia como ejemplos de la extensión variable de la picaresca en momentos concretos de la historia de la literatura y en diferentes culturas. Es, por tanto, aconsejable aceptar de principio una ampliación de perspectiva para la observación más adecuada del objeto, es decir, de la materia picaresca en su tratamiento literario. Ha de tratarse de una ampliación que permita fundamentar, con la obligada determinación razonada de en qué medida, la inclusión de las obras que el analista elija para su estudio dentro de una literatura picaresca, noción que se propone respetar la tradicional del género (normalmente referido a la novela), al tiempo que invita a la revisión de su alcance y trascendencia².

En el ámbito de esta literatura picaresca se hace necesario insistir en esa misma idea de amplitud de perspectiva a la hora de abordar los análisis específicos y las valoraciones pretendidas sin ignorar el rigor. Tales operaciones han de encontrar consistencia en razón del procedimiento y del método empleados, los cuales a su vez han de venir legitimados por una teoría crítica más abierta y por su verificación en los hechos literarios. Procedimiento, método, exposición de teoría y verificación que explicitaremos y que encontrarán el lugar apropiado para su aplicación en nuestro estudio sobre dos obras centrales en la evolución de la poética de un autor griego del siglo XX, Nikos Kazantzakis: *la Odisea y Vida y hechos de Alexis Zorba*. La crítica se ha limitado a llamar la atención hacia la presencia en ellas de elementos de la tradición

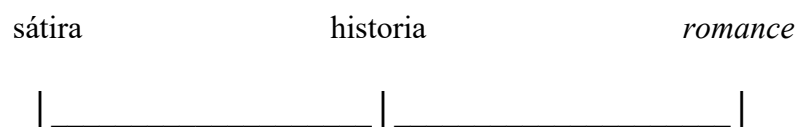
picaresca sin profundizar en el alcance de los mismos ni en la relación que media entre ambas en virtud de tal presencia. Sobre ésta centraremos el estudio, aunque hay otras razones muy importantes que determinan la relación entre una obra y otra, que no descuidaremos en lo posible.

Si al hablar de picaresca o de pícaro en la literatura hay buenas razones que llevan a pensar en primera instancia en las novelas clásicas españolas con sus principales personajes, no es aceptable limitarse a su lectura para determinar por inducción unas características esenciales del género con tal grado de exigencia, que al final sólo se cumplan en ellas. Los criterios excesivamente rigoristas hacen además que haya profundas divisiones de categorización en lo que respecta incluso a aquellas novelas clásicas españolas, de forma que se llega al cuestionamiento por parte de algún analista de prestigio del carácter picaresco de ciertas obras, alguna de las cuales otros consideran como fundacional del género (v. gr. *Lazarillo de Tormes*)³. El tratamiento de un fenómeno bien perceptible y de considerable alcance en otros lugares y momentos de la historia de la literatura orienta la exigencia en otra dirección, hacia el necesario ensanchamiento de la visión del objeto de estudio y, por tanto, de los criterios de juicio. Una llamada de atención a la conciencia del crítico como la que hace Claudio Guillén: “la publicación de varias novelas contemporáneas de carácter más o menos picaresco ha probado, sin lugar a dudas, que considerar la picaresca como un hecho *sólo* del pasado es un enfoque pedante y erróneo” no deja de constituir un estímulo siempre abierto a exploraciones filológicas que, de proseguirse con seriedad y coherencia, pueden y deben contribuir al enriquecimiento de nuestro conocimiento de una tradición literaria en evolución, quizás discontinua, pero revigorizada en época contemporánea y con una clara proyección hacia el futuro. A este mismo crítico le debemos, entre otras cosas que atañen a la metodología, el ánimo para emprender nuestro estudio desde la perspectiva comparatista, al entender como un ofrecimiento atractivo y comprometedor para el investigador el que se desprende de la inclusión que hace de la picaresca como “uno de los modelos principales de supranacionalidad que se ofrecen al estudioso de Literatura Comparada”⁴. Una invitación que aceptamos de buen grado, por entender que la cultura en general parece cada vez más necesitada del recuerdo de que lo más valioso y fecundo es lo que supera en cualquier dirección, y fundamentalmente con respeto, la opacidad de unas barreras entre lo propio y lo considerado ajeno que sólo logran empobrecer, cuando no destruir, lo que supuestamente quieren defender.

b) La teoría modal y la narrativa picaresca. El “mito picaresco”.

Así, pues, la crítica literaria hace ya tiempo que ha flexibilizado los requerimientos de los géneros en su sentido tradicional, sin renunciar por ello al rigor del análisis. El concepto extenso de narrativa como modo de exposición distanciada en diversos grados de la acción, que comprende tanto la novela como otras formas de relato en prosa o verso, posibilita la propuesta de una narrativa picaresca, que encontraría alojamiento en el tipo de literatura mencionado en el título de nuestro trabajo. De este modo, cuando utilicemos la expresión “literatura picaresca”, daremos por supuesto que comporta un modo narrativo de exposición, insistimos que en prosa o en verso, aunque la novela en prosa fue, sin duda, la forma en la que encontró desarrollo más amplio y cumplido. Para atenernos lo más posible a los objetivos de nuestro estudio dejamos constancia de que el teatro con tema o material picaresco debió influir en el desarrollo del género, sobre todo en los inicios.

Dicho rótulo, “narrativa picaresca”, ha merecido crédito y su estudio se ha enfocado desde algunas perspectivas más comprensivas que no descartan las relaciones entre los géneros tradicionales. Entre tales enfoques nos referiremos fundamentalmente, por ofrecer claridad, sencillez, garantías de coherencia y flexibilidad, indispensables para el desarrollo de nuestro estudio, a la *teoría modal* tal como la expuso fundamentalmente Robert Scholes en su ensayo “Towards a Poetics of Fiction. An Approach through Genre” (1969), con revisiones posteriores continuada y renovada por otros críticos como U. Wicks y muy tenida en cuenta por C. Guillén. Nos referiremos a ella también como la teoría de los modos básicos combinados o simplemente de *los modos combinados*⁵. No olvidaremos que las dificultades siempre aumentan a medida que desde una teoría, por contrastada que esté, nos adentramos en los fenómenos concretos. Los modos son susceptibles de combinación entre sí: la narrativa puede presentarnos el mundo degradado de la sátira (en un extremo del esquema), el mundo ‘mimético’ de la historia (en el centro) o el mundo heroico del *romance* (en el otro extremo):



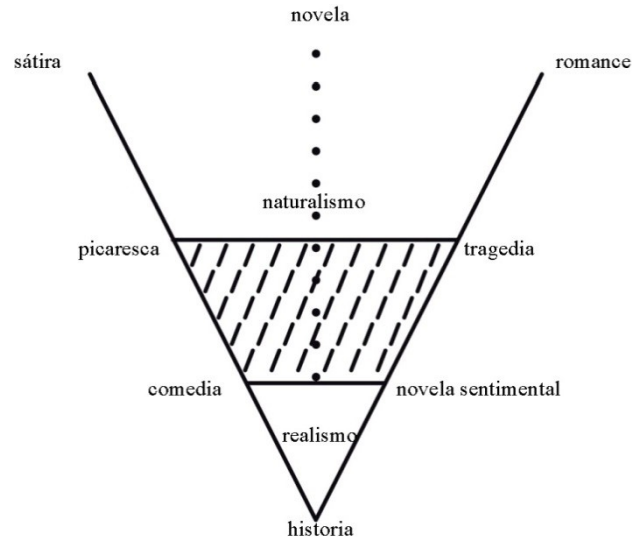
Por lo demás, esto recuerda el conocido criterio moral en el que se sustenta la división tripartita de los caracteres (“mejores que nosotros o peores o como nosotros”) en la teoría de la mimesis aristotélica de manera bastante más clara que la que insinúa Scholes, quien da comienzo a su ensayo con una declaración de modestia de propósito con respecto al filósofo griego, para después acercarse al atrevimiento de éste⁶.

La novela satírica puede adoptar formas picarescas y formas cómicas, y el *romance* formas trágicas y formas sentimentales:

sátira	picaresca	comedia	historia	nov.sentimental	tragedia	<i>romance</i>
_____	_____	_____	_____	_____	_____	_____

Scholes avisa de que términos tradicionales “como tragedia o comedia se refieren aquí a la cualidad del mundo de la narrativa y no a las formas de narración habitualmente asociadas con este término [...] Nuestro mundo ‘real’ –en el que vivimos, pero que nunca llegamos a entender– es éticamente neutral. Los mundos de la narrativa, por el contrario, están cargados de valores”. Es por eso por lo que esos mundos “nos ofrecen una visión de nuestra propia situación, de tal manera que al tratar de situarlos nos vemos inmersos en la búsqueda de nuestra propia situación. El *romance* nos presenta tipos sobrehumanos en un mundo ideal; la sátira, en cambio, nos ofrece grotescos seres infrahumanos envueltos en el caos. La tragedia nos presenta figuras heroicas en un mundo que da sentido a su heroísmo. En la novela picaresca, los protagonistas padecen un mundo caótico más allá de lo que el hombre puede normalmente soportar, pero tanto este mundo de la picaresca como el de la tragedia nos presentan personajes y situaciones que están más cerca de nosotros que los personajes y las situaciones del *romance*. En la novela sentimental, los personajes poseen virtudes que no son heroicas y a las que nosotros podemos aspirar perfectamente; en la comedia, se nos muestran fracasos humanos que también nosotros podemos llegar a superar [...]”. (Scholes 1981: 190).

Si en el segundo diagrama expuesto quebramos por el centro la línea recta representada tendremos una forma cónica como la siguiente:



La imagen permite visualizar la aproximación entre los modos situados a un lado y a otro de la “historia”, y ayudaría a detectar la combinación de elementos sentimentales y picarescos que se dan, por ejemplo, en *El rojo y el negro* de Stendhal y *Roderick Random* de Smollet. De este modo se puede comprobar, por contraste, la diferencia entre simplemente mezclar (Smollet) y verdaderamente fusionar (Stendhal) los dos modos (“the difference between merely mixing and the really fusing the two modes”). Naturalmente Scholes avisa asimismo de que si en ello hay un juicio de valor implícito, para un verdadero juicio de valor han de tenerse en cuenta muchos otros factores además de los que proporciona un análisis global de los modos. Es lo que trata de ejemplificar a lo largo del estudio en el que continúa explorando las posibilidades combinatorias del esquema y trazando (la línea vertical de puntos en la imagen) la trayectoria de la novela desde su aparición (“como resultado de una corriente que venía del *romance* y de la sátira y que se vio impulsada hacia la historia por la creciente conciencia histórica a fines del Renacimiento y con el racionalismo”), a través y más allá del naturalismo y del realismo. “En el siglo XX, la narrativa ha seguido alejándose del realismo, yendo más allá del naturalismo. En esta evolución, la novela se ha visto con dificultades para mantenerse como una forma única ante posibilidades tan totalmente divergentes como son la satírica y la romántica. Si nuestro esquema tiene alguna validez histórica, la combinación lógica en nuestro tiempo sería precisamente la de estos dos polos divergentes de la narrativa: la sátira y el *romance* [...] La alegoría

sería probablemente un medio de expresión para esta forma narrativa, ya que tradicionalmente la alegoría ha posibilitado maneras de combinar la sátira y el *romance*. El mundo y sus moradores aparecerían fragmentados y deformados y el lenguaje se vería distorsionado en orden de mantener juntas en la narrativa las concepciones satírica y romántica de la vida. ¿Es esta de hecho la situación actual de la literatura?” (Scholes 1981: 196).

Por otro lado, el ámbito de un “mito picaresco” abre un haz de posibilidades, siempre desde la perspectiva de la tradición comparatista: “una situación esencial o estructura significativa derivada de las propias novelas”, según C. Guillén⁷. Hacia los terrenos del mito más allá de lo literario ya orientaban indicadores provenientes de la antropología y de la etnografía, del estudio de los paralelismos entre la mitología griega y la norteamericana indígena, y de la teoría de los arquetipos en la psicología⁸. Parece entonces legítimo hablar, libres de confinamientos espacio-temporales estrictos, sin perder no obstante de vista las coordenadas morales o sociológicas del momento concreto en el que aparecen las obras, de antecedentes en la Antigüedad y de un notable resurgir de la picaresca en el siglo XX en la literatura occidental⁹, sin desoír los llamamientos a la prudencia en cuanto a construcción y caracterización¹⁰.

- c) El propósito del estudio. Los referentes comparativos. La influencia. El marco teórico.

Nuestro propósito fundamental no es reconsiderar los principios teóricos en una cuestión tan controvertida como la del estatuto del género picaresco, que continúa estando abierta tras haber generado una ingente bibliografía, sino localizar para su estudio algunos aspectos concretos que consideramos muy relevantes en dos obras de Nikos Kazantzakis, la *Odisea* (parte I del estudio) y *Vida y hechos de Alexis Zorba* (parte II del estudio), cuando a dichas obras se las pone en relación con un contexto explícito de precedentes acreditados de la larga tradición europea de “literatura picaresca”, que funcionará como referente general en la comparación (vid., *infra*, pp. 81 ss.) Una relación que se explica recurriendo, según el caso, a la posible inspiración directa en determinadas obras de carácter picaresco más genuino, o a la acción mediadora, pero no menos efectiva, de otras obras en las que tal carácter aparece en variantes históricas más o menos distanciadas de aquellos modelos (vid. Guillén, *supra*,

n. 4). La decisión tomada para nuestro estudio ha sido la de elegir como referencia básica o primordial de contraste las novelas inaugurales históricamente del género que hemos considerado más representativas y más adecuadas para su cotejo con las obras de Kazantzakis con arreglo a los propósitos y a la metodología que expondremos más adelante en esta Introducción. Estas novelas, que no podían ser muchas por razones de claridad y de enjundia, y que aparecen citadas como referencia obligada en prácticamente todos los estudios en este campo, son *Lazarillo de Tormes* (1554), obra anónima española; *Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana* (1599-1605), de Mateo Alemán, también española, y *Simplicius Simplicissimus* (1648), de Grimmelshausen, obra alemana. La justificación de la elección de esta última entre otras posibles la daremos en su momento. La referencia a la picaresca cervantina encontrará también la explicación oportuna.

Una observación de gran valor, intrínsecamente comparatista, sobre el *Guzmán de Alfarache* nos la proporciona Michel Cavillac:

De ahí que la *Atalaya de la vida humana*, mezcla menipea de “estilos” a la medida de la compleja psicología del personaje, no pueda –como ya sugería Baltasar Gracián– ser confinada sin más en el “género *picaresco*”, catalogación reduccionista e incluso mutiladora que de hecho escatima el glorioso título de *roman* (Cavillac 2017: 3).

Es decir, que la propia complejidad de los referentes elegidos nos obliga a ampliar el marco comparativo para que no resulte demasiado unilateral y distorsione la visión de las obras del autor griego. Así pues, tendremos en cuenta oportunamente otros referentes literarios y filosóficos además de los provenientes de la tradición de literatura picaresca. Así haremos con la épica antigua y medieval (que, con transformaciones sustanciales, derivarían en el *romance*), los místicos, Cervantes, Nietzsche, Bergson (y algunos más), que tienen una repercusión de considerable alcance en la obra de Nikos Kazantzakis. El contexto se ordena en el plano vertical de la tradición y en el horizontal de la contemporaneidad, y en ese orden temporal lo expondremos en su lugar.

Recordemos además que el concepto de literatura comparada nace precisamente para integrar y superar el más simplificador, a la vez que equívoco por su uso abusivo, de influencia, para descubrir o abrir otras posibilidades de relación entre los textos por encima de la dependencia observable sin detenerse en ella, sea más o menos inmediata o lejana, se entienda como servil o como principio de creación. Cuando un crítico como Harold Bloom, uno de los observadores más conspicuos del papel de la influencia en la

literatura, varía su enfoque para la interpretación de la relación con el contexto, y pasa de entender que el autor elige el contexto tradicional a que es él quien resulta elegido por el contexto, nos da una idea de la complejidad con que se presenta el panorama teórico¹¹. Un panorama que hace difícil orientarse en la búsqueda de eficacia a la hora de acercarse a los hechos literarios concretos con la pretensión de analizarlos, dado que no pocas propuestas metodológicas de las que lo conforman son terminológica y conceptualmente confusas¹². Es necesario entonces incardinar nuestro estudio en un marco teórico que asegure el suficiente rigor de análisis requerido sin renunciar a la claridad, y que al mismo tiempo permita la inventiva del crítico, pues su labor no debe abandonar la convicción de que la lectura (pues de eso se trata en última instancia) es un acto creativo. Para los diversos niveles en que se moverá este estudio nos valdremos de la comparación como método de observación de los hechos que se producen en los textos¹³. Con el empeño de que no se quede simplemente en procedimiento aleatorio, este método irá equipado de los instrumentos oportunos de análisis y valoración que nos facilita la teoría moderna escogida, tal como se explicitarán y precisarán en el apartado 3 de esta Introducción, en el que se recogen de nuevo y se concretan el objetivo y el método de nuestro estudio, que ahora exponemos de forma panorámica.

- d) Las obras comparadas: del modo del héroe (*Odisea*) al modo del pícaro (*Vida y hechos de Alexis Zorba*)

Como ya hemos anticipado, nos proponemos hacer una lectura comparativa de la conocida novela de Nikos. Kazantzakis *Vida y hechos de Alexis Zorba* (ha recibido versiones en cine, teatro y, recientemente, en cómic, vid. Agathos 2007; Nikolópoulos 2023) en el contexto de la tradición occidental de literatura picaresca. La obra, comenzada en 1941 y terminada en 1943, se publicó en Atenas en 1946 y vino precedida de un largo poema épico narrativo, la *Odisea*, interpretable, en principio, como un epígono homérico. La aparición del poema unos años antes, a finales de 1938, también en Atenas, tras una larga gestación que dio comienzo en 1924, hace a ambas obras muy próximas en la producción de Kazantzakis. De hecho, el autor redactó el boceto de un prólogo de la novela que fue publicado en una revista cretense en 1936 / 37, unos dos años antes de terminar el poema. Esta cercanía en el tiempo, lejos de cualquier aleatoriedad, es muy significativa, como trataremos de ver, para su valoración literaria, pues nos alerta de algún modo de una posible relación de naturaleza genética

entre una y otra obra en la línea del cambio del modo de la narración, y ello a pesar de que las historias que en ellas se cuentan sean diferentes y las protagonicen, como los propios títulos denuncian, personajes distintos. La independencia y autonomía de un protagonista respecto del otro en las respectivas obras permanecerá, por cierto, inalterada aunque se pruebe la mencionada relación que, por supuesto, concierne básicamente a aspectos caracteriológicos de ambos personajes kazantzakianos, del Odiseo errante de la tradición épica muy modificado, como tantas veces en la historia literaria del mito, y del Zorba asendereado en el mundo moderno, inspirado en una persona real que trató el autor. La lectura que nos proponemos de la novela ha de estar precedida, por tanto, del análisis previo y amplio de la *Odisea* desde nuestro punto de vista, a saber, la presencia en ella de elementos de la tradición literaria picaresca. De ser cierta tal relación de naturaleza genética entre ambas obras, estaríamos ante el hecho poco frecuente de una particular representación y concentración en un solo autor (veremos de paso algún caso más) de lo que ocurrió en un amplio arco de la historia de la literatura, como postulan algunos analistas, en el que se produjo una progresiva novelización de los géneros literarios en general, particularmente de la epopeya¹⁴, y la posterior diferenciación de los modos narrativos. En el caso que nos ocupa, el elemento picaresco sería un factor decisivo del cambio en la adopción del modo por parte de nuestro autor. Advertimos desde el principio del hecho de que la *Odisea* moderna se distancia de aquel “tiempo absoluto y perfecto” en que se movía el *epos* antiguo y se acerca, en una tensión sin duda controlada por el autor, a la vivencia del tiempo como *durée* (en términos bergsonianos), experimentada en la novela como género históricamente innovador y sucesor de la epopeya. Subrayamos que, de todos modos, la tensión intemporalidad / temporalidad se mantiene (en equilibrio difícil: ahí reside el mérito y la fragilidad de la obra) en el conjunto de la *Odisea*, en la que ciertos episodios alusivos a fases de la vida del autor aspiran a entrar en la dimensión paradigmática propia del género (Homero y Bergson son citados por Kazantzakis como maestros)¹⁵. Procuraremos verlo desde la perspectiva de nuestro estudio. El poema narrativo moderno, afectado por el proceso de novelización, puede entrar entonces en el esquema modal antedicho, concebido para el estudio de los fenómenos desde el afianzamiento de ese proceso, por el extremo que representa el mundo heroico del *romance*. En su construcción, el poema continuaría por el esquema en determinada combinación con otros modos, de forma que el resultado final albergaría elementos de composición propios del modo situado cerca del otro extremo, el modo de la picaresca (vid.

diagramas expuestos más arriba)¹⁶. El carácter mixto y poliédrico del poema y la presencia de este último componente han sido observados por algunos de los más conspicuos analistas, como P. Prevelakis, K. Friar y A. O. Aldrige. No conocemos, sin embargo, ningún estudio mínimamente detallado sobre el doble aspecto que nos incumbe, a saber, de la presencia de elementos picarescos concretos en el poema épico, por un lado; y por el otro, la generación, cercana en el tiempo, de una novela, *Vida y hechos de Alexis Zorba*, en el modo narrativo definido que tales elementos parecen reclamar como lugar más natural para su expresión como lo demuestra la historia de la literatura. No se trata, desde luego, en el caso de Kazantzakis, de un experimento *a priori*, lo que carecería prácticamente de interés, sino de un fruto que emana de la necesidad en el proceso de creación individual del escritor durante el que se gesta su propuesta estética y espiritual, como trataremos de ver, y será lo que constituya precisamente un tema central de nuestro estudio. Se trata entonces de centrar la generación del cambio en la adopción del modo, que en este caso supone el arqueo de un extremo al otro en el esquema inicial propuesto en la citada teoría de los modos combinados: del modo heroico (con modulación de picaresco) representado en la *Odisea* moderna en verso épico, a la definición del modo picaresco (también con gradación) en la prosa de la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba*. No es, desde luego, una cuestión que se detenga en los aspectos formales, sino que atañe a “la cualidad del mundo de la narrativa”, siendo que “los mundos de la narrativa están cargados de valores”¹⁷. Estamos entonces ante un caso de afloramiento de la corriente de fondo histórica que afecta a ese mundo ejemplificada en un autor moderno. Y no sería el único, que sepamos, ni el primero. Resultan muy significativas las declaraciones de un autor de la relevancia teórica y creadora de Alfred Döblin en una literatura como la alemana –tan influyente en Kazantzakis, testigo de la vida berlinesa durante los años veinte– a propósito de la relación entre su poema épico *Manas* (1927) y la decisión de crear *Berlín Alexanderplatz* (1929), novela que bien merece el subtítulo que la acompaña de *La historia de Franz Biberkopf*¹⁸.

Ciertamente, la novela griega objeto de nuestro estudio denuncia ya por la semejanza de su título su relación con una tradición específica de relatos acreditada desde la literatura picaresca clásica, primero española (*La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, 1554), en su primer título y como primer ejemplo de una serie de ellos, principalmente *Guzmán de Alfarache*, 1599, 1604) y más tarde

alemana (*Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1668, de Grimmelshausen), francesa (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715, de Lesage) e inglesa (*The fortunes and Misfortunes of Moll Flanders*, 1721, de Defoe, o *The Life and adventures of Sir Launcelot Greaves*, 1760, de Smollet), y así ha sido apuntado, citando los títulos de la tradición inglesa, por algún analista de prestigio de la obra kazantzakiana¹⁹. Pero también la presencia de elementos picarescos que hay en el peculiar ambiente creado en el poema épico de resonancias homéricas y que afectan al protagonista ha sido señalada con autoridad en alguna ocasión, como hemos apuntado, aunque no se ha llegado a explorar mínimamente el material en que tal presencia se concreta. Es, pues, la presencia de tales elementos comunes, aunque desde luego en proporción dispar, la que invita al analista a aceptar una primera conexión tipológica parcial, chocante en principio, entre ambas obras, distantes en extremo y poco conciliables si el punto de partida genérico tradicional en el que se ubican (el *romance* y la picaresca) permaneciera estático.

2. DEL HÉROE Y DEL PÍCARO: ENCUENTRO EN LA ERRANCIA

Algunas consideraciones sobre la naturaleza del tipo literario del pícaro y del héroe originario homérico y su herencia, una tradición rica en facetas ambivalentes a la que apela de partida este moderno Odiseo kazantzakiano del poema²⁰, pueden aproximarnos desde un principio a la comprensión de ciertos rasgos compartidos. Entre estos elegimos la *errancia* como una característica vital constante en la que desembocan y se ramifican muchos aspectos que dan vida a la creación literaria de la que son fruto nuestros personajes.

a) El pícaro y la errancia²¹

El carácter esencialmente errante del pícaro, con la dificultad efectiva de respuesta, por su condición social (a veces es por temperamento), a las exigencias inmediatas de un entorno hostil (no únicamente a causa de la precariedad material) como motivo de su siempre arriesgado extrañamiento, revela una necesidad de adoptar

en el fondo otra patria diferente de la que la realidad le asigna. Ello le hace asumir el papel potencialmente contrario en la historia de la literatura del fundacional identitario que desempeñaba el héroe tradicional en el *epos*, ejemplificado sobre todo en la *Iliada*, cuyos valores subvierte. Es esencial, sin embargo, recordar la presencia temprana del héroe ambivalente cuya proyección como protagonista en la *Odisea*, todavía en el modo de expresión de la epopeya (algunos analistas observan ya elementos de novelización en ese caso), parece responder a una época de cambio profundo de valores. El temperamento del Odiseo homérico, a quien no le importa ocultar su identidad y adoptar otra de baja condición social cuando le conviene para salir del paso, encarna la debilitación del mundo firmemente apoyado en el orgullo de estirpe representado hasta entonces en la epopeya. En todo caso el pícaro, tipificado como tal en los albores de la literatura moderna, reclama como terreno literario más propicio o “natural” el que proporcionaba históricamente la novela, género aparecido ya en la Antigüedad tardía, con su salvoconducto para el ingreso en la experiencia común del mundo, en el “presente en proceso de formación, imperfecto”, frente al “pasado épico absoluto y perfecto” en el que se instala el héroe firme de la epopeya²². En la historia de la literatura el pícaro, en su tipificación en la novela del siglo XVI y comienzos del XVII, sobre todo la española, asume el papel contrario al que corresponde a su precedente literario más inmediato: el caballero andante de la forma narrativa medieval del *romance*. Éste se esfuerza en su recorrido por ser valedor del mundo al que pertenece y en el que lucha por su afirmación y su mejora, y respecto del que puede encontrarse en conflicto, pero no en contradicción. Es bien conocida, por otra parte, la forma excelsa de crítica de esos valores anacrónicos en el *Quijote* y la glorificación de la empresa de “enderezar entuertos” en clave de ironía, al llamarse el protagonista continuamente a un engaño que a la postre será el mayor acierto. Es lo que da un sentido nuevo y grande a su errancia, pues don Quijote sí está ya no sólo en conflicto, sino en contradicción con el mundo, y sus fracasos son en realidad el triunfo sobre éste, en el que realmente reside el error. La contradicción y el conflicto tal como se dan en un mundo en el que no parece haber *nada* que se pueda enderezar ponen en movimiento el comportamiento errabundo específico del pícaro. La urgencia de la adecuación o rechazo de una realidad unívoca a la que se enfrenta restringe su espacio anímico y fáctico, de forma que el deslizamiento por los linderos de la delincuencia le hace caer con frecuencia en sus terrenos, o en los tal vez más patéticos de la mendicidad. Y es así como su ‘vida’ se ve impelida a un peregrinaje –muchas veces, lo que es esencial para nuestro estudio, a

través del camino literario de la traducción para su reaparición en otras literaturas– en el que los horizontes se retrazan continuamente en busca de una salida ilusoria a otro mundo (una vez que el mundo por el que transita es incorregible), a una morada quizás más hospitalaria, en el fondo tal vez a algún paraíso perdido, búsqueda en la que se exhiben los recursos de adaptabilidad, las ambivalencias, la zozobra. Hay, como veremos, margen de libertad en la adopción de esa forma de vida, un afán de autoafirmación en la supervivencia por la línea, con frecuencia oscilante, de ascenso y descenso en el plano social, al tiempo que, en proporción normalmente inversa, de descenso y ascenso en el plano moral (lo que le aproxima a la experiencia religiosa *ascética*), sin olvidar durante la confesión autobiográfica (más bien pseudoautobiográfica) el tono jocoso, síntoma preclaro de lucidez.

b) El héroe y la errancia

No es casual que la primera obra griega traducida sea la *Odisea* homérica. La *Iliada* la protagonizan, sobre todo, héroes fundacionales, aunque expedicionarios, cerrados en primera instancia, mientras que el carácter errante y azaroso del devenir de Odiseo, la adaptabilidad y ambivalencias del héroe posibilitan en mucho mayor grado la apertura a otros mundos. Fue vertida al latín por Livio Andronico (*Odusia*) a finales del s. III a. C. y pronto se utilizó como libro escolar, como testimonia Horacio, que tuvo que aprenderla (*Epístola* 2, 1, 69 y ss.). Es conocida la importancia de esta traducción en el desarrollo de la expresión poética latina y su trascendencia como *translatio* en la aparición y creación del más grande poema épico latino, la *Eneida*. En éste encontramos al héroe troyano convertido en errante tras la destrucción de su ciudad, cuyo principal artífice es justo Ulises, y después, por sus hazañas y su descendencia, en el antecedente fundacional legendario de Roma, con un éxito rotundo en ello (*pius*, creador, Eneas / *dirus*, destructor, Ulises). Eneas queda como un héroe cerrado, inmóvil sobre un zócalo de privilegio rodeado de cierto halo de santidad en la Ciudad Eterna, mientras que el esquivo Ulises, en un *nostos* siempre improbable, no ha puesto nunca fin a su travesía por muchas literaturas, estimulando en ellas brillantes recreaciones. Su versatilidad y su ambivalencia ayudaron a ello: es hijo de Laertes (héroe tradicional), pero por parte materna es nieto de Autólico, y otras genealogías (e.g. los trágicos) lo hacen hijo de Sísifo (ambos, pillos); sus diversos camuflajes (p. ej. como mendigo en su regreso) y la

adopción del nombre “Nadie” en su encuentro con el cíclope Polifemo, narrado por él mismo, suponen una flagrante negación de los valores heroicos, vinculados al orgullo de la estirpe y al renombre; la profecía de Tiresias en el canto XI del poema, con la ambigüedad de la afirmación de que la muerte le vendría “desde el mar” o “fuera del mar” (ἐξ ἁλός), quizás dejaba abierta la puerta a una “segunda Odisea”. La búsqueda de sabiduría que le hace no regresar nunca a Ítaca después de la guerra de Troya le lleva a ganarse un lugar en el *Infierno* de Dante (XXVI), condenado a gemir por sus engaños en el octavo círculo. Se abre así decididamente la puerta a sucesivas recreaciones en esa línea centrífuga y a que en el siglo XX aparezca un largo poema épico, la *Odisea* de Nikos Kazantzakis, en el que el héroe del regreso se convierte decididamente en el campeonador del desarraigo. Así, pues, en la tradición de la figura de Odiseo conviven dos facetas opuestas: centrípeto, arraigado, fundacional / centrífugo, desarraigado, extrañado, subversivo²³. En realidad, ya la *Odisea* antigua está recorrida por la polaridad hostilidad / hospitalidad del mundo, incluso en la propia patria.

c) Transformación del héroe y errancia

En el siglo XVI, la primera traducción al castellano del poema homérico hecha por Gonzalo Pérez (*La Ulixea*, 1550) pudo tener un papel (no sólo por la narración en primera persona de las propias aventuras) en la gestación del *Lazarillo de Tormes* (1554), que algunos interpretan en parte como secularización de la *Odisea* antigua²⁴. También se ha entendido la novela como secularización o reacción a los valores de una de las novelas en castellano de más éxito en aquella época cuyo protagonista contaba entre los más afamados caballeros andantes, *Amadís de Gaula*²⁵. Unas décadas después del nacimiento de la novela picaresca en España que marca el *Lazarillo*, en paralelo con la primera fase de madurez del género (*Guzmán de Alfarache*, I, 1599; II, 1604) y en cierta conexión con él, se prepara la gesta caballerescas de enderezar los entuertos del mundo que Don Quijote lleva a cabo en su errancia, probablemente la más reveladora y emocionante de toda la historia de la literatura. Y no es en absoluto arbitrario el encuentro, en los términos extravagantes que veremos, que se produce en la rapsodia XX de la *Odisea* moderna entre el héroe cervantino, ahora bajo el nombre de Capitán Uno, y el kazantzakiano, quien le reconoce por ser ambos “hermanos de leche”

(γαλαδέρφια, v. 265) (vid. *infra*, 194, 249), lo que le concede un lugar de privilegio entre “los guardias de corps de la *Odisea*”²⁶

Es conocida la importancia de la recepción temprana de la picaresca española en la literatura de diversos países europeos, en los que contribuyó decisivamente a la gestación de una picaresca propia, pero normalmente con una clara vocación de trascender con la acción las fronteras nacionales. Destacamos aquí la que pasa por ser la mejor novela barroca alemana, *Simplicius Simplicissimus* (1668), por intervenir en ella el código bélico que determina muchas de las acciones de Simplicius, el protagonista partícipe de una guerra generalizada, tan conveniente al tema odiseico²⁷. La acción de la novela germana se sitúa en la Europa de la Guerra de los Treinta Años. Las reflexiones de Zorba sobre su participación en los conflictos bélicos que le tocaron vivir son también muy importantes en la novela de Kazantzakis. Por otro lado, la familiaridad de Kazantzakis con la literatura alemana es un hecho que apenas necesita ser probado (traducciones de Goethe, Nietzsche, Hauptmann, estancia en Berlín).

Por su influencia en la obra de Kazantzakis (al final de su *Ascética* apela al protagonista del poema como un dios multipoderoso, μεγαλοδύναμο, en el que dice creer), es imprescindible citar un ejemplo bien conocido de épica medieval griega del siglo X, el *Digenís Akritas* (vid. *infra*, pp. 89 ss., 339 ss.) En él se cantan las gestas de un héroe fronterizo (ἀκρίτης), “de doble estirpe” (διγενής), con sus incesantes y azarosos traslados teñidos de lances a veces de muy dudosa ética caballeresca. Su nombre da título a este poema escrito en versos “políticos” (decapentasilabos), pero que algunos incluyen en “la categoría de la novela popular” y otros califican de “novela épica”²⁸.

Aunque en principio parece alejado de rasgo picaresco alguno, es preciso nombrar finalmente, para cerrar provisionalmente la lista de posibles ascendientes del Odiseo neogriego en lo que concierne a la errancia, otro héroe muy peculiar de creación moderna por la relevancia que sin duda tiene en facetas muy importantes y reconocidas de la creación kazantzakiana, que alcanza también, como los citados anteriormente, a su *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Se trata de Zaratustra. En efecto, Kazantzakis se empleó pronto en la traducción, a través del francés, de *Así habló Zaratustra*, obra que se abre con una rotunda afirmación de la errancia como opción vital decisiva para el vuelco y descubrimiento de valores: “Cuando Zaratustra tenía treinta años, abandonó su patria, el

lago de su patria y marchó a las montañas”; y en el diálogo con su sombra ésta le dice: “contigo he andado errante por los mundos más lejanos, más fríos, semejante a un fantasma que corre voluntariamente sobre tejados invernales y sobre nieve”. Hay, no obstante, en este mismo pasaje una alusión a la delincuencia que le acerca a la condición del pícaro: “en verdad por encima de todos los crímenes he pasado corriendo alguna vez”, recuerda de nuevo la sombra (Nietzsche 2005: 372).

No renunciamos a comentar puntualmente la incidencia de la mayoría de las obras referidas, pero el propósito de nuestro estudio nos obliga a centrarnos en los protagonistas de las obras mayores de la literatura picaresca mencionadas. Señalaremos, pues, las convergencias y diferencias entre éstos y los personajes centrales, Odiseo y Zorba, de las obras de Kazantzakis para la interpretación de los valores de la errancia, contrastando el primero de ellos también con su antecesor homérico. Para ello nos hemos encontrado ante la necesidad, tanto de precisar previamente el concepto de lo que entendemos por errancia frente a otras formas de viaje, como de elaborar una propuesta de tipología de la misma. Lo que haremos en seguida, tras considerar las consecuencias del sentido de la *translatio* mencionado arriba en la comunicación entre diferentes tradiciones literarias nacionales. Sí cabe subrayar desde este momento un rasgo común entre la errancia de los héroes citados y la del tipo del pícaro: la transgresión de valores que ella comporta en momentos cruciales de la trayectoria vital del personaje que protagoniza la historia.

Anticipamos también que es muy difícil hablar de caracteres puros en el caso de los personajes kazantzakianos elegidos, como ocurre probablemente en muchos otros casos del resto de la obra de este autor. Es algo que, por lo que llevamos dicho, podría afirmarse de la generalidad del héroe moderno de la novela por su destino esencialmente azaroso, que le hace difícil mantener la integridad de carácter (vid. *supra*, n. 6). El pícaro, como tipo literario esencialmente moderno, presenta unas características moralmente más complejas de lo que a primera vista pudiera parecer, pues su comportamiento se encuentra con frecuencia tensionado en una línea evolutiva, a veces oscilante, entre dos cabos: *la delincuencia y la ascética*. Pensamos por ello que la tradición de la literatura picaresca es, sin duda, un factor muy importante en la peculiar transformación del héroe en las obras estudiadas de Kazantzakis, pero naturalmente no el único. En el nivel ideológico-ético parece darse cierta paridad, pues, como afirma Prevelakis al hablar de la *Odisea*, “la humanidad heroica que lleva dentro

de sí Kazantzakis intenta manifestarse como lo hace, en no menor grado, la picaresca”²⁹. Pero en la expresión literaria, el modo evolutivo novelesco dinámico de la tradición picaresca, frente al modo épico necesariamente más estático, será decisivo a la hora de ofrecer una vía de salida a la transformación del héroe sobre la que versa nuestra tesis. Es un héroe cuyas máscaras le permiten actuar como personaje con entera independencia en las dos obras sucesivas que estudiamos y contraer nuevos valores, tanto en el contexto particular de la creación de su autor, como en el extraordinariamente rico y complejo de la tradición que él elige o que le elige a él³⁰.

d) Errancia y *translatio*.

La errancia, el rasgo común compartido, como una constante en su experiencia directa del mundo, entre el personaje que se remonta a la epopeya y el tipo novelesco del pícaro aquí reunidos, parece encontrar justa correspondencia en el devenir de ambos en la historia de la literatura. Es fácil comprobar que la versatilidad de Odiseo / Ulises (ὄς μάλα πολλὰ πλάγχθη, “que por muy largo tiempo anduvo errante”, πολλῶν δ’ ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω, “vio las ciudades y conoció la manera de pensar de muchas gentes”), junto a su antigüedad y a la acreditación que le viene de una mitología prestigiosa, le hace el personaje tal vez más fecundo de la literatura occidental. No es menos cierto, sin embargo, que el pícaro es quizás también el tipo literario más viajero y su competidor más cercano en esta faceta desde su creación a través de las diferentes literaturas. Si enfocáramos el fenómeno del desplazamiento del protagonista literario desde el punto de vista de la recepción, quizás habría que hablar de itinerancia, pues la visita y acogida en las principales lenguas europeas es más bien algo esperado que fruto del azar, que es el que fundamentalmente gobierna la errancia en la experiencia vital. En todo caso, su naturaleza viajera es lo que hace de ambos unos modelos de supranacionalidad ciertamente atractivos para el interesado en la literatura comparada³¹. Lo fueron desde luego para un creador igualmente viajero de temperamento y convicción como fue Nikos Kazantzakis, y así lo prueban las dos obras suyas que hemos elegido para este estudio, la *Odisea* y *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

Tanto en el caso del héroe antiguo como en el del pícaro es clave para su extensión a otras literaturas la mediación efectiva de la traducción como operación consustancial del fenómeno cultural más amplio de la *translatio*, entendiéndose por ésta la

transposición y adaptación a otras épocas y culturas de textos de tan alta significación y potencial, que no pueden permanecer circunscritos ni inmovilizados en los moldes recibidos.

Ya dijimos que la *Odisea* homérica fue el primer libro significativo traducido en Occidente y el primer caso de *translatio* cultural de gran alcance al generar la *Eneida*, el gran poema nacional de la potencia rival, en su momento, del mundo griego. La trayectoria del “tema de Ulises” hasta llegar en el siglo XX a los dos extremos dispares (orientación centrípeta / centrífuga) de sus prolongaciones posibles, a no demasiada distancia temporal una de la otra, que son el *Ulises* de James Joyce y la *Odisea* de Nikos Kazantzakis, ha sido examinada en el excelente libro, ya citado, de W. B. Stanford, quien confronta ambas obras para un estudio comparativo³². Es un cotejo esclarecedor, con el que trataremos de conectar en el momento oportuno, replanteándolo y considerándolo desde las implicaciones del género y de la adecuación, al tratarse de un poema épico en el caso griego y de una novela en el irlandés. Tendremos en cuenta también, desde esta perspectiva, el enfoque del gran analista de la obra kazantzakiana P. Bien³³. Las fases sucesivas o alternativas de la evolución del mito auspiciadas por la *translatio* en época moderna no se entenderían sin la amplificación del Odiseo / Ulises centrífugo cuyo origen, como vimos, se encuentra en Dante, continuada después en otros autores desde Tennyson al Cavafis menos conocido, y que encuentra una culminación de grandes proporciones en Kazantzakis, quien tradujo (editada en 1934) la *Divina Comedia* por los años en que componía su *Odisea*.

En el caso del pícaro, pensamos que es extraordinariamente significativo y premonitorio lo que ocurre en el conocido precedente de la novela picaresca en la Antigüedad, que lo es por darse en él algunos de los rasgos más importantes que caracterizan el género, a saber, la pseudoautobiografía, la errancia y el movimiento en la escala social. En efecto, *La metamorfosis* o *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo (s. II d. C.), el antecedente latino más aceptado de la novela picaresca junto con el *Satiricón*, de gran difusión en el Renacimiento, es una narración en primera persona (cf. Odiseo en el país de los feacios, y en otros momentos ya en Ítaca) de las propias peripecias, una visión del mundo socialmente desde abajo, tal como lo posibilita la transformación en animal de carga. El libro de Apuleyo está esencialmente vinculado –algo que creemos que no ha sido suficientemente valorado– a la *translatio* por estarlo ya en su origen, en la concepción misma o naturaleza de la obra: en efecto, *El asno de oro* surge de la

aplicación específica de una *vocis immutatio*, una “mudanza de habla” que da razón de la forma y de su correspondencia con el contenido. Así lo comprobamos con total claridad en la advertencia del propio narrador, en su identificación con el actor justo antes de comenzar el relato de sus andanzas con el nombre de Lucio. Se trata de un griego que escribe en latín, cuyo nombre hereda directamente de las fuentes griegas de la historia, sin tener nada que ver entonces, en tanto narrador y personaje, con el autor latino, Lucio Apuleyo, permaneciendo clara por tanto la forma *pseudoautobiográfica* del relato:

En esta ciudad de Atenas comencé a aprender siendo mozo; después vine a Roma, donde con mucho trabajo y fatiga, sin maestro que me enseñase, aprendí la lengua natural de los Romanos. Así que pido perdón si en algo ofendiere, siendo yo rudo para hablar lengua extraña. Que aun la misma mudanza de mi hablar (*ipsa vocis immutatio*) responde a la ciencia y estilo variable (*desultoriae scientiae stilo*) que comienzo a escribir. La historia es griega, entiéndela bien y habrás placer³⁴.

La originalidad consiste en que esa mudanza de habla (la traducción), que se corresponde con la naturaleza de la historia narrada, prefiguraba sin pretenderlo una serie de avatares extraordinarios muchos siglos después, en el Renacimiento, siguiendo un itinerario entre lenguas que comenzó en el griego, pasó al latín y de ahí al castellano. Su llegada a esta lengua estimuló la aparición de un género que daría lugar a una cadena de metamorfosis en diferentes lenguas de la literatura europea, un “telón de fondo de dunas” que contribuirían decisivamente a la formación de la geografía de la novela moderna.

La senda iniciada en época moderna por el *Lazarillo* y seguida por el *Guzmán de Alfarache* no cesa hasta la literatura más reciente, y ello gracias a las traducciones a otras lenguas, de acción fecundadora. Baste con poner por el momento un solo ejemplo, por las importantes consecuencias que ha tenido, que llegan hasta la literatura europea de nuestros tiempos, y por otro, porque en cierta medida ha influido en las obras que estudiamos. Se trata de la traducción temprana al alemán de la segunda de las obras españolas citadas, el *Guzmán de Alfarache*, que fue fundamental, como acepta la crítica, para la aparición de *Simplicius Simplicissimus*, la novela picaresca (Schelmenroman) y obra maestra del barroco alemán. Su influencia en la obra propia ha sido abiertamente admitida por autores como Gerhard Hauptmann (*Till Eulenspiegel*), Thomas Mann (*Doctor Faustus*, *Félix Krull*), obras a las que nos referiremos más adelante, y Günter

Grass (*El tambor de hojalata*). “El telón de fondo de dunas” (Dünenkulissen) que reconoce Mann en lo “maravillosamente tradicional” (das überraschend Hergebrachte) cuando le avisan (Oskar Seidlin) de que el modelo por encima del *Simplicissimus* se remontaba hasta el *Lazarillo*³⁵ puede valerlos como una expresión metafórica de la *translatio*, la cual puede ciertamente prolongarse dentro de la tradición en una misma lengua.

e) Concepto y tipología de la errancia

Queremos insistir en que si la extensión o traslación en el tiempo y en las diferentes culturas de los personajes y tipos literarios que vamos a estudiar, Odiseo –en primera instancia, el homérico (H), aunque el objetivo es el kazantzakiano (K)– y el pícaro, es un fenómeno que pensamos que está relacionado con la errancia como rasgo común fundamental de la experiencia del mundo que tienen ambos viajeros, este rasgo no es, desde luego, privativo de ellos. Hemos apuntado algunas de las peculiaridades con que se manifiesta en su caso frente a otros. La fundamental es la transgresión de las fronteras morales. En las novelas picarescas fundacionales se encuentran ejemplos en los que la errancia se muestra como un elemento muy relevante, incluso constitutivo, del relato, lo que se mantiene hasta la literatura más actual. Es un hecho que la transversalidad de la errancia se acredita a lo largo de toda la literatura universal. Se hacen necesarias entonces algunas matizaciones en cuanto al concepto tal como lo entendemos, más allá de la definición de errancia que encontramos en el DRAE como “acción de errar”, precisando que, en principio, partimos de uno de los sentidos de este verbo, el de “andar vagando de una parte a otra”. Este mismo diccionario, en la definición del verbo ‘errar’, sitúa dicha acepción en tercer lugar, mientras que en el primero se hace referencia a “no acertar algo” y en el segundo (en desuso) a un “faltar a alguien” o a “no cumplir con lo que se le debe”. Entendemos que la delimitación propuesta para errancia como forma peculiar de desplazamiento en el espacio no puede hacernos olvidar la conexión última que emparenta errancia con “error” (implicado en la primera acepción de errar), con la carga existencial que este significado comporta en las personas (y personajes). Sólo después de asumir tal conexión procederemos a detectar y exponer los motivos que impelen a emprender ese camino arriesgado, haciendo que un personaje se convierta en “errante” de manera definitiva o temporal. Se puede, aunque

por el momento preferimos ser cautos, poner en relación “errancia” con el cuarto sentido, el de “divagar”, que ofrece el diccionario del verbo errar cuando va referido al pensamiento. Desde un punto de vista filosófico el término entraría en la definición de un pensamiento sin rumbo y, por tanto, tendría inevitablemente connotaciones peyorativas. No ocurre lo mismo, sin embargo, desde el punto de vista literario, un mundo donde ese pensamiento falto aparentemente de coherencia puede tener y tiene su momento y tratamiento oportunos en la creación artística y, por tanto, puede ser revelador.

Más adelante analizaremos el comportamiento del personaje (Odiseo H / K) y el del tipo (el pícaro) que aquí estudiamos, en qué medida ambos son aproximables en virtud de la interpretación de la errancia³⁶.

Aunque siempre es difícil fijar los contornos semánticos precisos y exclusivos de términos relacionados con una misma idea, pues siempre se dan intersecciones e implicaciones entre ellos, frente a otras formas de desplazamiento amplio en el espacio cuya forma más genérica es el viaje (todas tienen, naturalmente, un posible sentido metafórico), la errancia puede definirse por una serie de rasgos en un tono que le es propio. La errancia se caracterizaría por la ausencia de programa (no exactamente de propósitos y de finalidad), porque sus objetivos inmediatos, cuando los tiene, son transitorios y normalmente se desconoce de antemano su sucesión, que viene regida, como hemos dicho, fundamentalmente por el azar. Tanto cuando viene impuesta como cuando es voluntaria, se puede decir que la errancia avanza hacia una salida improbable entre la esperanza y la desesperanza. A veces aflora la ironía o el cinismo, sin demasiado respeto por los caminos ya trazados cuando existen, a los que no concede más sentido que en caso de utilidad inmediata o de urgencia. Decide, por el contrario, abrir los propios y retrasar los horizontes, con lo que el riesgo de extravío es casi permanente, puede decirse que constitutivo. A fuerza de indefinición de un destino, la errancia puede constituirse ella misma en Destino. De ahí que pueda trascender otras formas de relación con el espacio y, claro está que acudiendo a sus sentidos metafóricos, sirva para la construcción de una existencia, de una identidad, sea de un individuo o de un pueblo. Más allá de la primera impresión de dispersión o desorientación a la que invita la palabra, su carácter es permanentemente intenso, es decir, dramático, pues siempre en el fondo estará en pugna, como su verdadera razón de ser, con su propia carga fatal de la que tal vez nunca le sea dado librarse, es decir, con el error objetivo. Es

esa nota de negatividad intrínseca la que pensamos que diferencia fundamentalmente a la errancia de la itinerancia, del nomadismo, del vagabundeo o del peregrinaje, que pueden ir acompañados de notas conciliadoras. Y también la diferencia de la “aventura”, pues ésta no puede sentirse, por supuesto, lastrada en ningún momento, sino animada, con todos los riesgos asumidos de fracaso, por aquello que va en su naturaleza: la expectativa del desenlace venturoso. En la errancia hay aventura o aventuras, pero no se queda en aventura. Algo similar puede decirse, y entendemos que es importante, en relación a las otras formas de viaje mencionadas³⁷.

Atendiendo a los motivos que la producen, que pueden darse en sucesión o combinación, y sin pretender agotar todas las posibilidades tipológicas en caso de emplear otros criterios, entendemos que la errancia en su representación literaria puede venir determinada en origen por:

1. Conflicto con la divinidad / entrada en la cadena culpa / castigo / expiación. La culpa puede ser de diferente naturaleza: (a) en la tradición bíblica, por pecado, o (b) en la tradición trágica griega, por ‘fallo’ o error objetivo; v. gr. (a) expulsión del Paraíso, Caín, judío errante, holandés errante; (b) Edipo, Orestes, Odiseo, etc. En la lengua griega, que creó la segunda tradición y recogió más tarde la primera, la hebrea, ambos conceptos pudieron expresarse mediante la palabra ἀμαρτία, con la consiguiente confusión de valores morales (vid. *infra*, pp. 147 s.)
2. Convulsiones a nivel (a) familiar, (b) social (dentro de la comunidad o entre comunidades por cuestiones de honor, económicas o “patrióticas”: enfrentamientos violentos, guerras, etc.) con abundantes ejemplos de ambos casos.
3. Convulsiones naturales, sísmicas o meteorológicas, causantes de precariedad, con bastantes ejemplos igualmente.
4. Condicionantes de estirpe, morales y / o materiales; casos específicos: (a) héroe o caballero andante, (b) pícaro, (c) delincuente (según el grado, asociable al anterior).
5. Experiencia directa e inquieta del mundo, conocimiento del mundo como error. Conducta adoptada: (a) aceptación de los códigos del fraude y participación en él: el pícaro, o (b) rechazo del orden; intentar ganarle la partida al error mediante (b.1) combate (por contradicción con el mundo: D.

Quijote; por conflicto radical en la concepción del bien y del mal: Nietzsche), o (b.2) apartamiento del mundo: ascética, mística.

6. Elección de modo de vida, frente a la integración (opción existencial libre).

En todos los casos la errancia puede manifestarse como temporal o como perpetua, salvo en el primero, cuando el castigo es a perpetuidad, sin expiación posible. De las formas propuestas, las tres primeras son las que dan lugar a una errancia impuesta, en la cuarta se da el conflicto determinismo / libertad y en las dos últimas la elección prima sobre los condicionantes. Pueden darse además, y es frecuente, en transitividad, es decir, que un tipo permita o genere el paso a otro, p. ej., del tipo 2 al 4, o del 4 al 5, dando lugar a modalidades combinadas³⁸. Especialmente destacable en casos importantes que estudiamos es el paso, dentro del tipo 5, de la aceptación y participación en el error (5a) al rechazo de él, tras la conciencia de sí mismo y de los propios actos, en forma de apartamiento del mundo (5b.2). Así ocurre en *Guzmán de Alfarache* y en *Simplicius Simplicissimus*, y ello no es ajeno en absoluto al Odiseo kazantzakiano (en el que se añade además el aspecto combativo de 5b1) ni a Zorba. La práctica de la transgresión de las normas morales convencionales (propia de 4b y 4c) que vemos en estos personajes se convierte entonces en antesala de una *ascética*, y ambas, paradójicamente en apariencias, en partes efectivas de una “vía negativa” de depuración espiritual³⁹. La doble actitud de combate recogida en 5.b1, la quijotesca y la nietzscheana, diferente en su caracterización pero no antipódica en su motivación, se justifica en nuestra propuesta también por la aproximación que el propio Kazantzakis hace de ambas figuras, la de la ficción literaria y la del filósofo alemán, en su *Carta al Greco*⁴⁰.

Hay un elemento que suele presentarse prácticamente en todas las modalidades citadas como exponente de la precariedad material que suele acompañar a la errancia, aunque la intensidad de su presencia sea variable y la forma literaria de tratarlo sea naturalmente muy distinta según los casos: el hambre (vid. *infra*, pp. 212 ss., 414 ss.) Puede llegar a ser un tema central en las obras que veremos, pues sin su presencia no parece muy concebible la tradición de literatura picaresca (“la epopeya cómica de la astucia y del hambre” según definición de Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela*). Naturalmente el remedio es la comida, tratada en algunos casos obsesivamente, como ocurre en la novela que vamos a estudiar, *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Así veremos que se entiende en el ensayo que nos sirve de referencia para determinar los criterios de

juicio en nuestro estudio, cuando el tratamiento de la precariedad y la subsistencia se consigna como un rasgo relevante de este tipo de literatura (criterio nº 5 en Guillén 1971: 83).

El carácter del protagonista se desenvuelve en buena medida según la interpretación de la forma o de las formas de errancia que acepte el relato, y es parte fundamental del marco literario que nos sirve para la observación de la peculiar evolución tanto del personaje como de la narración⁴¹. Así, pues, desde la perspectiva de las formas de errancia adoptadas intentaremos ver en la primera parte de nuestro estudio la relación de proximidad y de alejamiento que se puede establecer en primer lugar entre el Odiseo homérico y el kazantzkiiano. A continuación estudiaremos la relación entre el segundo y la figura del pícaro (que naturalmente precede desde su tipificación en la novela renacentista y barroca al protagonista de la *Odisea* moderna) en su variedad de manifestaciones en determinadas obras que ya hemos mencionado y que iremos precisando y seleccionando a lo largo de nuestro estudio comparativo. En la segunda parte de nuestro estudio todo el acervo crítico acumulado en la primera será aprovechado para la valoración, desde la perspectiva mencionada de la tradición de literatura picaresca, de *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

Como muestra, que encontrará desarrollo en su momento (vid. *infra*, pp. 204 ss., 265 s.), ofrecemos un esquema que podría servir para comparar las vidas, sobre todo del pícaro por excelencia, el Guzmán de Mateo Alemán, y el Odiseo de Kazantzakis. La secuencia, muy resumida, de los determinantes de su evolución encuentra correspondencia en la tipología de la errancia ofrecida según sus motivos: relación con la divinidad: sentimiento de culpa, resignación (Guzmán) o rebeldía (la de Odiseo contra todo el orden divino) / filiación confusa, padres o ancestros de dudosa condición moral, conflictivos con el orden establecido (en Odiseo el abuelo Autólico y los padrinos míticos rebeldes; en Guzmán, el padre y la madre: hijo probable de adulterio) / desajuste con la familia y con la sociedad / abandono del hogar / errancia obligada en primera instancia, transformada en voluntaria / práctica del engaño / ingreso en la delincuencia alternando con la salida de ella / no retorno o retorno y vuelta a la errancia / conciencia del error y vacilación ante él: aceptación de sus códigos o rebeldía / retirada del mundo.

Por último, dado que el trasfondo fundamental para nuestro estudio lo constituye la literatura española del Siglo de Oro, conviene recordar aquí otros casos en los que la errancia adopta unas formas muy particulares. Bastaría con recordar lo que hemos dicho de D. Quijote, el caballero andante que aventaja en humanidad a todos sus predecesores en su intento de enderezar el mundo, y del sublime resultado de su errancia. No es, ni mucho menos, casual, como hemos apuntado, el encuentro del héroe kazantzakiano con el cervantino, ahora con la indumentaria literaria del Capitán Uno en la rapsodia XX de la *Odisea* (vid. *infra*, pp. 190 ss., 194 s., 250. Es oportuno, además, nombrar en este momento otros dos casos, el del personaje-tipo de D. Juan y el tipo del desesperado (*desperado*). Este último, en principio un producto sociológico de la conquista de América, no recibió una transformación literaria, que sepamos, hasta mucho después, en época contemporánea, en la extensión a la literatura occidental como una encarnación del antihéroe⁴² representativo de nuestro tiempo. Citamos estos dos últimos casos porque interesan, aunque no sea de manera nuclear, a nuestro estudio, no sólo por aparecer en el mismo marco sociohistórico en que se generó el tipo literario del pícaro en la España de los siglos XVI y XVII, sino porque en ellos el tema de la errancia confluye con otro fundamental en la caracterización del pícaro, que trataremos como tal: la delincuencia. Sobre todo el segundo tipo, el *desperado*⁴³, interviene significativamente como material de fondo moral, como veremos, en un momento importante de la creación poética de Kazantzakis. A ambos nos referiremos en el momento oportuno en las proporciones que nos sea posible, más detenidamente al segundo (cualquiera de ellos podría ser por separado objeto de un amplio estudio). Hay que añadir, por imprescindible, el caso de los místicos españoles, tanto para completar el contexto en que nació la literatura picaresca clásica que ayuda a explicar, como por ser de importancia capital en la obra del escritor griego.

3. LA FINALIDAD, EL OBJETIVO Y EL MÉTODO.

En lo anteriormente expuesto, concretamente al hablar del propósito del estudio (1. c.), se anticipaban tanto el objetivo como el método al que trataremos de atenernos para proceder con el mayor rigor posible en nuestro estudio de la *Odisea* y *Vida y hechos de Alexis Zorba*. El objetivo se exponía en ese apartado de forma más definida que el el método, pues en ese momento sólo aludíamos a ciertos aspectos de procedimiento, como la ordenación en dos planos temporales, el horizontal y el vertical.

En realidad el método iba ya declarado sustancialmente al principio de las Consideraciones previas al presentar de manera resumida la teoría de los modos combinados (1. b). Ahora queremos reformular y condensar el primero, el objetivo, y ampliar y precisar el segundo, el método, destacando la adecuación que pensamos se da entre ambos. Procederemos a tales especificaciones tras aclarar la naturaleza de las expectativas que albergamos, por lo demás muy sencillas: que los resultados finales del estudio son los de enriquecer la relación del lector estudioso con el material literario examinado, pensando siempre en la lectura como indagación inquieta y exigente para aumentar el disfrute estético a medida que crece el conocimiento de aquél. Es ésta una experiencia que aspira a ser transmitida a los potenciales interesados en nuestro intento de aproximación al objeto literario elegido. Apelamos así, pensamos que para beneficio de las obras seleccionadas, a un postulado aristotélico fundamental por su efecto en el receptor, que se deriva de la creación poética como “imitación de lo verosímil” (ya se ocupe, con adecuación de metro, de caracteres “serios y nobles” o de “vulgares y viles”), un principio que defiende el conocimiento como fuente de placer, pues “aprender es lo más grato, no sólo para los filósofos”⁴⁴.

a) Especificación del objetivo

El objetivo del estudio es doble: por un lado, la identificación y valoración de los elementos concretos, temáticos o estructurales, existentes en la composición de *Vida y hechos de Alexis Zorba* que permiten asociar esta obra o incorporarla a la rica tradición de la novela picaresca (“neopicaresca” a partir de cierto momento) y en qué medida. No tenemos noticia de que se haya realizado este estudio con la amplitud y el detenimiento que merece una novela de tan considerable difusión a través de su traducción a varios idiomas y, también, de su versión cinematográfica. Por otro, entendemos que la gestación de la novela a continuación del extenso poema épico la *Odisea* (1938) no es algo aleatorio, sino significativo para la valoración de las dos obras. Más allá de que formalmente la historia y el protagonista sean diferentes, la presencia en el poema de ciertos elementos éticos fundamentales insta al cambio en la adopción del modo narrativo para su representación literaria, pues, recordamos, “los mundos de la narrativa están cargados de valores”⁴⁵. Por ello, un análisis de la *Odisea* previo al de *Vida y hechos de Alexis Zorba* desde la perspectiva parcial de la tradición de la literatura

picaresca forma parte también del objetivo de nuestro estudio. Se trata, a saber, de los valores del ‘antihéroe’ en relación a los de un tipo de héroe antiguo, quien como protagonista recibido en el poema moderno participa de aquellos valores en una ambivalencia reconocible desde que iniciara su andadura en los poemas homéricos, y que ahora adquiere otra dimensión con el abandono definitivo de la patria. Estamos ante una variación sustancial incorporada por Dante en la tradición del personaje, intensificada ahora por la enfática elección de la errancia como forma de existencia, con una representación poética sin precedentes por su amplitud⁴⁶. Se intentará demostrar que el cambio en la adopción del modo narrativo para el tratamiento de cuestiones de fondo no es resultado de una experimentación literaria, por más que el caso recuerde lo que sucedió históricamente a lo largo del proceso, amplio en el tiempo, de novelización de los géneros, sino de exploración estética consciente y consecuente, fruto de la necesidad vital del escritor y de sus convicciones filosóficas acerca de la evolución creadora; una cuestión, pues, de adecuación de ética y estética en la consecución de la obra de arte.

b) Especificación del procedimiento y del método. Los instrumentos de análisis

En cuanto al método, hablar de “comparatismo” puede resultar una vaguedad que trataremos de evitar lo más posible. Entendemos en consecuencia que para que el método no quede simplemente en procedimiento, es decir, en mero mecanismo de cotejo dentro de un contexto, ha de ir acompañado de la declaración precisa de los instrumentos de análisis empleados en el proceso de indagación. En el estudio que nos proponemos, pasando del procedimiento al método, abordaremos el contraste de las mencionadas obras de Kazantzakis con otras sancionadas por la crítica (salvo reservas) como pertenecientes en mayor o menor grado a la literatura picaresca (aunque no sólo), las cuales pueden haber ejercido distinto grado de influencia o de estímulo sobre ellas. Tal contraste, regido por los criterios de juicio que veremos en el método, puede ayudarnos a revelar la naturaleza de la relación que existe entre determinados aspectos de las obras estudiadas y las elegidas del contexto formado por la literatura picaresca fundamentalmente. Nuestro análisis, como no puede ser de otro modo, discurrirá entre las certezas, las probabilidades y las posibilidades en la búsqueda de objetividad. Se trata de un contexto literario, necesariamente reducido a lo esencial, cuyo funcionamiento se ordena en los dos planos dinámicos ya anunciados (1. c), el plano

vertical de la tradición y el horizontal de la contemporaneidad. Si bien nos consta que Nikos Kazantzakis estaba familiarizado con la literatura española⁴⁷, que conocía el *Lazarillo de Tormes* y tenía noticias del *Guzmán de Alfarache* (no nos olvidaremos de Cervantes ni de los místicos del Siglo de Oro), es evidente que no era preciso pensar en ellos directamente al componer la *Vida y hechos de Alexis Zorba*, sino que el influjo pudo llegar hasta él también a través de la repercusión que estas obras picarescas inaugurales tuvieron en literaturas que Kazantzakis conocía mejor y con anterioridad⁴⁸. Es el caso de la literatura alemana, con *Simplicius Simplicissimus*, de Grimmelshausen, o la francesa, a través de la cual, por cierto, concretamente de la obra de Lesage *Gil Blas*, llegó determinada influencia de la picaresca a la narrativa de la Grecia del siglo XIX⁴⁹, que por descontado Kazantzakis debía de conocer bien, así como la rusa, como es el caso de *Almas muertas* de Gógol. Y Nos moveríamos así en nuestro seguimiento en el plano dinámico vertical. Igualmente ocurre si suponemos que la versión innovadora de Dante del viaje uliseico, por no hablar del prototipo homérico, tuvo un papel decisivo en la *Odisea* de Kazantzakis. Pero si para ciertos aspectos de la composición de ésta (iniciada en los años veinte del siglo XX) hablamos de *Till Eulenspiegel* (1922-1928), el poema narrativo de Gerhart Hauptmann, o si nos referimos como contraste al *Ulises* (1922) de J. Joyce, nos situaremos en el plano horizontal.

En cualquier caso, la construcción histórica de un género implica códigos de composición que consciente o inconscientemente el autor acepta para valerse de ellos o para impugnarlos, contribuyendo así a su evolución (vid. *supra*, n. 1). De este modo, los planos que hemos llamado vertical y horizontal convergen, se neutralizan y se trascienden en el momento crucial de la creación, siempre incardinada en un presente bifronte, que mira hacia el pasado y hacia el futuro.

Para la especificación del método, en el que el procedimiento de contraste encuentra la consistencia que buscamos, hemos elegido los instrumentos de análisis que nos parecen más adecuados y manejables para nuestro estudio comparado de las dos obras, proyectadas ambas en el contexto de la tradición picaresca europea. Entendemos por instrumentos los criterios de juicio a los que irá referida la medida y estimación de aspectos parciales, pero fundamentales, de la obra que permitan una valoración de conjunto. Han de estar formulados de la manera más clara como intentaremos a continuación. Es básico que partan de una teoría que respete el sentido del género

tradicional, que tenga en cuenta el aspecto receptivo del propio concepto de género y admita situaciones intermedias, es decir, un grado de relajación que posibilite el estudio comparativo de la picaresca⁵⁰. No se pretende forzar la inclusión en el género, sino hacer una lectura contrastada de la obra lo más esclarecedora posible, tanto por sus valores intrínsecos como en la historia de la literatura, a tenor de la finalidad indicada más arriba.

c) Elección, exposición e implicación de los criterios de juicio analítico

Tomamos los criterios para la valoración del carácter picaresco de un conjunto de propuestas teóricas en las que consideramos que la complementariedad prevalece sobre las discrepancias. Nos referimos a la teoría de los modos básicos combinados aportada por Scholes, a la perspectiva comparatista de Guillén y a la conciliadora de Wicks, que ve en el avance de un mito picaresco por parte del crítico español un paralelo con la teoría de los modos combinados, con lo que acierta a valerse de ambas teorías (Scholes / Guillén) para tender un puente entre la perspectiva histórica o “cerrada” y la suprahistórica o “abierta”. Consignaremos como punto de partida las propuestas de Guillén, que fueron las que primero se formularon con carácter analítico y valor operativo⁵¹ y que Wicks (1989) revisó y complementó posteriormente.

En su ensayo Guillén establece en el primer apartado (I)⁵² la cuádruple distinción entre 1) el género picaresco; 2) un grupo de novelas que merecen ser llamadas picarescas en sentido estricto (normalmente de acuerdo con el patrón español original); 3) otro grupo de novelas que pueden ser consideradas picarescas sólo en un sentido más amplio del término y, finalmente, 4) un mito picaresco: una situación esencial o estructura significativa derivada de las propias novelas. En el segundo apartado (II) de los cuatro que comprende su ensayo⁵³, en su avance hacia la definición que pretende de la picaresca, el autor recurre a la detección de ocho características fundamentales obtenidas por contraste en el seno de un corpus selecto de literatura picaresca (“el código de la picaresca”, según Scholes 1981: 199). Son unas señas de identidad que nos ayudarán a calibrar en qué medida participan del carácter picaresco las obras escogidas y a qué grupo de los mencionados al comienzo (1, 2, 3, 4) podrían pertenecer, a lo que se dedican los apartados III y IV del ensayo. De tales características expuestas en el apartado II extraemos los criterios de juicio para nuestro estudio, que

nos permitirán evaluar con propiedad el carácter picaresco la *Odisea* y de *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Los resumimos (el primero ha de ser necesariamente más prolijo, pues, como avisa el autor al comentar la primera característica, es “crucial”) y los ordenamos, naturalmente traducidos, en los siguientes enunciados:

1) EVOLUCIÓN Y CONFLICTO. El pícaro es un tipo o un carácter evolutivo. El pícaro no es estático, sino que *se hace* (“only becomes one”) en un determinado momento de su carrera y con frecuencia deja más adelante de serlo. Se encuentra en interacción con el entorno (“interaction between a growing individual and his environment”) y envuelto en aventuras de las que extrae lecciones que le convierten en tal como es. La novela picaresca ofrece un proceso de conflicto que se representa bien en la palabra *vida*. No serviría, por tanto, para la definición la noción aristotélica de los caracteres referidos de principio y necesariamente a la virtud y al mal (vid. *supra* n. 6). Hay cierto adanismo en el pícaro, que ha de descubrir por su cuenta los valores. Huérfano y expatriado («fatherless and homeless [...] self-exiled, or [...] “depaysée”) buscará nuevas ciudades, otros lugares donde reubicar a su tutor ausente, sólo para descubrir que el mundo es todo lo más un padrastro cruel: el paraíso perdido lo está para siempre. En este aspecto permanecerá siempre un “vieil adolescent”. Se siente inesperado en cada escenario donde aparece y prueba la soledad; mas no abandona la sociedad y opta por la solución de compromiso entre la errancia (“the rogue-errant is only partly a wanderer”) y la delincuencia, una suerte de “half-outsider”. De ahí la ambivalencia de la situación narrativa final y la riqueza de variaciones que ello puede inspirar.

2) PSEUDOAUTOBIOGRAFÍA. La novela picaresca es una pseudoautobiografía. El uso de la primera persona es más que un marco formal. Tanto el protagonista como el principal punto de vista son picarescos. Hay autosaturación del estilo: la vida es al mismo tiempo revivida y juzgada. Pero ¿quién cuenta la historia? En la tradición picaresca el lenguaje es el instrumento de disimulación o de ironía, y la forma pseudo-autobiográfica, una forma de insertar el relato completo en una doble perspectiva de autoencubrimiento y autorrevelación.

3) PARCIALIDAD. La visión del narrador es parcial y prejuiciosa. En esa limitación deliberada residen las ventajas y los inconvenientes de la forma.

4) APRENDIZAJE. El pícaro es un “filósofo sobre la marcha” (ongoing), nunca deja de aprender.

5) PRECARIEDAD, SUBSISTENCIA. Insistencia en los aspectos materiales de subsistencia, comida, dinero. La precariedad hace que no haya asuntos, personas o cosas que carezcan de interés.

6) CRÍTICA DE LA COLECTIVIDAD. El pícaro (no siempre servidor de muchos amos) observa un número de situaciones colectivas: clases sociales, profesiones, caracteres, ciudades y naciones. Esto es una destacada invitación a la sátira y, naturalmente, a los efectos cómicos.

7) HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD. El pícaro en su “odisea” se mueve horizontalmente en el espacio (posible dimensión internacional) y verticalmente en la sociedad (interés por el ascenso en la escala social).

8) COMPOSICIÓN EPISÓDICA. Posibilidad de continuación. La novela picaresca es formalmente cerrada e ideológicamente abierta.

Del grado de presencia o ausencia de estas características se deduciría la medida en que puede considerarse picaresca una novela (y añadimos: o si puede entenderse en alguna medida como narrativa picaresca), según la citada jerarquización propuesta por Guillén, la cual naturalmente no prejuzga la altura artística.

La aceptación de este guión analítico en función de su utilidad no quiere decir que vayamos a subordinarnos totalmente a él y nos abstengamos de nuestro propio juicio sobre la adecuación o suficiencia de algunos de los enunciados de estos criterios en su aplicación al aspecto concreto examinado, ni de expresar eventualmente la conveniencia de modificación de los mismos. Resulta por lo demás evidente la implicación de unos en otros en cuanto a ciertas cualidades. Por ejemplo, la relación horizontalidad / verticalidad no sólo afecta al espacio social o nacional, como dice el criterio 7º, sino también a la dimensión moral que se recoge en el criterio 1º, y nos ha servido además para ordenar el contexto histórico-literario en horizontal, para referirnos a la contemporaneidad, y en vertical, para la tradición⁵⁴. El propio Guillén ya avisa de que no se trata de una norma absoluta a la que haya que atenerse para valorar obras concretas (vid. *supra*, n. 51).

d) Sobre el recurso a la primera persona (criterio 2º)

Debemos ahora hacer una observación sobre el criterio nº 2, el que se refiere a la pseudoautobiografía y al uso de la primera persona, porque afecta a las dos obras que estudiamos. La construcción de una autobiografía ficticia en ruptura pretendida con el “pacto autobiográfico”, es decir, con la garantía ofrecida por el autor al lector de que el relato en primera persona cuenta la verdad⁵⁵, y el ingreso decidido en la ficción (no es pertinente ahora la cuestión del “realismo”) son una operación sumamente compleja que plantea incontables combinaciones en el intercambio de máscaras entre autor, narrador y protagonista, y le corresponde al lector descifrar y penetrar en el juego. Ya es dudoso para algunos que incluso pueda diferenciarse la autobiografía misma de la ficción, pues lo esencial de aquélla es que el autor no se construye ni se interpreta, sino que lleva a cabo una *creación* de sí mismo con pretensión de veracidad⁵⁶. La primera persona dominante (narrador-personaje) en la ficción (“pseudo-autobiografía”) de las novelas picarescas “modélicas”, que impone el punto de vista único en el relato⁵⁷, se encuentra tensionada por la propia finalidad de “insertar el relato completo en una doble perspectiva de encubrimiento y autorrevelación”, la cual, quiérase o no, a pesar de la ruptura del pacto, entendemos que puede dejar en evidencia en más de un lugar al propio autor. Es posible, queremos decir, que la veladura de la ficción en la pseudoautobiografía (donde quizás se desvelen sus más secretas pulsiones) le deje en bastantes ocasiones tanto o más al descubierto, en aparente paradoja, que si se tratase de una autobiografía con pretensiones de “contar la verdad” sobre sí mismo. Quizás podamos apreciar algo así en el caso de nuestras dos obras de ficción, en las que el verdadero rostro del autor se deja traslucir tras las máscaras, sobre todo, en *Vida y hechos de Alexis Zorba*, relato que se desarrolla en la contemporaneidad. En el caso de *Carta al Greco* (56-57), el espléndido libro póstumo de Kazantzakis escrito en primera persona, lo que percibe el lector es una mirada al interior del autor a través de encuentros y datos de su vida, unas veces reales, otras veces modificados (“mezclando la imaginación y la verdad”, como afirma él mismo), desde su infancia y el recuerdo de sus ancestros hasta prácticamente el final de sus días. Como el propio autor manifiesta en las primeras palabras del prólogo, “Mi *Carta al Greco* no es una autobiografía”, pues el valor que le concede a su vida es “su lucha por ascender palmo a palmo y por llegar tan alto como lo permitan su fuerza y su obstinación” hasta la cima de lo que él llama “la mirada cretense”. “Encontrarás, pues, lector”, continúa diciendo, “en estas páginas la

línea roja, hecha con gotas de mi sangre, que jalona mi camino entre los hombres, las pasiones y las ideas”, con lo que en realidad, como puede verse, no deja de apelar al pacto autobiográfico con el lector. El libro es, pues, el reflejo de una ascesis, un balance espiritual de su vida que, a modo de informe (es el sentido militar que propiamente tiene en el título el término ἀναφορά), le sirve de “justificación”, o de intento de conseguirla, ante su superior: “escucha, pues, el informe, mi general, y juzga”, una suerte de testamentaria en la que lo que se nos deja es un hermoso ejercicio de sinceración consigo mismo. Pero también en la confesión funcionan las máscaras, que quizás sean, en el mejor de los casos, un método necesario para llegar al conocimiento de sí mismo y a la transmisión de esa experiencia, a través de las necesarias dosis de ficción. Con todo el empeño y el logro poético que aporta la narración en primera persona, no surge de este libro en primer término la emoción del riesgo en el trato directo con el mundo sembrado de contingencias, la exposición azarosa a la vida misma que vemos en el *Zorba* (en el propio Zorba, no tanto en el intelectual narrador y también actor, en el juego de máscaras que veremos). Existe en la *Carta* un control del objetivo, la representación literaria de la escala espiritual ascensional que desde el principio se propone explícitamente el autor del informe⁵⁸.

La doble perspectiva que subraya Guillén es algo que consideramos irrenunciable en la caracterización del relato picaresco, en el que permanece el interrogante de quién cuenta la historia, la tensión de fondo, presente en la forma, entre autor y narrador. Pero la cuestión más importante para nosotros ahora es: ¿ha de adjudicársele siempre a la primera persona la responsabilidad del relato ‘completo’ en la consecución del autoencubrimiento y de la autorrevelación? Para decirlo con palabras de F. Cabo, al preguntarse sobre si es posible trazar los rasgos preponderantes en la evolución de la literatura picaresca (refiriéndose al corpus de la española de época áurea) propone: “La ruptura del pacto o el afianzamiento de la ficción se acentuará de varias maneras en los relatos siguientes [al *Guzmán*]. A veces mediante la presencia mayor de estructuras dialogadas o la inserción en narraciones más amplias del relato picaresco. Otras se consigue incluyendo en el texto al autor representado. Y también cabe, según hemos visto, que recaiga sobre un autor / editor la responsabilidad de ‘reconstruir’ lo narrado por el pícaro. Pero, paradójicamente, una de las últimas obras de la serie renueva el pacto: *Estebanillo González*”⁵⁹. No pretendemos cuestionar la relevancia de la primera persona como la forma más genuina y expresiva para la crítica

del entorno social y moral sobre todo, y para la confesión (a ese modo remite la picaresca como literatura de ‘conversión’), pero parece claro que el grado de relajación que permita el estudio comparativo en el ámbito amplio de la literatura picaresca, que como vimos postula F. Cabo, debe permitirnos, en una ampliación de la que nos responsabilizamos, no sólo las formas dialogadas y demás recursos citados: debe contar también la posibilidad de focalización de una ‘vida’ que se debata en esa polaridad de encubrimiento y autorrevelación expuesta desde una tercera persona, que puede mantenerse durante todo el relato o técnicamente puede ceder la palabra a quien protagoniza esa vida, con un grado de identificación entre autor, narrador y protagonista que sólo puede ubicarse entre el horizonte de lo posiblemente descifrable y el de lo que siempre quedará como enigmático. Este grado de identificación no permitiría a la narración mantenerse en el código estricto de la pseudoautobiografía, en ficción pura, y apuntaría, si no lo interpretamos mal, al establecimiento del pacto autobiográfico con unas cláusulas específicas tácitas, es decir, a la presencia de “señales” en el texto que apunten al autor implicado.

Sin la admisión del recurso a la tercera persona, es decir, a un narrador diferente del protagonista (un pícaro) en la construcción del relato de la vida de éste, quedarían de entrada apartadas de su consideración como literatura picaresca obras tales como la inacabada *Almas muertas*. Su autor, N. Gógol, tuvo un desenlace trágico por no lograr resolver (según juzga Kazantzakis), en una “epopeya humana” que iluminase en el presente una Rusia llena de almas con vida y que fueran aún mejores en el futuro, lo que empezó con el relato de las aventuras de un delincuente alegre (πρόσχαρος). Tchítchikov, el protagonista, le sirve, según apreciación nuestra, de verdadera “atalaya de la vida humana” para construir una obra tal que “nunca, ni en la literatura rusa ni en la universal, llegó a tal grado de mordacidad la sátira del hombre”, recogiendo de nuevo uno de los comentarios del autor griego⁶⁰. Otro tanto ocurriría con *América* de F. Kafka (por citar un autor especialmente enigmático), en la que las andanzas en el Nuevo continente del protagonista se presentan también en tercera persona. La eficacia de la tercera persona en las obras de Kafka en general, que consigue que veamos el mundo entero desde la mente del héroe (punto de vista único), se pone particularmente de manifiesto en esta novela, en la que “no se nos dice que el mundo es hostil y desconcertante; lo experimentamos como tal con el héroe. Nos enteramos sólo de lo que dispone el joven extranjero”⁶¹. A pesar de la ausencia de la primera persona y de la falta

de un comportamiento picaresco sostenido, Claudio Guillén se atreve a afirmar que la novela kafkiana es “quizás la primera narrativa picaresca importante de nuestro tiempo”⁶². Naturalmente, en estos casos siempre hablamos de grados. Para las reflexiones sobre la presencia de la primera persona como característica de la narrativa picaresca a partir y más allá de los modelos clásicos nos remitimos a G. Sobejano, cuando afirma que “el escritor moderno ha aprendido a ocultarse tan por entero detrás de lo que narra, que sabe crearnos en tercera persona la sensación de relieve absorbente que pueda tener la autobiografía”, y a U. Wicks, quien ofrece razones para afirmar que “el punto de vista es una constante variación a muchos niveles de perspectivas, actitudes y relaciones”⁶³.

En las dos obras que estudiamos el protagonista está en manos de un narrador, que en determinadas ocasiones (muchas más proporcionalmente en la novela que en el poema) permite la entrada de aquél concediéndole la primera persona para que él mismo cuente su vida o se pronuncie sobre la acción o la situación presente. La entrada de otros personajes (en la novela el narrador, el intelectual, es también coprotagonista) da lugar a la aparición de diálogos. Nada de esto impide, según lo expuesto anteriormente, avanzar lícitamente en nuestro propósito de graduación de las obras dentro de lo que la crítica acota como literatura picaresca. Las proporciones de intervención del protagonista en relación a la extensión del texto son mucho mayores en la novela, *Alexis Zorba*, que en el poema, la *Odisea*. En éste el poeta, que en el proemio invoca al Sol para que le confíe lo que vea y escuche en la tierra para pasarlo “por la forja misteriosa de mi entraña”, anuncia enérgicamente al final de dicho proemio su propósito: “¡las penas y tormentos cantaré (θα πῶ, diré, contaré) del renombrado Ulises!”. La última palabra, el último verso de la rapsodia final, la pronunciará el héroe en su despedida del mundo; y en el epílogo el poeta deja sonar la elegía del Sol, es decir, la suya propia, que entona su lamento porque “esta noche desvanecerse he visto a mi amado como un pensamiento”.

En el caso de *Alexis Zorba*, más que de desdoble de personalidad, se trata de un doble (al menos) enmascaramiento del autor. Uno de ellos se concreta en el narrador, que se presenta además como uno de los actores de presencia permanente (el intelectual), y otro en el actor, el ‘jocoso bribón’, Zorba, cuya confesión sostenida en primera persona vendrá inducida por el primero en las diversas intervenciones en torno a las que se organiza el relato. La denuncia del juego de máscaras que ayuda a la representación de ese encubrimiento y revelación que es lo esencial en la experiencia

literaria picaresca, presente en diferente medida en las dos obras, es objetivo principal de nuestro estudio⁶⁴.

No queremos, naturalmente, olvidarnos de la valoración artística, presente en nuestro estudio de forma constante en orden a la finalidad expresada más arriba: aumentar el disfrute estético a medida que crece el conocimiento del material literario estudiado. No abandonamos la esperanza de que la experiencia de lectura que ofrecemos pueda llevar a los posibles interesados en ella a continuar profundizando en estas dos importantes obras de Nikos Kazantzakis.

4. OBSERVACIÓN SOBRE LA ORGANIZACIÓN EN DOS PARTES DEL ESTUDIO ACERCA DE LA PICAESCA EN NIKOS KAZANTZAKIS: I. POEMA (*ODISEA*) / II. NOVELA (*VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA*).

Nuestro análisis desde la perspectiva compleja de la tradición de la literatura picaresca encuentra su campo más genuino en la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba* (parte II del estudio). Tal análisis, sin embargo, no quedaría cumplido ni bien enfocado si no empezáramos por la *Odisea* (parte I del estudio), dado que en ella está el origen de la “necesidad” del autor de ambas obras, Nikos Kazantzakis, de encontrar para el héroe rebelde del poema épico (Odiseo) un sucesor literario que encarne facetas esenciales cuyas más cercanas al hombre común (Alexis Zorba). Ello sólo podía producirse recurriendo al género más adecuado a la temporalidad propia de la naturaleza del nuevo héroe y a la necesidad de contar su *vida*, es decir, a la novela.

Las consideraciones específicas y referencias textuales que hagamos relativas a las obras de la tradición picaresca a las que remite nuestro estudio (importa recordar que también emplearemos otros referentes que no son de carácter picaresco, como ciertos textos literarios, filosóficos o teóricos que ayudan al enjuiciamiento) vendrán expuestas oportunamente en la primera parte del estudio, en el capítulo 4, en la sección analítica dedicada al poema (I.4.2. La presencia de elementos relacionados con la tradición picaresca en la *Odisea* moderna. Criterios de juicio y temas centrales). Como es lógico, muchas de esas consideraciones y referencias textuales servirán también en la segunda parte para la novela con el mismo objetivo de ofrecer las bases de la comparación (II.

4.2.), donde serán igualmente relevantes y se verán simplemente citadas o ampliadas según el caso.

La exposición de los referentes comparativos condensados en sus rasgos más relevantes para el análisis irá dentro del apartado que corresponda (I.4.2.1/2/3 etc.; II.4.2.1/2/3...) de manera continua, con mínimas interrupciones para señalar algún paralelismo oportuno. En cada uno de esos apartados, en alternancia con el referente comparativo, irán las correspondientes observaciones y valoraciones acerca de la *Odisea* primero y de *Vida y hechos de Alexis Zorba* después, basadas en los pasajes elegidos de las mismas, expuestos también de manera continua con el mismo propósito de evitar excesivas fragmentaciones e interrupciones. En busca de la mayor claridad en el recurso a las referencias fundamentales y para facilitar su localización interna, trataremos de guardar entre ellas, hasta donde sea posible y conveniente, la *simetría* que se pretende mantener en la estructura general del estudio entre la primera y la segunda parte, como es perceptible por los epígrafes en la organización del índice.

El hecho de que en la primera parte se utilice gran parte del material teórico y textual escogido como referencia para la comparación ha determinado que, para evitar repeticiones, en la segunda parte se recurra a reenvíos internos y que, por tanto, la extensión de esta segunda parte, la dedicada a la novela, sea menor, lo que no quiere decir que se le conceda menos importancia. Por tanto, la simetría que se pretende guardar se producirá más en la estructura del estudio que en la extensión concreta de las partes y de los apartados. Esto último es también consecuencia de la gran diferencia de envergadura entre el poema (33.333 versos) y la novela (ca. 315 pp.) Al término de cada una de las dos partes del estudio haremos el balance correspondiente, uno del poema y otro de la novela, que quedarán integrados en el que recogerá al final los resultados globales de todo el estudio comparado.

LA PICARESCA EN NIKOS KAZANTZAKIS

PRIMERA PARTE: LA *ODISEA*

I.1. SINOPSIS DE LOS VEINTICUATRO CANTOS DEL POEMA

I. 1. 1. Resumen del poema⁶⁵

Prólogo. Invocación del poeta al Sol, que todo lo ve, para que le confíe cuanto ocurre en el mundo y así poder cantar las penas y tormentos del renombrado Odiseo.

I.Regreso. Decepción. El baño de Odiseo tras la matanza de los pretendientes señala el comienzo de la nueva *Odisea*. El encuentro con Penélope es tibio. Odiseo se muestra como un rey capaz al conseguir sofocar una rebelión. En el banquete de celebración de su triunfo el aedo trae a la memoria el nacimiento del héroe. Los signos que lo presidieron (el lugar de las tres Moiras lo ocupan Tántalo, Prometeo y Heracles) le recuerdan un destino más exigente que el de permanecer sedentario. La agitación de su espíritu le hace terminar bruscamente la fiesta y buscar la calma junto al mar, que le inspira la idea de partir de nuevo. **II. Nueva partida.** En el curso del relato de las propias hazañas, en presencia de Penélope, Telémaco y Laertes, Odiseo constata que no le es posible continuar apegado a la “decrépita virtud” y al “honrado hogar”. Recluta cinco amigos, Stridás, Karterós, Centauro, Suraulos (nombre que alterna con Suraulis) y Cálidas, más bien de baja extracción y de catadura poco aceptable por la comunidad, pero con cualidades que Odiseo “añoraba” (“pícaros que se ennoblecen y héroes que se apicaran”, Prevelakis). Entierra al padre fallecido hace poco y casa a Telémaco con Nausícaa. Parte con la nueva tripulación de madrugada. **III. En Esparta.** En la navegación, en principio sin rumbo fijo, se le aparece Helena en el barco y le confiesa el

tedio en el que discurre su vida en la corte de Menelao. Hacia allí se dirige. Una invasión de rubios bárbaros del norte amenaza con destruir la civilización. El pueblo que pasa hambre amenaza el poder real. Odiseo toma en esa ocasión partido por el rey entre las dos facciones. **IV. Rapto de Helena.** Un voluntario más, Pétrakas, el cabrero, se unirá a la expedición. Al final de un banquete Menelao regala a Odiseo una estatuilla de oro de Zeus Hospitalario. El huésped, sin embargo, rapta a Helena y se da a la fuga al amanecer. **V-VIII. En Creta.** Al desembarcar Odiseo vende la estatua de Zeus. Idomeneo es un rey debilitado. Practica un ritual táurico de revigorización. Odiseo decide que Helena sea la Bécerra, para favorecer sus planes de destrucción. Durante la orgía táurica de nobles y pueblo se prepara la sublevación de los esclavos. Helena se une a un bárbaro y Odiseo a una hija del rey. La orden divina es destruir y Odiseo ha decidido hacerlo con el palacio de Cnosos. La nueva civilización nacerá del pueblo y de los bárbaros invasores que llegan por el mar. Odiseo entierra a uno de los tripulantes que ha muerto y entrega el trono de Creta a otro, Karterós, el extranjero. Parte con la princesa a la que después abandonará en una playa. Su propósito es llegar a las fuentes del Nilo. **IX-XI. En Egipto.** El canto de un ciego les avisa de la situación de miseria de los trabajadores en el país. Remontan el río. Durante la navegación, Suraulos evoca a Helena, que en Creta ha tenido un hijo del bárbaro, lo que simboliza la unión de las civilizaciones. No será ya la Belleza (Helena) lo que guíe al navegante, sino una nueva diosa, el Hambre. Odiseo deja momentáneamente a los amigos en la ciudad hambrienta y se adelanta solo tierra adentro. Una revolución agita el país. Guías de las multitudes son Hambre, la hebrea Rala (contrafigura de Raquel, amiga de K.), el dirigente revolucionario Nilos (contrafigura de Lenin), un artesano y un aldeano. A ellos se une el héroe, impelido por una voz interior, pero no muy convencido. Es encarcelado junto con la hebrea y después liberado. Vuelve con los amigos y parte con ellos por el río. El faraón ordena perseguir a los griegos. Los bárbaros han invadido también Egipto y Odiseo se les une interpretando la voluntad divina. Es de nuevo apresado con sus amigos y son encerrados en prisión. Allí el héroe esculpe en un tronco la efigie nueva del dios, que exhibirá ante el faraón iniciando ante él una danza que le atemoriza y le hace permitir que marche con quienes quiera. Odiseo siente que renace de nuevo y se ve con fuerzas para realizar sus deseos de construir una ciudad perfecta donde reine la justicia y la bondad. **XII. El éxodo.** (Rapsodia de los *desperados*, Prevelakis). Odiseo decide llevarse consigo de la tierra de esclavitud sólo a los que han renegado de la patria y transgredido los mandamientos. Levanta la máscara de su dios. A todos les parece que

en su mente se prefigura una nueva ciudad, que construirán juntos. Hambre y sed en el desierto. Encuentro con una tribu de indígenas negros cuya aldea conquistan. Su rey parece agasajarlo con una fiesta en la que se sacian, pero proyecta pasarlos a cuchillo. Odiseo se da cuenta y parte con cuantos oyen sonar el cuerno. Por la noche describe a su dios a los seguidores, que son presa de un entusiasmo inhumano. **XIII. Rapsodia de Pétrakas.** El porquero reclutado en Esparta se salva por su cuenta de unos antropófagos valiéndose de una danza que los embelesa. Sigue su camino y llega a una aldea donde le hacen rey. Odiseo avanza por su lado con los suyos, atraviesa el desierto y la jungla, llega a otra aldea y manda a Suraulos como emisario para vender a sus habitantes un dios y así conseguir provisiones, pero éste queda poseído del dios que él mismo talla. No logra Odiseo que recobre la razón. Un cachorro de leopardo que le regaló Cálidas le consuela con sus juegos de su fracaso. Llegan al reino de Pétrakas, a quien Odiseo intenta convencer de que vuelva con ellos para continuar el camino, pero éste no los seguirá, se quedará para traer luz y libertad a la negritud. Llegan a las fuentes del Nilo. Odiseo se retira durante siete días y siete noches para pensar la ciudad que construirá y las leyes por las que se regirá. **XIV. Ascética.** Odiseo asciende a la cumbre de una montaña, con la única compañía del leopardo. Su conciencia se va elevando gradualmente desde el individuo a la raza, desde la humanidad a toda la Tierra. Trata de representarse a Dios como llama que todo lo penetra. Se dispone a construir la fortaleza que custodie la llama. Una serpiente se mofa de que aún no haya pasado a la acción. La fortaleza ha de construirse con piedras y madera. **XV. La ciudad. Utopía.** Odiseo desciende tras su ascética y pone fin a la desunión en que han terminado sus dos principales lugartenientes, Centauro y Cálidas, quienes han dividido al resto de seguidores. Echa los cimientos de la fortaleza. Sacrifica seis gallos y seis gallinas, los doce olímpicos, y los entierra allí para siempre. Construcción de la fortaleza. El dirigente inicia a la hueste en su dios. Concibe las leyes. El objetivo de la ciudad es que el hijo supere al padre. Dispone las fiestas y escribe su decálogo en los muros. Termina de construirse la fortaleza que se inaugurará con la luna llena, pero aparecen malos presagios. Pétrakas corre en apoyo de su jefe. **XVI. Destrucción de la ciudad.** Erupción del volcán vecino, terremoto y lluvia de fuego. Perecen Centauro por querer proteger a su jefe y Pétrakas por ayudar a gente en la huida. Odiseo cae en la desesperación, despide a Cálidas con lo que queda de la hueste, se queda solo e inicia su segunda ascesis. El olor de santidad que rodea su cuerpo descarnado atrae a multitud de adoradores, pero los aterroriza con sus palabras. No existe ni Dios, ni virtud, ni justicia,

ni cielo, ni infierno. Odiseo llega a la cumbre de su liberación aligerado de la esperanza.

XVII. La plena libertad. Todo son sueños, la mente los engendra y a su soplo el mundo se purifica. Ahora Odiseo puede “jugar”. Forma criaturas en un drama más allá del bien y del mal. Celebra su mente, gran maestro de ceremonias que le libera de inconfesables anhelos. El dolor se alivia con el juego del arte. Amanece un nuevo día. El liberado inicia el descenso, con el espíritu acendrado y el mundo como creación de sus ojos. Reflexión y acción se concilian en su interior.

XVIII. Rapsodia de Buda. En su camino hacia el sur encuentra a Caronte con la forma de una gran mosca negra. Ve Grecia en sueños. La tentación le incita a que acepte la muerte voluntariamente. Encuentra una caravana que acompaña al rey Managés (prefiguración de Buda), que espera escuchar del “gran asceta” (Odiseo) la palabra de la salvación. ¿Para qué nacer para después ser pasto de gusanos? Odiseo no renuncia: la muerte es la sal de la vida. El rey y el asceta llegan a una ciudad. Una famosa prostituta, Margaró, que ha elegido el amor entre los siete caminos de salvación, los recibe en su jardín. Confrontan sus visiones del mundo. La anfitriona se queda prendada de las palabras de Odiseo. El rey se convierte en asceta. Odiseo continúa su viaje solo.

XIX. Rapsodia del Capitán Elías. En el entrecejo de Odiseo aparece la señal del “tercer ojo”, el del conocimiento. Vuelve a presentársele la Muerte, pero le pide que le deje llegar hasta el mar para construir su último barco, su ataúd. En el camino encuentra a otro asceta, que también espera escuchar de él la palabra de la salvación. Éste muere en los brazos de Odiseo, pero queda una de sus manos abierta hasta que Odiseo la llena con un puñado de tierra. El héroe llega a una poblada ciudad. Un apuesto cantor negro arrodillado canta al “Capitán Elías”: el hijo de un rey eligió la canción como su corona, pero para que su lira cantase era preciso que la regase con la sangre de sus siete hijos. El cantor negro lo vio cantar su dolor. Odiseo se identifica con el capitán doliente e intenta abrazar al altivo tañedor en su despedida.

XX. Rapsodia de D. Quijote. Más adelante encuentra al Capitán Uno, socios de D. Quijote, a quien salva de una tribu de antropófagos. Odiseo celebra “una locura que es pareja de la suya”, lo considera “hermano de leche”, pero se despide de esa noble figura a la que, sin embargo, le falta el espíritu práctico. Encuentra en su avance hacia el sur a otro personaje, el Hedonista. En un bosque sufre una pesadilla, unos hombres primitivos devoran a su padre para quitarle sus mujeres. Hace abluciones al despertar para librarse de sus efectos en agua remansada.

XXI. Rapsodia de Jesús. Odiseo llega al mar. En una taberna oye hablar de la aurora polar. Anhela morir erguido entre esas velas que regala el cielo. Una procesión desfila frente a la

taberna. Los negros ensalzan a un dios nuevo que le trajeron unos cretenses, el propio Odiseo que pasó por la isla como un fuego divino. El hambre acosa a Odiseo, que tiene que mendigar. La vieja prostituta Kalí (Bondadosa) le regala dos granadas. Es otoño. Comienza a construir su barca. Unos pescadores recogen sus redes y marchan tras otro (figuración de Jesús) que les habla del padre celestial y predica el amor y la resignación. Odiseo se acerca para contrastar su visión del mundo con la del joven profeta. Se separan y al fletar su barca Kalí le trae todas las granadas de su jardín. **XXII. En la aldea polar.** Odiseo pone rumbo al Polo Sur. Soledad absoluta. “Inmensa alegría libre”. El Sol se va hundiendo. Aurora polar. Elevación de espíritu. Las corrientes se intensifican. La embarcación se estrella entre las rocas. El navegante desembarca. Llega a una aldea que brilla en la noche. Pasa el invierno con sus habitantes. Frío, hambre, miedo cósmico. “No me envíes la muerte, Dios mío” es la oración de las gentes. Los días crecen y el tiempo mejora. Le construyen una nueva barca de piel de foca. Parte y ve desde el mar cómo los habitantes se lanzan alegres en sus trineos por la superficie nevada, pero ésta se abre y la falla se los traga. Dios les envió la muerte. Odiseo lo ve ya claro: el hombre navega por las aguas de la desesperanza, con la Muerte al mando. **XXIII. La última navegación.** El poeta ruega al Sol que acoja a Odiseo. El Sol plañe por él, la Muerte se sienta frente al capitán en la proa. Los recuerdos de una vida agitada y que ve cumplida le inundan, y en un sueño luminoso pájaros, animales, grandes pensamientos, espíritus vienen en oleadas a despedirlo. La Muerte desaparece de su presencia. Odiseo cruza los brazos y deja que la corriente lo arrastre. Ha llegado la hora de que su cuerpo, en armonía hasta ahora con los elementos, se despida de ellos ensalzándolos: la tierra, el agua, el fuego, el aire, y al final de ellos la mente, gran artífice de la unión. Una montaña de hielo pasa ante él: “Éste es el elefante blanco que me llevará al Hades”. Se arroja al agua y trepa por la roca helada, desguarnecido, desnudo. El Sol entona el planto, el mar su lamento. Como un candil que se apaga y lanza un último destello, el navegante hace una llamada a los fieles y queridos compañeros, vivos y muertos. **XXIV. Muerte y desmaterialización.** A la llamada acuden Centauro, Suraulos (vivo aún), el Capitán Uno (moribundo), Karterós, Margaró, Kalí, Helena... En el momento en que Odiseo lanzaba su última llamada, Managés-Buda agonizaba en un monasterio entre sus discípulos, un águila lo atrapa en sus garras y lo lleva hacia el sur. Rala (la hebrea egipcia) sigue el camino que señala el ave. Llega el joven pescador que predicaba el amor. La procesión de sombras se aposenta sobre la roca. No falta nadie ni nada de lo que amó. Los últimos en llegar son los tres ancestros

míticos, Tántalo, Prometeo y Heracles. Odiseo invita por último a la Tentación, que también se presenta. La roca navega como niebla helada. Las gargantas de las mujeres entonan el “adiós al mundo”. Odiseo oye “las voces del retorno”. Todo se convierte en bruma que se desvanece. Su espíritu agita trémulo sus alas vacías y salta al éter, liberándose de su última jaula, la libertad. Sólo un grito resuena por un momento anunciando a todos “que ha soplado favorable la brisa de Caronte”.

Epílogo. El poeta vuelve a invocar al Sol, que entona su elegía por haber visto esa noche desvanecerse a su amado como una meditación.

I.1. 2. Resumen del poema por el autor⁶⁶

La nueva *Odisea* comienza donde acaba la *Odisea* de Homero. Formada por 33.333 versos decaheptasílabos [el verso político tradicional era el decapentasilabo], con razón fue juzgada como “la epopeya más grande de la raza blanca”.

Odiseo, tras matar a los pretendientes, sentía el tedio de la vida en su pequeña isla. Le faltaba ya espacio rodeado de su mujer, de su hijo, de los antiguos dioses, de la patria, y decidió marchar de nuevo de Ítaca e intentar su último viaje, sin retorno.

Eligió entonces algunos compañeros como los añoraba – almas valientes y libres, cuerpos fuertes–, construyó un nuevo barco, casó a su hijo con Nausícaa para que le diera un descendiente y no se perdiera su estirpe, y una mañana desplegó velas y se hizo a la mar.

Dio comienzo el último gran viaje. Ancló primeramente en el puerto de Esparta, subió hasta la famosa ciudad, salvó a su antiguo compañero de armas Menelao de la revuelta del pueblo, bebió, comió, departió con él y raptó a Helena, quien también era víctima del tedio de la nueva vida cotidiana insignificante, y huyó con ella.

Ancla esta vez 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, conspiran para derrocar al viejo rey Idomeneo, y Odiseo se convierte en su jefe.

Una noche, en el gran banquete real, Odiseo da la señal y los conjurados atacan: el rey y los nobles degenerados mueren con sus damas, arde el palacio de Cnosos, Helena se entrega a un bárbaro rubio y Odiseo vuelve al barco con sus compañeros y larga de nuevo velas hacia el sur.

Ancla en Egipto. Aquí también reina una gran agitación, los esclavos hambrientos se han unido a los esclavos rubios bárbaros del norte e intentan derribar a los atiborrados nobles. Odiseo vacila por un momento, pero se decide y va hacia adelante con los esclavos. Su ejército es derrotado, lo apresan los nobles y lo meten en la cárcel. Traba amistad con los nuevos compañeros feroces y en medio del hambre, la angustia y la esclavitud de la cárcel talla en un tronco de madera el rostro de su nuevo dios: una máscara terrible, despiadada, llena de heridas y de sangre, como la Guerra.

Consigue con astucia escapar de la cárcel, elige de nuevo, entre los combatientes esclavos y bárbaros, a los compañeros más feroces y con ellos se pone en marcha hacia el desierto. Como estandarte conductor va precediéndolos la máscara del nuevo dios.

Llega, luchando contra las tribus salvajes, a las fuentes del Nilo, al corazón de África. Allí funda su nueva ciudad, la fortifica, graba en lo alto de las murallas los nuevos mandamientos imponentes de su dios, legislando de nuevo con leyes justas. Celebra que construirá una nueva sociedad de hombres libres sin temor.

Pero el día que llevaba a cabo la inauguración de la ciudad y había declarado una gran fiesta se produce un terremoto, se abre la tierra y se traga la ciudad. Se hunde por completo.

En el borde del precipicio Odiseo, solo ya, sin compañeros, sin esperanza, se concentra como asceta y lucha por vencer al destino. Lentamente, tras una tremenda lucha interior, su mente se ilumina, su alma vence, se yergue y continúa la marcha.

Se dirige siempre hacia el sur, encuentra en su largo camino a todos los grandes dirigentes que aportaron a los hombres una nueva religión, una quimera, una nueva cosmovisión: los arquetipos de Hamlet, de don Quijote, de Fausto, de Homero, de Buda, de Cristo. Vive y habla con ellos, mide su alma con el alma de ellos, los deja uno a uno y continúa su marcha.

Llega al extremo de África, al querido mar. Ríe, se revuelca entre las conchas, juega con ellas. Construye su último barco, estrecho, pequeño, como un ataúd. Se despide de la tierra, se hace a la mar. Atraviesa el mar helado, se desata una tormenta, encalla el barco entre abruptos peñascos cubiertos de nieve.

Se pone de nuevo en camino, llega a un pueblo hecho de nieve, en el que los rudos cazadores de focas lo reciben como a un dios. Se queda con ellos un invierno y en primavera, al derretirse la nieve vuelve a hacerse a la mar en una embarcación hecha de piel de foca.

Se entrega al remo por donde el sol no se pone, y se presenta silenciosamente la Muerte y se sienta frente a él, en la proa. Es idéntica a Odiseo, viejos los dos, cabellos blancos, llenos de heridas. Se sonríen el uno al otro, navegan en silencio. Una montaña de hielo se viene encima de la embarcación, pero Odiseo consigue trepar y navegar sobre ella como si fuera un barco.

Odiseo siente que ya llegó su última hora. Se despide de sus cinco sentidos –la vista, el oído, el gusto, el olfato, el tacto– y les da las gracias porque le han servido bien, no tiene queja.

Abre los brazos, lanza un grito, llama a todos los amigos queridos: a los hombres, a las mujeres que amó y a su perro fiel de Ítaca. Oyen la voz del amo, se levantan de sus sepulturas los antiguos compañeros y acuden a la llamada. El barco de Odiseo se llena de nuevo de compañeros. Se complace Odiseo, los recibe lleno de alegría, levanta el brazo y, sin temblarle la voz, triunfal da la señal de la expatriación:

“¡ Vamos, amigos, que ha soplado favorable la brisa de Caronte!”⁶⁷

I.2. DEL CANTO DEL RETORNO A LA EXALTACIÓN DEL DESARRAIGO. ALGUNOS FACTORES Y RASGOS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL MITO ODISEICO EN KAZANTZAKIS.

I.2.1. “El héroe reintegrado” en el siglo XX: el *Ulises* y la *Odisea*⁶⁸.

Ligado fundamentalmente en origen, como es sabido, a la tradición épica griega, el mito del guerrero que fue artífice último, mediante el engaño, de la victoria en la guerra de Troya y se vio obligado a recuperar esforzadamente su propio reino y ponerlo en orden tras su regreso llega con una rica y compleja historia de remodelaciones en diversas épocas de la literatura occidental hasta el siglo XX. Vuelve entonces a dar muestras de una gran capacidad de regeneración en dos obras de considerable envergadura: *Ulises* (1922), novela del irlandés James Joyce, con la trayectoria circular originaria, trazada ahora por un protagonista moderno de la cotidianidad que regresa dócilmente a casa al final del único día que dura su periplo urbano; y la *Odisea* (1938), un largo poema épico del cretense Nikos Kazantzakis, en el que el héroe antiguo, tras su regreso de la guerra, abandona desafiante la patria en un nuevo viaje sin anclaje temporal claro y sin retorno que le lleva a desaparecer en el cabo del mundo. En el aspecto lingüístico, la marca que anuncia la diferencia con respecto al poema homérico aparece ya en el título: frente a *Ὀδύσσεια* ahora es *Ὀδύσεια* (1938), con una sola σ. Por diferentes razones, esa escritura no se conservó en posteriores ediciones ni los críticos la mantuvieron por igual en sus comentarios (B. Laourdas escribe con una sigma en 1943 el título de un artículo de gran repercusión momentánea en el panorama crítico y recoge ese mismo artículo en una publicación suya de 1977 con el título escrito con doble sigma). También el nombre del héroe a veces se presenta como *Δυσέας* (I, 75). Como otras muchas cosas de forma y contenido, éstas son, de todos modos, claras señales de una secularización (vid. Prásinos 2023) que obedece a la militancia demoticista del autor: “especially in the decade 1927-1937, Kazantzakis’ demoticism and the writing of the *Odyssey* were synonymous” (Bien 1972: 205; para la lengua de la *Odisea*, vid. también Chourmouzios: 1977: 148-154 y Mathioudakis 2020). Ambas obras, la irlandesa y la griega, suscitaban controversia a propósito del género al que cabía adscribirlas por encima de ciertos rasgos aparentes, si su carácter era épico o novelístico (a)⁶⁹, lo que tiene naturalmente gran interés en la apreciación artística de las mismas. Es esta una polémica cuyas líneas fundamentales veremos en el capítulo siguiente I.3. En él, el primer apartado se centrará en la *Odisea* (I.3.1) y el segundo en el contraste entre

el *Ulises* y la *Odisea* (I.3.2.), que consideramos un tema aparte **(b)** por el interés especial que encierra en sí mismo. En ambos casos la recepción de las obras en el país de origen de sus autores fue notoriamente conflictiva, teñida de un marcado sesgo ideológico, en el que el elemento religioso tuvo un papel muy importante. En el caso de la *Odisea* intervino, además, el hecho grave de que se conculcaba abiertamente la imagen del héroe nacional antiguo con su insobornable vinculación a la patria, a la que desea permanentemente regresar movido por la nostalgia. El navegante seguía ahora la estela centrífuga que le aparta para siempre de ella trazada por un timonel foráneo (Dante). Lo cierto es que desde el punto de vista positivo de la historia de la literatura, la primera de esas obras, la de Joyce, resultó un audaz experimento formal y metodológico de gran trascendencia para la posteridad a pesar de las dificultades de lectura que planteaba, mientras que la segunda parece haber discurrido hasta el momento por una vía de la que no se han derivado ramificaciones perceptibles a esos niveles en el panorama de la creación literaria posterior a su aparición. Las razones de ello se deben probablemente a la elección de un formato colosal (33.333 versos) en improbable equilibrio entre lo profético y lo anacrónico, a lo que se añade el ya difícil trato con el original del texto, dada la abundancia de dialectalismos que en él hay y de atrevidas acuñaciones por parte del autor. Es curioso que esta *Odisea* tuviera mejor acogida en su momento en el mundo anglosajón que en Grecia, gracias sin duda a una afortunada traducción al inglés y a su presentación⁷⁰. Probablemente contribuyera también a esta recepción favorable, aparte de que, evidentemente, Odiseo no era un héroe nacional propio “tergiversado”, el hecho de que se trataba de un mundo, el que le recibía a través de la traducción, menos refractario a una literatura del desarraigo voluntario y del cuestionamiento de los valores patrios. No era, desde luego, el mismo clima que aquel al que se enfrentaba en su patria el protagonista del poema griego moderno, quien parecía oponerse al antiguo en algo primordial⁷¹. Más que reservas hacia ese tipo de literatura, muchos ejemplos nacidos en aquel ámbito británico demostrarían lo contrario. Baste con citar, si se admite, el caso del manifiesto final de Stephen Dedalus en *El retrato del artista adolescente*, de Joyce (vid. *infra*, I. 3. 2), como antecedente de su desempeño posterior en el propio *Ulises*, y, a causa de su especial relación con Grecia, a Byron y a su Childe Harold como un ejemplo extremo, quien al dejar la patria al inicio de su peregrinación declara: “mi mayor dolor es no haber dejado nada tras de mí que reclame una sola lágrima” (I, 13, 8). Ciertos sentimientos en la despedida de este héroe byroniano y lo que le dice al paje que lo

acompaña lo encontraremos muy amplificado en la escena de despedida de Odiseo y de sus compañeros mientras el barco se va alejando de Ítaca en la rapsodia III del poema kazantzakiano.

Si hacemos abstracción en lo posible de las formas literarias específicas en las que se presenta el mito de Odiseo / Ulises y nos fijamos en el diferente tratamiento que de su figura se ha hecho en ellas, se observa que desde Homero al héroe se le venía presentando, a lo largo de toda la tradición, de manera parcial y normalmente sesgada en alguna de sus múltiples facetas, positiva o negativamente, según los intereses de autor o de época. Sin embargo, en estas dos obras del siglo XX se intenta recuperar el perfil más completo y complejo que no poseía desde su aparición en el poema homérico. Por esta razón es por lo que W. B. Stanford en el último capítulo de su libro elige el título de “El héroe reintegrado” para el análisis comparativo de estas dos obras modernas⁷². A ese estudio nos referiremos, como hemos anunciado, en el contraste entre el *Ulises* de J. Joyce y la *Odisea* de N. Kazantzakis (b) que propondremos por nuestra parte (I.3.2).

I.2.2. La tradición desde Dante.

Entre todas las apariciones anteriores que han influido en la concepción del héroe desarraigado que encontramos en el poema griego hay que mencionar obligadamente y en primer lugar la del Ulises tal como lo presenta, en la baja Edad Media, Dante Alighieri en la *Divina Comedia*. Precisamente Kazantzakis se empeñó en una traducción al griego de esta obra magna coincidiendo con una de las fases de la composición de su *Odisea*, entre la tercera y la cuarta escritura (1932-1933) de las siete que recibió el poema y de las que sólo conocemos la versión final de 1938 (la primera data del invierno de 1924-25). Las noticias, sin embargo, de una primera lectura de la obra del toscano, del pasaje uliseico al menos, y de la profunda impresión que le causó, son muy anteriores⁷³. Dante sorprende a Ulises junto a Diomedes, su compañero de señaladas fechorías, en el séptimo círculo del *Infierno* (en el canto XXVI, vs. 90 y ss.), el que encierra a los que sufren castigo por sus fraudes. En ese momento de la visita Dante cede a la petición de Virgilio, su guía, de que, por haber escrito el gran poema

latino, le deje que sea él quien interroge a los héroes condenados, no fuera que el orgullo de los griegos les hiciera esquivos a las palabras del toscano. Es Ulises quien contesta con la narración en primera persona (como ya hizo en el poema homérico) de su experiencia postrera como viajero errante por el Occidente, sin haber regresado tras la guerra a Ítaca, de la que se despidió al pasar a lo lejos. El último periplo le llevó a desaparecer en el Atlántico al entrar en el hemisferio sur, tragado su barco por los bajíos y arrastrando con él a sus compañeros, víctimas de su afán de conocimiento. Con esta innovación, de origen un tanto enigmático y sorprendente por su contundencia, se sancionaba definitivamente la existencia de una segunda *Odisea*, anunciada de algún modo en la profecía del adivino Tiresias en la visita que el héroe hace al Hades en el canto XI del poema homérico. Una visión, la del poeta italiano, que a la larga tendría unas repercusiones de gran trascendencia en la manera de interpretar la figura del itacense. Así puede comprobarse en el caso de Tennyson, en su poema *Ulysses* (1833), en el Odiseo (vuelve a llamársele así) de Pascoli, tal como éste lo presenta en *Ultimo viaggio* (1904), y en el de d'Annunzio, *Laus vitae (IV, XXVII: L'eroe senza compagno)* (1903), todos ellos estudiados por W. B. Stanford⁷⁴.

I.2.3. Experiencia personal del autor. Grecia, Alemania, Rusia y España.

Largo sería el recuento de las composiciones que hablan del héroe después de su regreso a Ítaca (ya dijimos que en Dante no llega a consumarlo, alejándose de la isla tras avistarla) cumplidas las aventuras donde las había dejado Homero. No pudieron ser tantas las que sirvieran de estímulo en su momento a Kazantzakis para su cambio de visión del héroe, que lo hubo, ya que su drama *Odiseo*, escrito anteriormente y publicado en 1922, se inscribe en la línea tradicional que se supone que se cierra con el regreso a Ítaca tras la guerra de Troya. En este cambio fueron fundamentales las razones políticas y la evolución ideológica del autor, como las analiza y calibra certeramente Peter Bien con la documentación oportuna que caracteriza a todos sus trabajos⁷⁵. La naturaleza de nuestro estudio, sin embargo, requiere ceñirnos lo más posible al sustrato literario heredado en el que se cimenta la 'innovación' de Kazantzakis y al estímulo que para su propuesta pudo recibir de la producción contemporánea a su alcance. Con la tradición literaria de Dante estaba, desde luego, familiarizado, pero en la griega apenas

encontramos un precedente en Cavafis. Se trata de un poema relativamente de poca extensión del alejandrino que lleva por título precisamente “Segunda Odisea” (1894), con un significativo subtítulo mencionando a Dante y a Tennyson, composición seguida del ensayo filológico “El fin de Odiseo”, escrito unos meses después. Ambos textos quedaron además inéditos hasta su rescate en época reciente⁷⁶. A pesar del interés mostrado por Kazantzakis hacia Cavafis al salir en su defensa cuando a éste lo cuestionaban los círculos conservadores de Atenas, no creemos que estuviera al tanto de esta concepción distinta, guardada en los archivos, de la manifestada en el conocido poema posterior “Ítaca” (1910, 1911). En éste, es la llegada a la isla, como culminación de una peregrinación lírica gradualmente enriquecedora, una suerte de ascesis regida sin embargo por la inteligencia y por la sensualidad, la que tiene un valor simbólico predeterminado sin duda positivo (frente al escepticismo que caracteriza generalmente la obra del poeta alejandrino). No es exactamente entonces el regreso, sino la orientación del viaje interior, pues el poeta parece dirigirse a un hipotético lector que en principio no necesita haber estado nunca en la isla mítica: “cuando salgas al camino hacia Ítaca”. Tal vez sea sin embargo esta vía metafórica y simbólica, que apunta a la búsqueda de “la patria esencial”, la que le confiera otro sentido al desarraigo del Odiseo kazantzakiano⁷⁷.

Hay un caso, sin embargo, que en nuestra opinión reviste un interés considerable por lo que respecta a la gestación del poema épico griego (insistimos en que sólo conocemos la forma final de las siete redacciones que recibió) desde la óptica que nos ocupa y, en este caso, desde la contemporaneidad, que no ha sido suficientemente considerado por los analistas. Tiene que ver con otra literatura nacional con la que Kazantzakis tuvo una relación muy especial, la alemana (había traducido *El nacimiento de la tragedia* y *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, después vendría el *Fausto* de Goethe), en concreto con un autor que le resultaba particularmente familiar como es sabido, Gerhard Hauptmann. Sobre las posibles consecuencias del conocimiento por parte del autor griego de ciertas obras del germano queremos llamar la atención, y especialmente nos fijaremos en una un tanto olvidada: *Till Eulenspiegel* (1928) (c), que comenzó a aparecer por entregas en una destacada revista literaria berlinesa en 1922. La importancia que queremos darle a este poema épico jocoso requerirá un tratamiento en apartado propio por su posible incidencia en el poema de Kazantzakis (I.4.1.)

Se hace necesario en este momento abrir un paréntesis para subrayar que toda la experiencia vital e intelectual de Kazantzakis en Alemania ha de entenderse en los momentos de profunda revisión a la que hubo de someter sus valores nacionalistas aristocráticos durante su estancia en aquel país, que visitó en varias ocasiones durante los años veinte (sobre todo en 1922-24, y más tarde en 1929). En esta época se enmarcan la escena literaria y el ambiente de derrota seguida de depresión que rodeó entonces al autor cretense. Los motivos evidentes eran, por un lado, las consecuencias de la Gran Guerra para el país donde se encontraba, Alemania, y por otro la noticia reciente del desastre para Grecia de la campaña de Asia Menor en 1922. La adopción entonces de su credo ‘metacomunista’, que condujo a su ulterior implicación, con poca fortuna, en los sucesos de su ciudad Heraclio, justo después de volver en 1924 de su primera estancia en Berlín, son circunstancias a las que ya hemos aludido un poco más arriba (vid. *supra*, n. 75). Estas circunstancias no pudieron dejar de influir decisivamente en la elección de un héroe centrífugo para la su poema, la *Odisea*, que su autor siempre consideró como su obra principal, cuya primera redacción experimentó el giro decisivo en 1928 en cuanto a la concepción ahora centrífuga del protagonista. Tampoco hay que olvidar que en el orden de las relaciones sentimentales la separación poco más tarde (1926) de su primera mujer, la también cretense Galatea, supuso una remoción de los lazos que le unían a su lugar de origen. Su espíritu inquieto le llevó además, por aquellos años centrales de la década, a otros viajes muy significativos también en su evolución espiritual, que dieron lugar a una interesante serie de libros en los que se combinaba la creación y la consignación de las impresiones de sus visitas a varios países y del contacto con la literatura local. Entre otros cabe citar el primero que realizó a España en 1926, adonde volvería tres veces más, y Rusia, que visitó cuatro veces, en unos momentos convulsos en los que se ponían a prueba dramáticamente las promesas que pretendían cambiar el mundo⁷⁸.

La relación del autor griego con la obra de Gerhard Hauptmann, nacido en Silesia, es la que queremos destacar por su particular incidencia en la trayectoria literaria de Kazantzakis. Tal relación se había manifestado con anterioridad en varias ocasiones y afloraría claramente ahora con la publicación de la pieza teatral *Odiseo*, comenzada en 1917 y publicada en 1922, cuando Kazantzakis se encontraba en Viena camino de Berlín. En ella se perciben algunos rasgos ya presentes en el drama que unos años antes había presentado Hauptmann titulado *El arco de Odiseo* (1914). En uno y

otro caso la acción se desarrolla dentro de Ítaca, tras el regreso del héroe de su empresa troyana, es decir, dentro de los límites más reconocibles de la tradición del héroe que cumple su círculo en la patria⁷⁹. Hay, sin embargo, un experimento literario que el laureado autor germano (premio Nobel en 1912) llevó a cabo durante varios años de esa década, desde su primera aparición parcial en 1922 hasta la publicación definitiva y completa en 1928. Se trata de un largo poema narrativo que ya hemos mencionado, escrito en verso épico, *Till Eulenspiegel* (lo citamos provisionalmente con el título abreviado). Creemos que su existencia no pudo pasarle desapercibida a Kazantzakis en un momento tan receptivo de su inspiración en el que su concepción de la figura de Odiseo comenzaba a fraguarse de nuevo, ahora precisamente con destino a un poema épico. La naturaleza del personaje del título anticipaba el tono jocoso de la obra, un rasgo que curiosamente se recoge también en los primeros versos del proemio de la *Odisea*, y la propuesta venía de un autor que había sido bastante influyente para él en la visión anterior del protagonista heroico. La ocasión que le brindaba la inagotable curiosidad viajera de Kazantzakis le situaba además muy próximo a la salida en primera hornada de aquel texto, es decir, en la ciudad de Berlín. Cuando volvió a ella en 1929, la obra ya se había editado completa. Y quizás también este experimento tuviera consecuencias más diferidas en la obra kazantzakiana, muy posiblemente por encima de la conciencia del autor, en lo que se refiere a un aspecto fundamental y particular de nuestra tesis: la transformación del héroe de su epopeya (Odiseo) en el ‘alegre bribón’ de su novela (Alexis Zorba). La obra de Hauptmann fue apareciendo por entregas en la prestigiosa revista literaria berlinesa *Neues Rundschau*, de la que eran colaboradores Alfred Döblin y Thomas Mann, y su protagonista era el famoso personaje, vinculado de antiguo con el folklore y la tradición literaria alemana, que va nombrado en el título, un Till Eulenspiegel que aparece recuperado en esta historia presentándose a sí mismo con total franqueza: “también fui soldado antes de convertirme en un pícaro (*Schelm*). Muerto hace nada como héroe y parido de nuevo como pillo burlón (*Schalknarr*)”. Es, pues, un *epos* de tintes jocosos, escrito en hexámetros, en distribución episódica, con desigual acogida por parte de la crítica y del que algún analista afirmó que se había servido del modelo del *Schelmenroman* o novela picaresca del XVII alemán, a saber, el *Simplicissimus*. En *Till Eulenspiegel* asistimos a la salida del protagonista en carronato desde Silesia, la patria real del autor, en un recorrido fantasmagórico por el tiempo, con encuentros con personajes históricos reales y de fábula, que se prolonga en el espacio a través de Alemania para no volver a ella. Aparte de eso, alguna comparación explícita

con el Odiseo tradicional y, sobre todo, el final, en el que Till desaparece en un salto desde una montaña en Suiza (el Odiseo moderno se desvanecerá desde lo alto de una peña de hielo en la Antártida), hacen que demos a esta obra y su cotejo en primera instancia con el poema griego un tratamiento un poco más detenido, no sólo como una posible vía de *entrada de la picaresca* en la épica de Kazantzakis, sino también en la configuración del final de Odiseo en el poema de este autor (vid. *infra*, pp. 95 ss.)

Es, en todo caso, a finales de la década, en su retiro de Gottesgab (Chequia) en 1929, tras su paso de nuevo por Berlín al volver de su visita a la Unión Soviética, cuando Kazantzakis da comienzo a la segunda redacción de la *Odisea* en la que se afianza la orientación centrífuga del viaje del héroe: Odiseo parte tras su regreso y no volverá nunca al hogar. Pero hay algo más de gran importancia que afecta a la gestación del poema y a la configuración nueva del mito odiseico en él, y es la evolución en paralelo durante esos años de una obra capital de Kazantzakis, la *Ascética*. Su primera versión la terminó en 1923, poco antes de comenzar la primera redacción de la *Odisea*. Se publicó en Atenas en 1927. Recibió, sin embargo, un cambio fundamental en 1928 durante la estancia del autor unos meses en Moscú, tras un primer viaje a algunos países, España entre ellos en 1926. Fue entonces, en la capital rusa, cuando se añadió a la *Ascética* un último capítulo que lleva por título “El silencio”, el cual se cerraba con un *Credo*, que, según algunos, significa el giro decisivo del pensamiento del autor hacia el nihilismo, que otros cuestionan⁸⁰. La culminación de aquellos ejercicios espirituales se alcanzaba ahora en un cierre teológico: “Y ese Uno no existe”, cuya representación espectacular se verá cumplida en más de un lugar del poema épico (p. ej., el final de la rapsodia XVI y de la XXIV, donde acaba el poema). Es cierto que la faceta del Odiseo / Ulises sufridor y su pasión le había procurado al héroe tradicional un lugar de honor en la consideración, por ejemplo, de la filosofía estoica y del cristianismo de la Antigüedad tardía (alternando en muchos otros casos, claro está, con el repudio hacia la figura del trapacero), pero su alcance como asceta nunca hasta ahora había recibido una reelaboración o un tratamiento semejante, en amplitud y en ambición. Una *ascesis* que culmina, con su desvanecimiento en el éter en el Polo Sur, en una pretendida unión mística con “ese Uno” que “no existe”, si vemos en tal asunción el eco del último pensamiento paradójico que hemos citado de la *Ascética. Salvatores Dei*. La lectura de los místicos fue una constante en Kazantzakis, quien se muestra, sin embargo, cauteloso con respecto a la palabra “místico” y matiza enfáticamente el carácter de sus héroes,

cuya moral, afirma, es muy realista, no son aún santos sino combatientes (vid, *infra*, ns. 270 y 326).

Es importante para nosotros llamar la atención hacia la relevancia que pudieron tener, en la gestación de esta peculiar vía combativa y la tiempo negativa seguida por el héroe de la moderna *Odisea*, sugerida por aquel breviario ético-teológico compuesto por el mismo autor, los viajes de éste a España (1926, 1933-34, 1936) y el conocimiento de sus místicos **(d)**⁸¹. La primera de estas visitas tuvo lugar, como acabamos de ver, no mucho antes de llevarse a cabo la versión definitiva de la *Ascética*, cuando el poema se encontraba aún en fase embrionaria. Baste por el momento recordar el largo poema dedicado a Santa Teresa incluido en *Tertines*, poemas dedicados a los “guardias de corps” de la *Odisea*, y la probada importancia de los ejercicios espirituales de S. Ignacio de Loyola, al que Kazantzakis considera, junto con Spinoza, uno de los dos místicos más queridos para él⁸². Estimuló esta experiencia viajera, sobre todo la segunda visita a España, bastante más prolongada (varios meses en 1933-1934), el hispanista y amigo de Kazantzakis Pandelís Prevelakis, con quien mantuvo una correspondencia abundante y esclarecedora en este y en tantos otros aspectos de su temperamento creador y humano. Avisado entonces de la tradición literaria de España por su compatriota, también cretense, el conocimiento cada vez más cercano de ella y del contexto cultural del pasado y del presente tendría una importancia máxima en aspectos fundamentales de su obra, y no sólo por su concreción en uno de los libros de viajes reconocidamente más valiosos en su género de toda la literatura neohelénica, el ya citado *Viajando. España* ([1927], 1937). Por cierto, el libro se abre con un prólogo breve, pero memorable, en la edición definitiva. Como en un credo poético, el autor refleja en él la esencia de su espíritu ampliamente ‘odiseico’, con una aportación explícita esencial al tema tradicional de índole íntima, pero con su peculiar afán de objetivización: la confesión y su premisa moral, el conocimiento de sí mismo y del mundo⁸³.

La repercusión de la experiencia española en la creación literaria de Kazantzakis, que bien pudo comenzar en la forma final de la *Ascética* (1928) con el añadido del citado capítulo, cabe ordenarla en el plano vertical de la tradición que se remonta al Siglo de Oro y se limita fundamentalmente a él, con los místicos **(d)**, el héroe (D. Quijote / Colón) **(e)**, el pícaro **(f)**, D. Juan **(g)** y, en el horizontal, de la contemporaneidad, con los autores Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez como principales exponentes, el primero, por pensamiento, y el segundo por la concepción

global de la obra, no por el tono, entendida como un todo en continua escritura y reescritura. Precisamente como homenaje a él se refería Kazantzakis a su poema mayor, la *Odisea*, como la Obra, destacándolo en castellano, recogiendo el sentido coherente y totalizador que J. R. Jiménez quiso darle a la palabra para referirse al conjunto de su propia producción poética. Como hemos dicho, Kazantzakis hizo hasta siete escrituras de su poema épico antes de la forma en la que finalmente se publicó (1938). Los temas citados de la tradición literaria española de los siglos XVI y XVII los trataremos distribuidos en diferentes apartados y en la forma y proporción que ayuden a contextualizar eventualmente nuestro tema central que es la picaresca (**f**) como factores que incidieron con un cierto grado de probabilidad en determinados pasajes de la *Odisea*. La vena donjuanesca (**g**) del protagonista se hace evidente, p. ej., en la rapsodia III, vv. 480-555, en combinación con la picaresca. De todos modos puede decirse que prácticamente todos los temas mencionados continuarían incidiendo en diferente medida en otras obras posteriores de Kazantzakis. Es evidente que cada uno de ellos podría con todo derecho ser objeto de un estudio independiente, como es el caso especial de Cristóbal Colón, que se sitúa entre el místico de la acción y el héroe (**d, e**). Por último, en relación a la tradición española es imprescindible destacar, por su especial relevancia en la configuración del carácter del Odiseo kazantzaquiano, el tema de los “desperados” (**h**) (representación en el canto XII), un producto sociológico en principio de aquella época de conquista que siguió a los descubrimientos y de huida hacia adelante, aunque no generara una literatura hasta mucho más tarde y apareciera como un tipo existencial en otras literaturas.

A tenor de la articulación del material español en la obra de Kazantzakis como resultado de sus experiencias en España, hay un dato que nos llama la atención en la citada correspondencia con Pandelís Prevelakis que, aunque reflejado en ella de paso, entendemos que tiene un valor orientador muy significativo para anticipar la fundamentación de las conexiones que pretendemos en lo que se refiere al modo como dicho material le fue llegando al autor de la *Odisea*. Se encuentra en una carta fechada en Madrid el siete de marzo de 1933, durante el segundo viaje, que servirá para la forma definitiva para su libro *Viajando. España*, durante el que Kazantzakis repite en varias ocasiones que reúne material para su poema. En esa carta el poeta afirma que lee continuamente libros españoles y que “hace mucho” leyó el de Waldo Frank (“Διαβάζω διαρκῶς ἰσπανικὰ βιβλία (πρὸ πολλοῦ διάβασα τοῦ W. Frank)”). En una nota Prevelakis

se apresura a aclarar que se trata de *Virgin Spain* y añade: “magnífico libro que le había recomendado a K. que leyera” (“Θαυμάσιο βιβλίο, πὸ ἐῖχα συστήσει στὸν Κ. νὰ τὸ διαβάσει”⁸⁴). El libro del hispanista estadounidense Waldo Frank fue publicado en 1926, el año del primer viaje de Kazantzakis a España, y el año siguiente había aparecido ya una traducción al español de la mano del poeta León Felipe, editado en la Revista de Occidente. El título completo *España virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo*, da cierta idea de las pretensiones del autor de penetrar en la cultura española por lo más hondo, y por ello es difícil que no haya nada a esos niveles que no sea discutible. Sólo podemos destacar en este momento un pensamiento suyo que pudo influir en la apreciación de cierto aspecto de la cultura española por parte de Kazantzakis, lector en este caso en el libro de Frank de una afirmación tal como “el pícaro no es hombre sin ley; está fuera de la ley. Es la reacción de la realidad social de España, de la estructura social, del misticismo y del heroísmo de España. *Opuesto al místico y al héroe, el pícaro, sin embargo, los recuerda* [la cursiva es nuestra], y la unión que hay en él de la inmediata salida de las fuerzas bárbaras de España y de la inmediata respuesta a la cultura española de la época, es lo que le hace ser un verdadero elemento de aquella cultura”⁸⁵. Los tres aspectos, el ascético-místico, el heroico y el picaresco (**d, e, f**), reconocibles en la concepción de su Odiseo en el poema, se encuentran aquí relacionados en una formulación que difícilmente puede ser más condensada, como reconocibles también lo serán en su posterior novela, para la cual el autor tuvo en mente otro título, *La vida del santo Alexis Zorba*⁸⁶. Merecería la pena examinar de cerca la influencia que pudo tener este libro del hispanista americano en la visión que tanto Kazantzakis como Prevelakis pudieron tener de España, y que hizo que el último insistiera tanto en la presencia del elemento picaresco de origen español en la obra del primero, en su *Odisea*, con una alusión también al *Zorba* (en cuyo estudio es lástima que no se emplee más a fondo, ya que su libro está enfocado al poema), como comprobamos en una nota⁸⁷. Demuestra la condensación del libro de Frank que el último capítulo lleva por título “El puerto de Colón”, que contiene unas curiosas e intensas reflexiones vertidas en diálogo entre el navegante y Cervantes mirando al Poniente, ejemplificando así el drama espiritual español como lo ve el autor del ensayo, cuyo título completo anticipa su intención. Ciertamente no necesitaba Kazantzakis de Frank para su visión particular de estos dos personajes tan relevantes de la cultura española, una apreciación en la que mediaron muchos factores, pero pudo estar en el origen de la idea de un tratamiento dramático de ambos, aunque por separado; uno, Don

Quijote, en un guión cinematográfico (1932), y el otro, Colón, en una obra de teatro (1949). En cualquier caso, desde muy pronto, desde la infancia, estos dos personajes estuvieron asociados en el imaginario de Kazantzakis, que más tarde mostraría su fascinación por “toda la época de los *conquistadores*”, considerada por él “extraordinaria, totalmente poseída, todo santa locura” (vid. *infra*, pp. 193 s.)

La importante afirmación de Frank acerca del pícaro al inicio de su definición (“no es un hombre sin ley, está fuera de la ley”) nos acerca a aquel postulado de Claudio Guillén en el primero de los requerimientos en la caracterización del pícaro. En él se le adjudica un comportamiento en el que opta por una solución de compromiso entre *la errancia y la delincuencia*, que le convierte en una suerte de “half-outsider”. El *outsider* (i) es un término moderno con el que desde el mundo anglosajón de la crítica literaria se pretende definir un tipo en relación recíproca de extrañamiento con la sociedad, en situación fronteriza respecto de la ley. Viene sugerido también por Prevelakis para completar la caracterización del nuevo Odiseo de su compatriota, apelando a la visión contemporánea del héroe en el mismo tono radical del *outsider* en que encontraron expresión otros personajes esenciales en la obra de escritores de gran relevancia que supieron representar la complejidad espiritual occidental del siglo XX (vid. *infra*, n. 88).

I.2.4. Selección de temas en el estudio de la *Odisea*. Su ordenación. Lugar de la picaresca.

En resumen, según el orden de aparición y mención en el apartado precedente, los temas que trataremos con distinto grado de atención en nuestro estudio de la *Odisea* de Kazantzakis por su importancia en la creación del nuevo Odiseo que en ella surge son los siguientes:

- (a) Épica y novela. El género y la recepción de la obra en Grecia: el conflicto ideológico.
- (b) El *Ulises* de Joyce y la *Odisea* de Kazantzakis.
- (c) *Till Eulenspiegel* de Gehrard Hauptmann. El héroe renacido como pícaro.
- (d) El asceta. El místico.
- (e) El héroe. Don Quijote. Cristóbal Colón.
- (f) El pícaro.
- (g) D. Juan.

(h) El *desperado*.

(i) El *outsider*.

De ellos, los tres primeros pertenecen al orden horizontal de la contemporaneidad, el primero (a) planteado desde la óptica de la crítica literaria y el trasfondo ideológico, y los otros dos (b, c) como ejercicio de comparación formal y temática, en contraposición o en sucesión, de obras concretas de otras literaturas que precedieron casi inmediatamente a la gestación de la *Odisea*. Los siguientes temas (d, e, f, g), se ordenan en el plano vertical de la tradición recibida en el poema épico (y, como veremos, en la novela *Zorba*) y tienen un evidente, por buscado, tinte español fruto de la experiencia de la cultura que de ese país tuvo el autor. El caso (h), como hemos dicho, es un producto sociológico de época de la conquista que afecta a este mismo país y en ella tiene su origen histórico, pero que no generó una literatura propia hasta que mucho más tarde apareció como un tipo existencial en otras literaturas. Es, por tanto, un tipo concebido desde la modernidad, o más bien desde la contemporaneidad, como ocurre con el tipo (i), definido como *outsider*, un término consagrado por C. Wilson para la crítica literaria y para la sociología, a quien no le pasó desapercibida su pertinencia en el caso de Kazantzakis⁸⁸.

Conforme a los propósitos de nuestro estudio, es evidente que no podemos conceder la misma importancia a todos los temas mencionados, de manera que quedarán jerarquizados en el siguiente orden: Épica y novela formará separadamente un capítulo (I.3) en el que se verá el conflicto ideológico (a) y las observaciones sobre el *Ulises* de Joyce (b). Las anotaciones acerca de *Till Eulenspiegel* (c) irán recogidas en el capítulo I.4. Épica y picaresca (f), el capítulo central, al hablar de los casos posibles de entrada de la tradición picaresca en la épica de N. Kazantzakis (I.4.1.). La ascética y la mística (d) constituyen el caso más claro de tema que reclamaría mayor independencia en el tratamiento entre los citados. Pueden verse como resultado de una evolución y conflicto (criterio 1 de análisis) (I.4.2.1.), apartado en el que se tratan los conflictos familiares y sociales, la delincuencia y la errancia, pero, dado que hay ejemplos suficientes de la retirada del mundo del pícaro como resultado de un aprendizaje (criterio 5º) y de una interpretación filosófica del mundo, el tema lo veremos en apartado propio como Evolución espiritual. Ascética (I.4.2.3). El héroe (e) D. Quijote hace una aparición en la rapsodia XX y otra más breve en la XXIV, y será considerado bajo las formas de

errancia (I.4.2.1.3.), mientras que por los propósitos de nuestro estudio no nos será posible examinar en profundidad la figura de Cristóbal Colón. No obstante, dada su importancia en la obra kazantzakiana (muy bien vista en estudios que citaremos), hemos decidido dedicarle un comentario en relación con Don Quijote y con la época de *los conquistadores*, que fascinó a Kazantzakis. Hay algo, por otra parte, de donjuanesco (**g**), de amoral en este Odiseo moderno, con la memoria amarga que debió de quedar de él tras dejar embarazada a una joven con la promesa incumplida de volver y la mofa de un anciano tras robarle el carro (rapsodia III), y antes en la manera de dejar a Penélope (r. II), después también a Helena y a Díjtana, la princesa hija de Idomeneo (r. VIII)⁸⁹. Más relevante es la insistencia en la figura del desesperado o “desperado” (**h**) que hace la crítica en la caracterización del nuevo Odiseo (p. ej. rapsodia XII) y, próxima a ésta, la del *outsider* (**i**). La idea del desesperado (**h**) será tratada como de mayor relevancia en los apartados dedicados tanto a la Delincuencia. El pícaro y el desesperado (I.4.2.1.2.) como a Las formas de errancia. El viaje rectilíneo. La errancia como destino (I.4.2.1.3.)

Queda un elemento más, muy importante en el estudio de la temática de la *Odisea*, del que es difícil prescindir en la tradición de literatura picaresca, aunque no sea privativo de ella: el hambre. Como anticipábamos, es un tema que suele acompañar a la errancia en sus diversas formas, con presencia e intensidad discontinua, y hemos preferido tratarlo aisladamente a continuación, en I.4.2.2. Es también un elemento de vinculación material que como necesidad apremiante tiene repercusiones inmediatas en lo anímico. En la representación literaria, del control de tal pulsión depende la evolución espiritual del personaje, sobre todo en la experiencia ascética cuando ésta se da, y por ello el tratamiento del hambre precederá al de la espiritualidad en el apartado Evolución espiritual. Ascética (I.4.2.3.) Fuera de los aspectos temáticos y como rasgos formales quedan la pseudoautobiografía (I.4.2.4.) y la estructura del relato (I.4.2.5.). (Cf. Índice).

Exceptuando los temas que pertenecen al orden horizontal de la contemporaneidad (**a, b, c**), los temas seleccionados que se ordenan en el plano vertical de la tradición recibida en el poema épico (**d, e, f, g, h, i**) quedan articulados básicamente en torno al primer criterio de juicio para el análisis de la literatura picaresca evolución y conflicto (I.4.2.1.), aceptado como el más complejo e inclusivo de los ocho propuestos por C. Guillén, que englobaba otros más del total. No obstante, como veremos en detalle más adelante en el capítulo correspondiente (I.4. Épica y picaresca),

con el fin de que el estudio tenga la mayor base analítica posible hemos elegido cinco de los ocho criterios de juicio propuestos (el primero, el segundo, el cuarto, el quinto y el octavo) para formar sendos apartados en el proceso de detección de elementos de la tradición picaresca en la *Odisea* de N. Kazantzakis (I.4.2). El orden de los criterios, sin embargo, lo hemos alterado por conveniencia de nuestro estudio. Tras el primer criterio, evolución y conflicto, tratado en el primer apartado (I.4.2.1.), vienen los demás en el siguiente orden: quinto criterio, la precariedad, el hambre (I.4.2.2.); cuarto criterio, aprendizaje y visión del mundo, evolución espiritual, ascética (I.4.2.3.); segundo criterio, la pseudoautobiografía (I.4.2.4); el octavo criterio, la estructura del relato (I.4.2.5).

Hemos de añadir, en lo que se refiere a los temas enunciados heredados de la tradición picaresca, que es obvio que pueden y deben entrecruzarse, pues lo que estudiamos es precisamente *texto*, en el que tratamos de poner de relieve una de las guías que han hecho posible ese tejido. En el entrelazamiento siempre misterioso de la obra de arte literaria el hilo aparentemente más humilde quizás ayude más de lo que pudiera pensarse a penetrar en su secreto y asimismo a salir de él, es decir, a asomarnos a sus dimensiones más profundas en el ejercicio de la lectura y a extraer lo sustancial, presente en la forma. Por eso, y porque otros aspectos, tanto de la *Odisea* como de *Zorba*, han sido más estudiados, hemos decidido conceder en nuestro estudio preferencia al tipo del pícaro por su experiencia múltiple y polifacética, de probada trascendencia, en su andadura por la historia de la literatura.

I.3. ÉPICA Y NOVELA.

I.3.1 El género y la recepción del poema moderno la *Odisea* en Grecia: el conflicto ideológico.

La *Odisea* de Nikos Kazantzakis, comenzada en 1924 y terminada en 1938, año de su edición, fue concebida formalmente como un ingente *epos* (33.333 versos) en el que encontrarán gradualmente espacio y expresión las pulsiones espirituales y vitales de la época probablemente más intensa de la vida de su autor, que se habían condensado y quedado al mismo tiempo en suspenso en la concisión del breviario teológico de la

Ascética. Salvatores Dei (1927; 1945)⁹⁰. Siempre entendió el escritor cretense esta moderna secuela homérica (Friar 1958), que recibiría una concienzuda reelaboración a lo largo de siete escrituras, como la culminación de su arte. En una breve catalogación de su legado, escrita por él en un cuaderno de trabajo, leemos: “Obra: *Odisea*. Párrergera...[sucesión de otros títulos]”⁹¹.

No siempre aciertan los creadores a la hora de jerarquizar sus propias criaturas, y no son pocos los críticos que harían una valoración diferente, como veremos más adelante. Sea como fuere, aunque tuviera algunas experiencias anteriores a la *Odisea* en el campo de la novela y, durante la redacción de ésta, su versatilidad le llevara desde la abundante literatura de viajes hasta su última composición en verso, los poemas recogidos en *Tertsines*, sin renunciar a la escritura de algunos dramas, será decisivo el momento en que Kazantzakis opte por entregarse decididamente al arte de novelar. Abrió así una nueva etapa en su trayectoria que sería la que le reportaría el mayor reconocimiento internacional. De este modo encontró una vía de exteriorización de una dimensión de sí mismo que no le posibilitaba la gravedad y la prefiguración formales del *epos*, tampoco con las brillantes transformaciones líricas que abundan en su *Odisea* y que enraízan desde antiguo en la tradición helénica. A pesar de la más alta consideración que, como queda dicho, le mereció siempre el poema en el conjunto de su obra, aparecen síntomas de agotamiento y la necesidad de cambio que experimentó el autor al final de las siete escrituras que recibió la ingente obra y ello tras una “dolorosa poda”⁹²: “Espero con impaciencia”, declara en una carta desde Egina pocos meses antes de su publicación, “que se imprima la *Odisea* para librarme del peso y escribir ya lo que se me pase por la cabeza sin ninguna intencionalidad ni ninguna limitación. ¿Para quién? Si estoy solo. ‘El dueño se divierte’...”⁹³ Esta reflexión revela claramente la situación anímica del artista, el punto de inflexión en sus necesidades de expresión que le reclaman la búsqueda de una solución literaria que permita la “diversión”, diríamos que algo equivalente a un “libro de entretenimiento” (vid. *infra*, n. 366). Si no cesó su obsesivo compromiso con la forma trabada del *epos* (boceto de un *Digenís* y traducciones de los poemas homéricos) la salida creativa emancipadora se encuentra necesariamente en la forma más destrabada de la novela y, dentro de ella, en la que permite más desenfado y jocosidad. Es justo el momento en que el acierto en la elección del modo del relato es esencial para el logro de aquello de lo que no puede carecer una obra de arte, la adecuación de los medios al contenido, y que señalará el camino que

llevará a la escritura de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, comenzada dos años más tarde, en 1941, y publicada en 1946. Recordemos las palabras de Prevelakis al hablar de la *Odisea*, que señalan los polos entre los que gira el espíritu de su compatriota cretense, en un movimiento que hemos de entender se prolonga en su producción literaria más allá del poema: “La humanidad heroica que lleva dentro de sí Kazantzakis intenta manifestarse como lo hace, en no menor grado, la picaresca”⁹⁴. Antes de su emergencia y definición en *Zorba*, puede verse un reflejo o ejemplificación del proceso histórico de novelización de la épica en esa presencia tan significativa y extendida en el poema épico de elementos picarescos que denuncia el principal analista de la *Odisea*. Un proceso que comenzó en la Antigüedad, cuando los héroes fueron traspasando la barrera del “tiempo absoluto y perfecto” del pasado épico, alejándose del sólido edificio de la epopeya y entrando en el ámbito de lo comúnmente experimentable e incierto, destinado a ser explorado por un género nuevo, la novela, que todavía hoy no ha terminado de evolucionar⁹⁵. Naturalmente no es sólo la incidencia de la picaresca en el poema la que actúa en este sentido. El propio poema kazantzakiano como totalidad está afectado por el proceso histórico, un continuo de improbable reversibilidad, como señala Bajtín, y esto a pesar de los esfuerzos del autor por mantener la acción en un tiempo separado, propio sólo de la historia que en él se cuenta (distancia épica), pero con múltiples referencias que lo relativizan (diversos cronotopos, por seguir la terminología de Bajtín). En primer lugar, aunque se trate de circunstancias extrínsecas, pero que determinan aspectos esenciales de la concepción de la obra, cabe citar las que afectan al propio personaje central, trasunto indisimulado ahora, tras toda la tramoya simbólica, del autor, que gobierna el relato y en él se proyecta. El fondo autobiográfico se trasluce, como hemos visto, sin que sea necesaria mayor perspicacia en los detalles⁹⁶. No es difícil ver en el origen de la elección del Odiseo que ahora abandona definitivamente Ítaca tras su vuelta la importancia que tuvo en el orden ideológico, como anticipábamos, el alejamiento de Kazantzakis de sus posiciones nacionalistas mantenidas hasta los comienzos de los años veinte en la línea del ardor intelectual y combativo en favor de la Gran Idea de Ion Dragoumis, la desafección que le creó el referido asunto de Heraclio (vid. *supra*, n. 75), así como, en el orden sentimental más íntimo, la separación, a mediados de esa década, de su primera mujer, Galatea⁹⁷. Y resulta bastante evidente, explicitada por comentarios del propio poeta, la identificación de diversos personajes que va encontrando este Odiseo en su peregrinaje sin retorno, con otros especialmente significativos para el autor que influyeron en mayor o menor medida en ciertos aspectos

de su vida, ya sean religiosos, (Buda, canto XVIII; Cristo, canto XXI) políticos (Lenin, Rahel, canto X) o literarios y éticos (Don Quijote, canto XX).

Acierta en su crítica Eli Lampridi, una de las primeras analistas del poema, cuando dice que este moderno Odiseo se acerca más al héroe del μυθιστόρημα (novela) que al del μύθος (aquí referido a su concreción en el *epos*), y cuando señala la diferencia fundamental entre los dos tipos, aunque la complejidad de la cuestión hace difícil el resumen de sus características en un artículo⁹⁸. En puridad, puede afirmarse que la *Odisea* kazantzakiana es un mito artificial, según juzga Lampridi, pero si se recurre, como ella hace aquí, a la oposición entre mito (*epos*) y novela, la obra ha de corresponderse necesariamente más con el segundo término por razones históricas. No puede sostenerse entonces, como argumento valorativo en contra o degradatorio, la ‘novelización’ del héroe, no sólo a la luz de las conclusiones del teórico ruso Bajtín y de otras teorías modernas posteriores sobre los géneros, como las de los modos combinados (de Frye a Scholes), sino también de otras teorías ya conocidas en el momento de formularse la crítica a la que nos referimos, teorías que sin duda una personalidad tan relevante como la de Eli Lampridi, dedicada a la filosofía y a la crítica literaria, debía conocer. Destacamos sobre todo la que eleva el rango de la novela y de su héroe situándolo entre las “formas de la épica grande” (Lukács), en contestación a otras que conceden menor altura artística (“semiarte”) a esa forma literaria surgida históricamente con posterioridad a la epopeya, de la que reclama los derechos de sucesión. Decir, como hace Lampridi, que el Odiseo kazantzakiano es un nombre que se presenta como un molde vacío que se va llenando es decir algo que no puede resultar extraño en la evolución de un personaje ya novelesco, sino algo propio de su nuevo natural literario. Dice G. Lukács:

La epopeya configura una totalidad vital por sí misma concluida; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la *oculta* totalidad de la vida [...] De este modo se objetiva como psicología del héroe de la novela el temple básico que determina la forma de ese género: los personajes novelescos son seres que buscan. El simple hecho de la búsqueda indica que ni las metas ni los caminos se pueden dar de modo inmediato, o que su ser dado psicológico, inmediato e inmovible, no es un conocimiento evidente de conexiones verdaderas o de necesidades éticas, sino sólo un hecho psíquico al que no tiene por qué corresponder nada en el mundo de los objetos ni en el mundo de las normas⁹⁹.

Y la relación temporal de la trama certifica la diferencia, porque el “interés” específico por la “continuación y por el final” está totalmente excluido del material épico y sólo son característicos de la novela, como afirma Bajtín, quien ofrece como contraste ejemplos también de los poemas homéricos¹⁰⁰. La intriga es lo que diferencia la novela moderna del relato antiguo, como apuntó por su parte Todorov, precisamente al hablar de la *Odisea* homérica¹⁰¹. Si lo que el héroe experimenta ahora es un proceso de extrañamiento con respecto a lo que tópicamente se entiende como patria, entendemos que es algo que, desde una determinada instalación ideológica más o menos encubierta, puede no gustar; o hacer que “permanezcamos indiferentes ante lo que va a hacer o decir y en principio no nos importa lo que le pueda pasar”, como dice Lampridi, en una generalización de su opinión que da demasiado por supuesto que cuenta con muchos partidarios. Es, sin embargo, un prejuicio que no puede ser admitido en los criterios de valoración literaria, por mucho que al *epos* antiguo, a él sí, se le suponga tradicionalmente la función epenética local o nacional. El sentido de patria atribuible al nuevo héroe es otro, si se admite que “la novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses; la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco” (Lukács). Cabe entonces entender que el desarraigo de la patria real, “con sus dioses protectores” según locución del filósofo húngaro, que es la decisión del Odiseo de Kazantzakis (que cuestiona rotundamente la intervención de la divinidad en el mundo tanto en su poema como en su novela) signifique de fondo la emancipación de la pasión a favor de otra patria, también real en los dominios del espíritu:

[...] pero hay en el alma una aspiración esencial, que se refiere sólo a lo esencial, con independencia de su origen, con independencia de sus fines; hay una nostalgia del alma con tan intenso impulso hacia la patria, que se ve obligada a marchar con ciega precipitación por el primer sendero que le parezca llevar en esa dirección; tan intenso es ese ardor que consigue recorrer el camino hasta el final; para esa alma todo camino conduce a la esencia, a casa, pues para esa alma la patria es su mismidad [...] El contenido [de la novela] es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad¹⁰².

Son palabras que podrían describir, además de a los héroes novelescos que tiene en mente el teórico húngaro, la senda de este otro héroe surgido, pocos años más tarde de que escribiera su teoría, en el poema helénico moderno que se inscribe en la estela

homérica avanzando más allá de sus límites, por una geografía espiritual bien distinta, y que da su verdadero sentido al desarraigo. El abandono de la patria real es necesario en la búsqueda, vivida como *durée* y no en atemporalidad, de la patria esencial: la aventura de la novela representada ahora en poema (“sería superficial y meramente artístico el ir a buscar en el verso y la prosa los criterios únicos y decisivos para la determinación de los géneros”, p. 323). Así entendido, el desarraigo (cesa el regreso a lo conocido, comienza la búsqueda de lo desconocido) desmiente el carácter nihilista que se atribuye a la *Odisea*. Frente a la interpretación de Prevelakis o de Brettakos, que defienden esta interpretación, se alzaron las serias objeciones de P. Bien, quien se vale del concepto de *durée* y de la filosofía bergsoniana en la valoración del poema: “consistent with Bergson’s own method, Kazantzakis attempts here (as elsewhere) to excite in the mind of the reader the intuition of the duration”¹⁰³. El nuevo Odiseo no es –y es evidente desde el principio la profanación– un héroe de aquel epos, sino que ha sido sacado del círculo intocable (Bajtín) de un pasado prestigioso (que no es propiamente tiempo) y ha ingresado en el espacio abierto, proyectado hacia el futuro, de la ficción¹⁰⁴.

Es, quizás, en el valor otorgado a la vivencia del tiempo y no a la sucesión objetiva de acontecimientos donde puede observarse la mayor proximidad entre las teorías del filósofo húngaro y del crítico ruso en la definición de la naturaleza de la novela y la ponderación de su altura artística en relación a la épica como expresiones ambas de la experiencia humana, con su interpenetración de formas y de aspiraciones. Porque es apasionante la apreciación de la existencia de “zonas de contacto” en diversos momentos de la historia (Bajtín). Dice Bajtín que “percibir la contemporaneidad ya no significa únicamente rebajar, sino también ascender a una nueva esfera heroica”¹⁰⁵, y Lukács que “El tiempo es la mayor discrepancia entre la idea y la realidad, el decurso del tiempo como duración [...] sólo la novela recoge entre sus principios constitutivos el tiempo real, la *durée* de Bergson” y “de este modo el tiempo se convierte en el portador de la alta poesía épica de la novela”¹⁰⁶.

A Eli Lampridi, atractiva mujer distinguida por su dedicación a la filosofía y a la crítica, y a Nikos Kazantzakis les unían vínculos amistosos y sentimentales desde que se conocieron en Suiza en 1918. Ella siguió de cerca el proceso de creación de la *Odisea* y se mostró muy favorable en sus juicios sobre la *Ascética*, hasta el punto de que se hizo cargo de la traducción al inglés de esta última obra. Lo cierto es que en la base de sus juicios negativos sobre la *Odisea* (curiosamente ella parece estar representada en la

leopardo que acompaña a Odiseo en diversos momentos, como en la ascética en la caverna en el canto XIV) están basados en su suposición de que el poema es una trasposición del sustrato filosófico del breviario moral de su autoría así como de otras fuentes filosóficas, lo que impide la empatía con el lector.

Junto con la crítica casi simultánea del joven filólogo Basilis Laourdas, ambas posiciones constituyen los dos estímulos principales que hicieron a Kazantzakis proceder a dar una respuesta en la prensa. Dichas posiciones se ven desde la actualidad del siguiente modo:

[...] focalizan dos temas que aún hoy conciernen tanto a la crítica katzanzakiana como a la literatura neohelénica en general: la crítica de Lampridi examina por lo profundo el estrato filosófico de la *Odisea* [*Ὀδύσεια*], las aportaciones y deudas del creador de la obra con otros filósofos. Por su parte, Laourdas se centra en la helenidad de la obra, se interroga hasta qué punto la forma y el contenido de la obra se incorporan armónicamente en la cultura helénica y si funcionan dentro de la misma; en otras palabras, examina en qué medida el poema épico se inscribe en la literatura y la tradición helénicas (Katsarapídis 2023: 2).

En efecto, la misma postura que Lampridi respecto de la presunta artificiosidad épica del poema, pero en este caso con un sesgo marcadamente agrio basado de forma mucho más clara en la recusación del carácter heleno del poema, fue la que mantuvo B. Laourdas¹⁰⁷. El propio Kazantzakis le dio la respuesta en lo que se refiere al valor de los géneros y a otros aspectos de su crítica, afirmando la trivialidad de la cuestión acerca el carácter épico que, según los moldes tradicionales, le negaba a la *Odisea* y recurriendo a la facultad del creador para la contravención y la innovación, en la que esencia y forma son uno. Merece la pena la lectura de un fragmento de la amplia respuesta que el autor dirigió al crítico a través de una prestigiosa revista literaria:

Quiero dejar como propuesta que no existe en mi opinión época más épica que la nuestra. En tales épocas de interregno, en las que un Mito se disuelve y otro lucha por construirse, se crean las epopeyas. La *Odisea* es para mí un nuevo intento epicodramático del hombre contemporáneo que pasa por todos los estadios de la pugna de nuestros días persiguiendo las esperanzas más temerarias de encontrar la salvación ¿Qué salvación? No la conoce en principio: la crea enteramente con sus alegrías y sus amarguras, con sus fracasos, sus éxitos y sus desencantos, luchando. Estoy seguro de que el verdadero hombre contemporáneo que vive profundamente su época libra esa batalla.

En estas épocas de interregno un intento espiritual puede mirar hacia atrás justificando y juzgando la antigua civilización que se derrumba o mirar hacia adelante y luchar por profetizar y formular la nueva. Odiseo lucha mirando hacia adelante. Quizás (nadie lo

sabe, sólo lo averiguarán nuestros bisnietos), quizás por ir cerca unos de otros no estamos ya lejos del nuevo Mito. En todo caso Odiseo avanza incesantemente, con el cuello tendido, hacia adelante como ave conductora.

Todo el extenso texto de la réplica del autor es esencial, no sólo para la valoración estética del poema, que obviamente el crítico debe utilizar con la distancia que corresponde a su labor, sino para la detección del verdadero problema que subyacía a la controversia, que no era de índole puramente literaria. A la recusación del crítico que apela a la Grecia clásica en su juicio, Kazantzakis da una respuesta de altura y pormenorizada arguyendo que el esfuerzo de síntesis de todos los elementos y de la sangre nueva que se han incorporado al helenismo a lo largo de los siglos es imprescindible para encontrar expresión a “nuestra riqueza suprahelénica”: es la síntesis y la expresión que pretende en su *Odisea*, desde lo que él llama *la mirada cretense* (“sin esperanza y sin miedo, mirada juguetona, que hace frente así al Toro, el Abismo”):

Odiseo no representa sólo al hombre nuevo en general que anhela una nueva forma de vida superior, sino especialmente al griego, que tiene que resolver un dilema tan fundamental de su destino. Odiseo escoge y vive la solución que le parece más justa, no pretende cercenar, no niega nada, busca la síntesis.

[...]

Mirada helénica, oriental, cretense... La época que atravesamos me parece decididamente anticlásica. Busca romper los moldes –en la vida política, económica, social, en el pensamiento, en la acción–, conseguir un nuevo equilibrio –una nueva época clásica– en un nivel superior, buscar lo que hemos llamado nuevo Mito, que dé un nuevo sentido, ya actualizado, al mundo¹⁰⁸.

El *affaire* que semejante alteración del mito nacional provocó, presentando en primera instancia un Odiseo centrífugo, mostraba a las claras el fondo maniqueo con que suele plantearse la cuestión, como exaltación o como negación de la patria en su sentido más convencional: se trataba no ya de un poema que no se ocupaba, según un último consejo de Laourdas, de la “mitopoetización del Neohelenismo” (*Μυθοποίηση τοῦ Νεοελληνισμοῦ*), sino que el error habría alejado a la *Odisea* del carácter clásico hasta convertirlo en un poema “asiático” (ἀσιατικὸ πνεῦμα, εἶχε ἀσιατικὸ ὄφος καὶ ἀσιατικὴ αἰσθητικὴ – ἡ Κρήτη τοῦ Καζαντζάκη ἦταν καὶ αὐτὴ ἀσιατικὴ), en una asignación de estilo que parecía remontarse a aquella disputa que en la época helenística se estableció en el ámbito de la retórica entre asianistas y aticistas, pero que ahora en realidad escondía otra cosa¹⁰⁹.

Es muy difícil abarcar el panorama y el alcance de la controversia en la que participaron personalidades muy relevantes de las letras neohelénicas señalando aspectos positivos o negativos (en el primer caso, p. ej., Emilio Chourmouzos en varios artículos de 1939 recopilados en 1977; en el segundo, Marcos Augeris, 1939). En Psalouraki 2023 se encuentra una revisión actual, concentrada y precisa, de lo más importante de la crítica que apareció en la prensa especializada y de las respuestas del autor desde la publicación de la obra en 1938 hasta su fallecimiento en 1957. Para el caso especial de Várnalis, con sus descalificaciones cáusticas de la *Odisea* y su elogio posterior de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, junto con su valoración global de la obra y de la personalidad del cretense justo después de su muerte, vid. Kókoris 2023.

Pandelís Prevelakis se dio por aludido en un comentario de E. Lampridi y le envió una carta a Kazantzakis justificando su silencio momentáneo por motivos que, por supuesto, nada tenían que ver con la indiferencia (Prevelakis 1939). Efectivamente, años más tarde, en 1958, entrega el libro que, con lo que pueda contener de controvertible, sigue siendo la referencia mayor de los estudios sobre las múltiples dimensiones del poema de Kazantzakis como la Obra con la que se identificó siempre su creador: *Ὁ ποιητὴς καὶ τὸ ποίημα τῆς Ὀδύσσειας* (“El poeta y el poema de la *Odisea*”). En lo que se refiere a la siempre sensible cuestión de las relaciones con la patria y la identidad de su cultura son esclarecedoras, por su sencillez, las palabras de Prevelakis, pues creemos que iluminan el punto de partida, en la geografía real y espiritual, de la búsqueda de esencialidad que anima la aventura del Odiseo moderno. Afirma que “La Ítaca que se incomoda por el proceder de su rey representa la propia patria del poeta: también ésta vive en un tiempo diferente de su tiempo épico y le correspondía inquietarse ante su creación”¹⁰. Son palabras enlazadas a renglón seguido, por cierto, de la denuncia del parentesco que, por su acción subversiva, guardan los “viejos amigos” (que son “de carne y hueso”) reclutados por Odiseo para su nueva tripulación para abandonar definitivamente Ítaca, con el tipo del pícaro, y la gran presencia que tienen desde las primeras rapsodias del poema donde contagian al propio héroe. “La humanidad que se agita en la fantasía de Kazantzakis”, insiste Prevelakis en ese mismo lugar, “está formada por héroes y pícaros: héroes que se apicarán y pícaros que se enaltecen”. Para esta humanidad el autor trata de encontrar un lugar de representación desde su particular atalaya instalada en una crítica ‘zona de contacto’, que recuerda el tránsito histórico necesario de las formas dadas de los ideales heroico-caballerescos a las diversas formas

de realismo, en una desembocadura agitada en la que confluyen y se entrecruzan en su elección artística el expresionismo y el simbolismo modernos:

Nuestra época es feroz, el Toro, las fuerzas dionisiacas subterráneas se han desatado, la corteza apolínea del alma se resquebraja. Gentileza, armonía, equilibrio, encanto de vivir, felicidad, todo ello son virtudes que tenemos que tener el coraje de despedir. Pertenecen a otras épocas, pasadas o futuras. Cada época tiene su propio rostro; el rostro de nuestra época es feroz. Las almas delicadas no pueden afrontarlo, apartan la mirada con espanto [...] miran la vida de nuestro tiempo saltar en pedazos ante ellas cada momento con una fuerza demoledora y no la ven; si la vieran también buscarían su reflejo en el arte de nuestro tiempo¹¹¹.

El gran embajador de este nuevo Odiseo en el mundo de las letras anglosajonas, Kimon Friar, dice en el prólogo de una traducción que logró granjearse más lectores y simpatizantes de la obra que el propio original:

Si el lector moderno intentara buscar piedras de toque mediante las que interpretar la *Odisea*, encontrará mucha ayuda en el propio poema de Homero, pero haría bien asimismo en acudir a otras fuentes para el estilo y la estructura: a la canción popular y a las leyendas, a la *novela picaresca*, a Cervantes y Rabelais, a Aristófanes, al Eurípides de *Las Bacantes*, a Paul Bunyan, a los relatos fantásticos, los cuentos y las aventuras increíbles¹¹².

Da cuenta así Friar, someramente, de la presencia en la obra de una exuberante polifonía, entendida en el sentido que le da Bajtín de presencia simultánea de diversos lenguajes, puntos de vista y visiones del mundo en un mismo discurso. Hay razones para pensar que el propio material odiseico sea de una sustancia ‘proteica’ cuya cualidad va unida a la diversidad de formas de expresión en las que se manifiesta a través de los siglos de presencia en la historia de la literatura. Le correspondería así a ese material el expresivo epíteto que significativamente es privativo del protagonista antiguo y el primero con el que se le caracteriza en el poema homérico, *polýtropos*, que se convertiría así en profético. Hay ensayos que subrayan el valor estimulante de la *Odisea* homérica en la historia de la literatura, como hace Gerard Genette en *Palimpsestos*, al hablar de “literatura en segundo grado” o de “literatura hipertextual”¹¹³, y otros que insertan ciertos pasajes de la misma en la línea de la génesis de otros géneros, como el libro de Uvo Hölscher *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman* (La *Odisea*. *Epos* entre cuento y novela) en el que el autor habla

específicamente de las raíces, detectables en algún pasaje que veremos del poema homérico, de la novela picaresca¹¹⁴.

La sentencia de Friar incita al lector más exigente, el que se convierte en analista, a una empresa cuyo cumplimiento en conjunto resulta inviable. No sólo ha de enfrentarse a una obra cuya envergadura, 33.333 versos, con las particularidades lingüísticas y de composición que ofrecen, es ya, a decir verdad, intimidatoria, sino que, además, la mayoría de las veces no es fácil deslindar lo que ya en la propia concepción se pretende unir inextricablemente en un entramado literario tejido durante más de diez años y en siete reescrituras sucesivas antes de su publicación. Encontramos en la sugerencia de Friar un estímulo más, que refuerza nuestra convicción, para proseguir en nuestro ensayo de interpretación de aspectos importantes de la *Odisea* recurriendo a la presencia de elementos referibles a la novela y a la tradición picarescas, sin olvidar la mención que aquí se hace del autor más universal de las letras españolas, Miguel de Cervantes, también relacionado con la picaresca, y de otras referencias literarias del Siglo de Oro español de las que este crítico y traductor americano no hace mención en ese momento, como la mística. Sí la hará otro gran analista, también americano, Peter Bien.

Continuando con el problema de los géneros, cuando para ellos se reclama la “pureza”, es obligado referir aquí brevemente el caso de la importante novela de Kazantzakis *Kapitán Mijalis*, publicada en 1953. Comenzada en 1949, unos diez años después de terminar la *Odisea* y tres de la publicación de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, la crítica fue muy favorable porque vio en ella realizado el propósito declarado de Kazantzakis al definirla como “una novela épica de Creta” (la acción se sitúa durante los levantamientos contra los turcos en la isla durante el siglo XIX, con participación de sus ancestros), viendo así por fin cumplida en este autor la función epenética patriótica propia del género. Mucho habían cambiado las cosas en las convicciones de Kazantzakis con respecto a la patria durante los años veinte, como hemos visto en la *Odisea*, y seguirían cambiando en el *Zorba*, como veremos, cuando las diatribas del protagonista respecto de un concepto restrictivo de la misma se trasformen en una concepción universalista e inclusiva. Más bien se sigue apuntando en ella a la citada “riqueza suprahelénica” propugnada por el autor. Es muy significativo que en el año 1946, justo después de la publicación de *Zorba*, Kazantzakis hiciera un viaje a Inglaterra invitado por el British Council y que en el curso de los encuentros con varios

intelectuales propusiera la creación de una “Internacional del espíritu”. En esos meses escribió otra novela, *Ὁ ἀνήφορος* (“*La ascensión*”), en la que el protagonista, después de la Guerra Mundial, vuelve a Creta tras muchos años para instalarse allí y al final las dificultades le obligan a marchar de nuevo para instalarse en Inglaterra (vid. *infra*, p. 315 s.). Es curioso que en esta novela, que ha permanecido sin publicar hasta 2022, apareciera material que terminaría en *Capitán Mijalis*. Hasta aquí algunas de las circunstancias que rodearon la gestación de la novela, que en la segunda edición de 1955 llevó el título añadido de *Libertad o muerte*. En el aspecto estrictamente literario que concierne a la cuestión del género de la misma son muy importantes las observaciones que, tras el cotejo con el tratamiento de ciertos personajes y situaciones de la *Iliada*, hace P. Bien:

Para resumir mi crítica hasta el momento: *Capitán Mijalis* es estéticamente fallida (flawed) porque, mientras aspira a pertenecer al género épico y, por lo tanto, a celebrar los logros de personajes heroicos de un fuste que comporta proporciones sobrenaturales, admite tantos otros elementos de modos dispares, que no alcanza ni las expectativas establecidas por la épica ni las dictadas por los modos que se introducen (Bien 2007: 378).

El crítico continúa ofreciendo una lista de escritos precedentes (se remontan al año 29) en los que Kazantzakis se ocupa de sus ancestros cretenses y de las difíciles relaciones con el padre (para lo que puede verse una carta tras su muerte enviada desde Madrid a su esposa Eleni, en Kazantzaki 1974: 216 s.). Dada la combinación de modos que intervienen en la novela (algunos podríamos referirlos a los del esquema de la teoría modal que hemos ofrecido, como el sentimental y la tragedia) el profesor americano se inclina por asignarle el carácter de *romance*, como vemos en el título del primer estudio que publicó sobre la novela: “O Kapetán Mihális, an Epic (Romance ?) Manqué” (1987). Y si la obra resulta épicamente fallida, siempre según este analista, también es políticamente fallida, pues se echa de menos la objetivización que exige el compromiso concreto declarado en ambas dimensiones. Hay, naturalmente, otros juicios críticos muy diferentes sobre la novela. Si se tiene en cuenta el aspecto patriótico comprometido o militante, es decir, heroico, y su relación con la técnica literaria de Kazantzakis en la obra, es muy recomendable el artículo de Triakoú-Kapsomenou 2010, y, desde luego, la autoridad de Chourmouzios 1977: 220-232. Cuando suponemos que la novela es heredera histórica de la epopeya (Lukács) y que no ha dejado de evolucionar (Bajtín), siempre será difícil, a nuestro modo de ver, establecer los límites (hay un problema

precisamente terminológico que implica el conceptual) que ayuden a discernir el género al que pertenece una determinada obra. No olvidemos que en nuestros días hay quien cuestiona incluso que la *Odisea* homérica sea épica genuina si se compara con la *Iliada*.

Antes de pasar a los temas y elementos concretos de composición que nos interesan en la *Odisea* de Kazantzakis y tratarlos en los apartados correspondientes del próximo capítulo I. 4., creemos oportuno ilustrar el conflicto entre los géneros de la épica y de la novela con lo que sucedió con el *Ulises* de James Joyce. No olvidamos que nos interesa el paso de un género a otro en Kazantzakis, de la *Odisea* a *Vida y hechos de Alexis Zorba*, transición explicada en buena medida por la presencia de picaresca en ambas obras.

I.3.2. Algunos apuntes sobre el *Ulises* de J. Joyce y sobre la *Odisea* de N. Kazantzakis. La herencia de la picaresca en la obra irlandesa.

Trasladamos ahora el foco al panorama crítico que acompañó la aparición del *Ulises* de J. Joyce, esta obra irlandesa de conocida y duradera repercusión en las letras europeas y occidentales prácticamente desde el momento de su aparición en 1922, pues también fue objeto de controversia desde la óptica del género. Dado que la gestación de la *Odisea* kazantzakiana comienza sólo tres años más tarde, estas dos obras se pueden situar en el mismo plano horizontal de la contemporaneidad. Es preciso aclarar que el mundo ideológico y estético de Kazantzakis está en general mucho más cerca de Dostoievski, como representante del mundo espiritual decimonónico, que de Joyce (Poulakidas 1969: 314), y hay que decir que no se presupone la existencia de influencia alguna más allá del hecho de que *Ulises* alertaba en el panorama literario actual de la amplitud y variedad de dimensiones que aún ofrecía el personaje central para la exploración y plasmación artística de las inquietudes de nuestros tiempos. No es casual que las dos obras vinieran a inscribirse, cada una con sus peculiaridades, en la rica tradición generada por el mismo héroe homérico y por un potencial mítico que aún esperaba reactivarse con un nuevo impulso. Ambas obras, la novela irlandesa y la epopeya griega moderna, tienen de entrada una característica común que las hace ocupar un lugar especial en esa tradición. Este rasgo compartido es que el héroe, por

primera vez desde Homero, aparece “reintegrado” (re-integrated), es decir, se le ha restituido la multiplicidad de facetas con que le caracterizó Homero y se le ha dado un tratamiento de gran amplitud, como observa el profesor Stanford¹¹⁵. Hasta la aparición de estas dos obras en el siglo XX, la figura de Odiseo había venido recibiendo tratamientos reductivos en los que se resaltaba alguna de esas facetas, de manera que los intereses de época o de autor producían una distorsión del personaje, fuera a favor o en su contra. El estudio comparativo que ofrece Stanford, el único aceptablemente amplio y esclarecedor de que disponemos, va referido más al tratamiento del personaje y del tema que al contraste de los aspectos modales y tonales de composición de las dos obras, que son los que nos ocupan en este momento y que pasamos a atender.

El conflicto entre géneros que al parecer se daba en ambas obras y que denunció cierto sector de la crítica cuando aparecieron sólo puede mantenerse con la rigidez de fronteras tradicionalmente establecidas entre ellos. La crítica posterior se ha empeñado en revisar los criterios muy a fondo. El problema hay que verlo en movimiento, pero es evidentemente demasiado complejo como para proponer en este momento una vía de solución para todos los casos. Hemos de contentarnos de momento con presentar el planteamiento del problema de tal forma que nos permita algún juicio comparativo al confrontar las dos obras mencionadas. De entrada, es significativo que, si bien ambas fueron objeto de controversia desde el punto de vista del género literario al que adscribirlas, sus autores no encontraron en ello ningún problema, sino que más bien lo resolvieron ya con el ejemplo de la propia creación. Cómo contestó con contundencia Nikos Kazantzakis, ya lo hemos visto más arriba (en *Nea Estía*, 1943), y veremos qué apuntó J. Joyce respecto a la definición del género de su obra capital, pero veremos sumariamente el contexto crítico. De qué manera el *Ulises* (1922) es épico es una cuestión que efectivamente se suscitó desde muy pronto. Encontramos una gran diversidad de matizaciones, en afirmaciones que van desde “Mr. Joyce’s epic work”, “the Dublin epic”, o, refiriéndose a su protagonista Leopold Bloom, “The Ulysses of this modern Odyssey”, todas ellas de Stuart Gilbert, en las que evidentemente no se tiene el sentido restringido de épica como el del que parte Bajtin, hasta la expresión “mythical method” ofrecido por T. S. Eliot cuando salió en defensa de la obra, a petición del propio Joyce, ante las críticas adversas recibidas¹¹⁶. Es conocida la reticencia del propio Joyce a llamar novela a esta obra suya, a la que en cierta ocasión tildó de “novela-monstruo” y llamó “epopeya de dos razas (israelita-irlandesa) y al

mismo tiempo el ciclo del cuerpo humano, así como una pequeña historia de un día (vida)”, un intento de trasponer el mito *sub specie temporis nostri*, en sus propias palabras¹¹⁷. Eliot quitó importancia al hecho de llamarla novela o épica, describiendo el *Ulises* no como una continuación de la forma, que entiende obsoleta, de novela (la novela terminó para él con Flaubert y con James), sino como el resultado artístico de un procedimiento creativo, al nivel de los grandes descubrimientos científicos, que ya no llamaría método narrativo sino “método mítico” (mythical method)¹¹⁸. La complejidad de esta obra joyceana ha constituido un desafío de gran importancia para algunas teorías de análisis literario, como la de Northrop Frye, que la considera una cabal epopeya en prosa que emplea las cuatro formas de ficción principales o géneros extrínsecos comprensivos: la novela, el romance, la confesión y la anatomía, siendo todas de igual importancia y esenciales recíprocamente, de modo que el libro constituye una unidad y no un agregado¹¹⁹; o la de S. L. Goldberg, que insiste en entenderla como una novela en la tradición inglesa atendiendo a conceptos extrínsecos más limitados del género: romance, picaresca, épica, “mito”¹²⁰. Hay quien postula, como hace A. W. Litz, que se debe dejar a la obra establecer su propio género intrínseco al leerla. Según este crítico, Joyce tuvo la intención de desmontar (*disintegrate*) la “novela” bien hecha en sus elementos originarios y de realizar luego un prodigioso acto de reintegración (es curioso que emplee en este nivel fundamentalmente formal, para referirse sólo al *Ulises*, la misma terminología, *reintegration*, que utilizó Stanford en el plano temático y caracteriológico, como acabamos de ver un poco más arriba, para referirse a la vez a la novela irlandesa y al poema griego moderno). En su artículo este analista ofrece una revisión del panorama crítico más relevante y una visión comprensiva del problema, al tiempo que da por válido el *stemma* propuesto por Scholes y Kellogg para la prosa narrativa, desde el cual podría verse el *Ulises* como una síntesis de las múltiples formas que intervienen en la gestación de la ficción moderna¹²¹.

En el panorama general de la crítica que se ocupa de la herencia literaria en Joyce, queremos destacar la siguiente propuesta:

“Not only was the modern age found lacking in primitive virtues but the tensions established led to a reassessment of the nature of the heroic, and it is here that we are at the heart of the Joycean comic epic. Perhaps the most important influence on Joyce, a man also heavily influenced by the classics, was Henry Fielding. Fielding in the

introduction of *Joseph Andrews* gives us a description of the new form of writing upon which he is embarking. He describes it as “a comic epic poem in prose”. What better description could there be for James Joyce’s *Ulysses*?

I believe in fact that the influence of Fielding on Joyce is quite direct. *Joseph Andrews* is a picaresque novel...¹²².

La asociación de la moderna odisea irlandesa con una línea (entre otras) que se remonta a los orígenes de la picaresca anglosajona, también propuesta por Goldberg como hemos visto, es algo que tiene, por supuesto, un considerable interés para los propósitos y argumentación de nuestro estudio, como ejemplificación de la tesis basada en la acción de los modos combinados y de la importancia entre ellos de la picaresca. Y respecto a la *Odisea* de Kazantzakis, no faltan ni mucho menos elementos cómicos, joviales y humorísticos (vid. Stanford 2013: 282).

Si citamos estos trabajos en los que se ofrecen enfoques para el análisis de una de las obras capitales del siglo XX relacionadas con el héroe homérico, no es tanto por recordar los posibles paralelismos y diferencias entre dos obras, para lo que remitimos al extenso y brillante capítulo dedicado a ello en el mencionado trabajo del profesor Stanford, como por indicar que desde la perspectiva abierta por los avances de la crítica literaria exigidos por obras cada vez más rebeldes en el espacio fijado por los moldes tradicionales, sería posible eliminar más de un equívoco en torno a la valoración de la *Odisea* de N. Kazantzakis. Para ello nos remitimos de nuevo a las observaciones que hace A. W. Litz, recogidas en nota precedente, acerca de novela irlandesa y nos preguntamos si no son transferibles en esencia al poema narrativo griego, afectado, como parece evidente, por la secularización de la épica. El recurso a los métodos que se basan en la teoría de los modos combinados podría resultar de gran utilidad para justipreciar una obra tan desafiante, tanto desde el punto de vista formal como del contenido, la cual, en palabras de Peter Bien

no es una gran obra de arte. ¡Qué lástima que Kazantzakis no fuera un gran poeta; que no hubiese descubierto en los años que escribía este *epos* lo que descubrió después: que su verdadero talento era como prosista! Si hubiese dispuesto de dotes poéticas excepcionales y hubiese tenido fuerza para someter su desmesurada creación en unas dimensiones manejables, nos habría dejado una obra semejante al *Paraíso perdido* de John Milton, es decir, una obra que también presenta un sistema metafísico complejísimo, pero constituido por versos inolvidables que glorifican la lengua inglesa¹²³.

No cabe olvidar, desde luego, que aunque “sería superficial y meramente artístico el ir a buscar en el verso y la prosa los criterios únicos y decisivos para la determinación de los géneros” (Lukács, vid. *infra*, n. 152), la obra de Kazantzakis es una obra en verso, y por ahí aparece la debilidad artística del conjunto (hay, sin embargo, pasajes muy amplios que personalmente nos parecen poéticamente muy logrados). Si además tenemos en cuenta su extensión y que fue reducida, como hemos visto, a 33.333 versos en la versión definitiva después de una poda considerable, “dolorosa” en palabras del propio autor, podemos hacernos una idea de su naturaleza oceánica. Pero los aspectos narrativos, de forma y de contenido, pueden ser aislados para su estudio como constituyentes parciales, aunque solidarios, en busca de una apreciación lo más ponderada posible de dicho conjunto. De hecho, Peter Bien se empeña en demostrar un aspecto muy importante del credo filosófico y existencial expresado a través de esta monumental obra para rebatir el presunto nihilismo, empeño en el que las referencias a Kierkegaard son esclarecedoras (nosotros ofreceremos para ello otras referencias diferentes, vid. *infra*, pp. 139-144). No duda el investigador americano en apoyarse en un diagrama de su invención, pero inspirado explícitamente en el esquema interpretativo famoso que el propio J. Joyce ofreció a su amigo el pintor Carlo Linati para ayudar a entender la composición, los elementos narrativos y simbólicos de su *Ulises*¹²⁴. P. Bien intenta demostrar que la *Odisea*, en contra de lo que afirman ciertos comentaristas como Lampridi, Prevelakis y Brettakos, no es ni nihilista ni budista, sino bergsoniana, afirmación del impulso vital y de esperanza: “el poema épico intenta pintar toda la situación universal como el viaje evolutivo del *élan vital* a través de la materia, en una trayectoria creadora que se destruye a sí misma, transubstanciando la materia en espíritu”. La insistencia en que la *Odisea* es representación de una evolución nos confirma en la idea de que los componentes narrativos son primordiales en la composición. Que el héroe no sea espiritualmente el mismo cuando empieza que cuando acaba es algo que necesita de la asistencia de otros recursos para su representación, que no son los que facilita el *epos*, sino fundamentalmente los desarrollados históricamente por la novela. Existen, en otras palabras, tantas posibilidades de ver el *Ulises* de Joyce como poema en prosa –y así se ha hecho en ocasiones– como la *Odisea* de Kazantzakis como novela en verso. Y en lo que se refiere a la caracterización de los protagonistas, uno de los héroes, el irlandés, no

evoluciona propiamente a lo largo de la obra, mientras que el griego sí¹²⁵. Creemos que vuelve a acertar P. Bien cuando afirma en otro lugar, insistiendo en el espíritu impulsor de la obra, lo siguiente:

Sin que ello presuponga que el poema épico de Kazantzakis es artísticamente equiparable a la *Odisea* de Homero, al *Ajax* o al *Filoctetes* de Sófocles, o al *Ulises* de Joyce, deseo hacer notar, sin embargo, que la caracterización de Odiseo en estos tres tratamientos es no evolutivo; en cada una de estas obras se nos sitúa al comienzo ante una personalidad formada que se mantiene a lo largo de ellas. No es este el caso en el tratamiento de Kazantzakis. Consecuente con sus convicciones bergsonianas, su Odiseo no puede entrar en la obra con una personalidad que permanezca invariable hasta el final, sino que debe desarrollar nuevos rasgos y valores que proporcionan la experimentación y el azar¹²⁶.

En cierto modo podríamos decir, según esto, que es más novelesco Odiseo en el ámbito del poema kazantzakiano que Bloom en el de la novela joyceana.

En el *Ulises* el tratamiento evolutivo (aun con las fijaciones recurrentes del personaje: su culpabilidad respecto de la madre) abierto a la experimentación y al azar se otorga claramente a Stephen Dedalus / Telémaco, deuteragonista, en oposición al protagonista Leopold Bloom / Ulises. Ambos (contrafiguras del autor joven y del ya maduro, aquí con una relación simbólica hijo-padre) sellan su despedida en el penúltimo capítulo (nº 17, el preferido de Joyce) cuando el primero rechaza la invitación del segundo a quedarse con él y su mujer en su casa, la supuesta Ítaca, al regresar al cabo de un día de deambular por Dublín (“¿Cómo el centrípeto que se quedaba facilitó el regreso del centrífugo que se marchaba? [...] ¿Qué sonido acompañó la unión de su tangente, la desunión de sus manos respectivamente centrífuga y centrípeta?”; Joyce 1997⁵ : 708). A la inversa de lo que ocurre en la *Odisea* kazantzakiana tras el regreso del héroe a su isla, en este caso es el joven quien parte, mientras que el adulto vuelve (no se abandona nunca la ironía y el tono jocoso ni en el fondo ni en la forma) al lecho de la esposa infiel como un Simbad cansado, transfigurado: “Oscurimbad el Claridiero” (p. 742)¹²⁷.

Stephen Dedalus sigue fiel a una cosa, a su firme resolución de marchar, que ya había tomado al final del *Retrato del artista adolescente* (1916), verdadera novela según Eliot y según pensamos la “antecámara” del *Ulises* (1922), en la que él es el protagonista:

Te voy a decir [a su amigo Cramly] lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria, mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo, en vida y arte, tan libremente como me sea posible, usando para mi defensa las únicas armas que me permito usar: silencio, destierro, astucia [...] No me da miedo cometer un error, aunque sea un error de importancia, un error de por vida, tan largo tal vez como la misma eternidad¹²⁸

No es difícil ver la proximidad que existe entre esa actitud de partir y de optar por la errancia perpetua de Dedalus y la del Odiseo centrífugo kazantzakiano, ni el trazo autobiográfico en la concepción de ambos. Un ejemplo de la *Odisea* puede ilustrar que tal cercanía se convierte más bien en una suerte de complicidad:

¡Mi patria se estrechó, sentí más allá de sus costas
 otras patrias de ojos juguetones y otras almas carnosas,
 tristezas, alegrías de mil formas y hermanos y hermanas
 que están parados en las playas y aguardan cuándo he de aparecer!
 Que seas bendita, vida mía, porque no has aceptado
 permanecer fiel como una mujercilla en cada matrimonio tuyo;
 el pan de viaje es bueno y el exilio es miel;
 por un instante estabas satisfecho y gozabas cada amor,
 mas pronto te ahogabas y a la amada decías adiós.
 ¡Salud a ti, alma mía, que el viajar siempre por patria poseíste!
 ¡La virtud más fecunda del mundo, la infidelidad sagrada,
 con llantos y con risas sigues fiel y así vas ascendiendo!

(*Od. K.*, XVI, 951-962)

La diferencia fundamental en el planteamiento narrativo es que el *Retrato* se cierra con la partida del protagonista, Stephen Dedalus (que reaparece en los primeros capítulos del *Ulises*, recordando una “telemaquia”) y la “segunda *Odisea*” que es el poema de Kazantzakis se inicia propiamente con la partida definitiva de Odiseo en el canto III, después de que precisamente Telémaco conspirara contra él, y se termina con la muerte del héroe. La representación plena de la errancia perpetua sólo se produce entonces a lo largo de la mayor parte de los veinticuatro cantos del poema griego, puesto que en *Ulises* el protagonismo queda a cargo del héroe centrípeta. La errancia de Bloom se limita al ciclo que se cierra temporalmente al cabo de un día con el regreso a casa, y queda espacialmente circunscrita en una ciudad donde se ven confinados tanto él como Dedalus, si bien éste con otra proyección existencial posible más allá de la historia contada en la novela¹²⁹.

Condensar la gesta prosaica e impuesta de la cotidianidad en el marco claustrofóbico de una ciudad (Dublín) y un día (jueves, 4 de junio de 1904) es lo que le da al *Ulises* su carácter paradójico de *épica anti-heroica* literariamente inobjetable, por precisa, en el desmontaje o “desintegración” de los códigos del género literario tradicional y en su atrevido y renovador montaje o “integración”, de modo que será la lectura la que encuentre su género “intrínseco” (Litz). Y a pesar de la dificultad de lectura, es una *épica* que permanece todavía modélica (lo que no logra la *Odisea* de Kazantzakis) por su audacia, por su acierto artístico en el “intento de trasponer el mito *sub specie temporis nostri*” (Joyce), al convertir el anacronismo en sincronismo probando en la forma nueva y bien hallada la validez actual del material mítico de fondo (el “mythical method” de Eliot). Quizás por necesidad existencial, al final de su lectura la novela misma rompe el círculo espacio-temporal claustrofóbico –así lo sentimos, sin perjuicio de que “en lo finito se encuentre lo infinito”¹³⁰– y hace llegar al lector un aire refrescante de universalidad, pues siempre queda el cielo abierto que espera el vuelo de Stephen Dedalus. La imaginación del lector no puede dudar de que en algún momento de su prometido periplo ulterior el nuevo Telémaco irlandés se encontrará con el también nuevo Odiseo griego autoexiliado, arriesgado y errante por todo el orbe “hasta la frontera extrema del espacio”, donde tiene miedo de llegar Bloom, el nuevo Ulises irlandés. Es allí, sin embargo, donde se despide del mundo el protagonista de la nueva *Odisea* griega.

I.4. ÉPICA Y PICARESCA

I.4.1. La entrada de la tradición picaresca en la *épica* de N. Kazantzakis.

Presentamos en este apartado, acompañadas de un primer comentario que se prolongará oportunamente a lo largo del estudio, las obras más importantes que pudieron incidir de algún modo en la gestación y en ciertos aspectos de la composición de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis, sobre todo los que denotan la presencia en ella de elementos picarescos en línea con nuestros objetivos. Partimos de la idea, que hemos de demostrar, de que la tradición de la literatura picaresca incide, en distintas proporciones

y con una modulación diferente, en el poema la *Odisea* y en la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba* y de que es una de las razones fundamentales del cambio en la adopción del modo en la creación de la segunda obra. En nuestra selección de referentes en esta primera parte del estudio dedicada a la *Odisea* se encuentran tanto las obras en forma épica en las que ya son perceptibles los elementos picarescos como las formas noveladas que se consideran pertenecientes plenamente al género picaresco tradicional como inauguradoras del mismo o relacionadas más tarde con él en mayor o menor grado (en la segunda parte veremos la medida en que influyen en la novela que sucedió al poema). La selección la hacemos conforme a los criterios de ampliación de perspectiva para el estudio de la literatura picaresca expresados en la Introducción (1. a y b), y con vistas a la determinación del “contexto explícito de precedentes acreditados de la larga tradición europea de ‘literatura picaresca’, que funcionará como referente general en la comparación” (vid. *supra*, pp. 6 s.). En ese momento recordábamos que, aparte de la literatura picaresca, hay referentes literarios (épica antigua y medieval, místicos, Cervantes) y filosóficos (los propios místicos, Nietzsche, Bergson, Unamuno) de los que no prescindiremos y a los que también nos referiremos oportunamente, para que el marco comparativo no resulte demasiado unilateral y distorsione la visión de la obra comparada (cf. Carvillac). Del recurso al método comparativo y a la teoría de los modos combinados ya hablamos a lo largo de toda la Introducción. Antes de pasar a la aplicación del método en el apartado siguiente (I.4.2), en el que se intenta detectar la presencia de elementos picarescos en la *Odisea* de Kazantzakis que ayuden a entender algunas razones fundamentales del cambio en la adopción del modo (del heroico en la *Odisea* al picaresco en el *Zorba*, vid. Intr. 1. d.), ordenaremos el mencionado contexto temporalmente, pues, como señalábamos, su presunta acción funciona en el plano vertical de la tradición y en el horizontal de la contemporaneidad (vid. Intr, 1. c). La ordenación queda del siguiente modo: 1) La Antigüedad; 2) El Medievo griego; 3) La picaresca ‘clásica’, española y europea, como referentes básicos; 4) El contexto contemporáneo: 1. Literatura neohelénica, 2. Literatura europea. Se trata, naturalmente, de un recurso metodológico de presentación lineal en el tiempo (fijar y compartimentar un continuo), que revela su limitación a la hora de decidir en qué dimensión actúa el contexto en el caso de la literatura del siglo XIX sobre un autor del siglo XX. Aunque se trata de “literatura contemporánea” según la división temporal establecida y, por tanto, hablaremos de “contexto contemporáneo” (4), hemos de entender, dentro del mismo, la literatura decimonónica más bien como tradición reciente (el caso de la

picaresca neohelénica) y reservar la noción de contemporaneidad preferentemente para la producción actual, la más cercana en el tiempo (los ejemplos de literatura británica y alemana aducidos) respecto de la producción de Nikos Kazantzakis.

- 1) La Antigüedad. La *Odisea*: el héroe de muchas vueltas (πολύτροπος) y el relato a Eumeo.

Odiseo es, tal vez, el más humano de los héroes antiguos. Ya hemos aludido (I.2.) a la multiplicidad de aspectos y remodelaciones que de él ofrece la tradición literaria hasta la actualidad. No puede hablarse de nada parecido a una evolución lineal a lo largo de ella en su tratamiento, pues tales facetas son diversas, ramificadas y muchas veces contradictorias, según los intereses de época o de autor. Sí que es llamativa, sin embargo, al observar en conjunto la diversidad de caracterizaciones en esa tradición, la polaridad ética extrema en la que se mueve el personaje, que le hace oscilar entre lo más alto a lo que puede aspirar un héroe (la opción de inmortalidad, rechazada sin embargo por el compromiso humano de volver a la patria), a lo más bajo que cabe encontrar en un hombre de linaje (depredación de la propia casa antes añorada y ahora abandonada). Uno de los polos, el citado en primer lugar, se encuentra representado, como es sabido, en el poema antiguo, y el otro en el poema moderno que estudiamos, en el que también se recuerda aquel primero, con modificaciones, con la clara intención de llevar al máximo el contraste. Odiseo rechaza la inmortalidad que le ofrece Calipso, elige ser hombre en Homero:

pero si supieras cuántas tristezas te deparará el destino antes de que arribes a tu patria, te quedarías aquí conmigo para guardar esta morada y serías inmortal

dice la diosa,

pero aun así quiero y deseo todos los días marcharme a mi casa y ver el día del regreso

responde poco después con firmeza el navegante (*Od. H. 5, 205-225*)¹³¹. En el magnífico pasaje del poema homónimo de Kazantzakis en el que el héroe, tras su retorno, relata sus hazañas junto al mar delante de su esposa y de su hijo, al llegar al episodio de la estancia con Calipso renueva Odiseo un rasgo fundamental de su

identidad antigua. Por un lado resalta la conciencia plena y lúcida en su elección de la condición de criatura contingente, con exaltación de cualidades irrenunciables que desmerecen a la propia divinidad:

Me estremecí. Siento el peligro de llegar a ser un dios,
sin un corazón cambiante, sin alegría y sin dolor de humano;
(*Od. K. II, 153-54*)

y por otro se rearma esforzadamente a pesar de la fatiga:

me inclino y hundo en el agua mi rostro debilitado;
mojo mis párpados marchitos para que se reanimen,
huelo las algas de la playa y mis sienes se abrieron.
(*Od. K. II, 155-57*)

Hay, además, algo nuevo en la fabricación de la almadía para salir de la isla de la diosa, y es la identificación metafórica de la embarcación con su cuerpo y su carácter pugnaz y desafiante hacia lo divino en un tono que no existe en el prototipo homérico:

todo mi cuerpo derruido por los dioses lo edificaba de nuevo.
Y cuando entero ya mi cuerpo, proa y popa se extendieron
y el peplo azul de la diosa estiré como vela maestra,
tú, mi balsa recién hecha, cual golondrina aleteaste, igual que mi corazón
(*Od. K. II, 165-8*)

Es todo un presagio de que, por su naturaleza construida de nuevo por él mismo, el anclaje definitivo nunca será posible. No tardará desde luego en cumplirse el presagio, ayudado por el conjuro de una despechada Penélope al oír de él mismo sus andanzas. Con el descubrimiento añadido de “la red de traición que el hijo a sus pies extiende” la decisión firme del héroe está tomada. Odiseo proclama:

¡mi patria es el exilio y el hijo mío la espuma!
(*Od. K. II, 1130*).

La partida definitiva tendrá como antesala, para abastecer su nueva nave, el latrocinio de la propia casa, la misma que había logrado recuperar ferozmente de las

garras de los pretendientes. Ahora la patria toda es rechazada con una sorprendente vehemencia, como comprobamos por las instrucciones que da a su nueva tripulación:

Y una vez terminado el saqueo, dando órdenes les encarga:
 “Lastread y cargad la balsa antes de que apunte el día,
 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”.

(*Od.* K. II, 1435-40)

La inversión de los sentimientos anteriores se consuma cuando Penélope ve a Odiseo desde la ventanilla de su alcoba

cómo cruza en puntillas, calmado, por los atrios e, igual que un ladrón,
 coge ansiosamente el pasador de bronce del portón

atravesando con ímpetu la puerta sin volverse hacia atrás, sin ver los lamentos de la desdichada esposa, para no regresar nunca (II, 1462-5).

El héroe ambivalente se deshace de su vinculación natural y sentimental con su isla (“segó el cordón umbilical de la entraña amada de la patria”, v. 1475) y de su compromiso como garante por estirpe del reino de Ítaca. En el conflicto se decide por la errancia perpetua en la senda de la transgresión (*infra* pp. 182 s.).

En el nacimiento de Odiseo, el concebido por Kazantzakis, el aedo que lo recuerda hacia el final de la rapsodia I cita la presencia junto a su cuna de Prometeo, Tántalo y Heracles, héroes conflictivos de la mitología, proscritos por todos o por alguno de los dioses, proclives al hurto y al dolo, que le exigen otro destino lejos de las promesas de un hogar engañosamente halagüeño tras el arreglo de cuentas con los pretendientes y con la disidencia local. La partida de la isla consumada en el comienzo de la rapsodia III le convierte en un delincuente redoblado al trasgredir las leyes del hogar que él mismo representaba (había matado a los pretendientes por haber cometido prácticamente el mismo atentado con el estrago de su hacienda) y señala propiamente el comienzo de la *Odisea* moderna entendida como nuevo viaje sin retorno. Se trata de una escritura entre las muchas, en este caso la más prolija que conocemos, sobre un

palimpsesto que la historia de la literatura reescribe sucesiva e infatigablemente sobre el original homérico, estimuladas quizás por la perturbación que causa en el lector la ordenación de un relato tan atractivo como desconcertante a veces, que le deja la posibilidad y la responsabilidad, la provocación de ponerse al timón y gobernarlo sin juramento de fidelidad por alguna de las muchas sendas que puede recorrer la existencia humana y que están sugeridas en él. Si hubiera que encontrar un término que la acercara lo más posible a la naturaleza del relato antiguo y la condensara, no nos limitaríamos en la búsqueda al ámbito de la terminología genérica tradicional de la ciencia literaria, como ‘épica’ o ‘novelización’, que puede crear falsos conflictos empleada con rigidez, sino que elegiríamos, para componer una definición, el epíteto que identifica, por ser prácticamente privativo de él, al propio héroe que lo protagoniza, es decir, *πολύτροπος*. No por casualidad el epíteto es rebelde, por su variedad de matices, a su encaje exacto en otras lenguas: ‘de múltiples modos o sesgos, lleno de giros o de recursos, de muchas sendas o vueltas, o de múltiples tretas’. En lo que se refiere a la invención rivaliza con otro epíteto, *πολυμήχανος*: ‘de ingenio inagotable’, pero por referirse también a la movilidad en el espacio elegimos el primero, que también lo es en aparecer en el poema homérico como más característico del héroe (es curioso, además, que el término *τρόπος* haya tenido una acogida tan significativa en la teoría literaria para describir gran variedad de recursos). La condensación de sentido que se da en él parece dar pie al despliegue enorme de otros epítetos muy matizados con los que Kazantzakis caracteriza a su héroe (se contabilizan más de 200 en Prevelakis 1968: 312 s.), entre ellos, los que veremos referidos a su mentalidad viajera y errante, como *πολυπλάνητος*, *μυαλοτάξιδος*, *πλατοδρομονούσης*, *κοσμοπαρωρίτης*. Precisamente éste último, ‘el rodador de mundo’, es uno de los elegidos para trazar el perfil del nuevo Odiseo en una de las aportaciones editoriales más recientes, al tiempo que sirve asimismo para definir el carácter de su creador, Nikos Kazantzakis¹³².

Hay un juicio de G. Genette sobre el carácter del texto antiguo que nos parece esclarecedor y que nos introduce en el seno mismo de la modernidad, de la contemporaneidad diríamos más bien:

...La *Odisea* no es entonces exactamente ni una continuación ni una consecuencia: por su infidelidad soberana desbarata y recusa de antemano esa frontera, y algunas más. Con todo, la *Odisea* es desde luego una obra hipertextual y, simbólicamente, la primera que podemos recibir y apreciar plenamente como tal. Su carácter *de segundo grado* está inscrito en su propio asunto, que es una suerte de

epílogo parcial de la *Iliada*, de lo que se derivan las referencias y alusiones constantes, que suponen claramente que el lector de una ha de haber leído ya la otra. Ulises mismo está constantemente en una situación secundaria: se habla sin cesar de él delante de él sin reconocerlo, y en el país de los Feacios puede oír sus propias hazañas cantadas por Demócoco, o bien cuenta él mismo sus aventuras, de tal modo que una gran parte de la obra (relatos en el palacio de Alcínoo) es como una retrospectiva en relación a ella misma.[...] Añadamos las diversas ocasiones en que Ulises disfrazado cuenta las aventuras imaginarias y se menciona a sí mismo como otro a quien supuestamente habría conocido. Y los episodios anunciados por profecía (Proteo, Tiresias, Circe), contados además por dos veces, de lo que se deriva una cierta confusión narrativa que perturba y disloca nuestra memoria del relato (“¿dónde se encuentra tal episodio?”), y que hace algo más que autorizar las recuperaciones irónicas, suspicaces, voluntariamente vertiginosas de un Giraudoux, de un Joyce, de un Giono, de un John Barth. No por falta de razones la *Odisea* es el blanco favorito de la escritura hipertextual (Genette 1989: 219-26).

Algunos de los adjetivos empleados para las obras modernas aludidas en este texto servirían también para calificar la ‘recuperación’ de Nikos Kazantzakis. Por lo ya comentado, tal vez estemos con ella ante el caso de una obra hipertextual con un alto nivel de saturación en este sentido, dado que los tipos de textos que presupone, con respecto a los que se encontraría en segundo grado, son abundantes y de una variedad nunca alcanzada, que sepamos, en la historia del propio tema. Un recuento de los mismos lo proponía Simon Friar (vid. *supra* pp. 70 s.). Entre ellos, como sugerían Prevelakis, Aldrige y el propio Friar, se encontraría la novela picaresca. En el capítulo que en su libro *La Odisea. Epos entre cuento y novela* lleva por título “Fiktion. Lügengeschichte”, U. Hölscher estudia la posible ascendencia que ciertas formas de novela tienen en el poema homérico. Si en época helenística el poema es visto como referente de aventuras amorosas, es a partir de las “historias mentirosas” (Lügengeschichte) que el embustero Odiseo inventa (“amañaba muchas mentiras al hablar, semejantes a verdades”, *Od.* H. 19, 205) con el objeto de camuflar su identidad y de protegerse cuando la ocasión lo requiere, como pudieron generarse o cobrar nuevas formas los relatos de aventuras. Y es concretamente en el cambio del carácter serio del héroe por el del aventurero donde “tiene sus raíces el género de la novela picaresca” (“Die Gattung des Schelmensromans hat hier ihre Wurzel”)¹³³. Un punto de inflexión respecto de la *Iliada* lo supone la presencia ahora tanto del elemento realista de la experiencia común como la del paródico, en una estrecha relación que supone el descenso o pérdida de rango heroico del protagonista. Éste acusa el alejamiento progresivo de aquel mundo de valores seguros, de aquel “pasado absoluto y perfecto”

(Bajtín) y el ingreso en el tiempo azaroso de las colonizaciones por mar a que responde la *Odisea* homérica. Ya en el episodio del desmesurado gigantón utiliza el camuflaje tras el nombre “Nadie” (un héroe genuino no renunciaría en una hazaña al orgullo de estirpe ligado al gentilicio) que le ayuda a escapar tras haberlo cegado, aunque al final desde lejos le espete al monstruo su verdadera identidad como Odiseo, hijo de Laertes. Pero la transición del héroe a un “hombre cualquiera” está ya anunciada¹³⁴, un paso importante en un concepto que requerirá una ampliación en nuestra argumentación. Es, sin embargo, en el relato en la majada de Eumeo (*Od. H.*, 14, 191-360) en el que Odiseo construye su supuesta ascendencia cretense por nacimiento y la peripecia que le conduce a llegar a Ítaca envuelto en harapos, en donde se presenta a sí mismo más rebajado¹³⁵. En la realidad del poema ha sido la diosa Atenea (¡ante la que se ha presentado también como cretense!) quien le ha facilitado al poco de llegar a la isla la mutación, como protegido suyo que es, pero él presenta a continuación ante Eumeo su estado como resultado del trato humillante que le han dispensado unos marineros bellacos, de ahí la aceptación del paso de ser favorito (o castigado, caso de Posidón) de los dioses a la experiencia de un hombre cualquiera. Son varias las veces que Odiseo cuenta su vida tras el regreso y sólo una, la que ofrece a Penélope tras el reconocimiento (*Od. H.* 23, 300-341), es acorde, aunque en versión reducida, con la ofrecida anteriormente ante los feacios durante cuatro cantos (*Od. H.*, 9-12). Aún camuflado, le había contado otra distinta a su esposa, presentándose también como un cretense que ha conocido a Odiseo (*Od. H.* 19, 172-198), y es tras ella cuando interviene el poeta como comentarista de la “virtud” del héroe (“amañaba muchas mentiras al hablar, semejantes a verdades”, *Od. H.* 19, 205). En el relato urdido al poco de llegar a Ítaca ante Eumeo se reconoce como hijo de una madre comprada, concubina (ἐμὲ δ’ ὄνητὴ τέκε μήτηρ / παλλακίς, *Od. H.* 14, 202 s.), discriminado pero aceptablemente tratado en la herencia. Aunque destaca sus habilidades guerreras, declara que “no me agradaba la labor ni el cuidado de la hacienda que suele criar hijos brillantes: siempre me gustaron las naves remeras...” (*Od. H.* 14, 222). La manera de entregarse al rey de Egipto, tras la huida cobarde de los compañeros que protagonizaron el pillaje en la expedición decidida por él a aquel país, despojándose él mismo del yelmo, del escudo y de la lanza antes de besarle las rodillas como suplicante, no tiene nada de heroica precisamente. Se ve zarandeado, como afirma en lo que sigue del relato, por una sucesión de lances vejatorios cuya salida apuntaba a la esclavitud, hasta que escapa de los marineros tesprotos y consigue llegar a la que es su verdadera isla según el relato homérico con la

condición de mendigo. Y desde ella comienza ante el porquero el relato de su vida ficticia, desde abajo. Como puede verse, no sería difícil construir con estos elementos – en los que, como hemos dicho, no faltan, y esto es muy importante, ni el realismo del menosprecio ni la parodia del héroe, como tampoco la ironía– un guión de una novela episódica “pseudoautobiográfica”, narrada en primera persona, a la manera de las novelas picarescas “canónicas”. Cabe admitir entonces, al menos, que la presencia de un “mito picaresco”, con una articulación narrativa bastante audaz, asoma ya en los orígenes mismos de la literatura occidental en el poema homérico. Lo comentaremos en su momento, pero cabe asimismo recoger aquí que no pocos ejemplos de hipertextualidad, aparte de los ofrecidos por G. Genette, podrían localizarse sin duda a lo largo de la tradición picaresca (sea en forma de segundas partes de las “vidas” o en traducciones generadoras en otras lenguas de este tipo de literatura), cuyo origen es detectable en algún episodio de la *Odisea* homérica como postula U. Hoelscher. Un estímulo generativo que, al parecer de algunos observadores, se podría haber reactivado en cierta medida en los comienzos de la novela moderna en el siglo XVI español con la primera traducción del poema homérico al castellano (1550) inmediatamente antes de la aparición de la primera novela picaresca inauguradora del género ([¿1553?] 1554)¹³⁶. Y también hay propuestas para el caso alemán¹³⁷. Las novelas picarescas aparecidas en varias literaturas nacionales europeas durante los siglos XVI-XVIII servirían a su vez de estímulo del género en el siglo XX.

Y desde luego debe admitirse que el entronque con la tradición picaresca postulado para el poema de Kazantzakis se produce ya en el punto de partida, en la aceptación, para su peculiar trato y transformación, del modelo antiguo, particularmente en el citado pasaje. Es llamativo que en este mismo momento del poema homérico el protagonista, narrador de su avatar ficticio, cuente que al regreso de la guerra de Troya

Zeus meditó desgracias contra mí [...] sólo un mes complaciéndome con mis hijos y legítima esposa [...] mi ánimo me impulsó a hacer una expedición a Egipto [...] en compañía de mis divinos compañeros [...] a los cinco días llegamos al Egipto de buena corriente [...] por todas partes nos rodeaba la destrucción [...] (pérdida de los compañeros) [...] fenicio conocedor de mentiras [...] cuando por fin dejamos Creta atrás (sin desembarcar) y no se veía tierra alguna [...]

(*Od.* H. 14, 243-302)

Este Odiseo nunca regresa a Creta tras la expedición (naturalmente hay imposibilidad técnica de ello por lo ocasional del relato ficticio para explicar su presencia en Ítaca), es decir, a su isla de origen según la historia inventada de su propia vida (pseudoautobiografía). Al lector de Kazantzakis ya le sonarán algunos de estos rasgos por su proximidad a la historia construida en su extenso poema con la partida definitiva de Odiseo de Ítaca no mucho después de regresar de Troya y, tras el paso por Lacedemonia y por Creta, la decisión de remontar el Nilo, con las estruendosas peleas libradas en sus orillas, su estancia en la cárcel como prisionero del faraón y la posterior pérdida gradual de todos los compañeros (*Od. K. III-XI*)¹³⁸. Lo mismo puede decirse de las muchas situaciones de extrema precariedad en que se encuentra cuando se queda del todo solo en la segunda parte del poema a partir de la destrucción por un terremoto de la ciudad que apenas había fundado (XVI-XXIV).

Reconocidos antecedentes en la Antigüedad de la novela picaresca son el *Satiricón*, atribuido a Petronio, y sobre todo el *Asno de Oro* o *Las metamorfosis* de Apuleyo, obra a su vez conectada con *El sueño* de Luciano de Samósata. De la segunda novela latina ya hemos hablado como ejemplo primigenio de *translatio* en esta tradición (vid. *supra*, p. 19). La obra de Luciano pudo ser recibida directamente, al tiempo que lo hacía la tradición picaresca europea moderna ya en marcha, en el nacimiento de la picaresca en la literatura neohelénica a comienzos del siglo XIX, como indicamos más adelante, en 4) 1. Es interesante la propuesta de Rodríguez Adrados (1979), siguiendo a E. Gangutia (p. 350 s.), de la *Vida de Esopo*, aunque narrada en tercera persona, como posible antecedente del *Lazarillo*, dado que son perceptibles similitudes muy significativas y dado que circularon en España varias ediciones de la obra griega traducida poco antes de la aparición del anónimo español en 1554.

2) El Medioevo griego. *Digenís Akritas*.

Hay otro caso dentro de la tradición épica griega en el que parecen mostrarse asimismo elementos picarescos bien articulados. En el poema anónimo medieval *Digenís Akritas*, “héroe fronterizo (ἀκρίτας) de doble stirpe (διγενής)”, cabe distinguir dos partes bien diferenciadas, aunque no por ello deba cuestionarse radicalmente la unidad del poema. La primera parte, el “Canto del Emir”, presenta rasgos de epopeya, mientras que la segunda, el “Canto de Digenís”, es de carácter novelesco¹³⁹. La

representación en la primera parte de un ambiente y de un período histórico de un pueblo contrasta con el tono individual de las hazañas y de los lances amorosos de la segunda, entre los que no es difícil detectar lo lejanas que se hallan algunas acciones del espíritu caballeresco y lo cercanas del talante picaresco transgresor de esa moral. Cabe destacar, entre otras infidelidades del protagonista a su mujer, el episodio de la seducción de la joven desvalida que encuentra en los aledaños frondosos de una fuente en medio del desierto en el canto V, en el que él mismo cuenta, en tono de arrepentimiento, la historia truculenta de cómo después de gozarla entregó a la joven a su amante huido, “sin contarle, claro está, el deshonesto episodio, con el fin, como dice pícaramente el mismo Digenís, ‘de no herir sus sentimientos’”¹⁴⁰. A la comparación con este episodio invita la lectura del pasaje de la *Odisea* moderna que se cuenta en III, 480-555. En él Odiseo seduce a una joven a la que encuentra también en la orilla verdeante de una fuente, quien le toma por “un dios del mar” (v. 500), del mismo modo que la joven del poema medieval había supuesto a Digenís “encaminado por Dios” (V, 47). La diferencia fundamental estriba en que la actitud final de Odiseo, quien deja embarazada a la muchacha con una falsa promesa de regreso en la despedida, se acerca mucho más, desde luego, al alarde donjuanesco que la de Digenís, quien hace su relato “no por jactancia, sino por contrición” (V, 17). El carácter confesional es una de las características que con frecuencia acompañan a la literatura picaresca. No olvidemos, además, la incidencia que tuvo el poema medieval en la obra de Kazantzakis, quien en un momento muy significativo al final de su *Ascética* apela a su protagonista (es el único caso de héroe literario que aparece en esta obra esencial) y tuvo la intención de componer un poema épico, con él como centro, similar, en ciertos aspectos, a su *Odisea* tras haber concluido ésta (vid. *supra*, n. 16).

- 3) La novela picaresca inaugural, española y europea. Los referentes comparativos básicos: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *Simplicius Simplicissimus*.

Las otras vías de entronque de la *Odisea* moderna y luego de *Vida y hechos de Alexis Zorba* con la tradición picaresca de la literatura europea debieron de producirse a través del contacto seguro del autor con los textos no épicos que la crítica reconoce como precedentes del género que se remontan a la Antigüedad grecolatina, como acabamos de ver. Las traducciones de estos textos pudieron ayudar a la ‘formalización’

como género de la novela picaresca clásica que se produce durante los siglos XVI–XVIII, lo que sucedió, como es sabido, principalmente en España. Kazantzakis da noticia, en su artículo sobre la literatura de este país en una conocida enciclopedia griega, la enciclopedia Ἐλευθερουδάκης¹⁴¹, de las novelas más significativas que servirían de referencia para la extensión del género y su repercusión en variadas formas de expresión artística hasta llegar al siglo XX con el cine. A partir de allí este fenómeno literario se trasladó a otros países europeos a cuya literatura nuestro autor, como ya hemos avanzado, tuvo acceso pronto por su formación: Francia (Lesage), Alemania (Grimmelshausen), Inglaterra (Defoe), lugares en los que la tradición ya moderna recibiría prolongaciones muy significativas hasta nuestros días¹⁴². Este conjunto de obras aparecidas en el intervalo de tiempo mencionado es el que conforma fundamentalmente toda la tradición de literatura picaresca ulterior con sus múltiples manifestaciones y variaciones hasta época muy reciente, que suponen un reto para el crítico cuando se propone formular características comunes a la generalidad de las mismas. Para llevar a cabo nuestro estudio con arreglo a nuestro propósito y metodología se hacía imprescindible elegir como referencia básica de contraste el reducido número de obras originarias de la tradición picaresca que hemos considerado más representativas y adecuadas para el cotejo con la *Odisea* que llevaremos a cabo en el apartado siguiente I.4.2. Es una elección que renovaremos con alguna modificación importante en el caso de *Zorba*, dado que el componente dialógico esencial de la novela griega es bien perceptible sobre todo en la controvertida picaresca cervantina (como también en el origen de la picaresca: vid. *infra*, pp. 111 s., 341 ss.; para la controversia, vid. *infra* n. 340). Estas obras enjundiosas, naturalmente de referencia en en la mayoría de estudios sobre picaresca, son *Lazarillo de Tormes* (1545), obra anónima española; *Guzmán de Alfarache* (1599-1605), de Mateo Alemán, también española, y *Simplicius Simplicissimus* (1648), de Grimmelshausen, obra alemana. Elegimos esta última por la importante presencia en ella del código bélico tan conveniente al tema odiseico, ya que “la guerra sustituye en esta novela al pecado original del *Guzmán de Alfarache* como telón de fondo para las hazañas del delincuente” (Parker 1975: 138). La certeza de que Kazantzakis conocía la trascendencia de *Simplicissimus* en las letras alemanas viene dada, entre otras cosas, por el éxito que tenía por la época de sus sucesivas estancias en aquel país durante los años veinte la revista satírica múniquesa de amplia difusión que llevaba por título precisamente *Simplicissimus* (1896-1998). Esta publicación semanal contaba con colaboradores como Thomas y Henrich Mann, Hermann Hesse, Hugo von

Hoffmansthal y Jacob Wassermann, que también publicaban en la revista literaria berlinesa *Neues Rundschau*, donde Gerhard Hauptmann, autor muy importante para Kazantzakis, editó por entregas a partir de 1922 su poema *Till Eulenspiegel*, de tintes satíricos, de cuya posible incidencia en la obra del cretense hablaremos (vid. *infra*, pp. 95, ss.).

Hemos tenido en cuenta también, según su interés, algunas de las continuaciones o segundas partes de diverso carácter que las mencionadas novelas picarescas inaugurales recibieron algo más tarde, como la de Juan de Luna en el caso del *Lazarillo*, o inmediatamente como la del propio Grimmelshausen para el *Simplicissimus*.

4) El contexto contemporáneo

4) 1. Literatura neohelénica. *Hermilo* (*Ερμήλος*).

Justo es comenzar la recepción de la literatura picaresca en la literatura neohelénica con un caso muy interesante de novela versificada de carácter satírico aparecida en 1817, justo cuando la novela como género moderno da sus primeros pasos en la Grecia a punto de lograr su emancipación: “podría considerarse la novela (μυθιστόρημα) un género literario introducido en el Estado griego recién constituido tras la lucha por la independencia, a pesar de los vínculos que la enlazaban con la fabulación (μυθιστορία) helenística y bizantina” (Tziovas 2007: 123). Se trata del *Hermilo o Democriteráclito* (*Ερμήλος ἢ Δημοκριθεράκλειτος*), publicada por M. Perdikaris en 1817 y muy leída en su momento. Según las palabras del autor, que escribió al tiempo o poco después unos Prolegómenos o una Prefacción (Προδιοίκησις) para justificarse a sí mismo y su obra, quizás por miedo a represalias por parte del clero contra el que arremete, él trató de reunir en el protagonista “por un lado a Demócrito para hacer chanza de las malas costumbres y por otro a Heráclito que deplora la mezquindad y enseñe la virtud”. La base de la fábula es la conversión en asno del protagonista, lo que le procura curiosamente una situación ventajosa de observador que le permite dar un buen repaso a todos los estamentos y profesiones, incluida la de médico, que es la del autor. De todos modos, se percibe en la crítica un trasfondo un

tanto reaccionario a veces si tenemos en cuenta los valores de la Ilustración que se abrían paso en la época

Según Henri Tonnet, el *Hermilo* supondría un intento de entroncar la aparición del μυθιστόρημα (término recién acuñado en 1815 por K. M. Koumas para designar la novela moderna frente a μυθιστορία, reservado para la novela griega y bizantina) con la tradición literaria de la Antigüedad:

La forma versificada de la obra y las referencias homéricas que contiene hacen de ella, a primera vista, una *Odisea* burlesca. Pero ello no impide que el libro sea una novela, según la propia confesión de su autor. “He concebido”, escribe Perdikaris, “esta historia inventada de Hermilo como una novela” (ὡς ἐν μυθιστωρικὸν ἔπλασα τὴν μυθώδη αὐτὴν ἱστορίαν τοῦ Ἑρμήλου)¹⁴³.

En su estudio de 2002 Tonnet hace una interesante reflexión sobre el lugar de la picaresca en el origen de la novela griega moderna en el capítulo “Traits picaresques dans la fiction grecque du XIX siècle, Le cas d’*Hermilo* de Michel Perdikaris” (pp. 123-138). Para ello comienza con una alusión a la posición restringida (Molho, Pageaux) y a la amplia (Souiller) de la crítica francesa en la concepción del género, junto con una revisión de la incorporación muy tardía tanto de la noción de picaresca como de una terminología propia en el panorama de la crítica griega actual, en la que alternando con el adjetivo “picaresque” empieza a utilizarse el adjetivo πικαρικός (p. 124). Este mismo crítico considera esta novela con rasgos que remontan más bien a *Lucio o el asno* y *El sueño* de Luciano que no al modo, algo alejado de los modelos españoles, en que se recibe la picaresca en el *Gil Blas* de Lesage, la vía más aceptada por la que debió de entrar el género en la literatura neohelénica, perceptible en obras que Tonnet reconoce como más claramente picarescas que veremos en la segunda parte de nuestro estudio, muchos de cuyos rasgos proceden, sin embargo, del *Hermilo*¹⁴⁴. Más interesante desde el punto de vista comparatista entendemos que es en este caso la aportación de Persa Apostolí (2003, 2018) por la minuciosidad de las similitudes que detecta con la tradición picaresca. La investigadora coteja desde los antecedentes en la Antigüedad hasta la picaresca como género formado y, aunque se sigue admitiendo la incidencia capital del *Gil Blas*, bien documentada por recomendaciones cultas del momento e intentos de traducción, es muy esclarecedor el contraste con los modelos españoles (conocidos por traducciones al francés y al italiano) y, en algún caso, con el alemán *Simplicissimus*. Es importante, naturalmente, el tema de la metamorfosis o del disfraz en figura de animal. Hermilo se transforma en asno y esa situación “privilegiada” y el

cambio de amos le permite una visión extensa y variada de la sociedad y arremeter contra estamentos y profesiones: “el mundo en el que se mueve el héroe central es un mundo caótico, que se asemeja al teatro en el que todos fingen, el engaño prevalece, los valores y las jerarquías se han invertido, es decir, un mundo picaresco” (Apostolí 2003: 146). Los modelos de Luciano y Apuleyo son vistos de cerca y se recuerda que el pícaro tiene formas arquetípicas como animal. Se citan las transformaciones del Lazarillo en las segundas partes, sobre todo en la de Juan de Luna, y se destaca *El coloquio de los perros*, “un texto que en muchos momentos recuerda al *Hermilo* [...] Cervantes afronta la filosofía de modo lúdico presentando dos ‘filósofos cínicos’, o, de otro modo, dos perros chismosos. Como en el *Hermilo*, en *El coloquio de los perros* se pone de manifiesto lo resbaladizo de la existencia humana” (p. 147). El papel de la fortuna (τύχη) es decisivo también para recuperar la forma humana.

Al recordar que por la forma la obra alude al mundo heroico, pero totalmente rebajado, no tanto por la intención satírica, sino por el tono bufo que no se abandona, Apostolí oportunamente remite (p. 146) a la tesis de Bajtín, quien refiriéndose a la Antigüedad y a la Edad Media afirma: “Ahí es donde se genera la nueva actitud radical hacia la lengua y la palabra. Junto a la representación directa –de ridiculización de la contemporaneidad– florece la parodización y el trasformismo de todos los géneros e imágenes elevadas del mito nacional [...] Todos esos géneros incluidos en el concepto serio-cómico (σπουδαιογέλοιο) son los auténticos antecesores de la novela. Es más, algunos de ellos son géneros de tipo puramente novelesco, que contienen en germen, y a veces en forma desarrollada, los elementos básicos de las variantes tardías más importantes de la novela europea” (Bajtín 1989: 446 s.). La investigadora griega apostilla: “...como sucedió antes en épocas más antiguas, p. ej., los mimos antiguos, los diálogos socráticos, la sátira menipea, Luciano, Petronio etc. Del dominio de lo serio-cómico (que no dista mucho del *Democriteáclito* de Perdikaris) procede, según el investigador ruso, la novela. Y a ese ámbito pertenece la picaresca”. Con esto se afirma el potencial generador del elemento jocoso del *Hermilo* que tendría su efecto en obras como *El hombre de las mil desventuras* (Ο πολυπαθής, 1839) de Gregorio Paleólogo, y *El mono Xouth* (Ο πίθηκος Χουθ, 1848) de Jacobo Pitsipios, que tuvieron gran importancia en los orígenes de la novela griega moderna y que tendremos ocasión de ver más de cerca cuando nos ocupemos de *Vida y hechos de Alexis Zorba* en la segunda parte. Lo que interesa subrayar en este momento, más allá del grado de elementos picarescos que hay en el *Hermilo*, como afirma la crítica, es que un texto en forma épica

de contenido satírico-burlesco dominante (mucho más, proporcionalmente, que la *Odisea* kazantzakiana) supone el origen y el estímulo de una serie de *μυθιστορήματα* en prosa neohelénica que revelan claramente la presencia de rasgos compartidos con la novela picaresca europea.

4) 2. Literatura europea. Irlanda (*Ulises*), Alemania (*El arco de Odiseo, Till Eulenspiegel*).

En el panorama literario europeo de los años veinte la aparición del *Ulises* de James Joyce (1922) fue un acontecimiento literario de primera magnitud, como la posteridad se ha encargado de demostrar. Ya hemos valorado los aspectos formales y de contenido en el tratamiento del tema mítico anunciado en el título, comparando esta obra, en la que son detectables elementos de la tradición picaresca anglosajona, con la *Odisea* de Kazantzakis (vid. *supra*, pp. 75 s.).

En la tradición épica europea contemporánea hemos de destacar, especialmente en lo que concierne a nuestros propósitos, el poema épico-jocoso alemán *Till Eulenspiegel* (1928) de G. Hauptmann, de cuya aparición en momentos cruciales de la evolución ideológica de Kazantzakis ya se ha dicho algo al hablar de los posibles factores ambientales y de la vida personal del autor que estimularon el cambio en la concepción del protagonista de la *Odisea* (1938)¹⁴⁵. Ahora queremos ampliar y matizar aquella exposición desde el aspecto literario. Creemos que el poema germano, de una extensión considerable, unos 5.000 hexámetros en dieciocho cantos, aunque a mucha distancia de los 33.333 decaheptasílabos de la *Odisea* de N. Kazantzakis en veinticuatro rapsodias, pudo tener una particular incidencia en la gestación del poema griego no sólo como una vía más de entrada en él de elementos de la tradición picaresca, sino además como fuente de inspiración para un pasaje fundamental. Nos referimos al modo de poner fin a la errancia perpetua por la que han optado ambos protagonistas en la última fase de sus vidas: Till (al que alguna vez se le compara osadamente en el poema con Odiseo), al saltar desde una cumbre en los Alpes suizos, fuera de Alemania después de vagar por ella, y Odiseo, desapareciendo por las alturas desde una peña en la lejanía de la Antártida. Ya hemos hablado del contexto vital de Kazantzakis en la década de los veinte, de su estancia de unos años en Berlín y de algunos viajes a Rusia y a España,

período en el que se produjo un giro ideológico y estético profundo. La consecuencia principal en su creación artística fue el cambio radical en la concepción del héroe quizás más conocido y valorado en su patria, especialmente por estar vinculado al hogar y al regreso a pesar de los conflictos (todavía es así en su drama *Odiseo*, de 1922, que en esto seguía a *El arco de Odiseo* de Hauptmann, de 1914). El cambio corrió en paralelo al de la redacción de la *Ascética* (iniciada en 1923, un año antes que la *Odisea*) y culminó durante una estancia en Gottesgab en 1928, tras uno de sus viajes a Rusia: la añadidura de “El silencio” como último capítulo del breviario de ejercicios espirituales y el paso de un Odiseo centrípeto a otro centrífugo en la segunda redacción del poema.

Efectivamente, en 1928, cuando en Alemania aún se respiraba la densa atmósfera de la derrota en la Gran Guerra y en Grecia la de Asia Menor en 1922, apareció la mencionada obra en hexámetros, ya completa, de Gerhard Hauptmann, la que se había difundido durante varios años por entregas a partir de 1922 en la revista literaria de *Neues Rundschau*; en 1927 se publicó en Leipzig un “intento dramático” para una posible representación y el propio autor realizó lecturas públicas en Berlín, lo que hizo que quienes estaban interesados en su producción (Kazantzakis se encontraba por entonces con frecuencia en la ciudad) estuvieran al corriente de esta novedad. Las expectativas de ventas del que aspiraba a ser “el retrato del eterno alemán” no se vieron cumplidas y la acogida por parte de la crítica fue desigual, algo, por otra parte, similar a lo que ocurriría en Grecia con la *Odisea* tras su publicación en 1938 (ambos poemas fueron tachados de anacrónicos). La exuberancia del título del poema, *Aventuras, lances, escamoteos, caretas y sueños del gran piloto de combate, cochero, prestidigitador y mago Till Eulenspiegel*, y la pátina barroca de los títulos de los capítulos “sirven de aviso”, nos dice uno de sus analistas, “de lo que aguarda al lector en el epos y en qué forma: una novela episódica como la historia de *Simplicissimus* o de *Don Quijote*. Es el *Schelmenroman* del siglo XVII, en el que un pícaro (sic) es conducido de aventura en aventura, el que ha servido aquí de modelo”¹⁴⁶. La autoidentificación del protagonista no puede ser más explícita y contundente en su contestación al ciego con el que se encuentra hacia el comienzo de la nueva aventura, la inicial del poema:

“¿Quién vive? se dice en la guerra”, pregunta el ciego, “¡Santo y seña!”

“¡Inútil es el santo!”, responde Till. “Mi seña ¡la vagancia!

Fui por lo serio soldado antes de convertirme en pícaro (*Schelm*).

Muerto hace nada como héroe y parido de nuevo como pillo burlón (*Schalksnarr*)”.

No sabe quién es la madre, como sigue contando, que volvió a alumbrarle en este avatar ni dónde, y con ironía dice que pueden los sabios disputar sobre la ciudad, como en el caso de la procedencia de Homero. Eulenspiegel ha partido en solitario en carromato, sin otra compañía que la de su lechuza (Eulen) y su espejo (Spiegel) como su nombre indica, y con un perro al que contará varias historias (*Lügenmärchen*) durante dos o tres “aventuras” antes del desenlace final¹⁴⁷. Ha partido de Silesia (no es casualidad que sea la patria real del autor) para atravesar toda Alemania en un viaje sin retorno entre la realidad y la fábula, y dar su adiós al mundo desapareciendo en una montaña de Suiza en un salto tras un ciervo fascinante. El emblema de la *Continuatio* de *Simplicissimus* es un caballo alado con la leyenda “ad astra volandum” (vid. *infra*, pp. 109, 172). El atrevimiento de la inversión del orden en la relación de filiación al llamar a Odiseo “el Eulenspiegel del mar” (también encontramos la más lógica para Till: “el Odiseo sin mar”) en la novena aventura da una idea inequívoca de la intención del entronque buscado ya en la primera, es decir, con el héroe más versátil y ambiguo, más viajero y el visitante mejor recibido por todas las literaturas de la tradición occidental, que no dejó nunca de inspirar animadversión como villano y simpatía como héroe (estoicos, cristianos; Odiseo atado al mástil: Cristo), ni de invitar a la imaginación, estimulada por la profecía de Tiresias, con la ambigüedad sobre su final. Si admitimos con la crítica la influencia de la obra teatral *El arco de Odiseo* de Hauptmann en el *Odiseo* de Kazantzakis, ambos dramas con la acción desarrollada sólo en Ítaca tras el regreso (vid. *supra*, pp. 52 s.), no parece aventurado, por lo que venimos exponiendo, suponer que el autor griego sintiera mucha curiosidad por el devenir de este nuevo aspirante odiseico, un personaje tradicional en el mundo germánico como Till Eulenspiegel, ahora errante hasta el final de su vida según la nueva creación de aquel autor alemán. El citado poema en verso épico hacía su aparición completa en Alemania (1928) justo cuando Kazantzakis, muy receptivo a lo que sucedía en aquel país que por entonces vivía muy de cerca, decidió definitivamente el carácter de su héroe en la segunda redacción de su *Odisea*. Es muy relevante el hecho de que en la primera escritura del poema griego, iniciada en Berlín en 1924-1925, el héroe aún siga el modelo tradicional centrípeto, cuando Kazantzakis ya conocía muy bien la versión contraria de Dante. Así lo comprobamos ya en su diario de 1914: la lectura del pasaje del *Infierno*, que le emocionó, supuso “la primera chispa que encendió el fuego”, según

Prevelakis (vid. *supra*, n. 73). Suponemos entonces que a este factor literario fundamental debió de sumarse otro más actual, también literario (aparte del ideológico del distanciamiento del nacionalismo y de otras circunstancias personales, vid. *supra*, pp. 52 ss.), que animó a Kazantzakis al cambio y a conectar definitivamente con la estela dantesca inversora de la visión del héroe antiguo. Creemos poder afirmar que ese factor añadido fue la lectura de *Till Eulenspiegel*, ya accesible en las sucesivas entregas publicadas desde 1922. Todo ello sucedía en el hervidero de la vida berlinesa de los años veinte con su proyección internacional.

Till Eulenspiegel, el conocido personaje jocosos del folklore medieval alemán, con una larga tradición de servicios en la literatura local (no sólo), asociable en alguna medida a la tradición picaresca¹⁴⁸, se ha puesto en movimiento en esta ocasión de la mano de Hauptmann en un recorrido temporal sorprendente por un mundo entre lo real y lo fantasmagórico, con jalones que van desde un encuentro con Helena y con otros personajes de la Antigüedad (como tantas otras cosas que recuerdan al *Fausto* de Goethe¹⁴⁹) hasta un concilio en Wittemberg en el que se ve obligado a presidir un debate con intervención de Lutero, y otro entre obispos y un bolchevique. No falta la ojeada a los infiernos, hasta poner fin a su recorrido con su ascensión, salto y desaparición tras el ciervo alegórico. Independientemente de que la ascesis de la *Odisea* sea o no de carácter ateo o nihilista, sobre lo que volveremos (también hay alguna controversia respecto a la filosofía del poema alemán), y de que la envergadura y la altura dominante de tono sean mucho mayores en la *Odisea*, hay paralelismos significativos entre ésta y el *Till Eulenspiegel* de Hauptmann. Lo demuestra la comparación con el breve listado de rasgos con que acabamos de resumir el recorrido del héroe alemán, cuando observamos la presencia al lado del héroe griego de la compañía ocasional de un animal (el cachorro de leopardo, r. XIII y, sobre todo, r. XIV, durante su “ascética”), la alusión en el poema a elementos de la realidad actual (en la rapsodia X, en la que se describen las luchas sociales en Egipto, la hebrea Rala es contrafigura clara de Raquel, la amiga activista de Kazantzakis en Berlín, y el dirigente revolucionario Nilos lo es de Lenin), los episodios fantasmagóricos, como es la visita a los muertos en el mundo de abajo y la forma misma de desaparecer del héroe, así como la abundancia de componentes jocosos de gran resultado expresivo. Basta para esto último con recordar la segunda aparición de Don Quijote en la rapsodia XXIV, que rescita al oír la llamada final de Odiseo antes de despedirse del mundo y acude en su

ayuda con tal presteza, que se olvida de coger su espada, cuando la primera aparición en la rapsodia XX la había hecho el héroe cervantino a lomos de un camello desvencijado transitando por África y a punto de ser cocido y devorado por unos caníbales a los que había liberado de unos negreros. Tampoco conviene olvidar en muchos momentos que, durante los sucesivos años de composición de su *Odisea* hasta su publicación tras la séptima escritura, en su búsqueda declarada tantas veces de imágenes que le sirvieran para su creación, Kazantzakis se aplicó a la traducción tanto de *La Divina Comedia* como de *Fausto*, cuyas huellas en su poema son claramente perceptibles como lo son de manera más clara en el poema de Hauptmann.

Los anacronismos (rasgo que algún crítico destacó en el *Till Eulenspiegel*, lo que de algún modo admitió finalmente el autor) no son tan estériles como se suele creer. En nuestra opinión este que representa el poema de Hauptmann sirvió en cierta medida y en cierto momento de acicate para la creación de otro, la *Odisea* de Kazantzakis, que no sería justo relegar exclusivamente a la condición de tal, como hemos indicado en otro lugar¹⁵⁰. Aparte del hecho de no volver a la patria, nos parece atractiva la idea, a la que podrían añadirse otras surgidas de la lectura del poema alemán, de que la escena final en la que Till pone fin a su errancia y a su vida precipitándose desde una montaña de los Alpes suizos en pos de un ciervo es la culminación de una ascesis (¿el ciervo Cristo?), de la misma manera que lo es, aunque con un sentido distinto de la trascendencia, la despedida de Odiseo del mundo desde una peña helada de la Antártida al encuentro con el Uno (“que no existe”, según el final de la *Ascética*). Y el final previsto del poema *Akritas*, que no llegó a escribir Kazantzakis, era también un desvanecimiento, pero con un sentido de superación de la Nada como contrapunto de la *Odisea*¹⁵¹.

La posibilidad de que este experimento germano, que comienza con la transformación de quien había sido “héroe” como piloto durante la guerra del 14 en un “pillo burlón” vagabundo, tuviera algunas consecuencias más diferidas en la obra kazantzakiana, es decir, en la gestación de la novela que sucedió al poema, *Vida y hechos de Alexis Zorba*, la veremos al tatar de esta novela (vid. *infra*, II. 4. 1. 4. 2)

I.4.2. Elementos de la tradición picaresca en la *Odisea* moderna. Criterios de juicio y temas centrales.

La multiplicidad de facetas que Odiseo ofrece a lo largo de su tradición en la literatura occidental encuentra una amplia ejemplificación en la versión kazantzakiana. Para el intento de caracterización del Odiseo que aquí aparece, de su singularidad a la luz de una presunta relación de parentesco literario con el pícaro, y para la comprobación de la proximidad o lejanía de ciertos elementos narrativos de la *Odisea* respecto de los rasgos que identifican a la narrativa picaresca, nos valdremos del método de análisis anunciado en la Introducción, recurriendo a las pautas de C. Guillén para la graduación de la novela picaresca, con las reservas indicadas (vid. *supra*, n. 51). Recordamos que la ampliación del concepto de novela picaresca al de narrativa picaresca la aceptamos según los criterios de Scholes-Kellogg y U. Wicks y que la distinción por la escritura en verso o en prosa no es un criterio tajante para la determinación de los géneros. Esto resulta especialmente relevante desde un punto de vista diacrónico¹⁵². De hecho, las novelas (siempre con las debidas reservas sobre el posible anacronismo en el empleo del término para obras escritas antes del siglo XVII, vid. *infra*, n. 366) eran compuestas en verso en una determinada época (s. XII-XIII) antes de la extensión de la prosa en las novelas de caballerías y antes de la posterior configuración de la novela moderna durante los siglos XVI y XVII. En esta configuración la novela picaresca española tuvo un papel decisivo junto con el *Quijote*, la genial innovación cervantina cuya deuda precisamente con la picaresca es aceptada, sobre todo en tanto que oposición a ella misma¹⁵³. Tampoco en la novela moderna decimonónica faltan ejemplos notables de versificación, ni tampoco en la literatura más reciente¹⁵⁴, y aunque “el desarrollo de una forma de novela es el hecho más importante en la historia de la literatura picaresca”, no escasean desde luego ejemplos de una “literatura rufanesca” (con lo que no se pretende la igualdad entre rufián y pícaro) plasmada en verso, anterior o contemporánea de la forma novelada, su lugar más genuino, como lo demuestra la difusión, al poco de aparecer, de las novelas picarescas durante los siglos XVI y XVII¹⁵⁵.

Se trata en este momento, antes de pasar a examinar la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba* en la segunda parte de nuestro estudio, de examinar de cerca el personaje

y, después, la estructura del relato de la *Odisea* de Kazantzakis. De los criterios que menciona Claudio Guillen en su propuesta de acercamiento a una definición de la picaresca sólo el segundo (relato en primera persona: pseudo autobiografía) y el octavo (estructura del relato) son de carácter formal y los trataremos a continuación de los demás. El resto de los criterios, la mayoría, se ocupa fundamentalmente de la caracterización del pícaro, pero con trazos que atañen necesariamente a la naturaleza y organización de la narración. El primero de ellos (evolución y conflicto) es el que reúne más matices en cuanto a la caracterización del pícaro y, por extensión, de la literatura picaresca, de forma que alcanza a los demás criterios, especialmente al cuarto (aprendizaje) y al séptimo (dimensión horizontal, trascendencia de la patria, supranacionalidad). Será por ello el más apropiado para confiarle un papel medular en el examen que nos proponemos y el que será aplicado transversalmente. El propio Guillén anuncia que se detiene mucho más en esta primera característica a la que considera “crucial”, dado que de ella arrancan y en ella convergen esencialmente muchas de las especificadas más adelante. Necesariamente entonces los criterios habrán de entrecruzarse por exigencias de la composición de la propia materia a valorar, rebelde a la compartimentación.

Procedamos, entonces, para la claridad y para la simplificación en la exposición, a una selección y ordenación de los criterios de juicio entre los ocho propuestos en el ensayo de Guillén. Daremos prioridad a cinco de ellos, cada uno de los cuales encabezará un apartado, sin que esto suponga la exclusión de ninguno de los demás, antes bien, en la aplicación de cada uno de los cinco criterios elegidos como capitales siempre será posible la aparición de cualquiera de los restantes (señalaremos oportunamente, claro está, los cruces más significativos entre ellos cuando se produzcan). Recordamos que los ocho criterios son: (1º) evolución y conflicto; (2º) pseudoautobiografía; (3º) parcialidad; (4º) filosofía / aprendizaje; (5º) subsistencia / hambre; (6º) condiciones colectivas y caracteres; (7º) horizontalidad / verticalidad; (8º) composición episódica. Los cinco criterios elegidos para encabezar cada apartado son el 1º (dominante en toda la organización), el 2º, el 4º, el 5º y el 8º, aunque no seguirán exactamente ese orden por razones que, como veremos, conciernen a la lógica propia de nuestro estudio. Un criterio tan importante como el 7º, con la refutación de la patria al elegir la horizontalidad en el alejamiento de la misma, que podría haber formado apartado por sí mismo, aparecerá suficientemente ejemplificado, como hemos dicho, en

la aplicación del criterio 1º, sobre todo al tratar en éste el tema fundamental de la errancia, entendida como respuesta al conflicto con la patria asignada (vid. *supra*, Concepto y tipología de la errancia, pp. 20 ss.). La verticalidad viene determinada por el alejamiento del estatus social, con las oscilaciones de ascensión y descenso en el plano moral, por lo que se verá en el apartado del aprendizaje y de la visión filosófica, es decir, de la evolución espiritual (4º). Tras la evolución y el conflicto como primer apartado, el segundo apartado estudiado será el que concierne al criterio 5º, dado que la precariedad, con su manifestación más aguda que es el hambre, aparece en la mayoría de las modalidades propuestas de errancia y llega ser un tema central de vivencia y de reflexión en las obras que veremos. A continuación, en tercer lugar, puesto que la experiencia del hambre tiene una repercusión directa en el aprendizaje y en la valoración filosófica del mundo, vendrá el apartado dedicado al criterio 4º, con el rótulo de Evolución espiritual. Ascética, con lo que se evidencia la conexión con el 1º.

El orden que siguen en nuestro estudio los apartados concedidos a los criterios seleccionados es, por tanto, el siguiente: I.4.2.1. EVOLUCIÓN Y CONFLICTO (1º); I.4.2.2. HAMBRE (5º); I.4.2.3. EVOLUCIÓN ESPIRITUAL. ASCÉTICA (4º, 1º); I.4.2.4. PSEUDOAUTOBIOGRAFÍA (2º); I.4.2.5. ESTRUCTURA DEL RELATO (8º).

Para empezar, escogeremos ordenadamente para su examen y contraste, bajo el primero de estos criterios, algunos temas centrales presentes en la tradición picaresca en los que se hace visible la evolución y el conflicto, localizables asimismo en la *Odisea*. Son temas que se encadenan y agrupan de la siguiente manera:

1. Nacimiento / prefiguración de la conducta / el entorno familiar y social / determinismo y libertad. Desarraigo
2. Delincuencia
3. La errancia como destino

También aquí, entre estos temas centrales, han de producirse necesariamente cruces que resultarán evidentes en los ejemplos que se ofrecen, como el de errancia y delincuencia, o errancia y ascética. Algo semejante ocurrirá en la aplicación de los demás criterios y los respectivos temas elegidos.

I.4.2.1. EVOLUCIÓN Y CONFLICTO (criterio 1º, implica los criterios 3º, 6º y 7º).

El pícaro es un tipo o carácter evolutivo. Entre las varias formulaciones que Guillén acumula en este primer criterio encontramos afirmaciones tales como que “la picaresca está basada en una cadena de situaciones”, “el héroe se convierte en pícaro a través de las lecciones que extrae de sus aventuras”, “vidas en evolución”, “la novela picaresca ofrece un proceso de conflicto entre el individuo y su entorno, su interioridad y su experiencia”.

Nos proponemos detectar el encadenamiento de situaciones que hace, no simplemente que el héroe de nuestro poema evolucione, pues ya vimos que esto es lo que autorizadamente distinguiría genéricamente el tránsito desde la epopeya a la novela, sino que le convierten en acreedor por comportamiento del calificativo de pícaro, aunque sea durante una fase de su trayectoria (“el pícaro no es estático, sino que *se hace* en un determinado momento de su carrera y con frecuencia deja más adelante de serlo”, leemos también en el primer criterio). Pasamos a examinar, como decíamos, los temas centrales en los que se define o se pone a prueba el carácter del protagonista exponiendo previamente lo que encontramos en situaciones similares representadas en la tradición picaresca más acreditada.

1. El nacimiento y la ascendencia. La prefiguración de la conducta. El conflicto con el entorno familiar y social. Determinismo / libertad. Desarraigo.

1) En la picaresca ‘clásica’ (s. XVI, XVII).

Veamos qué sucede en algunos de los textos más representativos de esa tradición a partir mayormente de su formalización en la novela. El relato de las circunstancias del nacimiento y, sobre todo, de la infancia o adolescencia del protagonista es, como decíamos, una característica aceptada como específica, aunque no privativa, de la novela picaresca desde su nacimiento como género, y, dado que normalmente va siempre justo al comienzo de la narración, debe entenderse como un factor esencial de organización, con un significado especial más allá de lo puramente formal.

Antes de ello creemos oportuno revisar someramente lo que sucede en cuanto al tema del nacimiento en otros modos literarios más tradicionales respecto de los que la picaresca supone una inversión de valores, con el fin de resaltar los contrastes. Nos referimos fundamentalmente a la épica antigua y a la literatura caballerescas medieval.

Las circunstancias que rodean el nacimiento de un héroe épico tradicional, aparte normalmente de una gran complejidad genealógica, siempre van acompañadas de elementos excepcionales¹⁵⁶, que vienen a ser señales premonitorias de su actuación en su trayectoria posterior o de sus virtudes o defectos. El conjunto de incidencias contribuye normalmente al surgimiento de la ejemplaridad de conducta (hay figuras míticas decididamente negativas cuya ejemplaridad se deriva *a contrario*), pero todo ello procede, si nos referimos a la Antigüedad grecolatina, de un material mítico de fuentes diversas y a veces dispersas, de episodios que no están concebidos de antemano para formar un discurso trabado que se ocupe de una figura que se va construyendo individualmente en evolución a lo largo del propio relato integrador del proceso. El oráculo, cuando se produce, fija por definición la fatalidad, y Edipo nunca logrará construirse a sí mismo intentando huir de él. Se dan descripciones del nacimiento y recopilaciones de hazañas, como el caso de Heracles, con sus trabajos referidos con independencia unos de otros, hilados en sarta, o el de Teseo con sus hazañas, pero en tales casos el héroe está ya construido de antemano y lo único que hace es probarse como tal, haciendo gala de su *areté*.

En el mundo caballeresco de espíritu medieval, si no tanto como en los héroes de la mitología antigua, sí se da un considerable grado de complejidad en las combinaciones de progenitores y de historias amorosas que dan lugar al nacimiento de los héroes. Si se toma como referencia una obra cumbre de la literatura caballerescas justo antes de la aparición de la novela picaresca, como es *Amadís de Gaula*, es significativa la gradación ascendente por un lado, que conduce de la procreación de Amadís a la de Esplandián, su hijo, “el fruto más depurado” de todos los vástagos habidos por los protagonistas de la novela, y descendente por el otro, el que lleva a la procreación del monstruo Endriago, nacido de un incesto. Ambos casos van acompañados de rasgos sobrenaturales, divinos en Esplandián, quien como signo de su doble naturaleza llevará grabado en su pecho su nombre y el de su amada, “algo que las otras criaturas no han”, y diabólicos en Endriago como hijo de un gigante. En el primer caso se da el enaltecimiento de la mujer en la figura de la madre (Oriana) y en el otro la

degradación en la de una madre que, además de matar a la suya, ha procreado con su propio padre. Amadís combatirá contra el monstruo que representa su antítesis tanto por genealogía como por significado amoroso¹⁵⁷.

En la picaresca española clásica, la cadena de acontecimientos vitales comienza con la exposición de algunas circunstancias del nacimiento que remiten a veces también, como en las novelas de caballerías, al folclore (*Lazarillo de Tormes*), y con la historia y la semblanza moral de los progenitores de forma más o menos detallada (*Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, el *Buscón*, *Estebanillo*), todos ellos muy distantes de la ejemplaridad. El padre de Lazarillo, según cuenta el Lázaro maduro, es un molinero que por las sangrías mal hechas de los costales padece persecución por la justicia y es condenado al destierro en el que muere en la lucha contra los moros al servicio como acemilero de un caballero que allí fue. La madre y el padrastro mulato con el que se ha amancebado son también acusados de robo para poder mantener al pequeño hermanito nacido de la nueva unión y condenados a recibir azotes. La madre, que intenta recuperar la dignidad yendo a servir en una venta, entrega allí a Lázaro, ya buen mozuelo, a un ciego para que mire por él, porque confiaba que “no saldría peor hombre” que su padre. El ciego lo acepta “no por mozo, sino por hijo” (*Lazarillo*, I, p. 10)¹⁵⁸.

La delincuencia, que como vemos asoma en los ancestros de Lázaro, no se sustancia en el vástago de manera que se le pueda considerar un delincuente¹⁵⁹. No será el caso de Guzmán. Él mismo, como Lázaro, relata su propia historia. Su padre, un prestamista afincado en Génova, renegado de su fe y casado en primeras nupcias con una mora rica en el curso de su paso obligado por Berbería, le roba la hacienda a su mujer para volver a España. En Sevilla confiesa su culpa por interés de cobrar una deuda y establece relaciones carnales con la que será la madre del protagonista, la mujer de un viejo caballero. La madre atribuye la paternidad a ambos hasta que muere el último. Es hijo, por tanto, de adulterio. El relato de los lances amorosos de la madre y de la abuela materna demuestran los beneficios económicos que obtuvieron de ellos. El abandono de su ciudad y el ingreso en la vida de pícaro en Madrid le hará alternar empleos con la mendicidad y el robo para alimentar su afición de tahúr. Las subsecuentes andanzas por España e Italia entre transgresiones y arrepentimientos de dudosa sinceridad finalizan en la segunda parte del relato con una condena en galeras. Tras rematar la cuenta con su “mala vida”, el protagonista y narrador anuncia una tercera parte de ella.

El padre del buscón Don Pablos (en algún momento queda en entredicho su paternidad) es un barbero que le comenta a su hijo: “esto de ser ladrón no es arte mecánica sino liberal”, y se vale de las industrias de su mujer, una alcahueta medio bruja, para salir de la cárcel. La ironía acerca de la influencia de la propia ascendencia no cesa, tanto en el pícaro segoviano, que ante las recomendaciones de los padres sobre el oficio a imitar no se aplica ni a uno ni otro y proclama: “yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito”, como en el gallego Estebanillo, hijo de hidalgos, que recuerda su procedencia, según le transmitió su madre, de un personaje histórico de alcurnia. Éste fue nada menos que el conde artífice de la independencia castellana, Fernán González, quien le transmitió el apellido. En este último caso la ironía puede ir dirigida tanto a las novelas de caballerías como a las picarescas. Añádase que, cuando interviene el código moral del combatiente (participación en la Guerra de los Treinta Años), Estebanillo no se caracteriza precisamente por su arrojo.

Así, pues, frente al alarde de la estirpe que da por supuesta la elevada moral de que hace gala el héroe en las novelas de caballería (espíritu medieval), en boga aún durante el siglo XVI, contra las que se alza directamente el alegato literario moderno, se opone la declaración pronta de origen no simplemente humilde del protagonista, sino en unos casos teñido de amoralidad (*Lazarillo*) y en otros de inmoralidad o cinismo (*Guzmán*), que se encuentra en la novela picaresca fundacional. No es ajeno, como hemos visto, a tal declaración el tono paródico, que puede llegar a serlo, rizando el rizo, respecto de la propia novela picaresca al final de su época de florecimiento (*Estebanillo*, 1646). No se espera a un momento oportuno, sino que se comienza por dejar claro el origen desde el primer momento, como si de una “declaración de principios” (frente a cualquier exhibición de *areté*) se tratara. Esto no impide que el pícaro se emplee en algunas de sus acciones “a fin de conseguir notoriedad y fama”¹⁶⁰, siguiendo con ello la aspiración heroica más antigua. Según Américo Castro, la vida de Pablos parecía impuesta por una ley de herencia y, en respuesta a ciertas objeciones que defendían su libertad (Leo Spitzer), afirmaba que “Lázaro, Guzmán y Pablos estaban previamente juzgados al exhibir su ascendencia [...] Cuando en este caso hablo de herencia, me refiero a que, en la novela picaresca, el personaje central aparece situado mediante un hereditario determinismo, prensado dentro de una clase moral, de la cual no podrá zafarse”¹⁶¹. El problema de la relación directa entre libertad y pecado que atormentaba la espiritualidad española a comienzos del barroco llega a su expresión literaria más

cumplida en el *Guzmán de Alfarache*. Que la libertad es transgresión y conduce al pecado en un mundo intransformable es un aspecto filosófico y teológico en el que naturalmente no podemos adentrarnos en profundidad, por la gran complejidad que comporta el problema doctrinal de la predestinación y de la gracia, que marcó moralmente la época de forma obsesiva¹⁶². Su consecuencia literaria es la representación extraordinaria del drama espiritual de toda la sociedad española cada vez más atenazada y empobrecida también en lo material que se produce en la novela citada, como un *epos* secularizado. En el *Lazarillo* ya se había producido, pero los tonos eran distintos de los del espíritu barroco que sucedió al renacentista. El talante de la Contrarreforma se concentra, para luego desplegarse, en la paleta tenebrista perceptible en la pintura del mundo, profundamente pesimista, que ofrece el *Guzmán*.

La cuestión del determinismo en la valoración del pícaro en el momento concreto en que se fraguó como figura literaria es naturalmente algo discutible y controvertido. Una obra de arte tiene el derecho incuestionable a su autonomía y a ser juzgada en función de ella misma. No es menos cierto, sin embargo, que el “mito” que genera cobra una vida propia. La dinámica que muestra, por ejemplo, el caso del *Guzmán* tiene como consecuencia la apertura del relato a opciones espirituales y morales cambiantes, y su incidencia en la aparición de una novela alemana, *Simplicius Simplicissimus*, que nos interesa especialmente por añadirse en ella el código bélico de comportamiento, es bien reconocida y estudiada por la crítica especializada. Las veces que en su errancia Guzmán “vuelve a las andadas” parecen una incitación al crecimiento del mito, no sólo en manos del propio autor, que prometió una tercera parte que no escribió, sino también en la de otros que reciben el testigo para una continuación de su propia cosecha o directamente para la recreación (continuación autógrafa en el primer caso y alógrafa en el segundo). El hecho probado es que la novela de Mateo Alemán tuvo prolongaciones, la más importante, que sepamos, a través de la mediación de una curiosa traducción de gran repercusión en la literatura alemana, un caso ejemplar de *translatio* (vid. *supra*, p. 19) que no se entiende bien cómo es completamente ignorado entre los *palimpsestos* incluidos en el referido ensayo sobre la hipertextualidad de G. Genette¹⁶³. Hablamos de la aparición en aquel ámbito literario centroeuropeo de su principal novela barroca, la mencionada *Simplicius Simplicissimus* (1659)¹⁶⁴ de Grimmelshausen, también en el antedicho contexto de la espiritualidad contrarreformista, pues su autor al final se convirtió al catolicismo (quizás por adaptarse

a exigencias matrimoniales). Se trata de un ejemplo de viaje espiritual propiciado y desplegado por la traducción, en sentidos que divergen y convergen, de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1598) publicada en Múnich (1615) por el predicador jesuita, canciller y consejero de la corte de Maximiliano I de Baviera, Aegidius Albertinus. Por un lado la traducción descarga el original del contenido de crítica social que poseía y por el otro realza de manera mucho más explícita y apologética el talante dogmático de la Contrarreforma. Para su retrazado se vale de discursos propios (escribió y añadió a la traducción una segunda parte de su cosecha –no conocía al parecer la segunda parte publicada por Alemania en 1604– en la que Guzmán tiene una conversión religiosa y toma consejo de un eremita que le insta a peregrinar a Tierra Santa), con los tres estadios del sacramento de la confesión bien marcados, y la renuncia y la expiación como vía de salvación. De este modo preparaba el camino para la aparición de *Simplicissimus* (1659), en el que Grimmelshausen –cuyo grado de familiaridad con la picaresca española, sobre todo con el *Lazarillo* y el *Guzmán*, se ha intentado calibrar, aunque lo más probable es que fuera a través de las traducciones al alemán¹⁶⁵– encontraba asimismo en la retirada del mundo la vía de la felicidad, ahora, eso sí, sin mediación eclesiástica¹⁶⁶, lo que revela una adecuación al espíritu de la Reforma. La conversión de Grimmelshausen al catolicismo es tardía, pero la aceptación definitiva del desencanto y de la soledad (recordemos el clima espiritual que imperaba en Europa como consecuencia de la Guerra de los 30 años) conviene tanto al espíritu reformista como al contrarreformista. Es de notar que todo el último capítulo del *Simplicissimus* (V, XXIV), como anuncia el propio narrador-actor al final del capítulo precedente, es una consignación prácticamente literal del capítulo XVIII de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara, en traducción que realizara también Albertinus en 1604. En él se consuma el morir al mundo: del “Quédate a Dios, mundo” guevariano al “*Adieu Welt*” del autor germano¹⁶⁷. El éxito del modelo que aquella peculiar interpretación del pícaro español ofrecía en la traducción de 1615 hizo que apareciera una Tercera parte del *Guzmán*, de Martin Freudenholt (1626), en la que el protagonista vuelve a la errancia pecaminosa por el próximo y lejano Oriente, por América del Sur y por Europa hasta su entrega a la vida eremítica¹⁶⁸. Más tarde, en 1650, Machado de Silva escribió una tercera parte en la que Guzmán sale de galeras, peregrina a Compostela, se hace monje franciscano y se retira a una ermita cerca de un hospital donde atiende a los enfermos. Alemania no escribió una tercera parte de la historia, pero, como señala Parker, “si hubiese escrito su Tercera parte, habría hecho

también, sin duda alguna, peregrinar a Guzmán y luego convertirse en ermitaño. Por todo ello la línea que va del *Guzmán de Alfarache* al *Simplicissimus* no tiene solución de continuidad”¹⁶⁹. Por otra parte, y en relación con el tema central de nuestro estudio, la vinculación de la obra de Grimmelshausen con la literatura de la Antigüedad, con la *Odisea* en concreto, posibilitada asimismo por la traducción, mantiene abierta como era de esperar una sugestiva línea de investigación¹⁷⁰. Tanto el final que se da en *Simplicissimus*, que hemos visto, como el que encontraremos en la *Continuatio*, en la cual el protagonista prolonga su errancia hasta acabar en Madagascar, optando por la soledad frente a las ofertas de regreso a casa¹⁷¹, ofrecen una similitud con el final de la *Odisea* moderna, con el desvanecimiento del héroe por el éter en la Antártida, muy tentadora para el comparatista. En el frontispicio de la obra alemana se representa a un caballo alado (Pégaso) iniciando el vuelo con una leyenda “Ad astra volandum”.

Si hay determinismo, social o teológico, no se detiene por ello la evolución del personaje en el plano existencial, que es lo que se representa en la novela, en el ‘ser ahí’ del protagonista. El propio Américo Castro afirmó que la novela “no consiste en la expresión de lo que acontezca a la persona, sino cómo ésta se encuentra existiendo en lo que acontece”¹⁷². Si está o no predestinado en el plano teológico, no por ello está programado o, mucho menos, inmovilizado existencialmente, y si está ‘prensado’ moralmente, las propias opciones más bien cínicas por las que mayormente se decide Guzmán y los discursos morales indican inquietud y que la búsqueda de escapatoria no cesa. La doctrina del libre albedrío aflora con claridad: “procura ser usufructuario de tu vida que, usando bien de ella, salvarte puedes en tu estado” (I, 2, 4, p. 185)¹⁷³ o “Hermano mío, mal sientes de la verdad, que ni ha de ser ni conviene ser: tú lo haces que sea y convenga. Libre albedrío te dieron con que te gobernases” (I, 3, 10, p. 326). La interpretación tridentina de la gracia salvadora tiene, sin duda, un papel importante en esto. Y siempre que el hombre pida con lágrimas la caridad, “le acudirá Dios con su gracia, haciéndole señaladas mercedes” (I, 3, 4, p. 272)¹⁷⁴. Aunque el pesimismo respecto de la relación con el mundo que se desprende de la novela española es claro y se trasmite al caso germano, aunque en éste la ácida crítica social no esté tan presente, el protagonista sevillano no desperdicia la ocasión de ratificar su vocación de libertad en varias declaraciones suyas. Alardea incluso de hallarse en posesión de ella en clara ventaja por condición tanto respecto de sus antecesores, como de otros individuos de alcurnia o de presumible posición social acomodada (aquí vemos la carga constante de

crítica social): “no trocara esta vida de pícaro por la mejor que tuvieron mis pasados” [...] “con deseo de esta gloriosa libertad, y no me castigaran, como a otros, por vagabundo...” (I, 2, 2, p. 171). “Así que la libertad en pedir sólo al pobre le es dada. Y en esto nos igualamos con los reyes...” [...] “la otra libertad es de los cinco sentidos. ¿Quién hay hoy en el mundo que más licenciosa ni francamente goce de ellos que un pobre, con mayor seguridad ni gusto?” (I, 3, 4, p. 276). La libertad de la condición picaresca es motivo de reflexión por parte de Guzmán (criterio primero: encontrar los valores por sí mismo; cuarto: “filósofo en curso”), que parece fundar el postulado ideológico de que el pícaro, con todas sus carencias y penurias, a pesar de ser servidor de muchos amos (criterio sexto), es, sin embargo, dueño de sí mismo¹⁷⁵.

Por cierto, el relato de su ascendencia que hace Simplicius en el primer capítulo de la obra de Grimmelshausen es un prodigio de ironía y de humor, con el juego que ofrece entre nobleza y villanía, como no lo es menos el comienzo del *Estebanillo* que le precedió en el tiempo. El tono jocoso de los respectivos prolegómenos no impide que ambas novelas reflejen lo sombrío de unos años teñidos por el humo de la pólvora y de las piras de los paisajes después de la batalla en la Guerra de los Treinta años. Naturalmente en la germana el relato se desenvuelve con mucha mayor propiedad en este ambiente, con la apabullante vivencia directa y angustiosa de los acontecimientos y de sus resultados, manteniendo oportunamente el tono irónico y jocoso, pero lejos de la frivolidad y el cinismo que exhibe el *Estebanillo*, ejemplo que anuncia el final de la época pletórica de la picaresca española. No sorprende que Grimmelshausen para el capítulo final de su libro, como consecuencia de la experiencia decepcionante del mundo que le lleva a la elección de la vida eremítica, eligiera como rúbrica de *Simplicius Simplicissimus*, la primera entrega y la más importante de sus *Simpliciana*, el grave *Adieu Welt*, el mencionado “quédate a Dios, mundo” guevariano. Ello no le impidió escribir más tarde la citada *Continuatio*, sumamente interesante también para nuestro estudio, como veremos¹⁷⁶. A todo esto hay que añadir algo más, muy significativo, volviendo al tema de la ascendencia de Simplicissimus y a la ironía, que afecta al origen de las ambivalencias del personaje: el protagonista descubre avanzado el relato de su vida (V, VIII) que en realidad es de ascendencia noble¹⁷⁷. En el caso de *Estebanillo* esto sólo había quedado como figuración de una más que improbable pretensión.

Pero para ironía, humor, con la luminosidad propia que despeja el pesimismo, en una palabra, para libertad superadora en tantas cosas de patrones recibidos o a su alcance, siempre estará Cervantes. Independientemente de la cuestión sobre el género de determinadas obras suyas, la descripción del ambiente picaresco que se encuentra en ciertos pasajes de alguna de sus *Novelas ejemplares* (citadas por Kazantzakis en la enciclopedia Eleutheroudakis), p. ej., en *La ilustre fregona*, es notablemente concentrada (vid. el ambiente casi festivo de las almadrabas de Zahara), pero en este momento para nuestro asunto lo más relevante de esta obra es que los dos protagonistas son “caballeros principales y ricos” y eligen libremente la carrera del vagabundo. De Carriazo pronto se dice que “llevado de una inclinación picaresca”, sin forzarle ningún maltrato de sus padres, “se desgarró” de su casa y se fue “por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre”. Le fue tan bien en su vida de pícaro “que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache”. La ralea noble del pícaro vocacional asoma en toda circunstancia, pues “con serle anejo a este género de vida la miseria y la estrechez, mostraba Carriazo ser un príncipe en sus cosas”. La picaresca cervantina es, desde luego, especial por dialógica, con el ejemplo mayor de *El coloquio de los perros*, y volveremos sobre ella al tratar de *Vida y hechos de Alexis Zorba*. El enfoque monocular autobiográfico (punto de vista único, narración en primera persona: segundo criterio) del que se deriva la visión del mundo prejuiciosa (tercer criterio) deja paso a la entrada de la visión procedente del otro, a la situación básica de diálogo controlada por un narrador. En Cervantes el pícaro no está solo, siempre tiene un amigo confidente y con frecuencia entrañable. Este ensanchamiento de la vía de ingreso en la condición picaresca puede ser desafiante para los criterios sociológicos establecidos en las exigencias para la constitución del género literario de “novela picaresca”, pues incorpora el criterio psicológico del impulso al vagabundeo, “inclinación picaresca” en términos cervantinos, como forma de vida a la que empuja no sólo la necesidad, sino también la libre elección¹⁷⁸. El pícaro, sin embargo, con su grado de rechazo a la integración social, tiene vida literaria también fuera de las restricciones del género de la novela. Una apertura, la cervantina, que ratifica el vínculo entre la condición picaresca, subversiva respecto de la jerarquización social, y la libertad. “Es precisamente este dato el que ha permitido a una de las más amplias corrientes interpretativas de la historia de la literatura picaresca el considerarla como expresión de la afirmación del individualismo moderno”¹⁷⁹.

2) En la *Odisea* (K)

La opción existencial de rebeldía del Odiseo moderno es clara, como el propio héroe afirma pronto en el poema. Ante un anciano que todavía ignora quién es y que representa la conciencia coral de los itacenses reprobatoria de la cruel venganza que no endulzó su espíritu, se describe a sí mismo objetivándose de este modo: “Un alma conocí yo que no ha consentido nunca / uncirse a yugo de deidad, demonio u hombre; / vagó, corrió mundo y saqueó y un odre se volvió su corazón / para los cuatro buenos-malos vientos fundamentales” (*Od. K. I*, 889). Rebeldía en el orden humano, que se probará con la negativa a aceptar los códigos que le impone la vida confinada a la familia y a su reino, y en la relación con lo divino, en un conflicto radical. La afirmación anticipa, a la vez que profundiza en él, el sentimiento pronunciado más tarde y que ya hemos citado en otro lugar, con el que se distancia, en una zozobra que no oculta altanería, de la condición divina: “me estremecí. Siento el peligro de llegar a ser un dios, sin corazón *cambiante*, sin alegría y sin dolor de humano” (*Od. K. II*, 150-4). Es preciso, sin embargo, recalcar de antemano que el héroe homérico, primer modelo del que parte el kazantzakiano, a pesar de las ambivalencias señaladas y del carácter perturbador de la ordenación del relato en el que va enmarcado, tiene un destino rotundamente aceptado que nunca se pierde de vista: el regreso, la venganza, la recuperación del trono¹⁸⁰. Todas las acciones que pueden llevarle a la toma de decisiones poco o nada heroicas para afrontar ciertos peligros no le hacen salir de la solución ya presente desde el principio en los designios de los dioses del Olimpo (*Od. H.*, I, 15, “cuando los dioses habían hilado que regresara a Ítaca”) y en la profecía de Haliterses (“sobre los pretendientes anda dando vueltas una gran desgracia” y “ya se está cumpliendo todo”, *Od. H.*, II, 160-175). Recordamos que el suspense está excluido del material de la épica¹⁸¹. Sus diferentes avatares, por muy apasionantes que sean, no rompen el troquel de un héroe que termina como empieza. Otra cosa es que los gérmenes latentes en aquella ambivalencia y en los efectos perturbadores del relato eclosionen más tarde en la historia de la literatura, como vimos en el texto de G. Genette (vid. *supra*, p. 86). Así, ocurre que el Odiseo kazantzakiano es hijo de ‘la experimentación y del azar’ sin ninguna garantía de éxito ni en la materialidad ni en la espiritualidad que este mundo ofrece. La única salida que queda es “la patria esencial”

(Lukàcs, vid. *supra*. p. 65). En esa trayectoria abierta a la búsqueda de lo improbable es donde se produce la evolución del personaje, como también ocurre en el caso del pícaro, de Guzmán y de Simplicius, con su deseo de ver mundo, y lo mismo vale para el de Zorba)¹⁸².

La sucesión de situaciones que hace que este nuevo Odiseo dé circunstancialmente en pícaro tiene, sin embargo, también una prefiguración ya en el canto I de la *Odisea* kazantzakiana en el nivel mítico de la profecía al poco de nacer el héroe, según lo recuerda el aedo. La prefiguración va compartida, como es natural, con la presencia en la misma del elemento heroico (también del ‘antiheroico’) y del divino y semidivino, pero no lleva fijados los objetivos finales precisos del héroe como en el poema homérico –en el que, además, la referencia al nacimiento es mínima y con escaso desarrollo, apenas una docena de versos integrados en un excursus sobre el origen de su cicatriz bien avanzado el poema (XIX, 390-429)–. En el caso moderno sólo se anticipan rasgos fundamentales de conducta implícitos en quienes se aceptan como ancestros, naturales o míticos adoptivos por su presencia en torno a la cuna. Dado que el relato de las circunstancias del nacimiento, de la descripción más o menos extensa de la genealogía inmediata con la extracción social y moral de los progenitores del protagonista es, como hemos visto, una característica común y relevante de la novela picaresca desde su aparición como género y que va normalmente al comienzo de la narración, parece obligado ver con cierto detenimiento lo que encontramos en la historia del nacimiento del héroe y de su ascendencia como la cuenta el poema de Kazantzakis.

La prefiguración aparece cuando el aedo relata durante el banquete de celebración del regreso la infancia del recién recuperado y triunfante rey en el primer canto de la *Odisea* (I, 1188-1283). Dado el presunto carácter de *continuatio* que tiene el poema moderno respecto del antiguo¹⁸³, el comienzo del uno no podía producirse más que como engarce con el final del otro, con el reposo del guerrero, que desde luego será mucho más breve de lo que se esperaba. Antes de la celebración del banquete, en el camino de Odiseo hacia el palacio, se produce una catábasis del héroe (I, 730 y ss), que puede tener en principio un sentido de renovación y de intento de legitimación trazando un puente con un pasaje esencial del poema homérico¹⁸⁴, como ocurre con el relato de las propias hazañas que hace ahora a los suyos (II, 37 y ss), pero ambos pasajes están cargados de premoniciones sobre el convulso futuro inmediato del héroe en su isla. La catábasis puede interpretarse como intento fallido de nuevo arraigo profundo cuando

pensaba “gozar de la plenitud de la isla” (I, 787) o que “esta es la roca que tanto deseé volver a ver” (I, 804), o “libaba las dulzuras de la patria” (I, 812). Se puede decir entonces que la intervención del aedo se produce en el primer momento de relajación del héroe, en el banquete de celebración tras el arreglo de cuentas, tras una serie de reencuentros graduales (nada halagüeños ahora, como decíamos) y el restablecimiento o imposición del orden. Todo cambia radicalmente, sin embargo, en la finalidad de la conducta de Odiseo a partir del momento en que oye las circunstancias que rodearon su nacimiento¹⁸⁵. El nuevo Odiseo, el Odiseo ‘transformado’ o ‘renacido’ y, por tanto, la nueva *Odisea* comienzan verdaderamente entonces, con las consecuencias de unos hechos desconocidos arrancados del pasado y traídos al presente. La infancia que dice querer relatar el aedo queda en realidad reducida al recuerdo del fenómeno que presencié junto a la cuna del héroe niño una noche que se encontraba en compañía del abuelo –quien hemos de suponer que sea Autólico, el abuelo materno, por el carácter que muestra aquí, aunque, como siempre que se le recuerde, no se dé su nombre¹⁸⁶–, ambos en estado de embriaguez: “ningún hombre se ha atrevido a descubrirlo, mas esta noche lo pondré de manifiesto / el hondo y gran secreto: los tres hados que el sino te entregaron” (I, 1240). El bardo le asigna al héroe, como una atrevida revelación, una ascendencia vinculada a la presencia en torno al recién nacido, como Moiras en acción (aquí se las saluda como *Χάρεις*, otorgadoras de dones), de tres personajes de gran empaque en la mitología por sus grandes acciones, pero proscritos por los dioses y condenados al pago de penas por algunas de estas acciones: Tántalo, Prometeo y Heracles. Si bien las aportaciones al destino del recién nacido son la del hombre sin esperanza (Tántalo, *ὁ πρόγονος τοῦ ἀπελπισμένου ἀνθρώπου*, I, 1257), la del padre de espíritu luminoso y audaz retador del orden olímpico (Prometeo) y la de la prueba milagrosa del fuego (Heracles), las señas que unen míticamente a los tres son la conflictividad con el orden divino y la combinación de los actos de engaño con unos ejercicios de castigo o expiación que, al poner a prueba la condición humana en el caso de Heracles, se convierten en un ejercicio de elevación y depuración, en una forma de ascética. Así ocurre que en la rapsodia XIV, la intitulada “Ascética” por Prevelakis, harán su aparición, ahora con una amplia intervención de cada uno, los tres ancestros, sin decir sus nombres pero identificables, en las visiones del héroe en el retiro de la caverna¹⁸⁷, en unas imágenes que recuerdan de nuevo el ritual de la *nekya* (XIV, 320 y ss.; vid. también I, 730 y ss.)¹⁸⁸. Kazantzakis mantiene, como Homero también (y esto es muy importante), al trapacero Autólico (insistimos en que nunca aparece su nombre y

tampoco se dice el de ninguno de sus antepasados con los que baila en la mencionada catábasis) como abuelo materno de Odiseo, y ello en un momento decisivo de la configuración profética de la personalidad del héroe, renovado al poco de su nacimiento¹⁸⁹. El personaje de Autólico como ancestro de Odiseo es clave para entender el carácter ambivalente de éste ya en Homero y su relación con Hermes, con quien tiene muy buenas relaciones. En otra leyenda se menciona a Hermes incluso como su padre, lo que puede aclarar muchas cosas en cuanto a la línea psicológico-antropológica que conectaría a nuestro héroe con el arquetipo del *trikster*¹⁹⁰. En la versión de Kazantzakis, el aedo y Autólico son los únicos que acuden alarmados por la presencia de los Hados en torno a la cuna en forma de dragones, que aparecen después de que el abuelo alzara al nieto entre sus manos exclamando:

¡Tu padre, el labrador, labriego desea hacerte;
te acuna por sus huertos y te desliza en sus surcos;
yo, en cambio, en las olas te sumerjo, para que te hagas pirata (κουρσάρης)!
bueyes de arcilla y arados te regala tu padre;
y yo te doy ejércitos de bronce y daga de dos filos
y seis pares de pequeños diosecillos para que juegues con ellos:
¡arriba, nieto mío, crece veloz y resucítame!

(*Od. K.*, I, 1220-27)

Son palabras que producen en el tierno infante un efecto de inocente alegría, aunque premonitorio de su futura errancia (que irá por otra parte acompañada de un buen número de transgresiones), como atestigua poéticamente el aedo:

Y se abrían en tu espíritu azuladas tierras extranjeras
y tu delicada entraña se empapaba en salmuera marina
(*Od. K.*, I, 1232-33)

Todo ello ocurre en el relato concentrado que de la infancia del héroe hace el cantor. La oposición entre el héroe sedentario fundacional, conquistador de Ítaca, el padre Laertes (tampoco se dice en este momento su nombre), y el transgresor e incitador al desarraigo, el abuelo Autólico (errancia, delincuencia: primer criterio) se condensa en esta invocación que profiere el último como en ningún otro momento, que sepamos, de la tradición, incluido el propio Homero, pues en éste nunca aparecen ambos en contraste. Que no se diga el nombre de ninguno de los dos en este momento ha de entenderse sencillamente por el fácil sobreentendimiento de ambos familiares. De todos

modos, alguna confusión crea el ahorro de los nombres pues en algunas ocasiones llama padre a Prometeo y no queda claro a qué ancestro se refiere cuando en otros pasajes se habla de abuelo, lo que puede indicar que se trata de un tratamiento afectivo sin vinculación familiar necesariamente. En todo caso es fundamental la alusión a la relación irreverente hacia lo sagrado¹⁹¹, lúdica aún en la infancia, pero premonitrice de un trato mucho más desabrido con lo divino en el adulto. En muchas ocasiones a lo largo del poema kazantzakiano se producen escenas de enfrentamiento con la divinidad de notable intensidad dramática, situaciones conflictivas que veremos al tratar el tema de la espiritualidad (I.4.2.1.5.) Esta doble naturaleza es la que habría heredado Odiseo por estirpe y que en realidad no le abandonaría a lo largo de su trayectoria por la historia de la literatura a pesar de su libertad de movimientos, a veces desafiante como en este poema moderno¹⁹².

El contraste que Kazantzakis establece entre estas dos naturalezas no puede tener otra intención que la de avanzar rasgos de la conducta de Odiseo, por más que la misma quede abierta al devenir. La simplificación que suponía la dualidad simbolizada por Laertes / Autólico queda, no obstante, ampliada con la aportación de la naturaleza imponente de los tres Hados que llegan inmediatamente después de la declaración del abuelo para completar el sino de una misión sin configurar en manos del azar, una misión encaminada constantemente por el desfiladero del hundimiento y de la elevación hasta encontrar su sentido (aprendizaje: cuarto criterio), como se vislumbra en la rapsodia XIV (“Ascética”). En ella, en los ejercicios espirituales del héroe en la caverna, aparecen de nuevo los Hados, que ahora no se nombran por conocidos: Prometeo: redención y castigo de los humanos, creación y derrumbamiento de la ciudad (r. XV, XVI); Tántalo: la capacidad de sufrimiento sin esperanza; Heracles: caída y elevación espiritual. Y no falta el recurso al engaño en el que las tres figuras míticas son consumados expertos. No se puede pasar por alto, sin embargo, que la primera aparición de los Hados ante el recién nacido se produce cuando los dos testigos presenciales, el abuelo y el aedo, se encuentran en estado de embriaguez, generador habitual de comicidad y de realismo en tono jocoso, lo que resta solemnidad al acontecimiento, pero no trascendencia. Y así más adelante, tras el final de la intervención del aedo, bajo el efecto también del vino en el banquete, el propio Odiseo le reprocha con cierta displicencia que en realidad no conoce a su ancestro más antiguo (τὸν πρὸ παλιὸ παλιό μου πρόγονο, I, 1315). No lo nombra. Por lo que sigue, el antepasado (προπάτορας) que

rebulle en sus entrañas trata de ascender hasta gozar del sol, y sí parece clara la intención del héroe de mantenerse como guardián de su propio secreto. En cualquier caso, la inspiración dionisiaca que preside todo el poema (vid., p. ej., en el cierre de la rapsodia II el banquete con la nueva tripulación en el que se trocea un chivo antes de la partida definitiva en la rapsodia III) tiene aquí también su prefiguración¹⁹³.

Aunque resuelta sin vacilación a favor del desarraigo, la dualidad genética heredada de sus ancestros mortales (padre: vinculación al solar patrio / abuelo: desvinculación) permanecerá latente, y se manifestará en su comportamiento futuro, pues Odiseo no renuncia en su momento al experimento de la fundación de una utopía (r. XV), lo que habría supuesto la vinculación a la nueva patria como héroe fundacional. De no haberse producido su hundimiento, entendemos que la nueva ciudad habría reclamado el asentamiento del rey, garante del nuevo orden. La resolución de la dualidad optando por el abandono de Ítaca tiene ya su anuncio en la reacción de Odiseo al conocer por boca del aedo el gran secreto que rodeaba las circunstancias de su nacimiento, cuando con *hybris* exclama: “¡Vergüenza mía [...] y aún en obras nimias estoy gastando mi alma [...] vine aquí para podirme en la patria” (I, 1289 y ss.). Una reacción marcada por la soberbia que es propia del héroe de estirpe con su reclamación de grandeza, con la flagrante contradicción del menosprecio de la patria. La decisión que tal reacción acarrea de abandonar su círculo y optar por la errancia se abre al riesgo de lo irreversible y a la paradoja, pues necesariamente le lleva a la secularización, a entrar en una cadena de situaciones que le acercan al hombre común¹⁹⁴. La elección de los nuevos compañeros de viaje (r. II, 745-989), aquellos pícaros que recordaba Prevelakis, dice mucho de la nueva identidad que pretende fraguarse este Odiseo y de su nueva jerarquía de valores.

Hay que decidir en qué sentido se resuelve la tensión: ¿está determinada la conducta del héroe de creación moderna, escrito su destino como en la épica que gira en el tiempo absoluto? El Odiseo moderno guía su aventura y la determinación es clara en otro sentido. La búsqueda de su propio destino y su invención sigue una línea que, salvo en las situaciones de perentoriedad sin margen para la elección, se rige por el libre albedrío de aquel corazón cambiante que él mismo en el momento crítico asignó a su ser de hombre y que en la historia de la literatura, con la incorporación de la experiencia de la *durée*, es la clave del tránsito de la épica antigua a la moderna, es decir, del nacimiento de la novela¹⁹⁵. El abandono del círculo en favor de la línea horizontal de un

viaje sin retorno posible se define con nitidez en las dos primeras rapsodias de la *Odisea* moderna, y la prefiguración del comportamiento cambiante la proyectan las circunstancias que rodean el nacimiento y las consecuencias de su descubrimiento por parte del héroe: la salida de su círculo y la cancelación del pasado en la memoria. Tras la embriaguez catártica y reveladora del banquete en la rapsodia I que hemos descrito, se intuye la renovación que supondrá, desde el comienzo de la rapsodia III, el ingreso del héroe en la temporalidad como resultado del cumplimiento del “viejo anhelo suyo” que vislumbra ahora en su descanso frente al mar. El supuesto regreso al grado cero de la conciencia se concentra en un momento suspendido de meditación, aparentemente serena, en la que la tensión entre destino y libertad sólo puede resolverse en su representación poética de aliento lírico: la fusión entre lo escrito en las estrellas y la imprevisibilidad del mar:

Largamente el piélagos contempla en un dulce abandono:
 no era ya él quien luchó con inmortales y durmió con las Nereidas
 y ya cadáveres expulsó a los pretendientes y atacó su palacio
 ¡albas rosas sus manos, mancebo virgen su espíritu!
 En las honduras del mar dulcemente brilló cual madreperla,
 muy en lo hondo, el viejo anhelo suyo, y sobre él, inclinado,
 calmo, quedo, Odiseo sonreía, acariciando su barba de estrellas empapada.
 Astro y mar, suavemente su rudo espíritu fundíase.
 En su pecho durmióse su memoria como gaviota albísima en una oquedad;
 su pensamiento ascendía, descendía, lejano ya de cuitas,
 cual petrel silencioso posado en onda de celeste espuma¹⁹⁶.

(*Od. K.*, I, 1368-78)

La reaparición del sentimiento risueño que una vez le asistiera en la cuna cierra así la rapsodia primera, la que da comienzo con el renacimiento del héroe en el baño lustral restaurador de la juventud del principio (I, 87), expuesto ahora de nuevo y de otro modo al mundo¹⁹⁷. La inocencia quedará sometida a prueba, y casi inmediatamente refutada, en la prosa de la vida (como en Lázaro, como en Simplicius).

La salida del círculo se sigue fraguando a lo largo de la rapsodia II. El relato de sus hazañas supone paradójicamente la liquidación de su memoria como héroe (en adelante recordará su mundo anterior relativamente pocas veces), pues a la reacción negativa de Penélope hacia su presencia se suma la comprobación de la conspiración de Telémaco contra él. La decisión de partir definitivamente viene seguida de la elección cuidadosa de los que serán sus nuevos compañeros de navegación, una selección hecha

con unos criterios que nada tienen que ver con lo que pudo suceder en el caso homérico, aunque la proverbial virtud de persuasión que exhibe Odiseo en los dos poemas antiguos prueba también su eficacia a la hora de convencer en esta ocasión a los camaradas. Todos son un dechado de mundanidad, que marca sintomáticamente un punto de inflexión decisivo en la conducta, pues son claramente una proyección del carácter del nuevo Odiseo, al que por otra parte nunca abandona a lo largo de todo el poema el epíteto “ὁ μονιάς”, el solitario. El propio Kazantzakis en su resumen dice que el héroe los elige, “como los añoraba, almas valientes y libres, cuerpos fuertes” (ὅπως τοὺς πεθημοῦσε: ψυχῆς γενναῖες καὶ λεύτερες, σώματα γερά): un antiguo barquero, Stridás, que reacciona ante la propuesta “como el mastín atado al cual desatan el collar” (II, 763); el herrero rubicundo, el feroz “forastero” Karterós al que admira a hurtadillas, quien le cuenta cómo entró en un pequeño templo y temerariamente le arrebató una daga al dios, en cuya asa aparece grabada la señal de la nueva deidad, una cruz como anzuelo que rodaba cual rueda veloz: “vergüenza es que vivamos como topos, lejanos de la luz” dice el audaz hurtador (II, 815); el glotón que ya había aparecido en el banquete (I, 1023 y ss.), al que admite porque “bueno es el pan y el vino, y buena la mucha carne, cuando el estiércol no se vuelve en las entrañas sino alma profunda” y que se presenta diciendo: “bien me llaman Centauro; dos grandes torrentes siento que se mezclan con fragor en mis riñones sebosos y dan vuelta: al uno lo llaman dios, al otro lo llaman bestia; y yo justamente al medio” (v. 838); Suraulos, el flautista mendigo que se mantiene alejado mientras sus futuros camaradas banquetean en los descansos entre trabajos, pero que finalmente acude hambriento a animar el asado: “dicen que sin la cigarra no madura el grano de uva; y el asado sin canción nunca se pone sabroso”; y Rocal, el extranjero de aire distinguido y honda pena por un fratricidio a causa de una mujer, que llega errante en un barco para terminar postrándose ante Odiseo (989 y ss.).

Las escenas abigarradas, mezcla de atmósfera rabelesiana y de aquellarre nocturno, a las que da vida el grupo improvisado de carpinteros de ribera y que componen buena parte de la rapsodia segunda justifican las palabras de Prevelakis cuando, al referirse al tipo del pícaro, afirma que “la Odisea está sacudida por su tumulto”, y que ya “desde las primeras rapsodias los ‘viejos amigos’, los truhanes, se esparcen por el poema: son de carne y hueso...”¹⁹⁸. Y tras la boda del hijo y la despedida de él, entre amarga y sarcástica:

“Creo que nunca más el rostro de mi hijo enfrentaré;
Mira si puedes extender tus manos y borrarame,
Como deuda muy vieja que pagamos y el pecho se aligera!”
(Od. K. II, 412-15)

Llega la cancelación definitiva de la última estancia en Ítaca, que más que una liquidación supone el desmantelamiento de toda la existencia habida hasta entonces como héroe tradicional que añora sus fundamentos. Es llamativo que aparezca en contadas y breves ocasiones a lo largo de tan extenso poema el recuerdo de Ítaca. Convertido en un delincuente, ladrón de su propia casa, desde el primer momento de la nueva partida Odiseo huye rescatando de la patria a sus marineros, emparejados con él mismo, como si fuera de las fauces del Cíclope. Furtivamente, aquí más que nunca, Odiseo se convierte en Nadie y entrega el testigo al Otro Odiseo:

Les hace seña el soberano y los guía por los pasos secretos del palacio.
“¡Poned harina en saco, colocad vino en odres y coged de mis armas;
Tomad (ἀρπάχτε) lo que sea necesario, bueno y malo, para una larga travesía!”
Dijo, y los ojos volvió en torno para robar su propia casa (τὸ σπίτι του νὰ κλέψει).
Y una vez terminado el saqueo (ἡ ἀρπαγή), dando órdenes les encarga:
“Lastread y cargad la balsa antes que apunte el día,
despedíos de la isla, desarraigad la patria (ξεριζώστε τὴν πατρίδα);
y el que pueda, que la arroje al agua tras él como un peñasco
(κι ὅποιος μπορεῖ, στὸ κύμα πίσω του σὰν πέτρα ἄς τὴν πετάξει),
y el que no se hartó de ella entre vosotros, cuélguela como amuleto,
pues al alba partimos para el último viaje sin retorno (τὸ στερνὸ τὸ ἀγύριστο ταξείδι)”.
(Od. K. II, 1429-40)

No obstante, el barco deja, con los sentimientos de los prófugos, una estela muy emotiva y agitada, mezcla de dureza, de dulzura, de amargura y de nostalgia de tiempos mejores, a medida que se va perdiendo la isla en el horizonte:

Con llovizna liviana rociaba Dios la tierra y refrescaba
las manos velludas que empuñaban los remos en el mar.
Mudos, todos hacia la isla divina mantenían la vista
(Od. K. III, 1-3)

Suraulos, el flautista:

escuchaba a la patria

llorar como la mujer que en la arena abandonaron
y que apedrea a las olas con su amargo dolor.

Se descinó la flauta y empezó a tocar un aire rápido;
soplaba exorcizando, creerías, como borroso fantasma,
a la pálida patria que en la playa yace acariciada por el sol.

(*Od. K. III, 39-44*)

Odiseo, venciendo toda flaqueza, sigue ahondando en su amargo extrañamiento con la anulación de lo que fue:

En silencio, maniobrando el gobernalle hacia fuera de la tierra
lentamente ovillaba Odiseo la patria en su pensamiento;
desarraigaba las casas y los montes, los árboles, el puerto;
y todo resbalaba y con ímpetu caía hacia el abismo de su mente;
la isla entera arrancó de raíz y bebió de golpe la memoria.
Cuando el mar quedó vacío y en sus ojos desapareció la tierra patria,
una intensa amargura lo embargó; flaquearon sus entrañas.
“Nunca más la hemos de contemplar con nuestros ojos;
era un pájaro pequeño y ya pasó; un juguete, y se quebró;
un ramito de albahaca, y cayó de nuestra oreja”.

(*Od. K., III, 45-54*)

Veremos que hay un claro contraste en la forma de dejar atrás el hogar y de optar por el desarraigo que tiene este Odiseo y la de los pícaros en las novelas más importantes de las citadas. En el caso del héroe griego reconvertido, la decisión del abandono y de la ruptura radical mediante la violación de lo propio es un acto delictivo deliberado de madurez, con los agravantes de ir dirigido contra las señas de la propia sangre: una aberración, como hemos indicado, por mucho que mujer e hijo le señalaran en más de una ocasión la puerta de salida al poco de llegar. No es así, desde luego, en los pícaros. En éstos la temprana edad a la que se produce la salida, claramente impuesta en el caso de Lázaro y de Simplicius, relativamente voluntaria en el de Guzmán, hace que la deliberación (siempre vista retrospectivamente por el narrador-actor ya maduro) sea o apenas posible, como en los dos primeros, o para justificar y explicar el abandono recurriendo a digresiones morales previas, como en el segundo (Guzmán derrama además copiosas lágrimas al partir: “dos Nilos reventaron de mis ojos”), pero nunca va acompañado en ese momento de un acto delictivo. El ingreso en la delincuencia vendrá después (con la salvedad comentada de Lázaro). Un caso como el de Rinconete en la novela cervantina, que no bien ha aprendido del padre el oficio de buldero cuando ya se gasta lo recaudado sin dar cuentas al dueño del dinero, por lo que

tiene que pagar con unos palos y el destierro, permanece aún más cercano de la travesura que del delito.

Veamos, pues, primero desde el punto de vista de la delincuencia y después de las formas de errancia, el comportamiento, por un lado, del Odiseo moderno, y por otro, de los protagonistas de las novelas picarescas que hemos escogido en la tradición de este género literario, de modo que podamos ver los contrastes y paralelismos que se dan en sus trayectorias. Al final del apartado sobre las formas de errancia que sucederá al de la delincuencia haremos una recapitulación (vid. *infra*, pp. 195, 209) en la que trataremos de reunir y de aproximar, para ponerlos de relieve lo más posible, los rasgos comunes y los divergentes de los personajes principales elegidos para el estudio comparativo. No olvidamos que objetivo principal del mismo es la búsqueda de una posible articulación en la historia de la literatura del cambio que se produce del modo épico en la *Odisea* al modo picaresco en *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

2. Delincuencia. El pícaro y el *desperado*: proximidad y divergencia.

1) El Odiseo kazantzakiano

La salida del círculo familiar aristocrático de Odiseo, su opción de marginalidad, va marcada con todo aparato por el ingreso inmediato en la delincuencia. Cierta cautela es, sin embargo, necesaria en el juicio de las acciones cuando el poema se mantiene proyectado presuntamente en aquel tiempo al que remite la épica homérica, en el cual el pillaje era una práctica extendida y hasta cierto punto puede entenderse en muchos casos como lícita, en un ambiente permanentemente regido por el peculiar código del guerrero de la época. A pesar de la evidente intención del autor moderno de que la acción no quede del todo desvinculada de aquel tiempo fabuloso en que pudo darse la continuación de la ‘vida y hechos’ de Odiseo, lo que posibilita el efecto de “distancia épica” que por aquellos años del siglo XX en que se compuso el poema se ensayaba en el teatro centroeuropeo, los diversos cronotopos (Bajtín) perceptibles en la *Odisea* moderna legitiman un juicio moral, siempre prudente, de los actos desde la perspectiva actual. No se puede perder de vista que el poema se mueve en un permanente anacronismo, por lo que una concepción primaria de “realismo” en lo que de todos

modos es ficción literaria puede, sin duda, alejarlo de este estilo de narración. Pero tampoco se le puede negar a ese recurso de alteración del orden de los tiempos la eficacia como representación e indagación de zonas de una realidad a la que deliberadamente, como artificio poético legítimo, se la proyecta más allá de la experiencia común o actual del mundo. No desaparece por ello la realidad, sino que permanece como lámina de fondo tras la distancia escenográfica (poética) y queda “vista” de otra manera. También hay que subrayar que sobre el plano literario en el que se traza históricamente de manera tan amplia y variada el ‘tema de Ulises’, el tratamiento que éste recibe en la *Odisea* de Kazantzakis se destaca con un alto grado de originalidad.

Lo indudable es que la vuelta de tuerca con que Kazantzakis hace salir al héroe de su círculo con el saqueo furtivo de su propia casa alerta sobre una acción que no queda sólo en transgresora, sino que alcanza la infamia en todos los códigos tradicionales de moralidad familiar y cívica a los que se la pueda referir (incluidas, por supuesto, y sobre todo, las leyes no escritas). Ello excluye el relativismo a la hora de juzgar tal intervención como una profanación del espacio de la casa sacralizado por la memoria y derechos de los ancestros, un valor que puede haber oscilado en intensidad o haber sido cuestionado desde posiciones muy radicales, pero que nunca se ha perdido en la historia. No sirve que como padre, a pesar de la hostilidad que le muestran, haya intentado una despedida honrosa de su mujer, que no resulta así, y de su heredero arreglando las nupcias de éste para perpetuar la estirpe, cuando lo que en realidad acaba cometiendo es un fraude contra ellos, que sería absolutamente inconcebible en un Odiseo homérico. Una acción semejante merece la acusación de “fuera de la ley” (*outlaw*), bien merecida por el inusitado grado de desprecio de los valores patrios que no disminuirá sustancialmente durante todo el poema¹⁹⁹. El asesinato de los pretendientes en el poema homérico fue una acción propiamente cruel, pero encaminada a recuperar el patrimonio en su integridad, que en aquel mundo de caudillos guerreros aqueos reunía e identificaba prácticamente familia y patria. Ahora esta acción es incruenta, pero brutalmente *anacrónica*, es decir, sacada violentamente de su ajuste en el tiempo escenificado y lanzada contra él. El poder intenso de la metáfora utilizada alcanza obviamente a otros tiempos, que son los vividos por el autor, y el modo de deshacerse de la patria como de una pesada roca es una imagen insistente a lo largo del poema (II, 1128-30, 1438; XII, 41). Otro tanto podría decirse del rapto de Helena, ahora

por un camarada griego, mientras es bien tratado como huésped por Menelao, y de la ayuda a las revueltas para derrocar a otro excompañero de expedición, Idomeneo. Y así vemos autorizadamente la repercusión de aquella acción delictiva en diversas intervenciones del héroe (ahora ya antihéroe si se prefiere) en la nueva instancia de elección de su destino. Siguiendo con nuestros propósitos, cierta relación con el comportamiento de las figuras literarias modernas del pícaro (con él el delincuente hace su primera aparición como tipo literario en el Renacimiento y como protagonista frecuente en la novela europea del Barroco sobre todo) y la ya anunciada del *desperado* (vid. *supra*, p. 25, *infra*, pp. 133 ss.) puede acercarnos a entender mejor el comportamiento marcadamente moderno por su alegato contra el orden moral establecido de este Odiseo kazantzakiano.

2) El pícaro

Lo cierto es que Odiseo no es definitivamente un delincuente acabado cuyos actos puedan ser en adelante juzgados a través de un solo prisma. Como comprobaremos al tratar de la errancia, su conducta oscila entre lo vil y lo noble, la bajeza y la elevación, en una trayectoria en la que la práctica deliberada de la delincuencia, en muy diferentes grados de menoscabo de una moral cuestionable desde su genealogía, forma parte de una dinámica evolutiva de destrucción y creación o descubrimiento de valores (criterio primero en la caracterización del pícaro). Esto es lo que separa en esencia al Odiseo de Kazantzakis del homérico, transgresor tantas veces, pero inmutable en la aceptación del destino que le exige la vinculación al suelo patrio y a sus valores, y aproxima el oído del Odiseo moderno mucho más a “la llamada de la delincuencia”, la misma a la que obedece (aunque al comienzo lamente dejar su ciudad) Guzmán en su carrera de pícaro y su determinación de libertad:

Así es como Guzmán deriva hacia la vida de vagabundo. Al llegar a este punto siente la llamada de esa “gloriosa libertad”, en loor de la cual *canta sus alabanzas*. Es la gloria de ser su propio dueño, no sujeto a ninguna ley, convención o restricción. Es el atractivo de la anarquía, *la llamada de la delincuencia* [las cursivas son nuestras] (Parker 1975: 84).

Si aceptamos que el delincuente como tipo literario protagonista de la acción cobra carta de naturaleza en la novela picaresca europea a partir de su aparición en la española²⁰⁰, cabe entonces autorizadamente, en sostenimiento y argumentación de nuestra tesis, admitir una cercanía de la *Odisea* a aquellos textos de la tradición de literatura picaresca, teniendo en cuenta el importante papel que desempeña la delincuencia en la evolución del héroe del poema. Éste reafirma en ciertas fases significativas de su trayectoria una transformación de su conducta en esta dirección, que no es definitiva (criterio primero). Es, desde luego, significativo que la transformación en delincuente se produzca precisamente en los preparativos, en el momento mismo de comenzar las andanzas de esta su segunda *Odisea*, es decir, que la decisión se toma “en casa”, tras su regreso. Se produce entonces desde la madurez, pero supone un claro intento de renovación, de partida desde cero, de liberación por aniquilación y borrado de memoria, que sólo en el ensueño lírico parece recobrar la inocencia (“¡albas rosas sus manos, mancebo virgen su espíritu!”, *Od.* I, 1371). Nos vemos así en este reinicio ante un héroe-delincuente que evoluciona moralmente, como lo hace el pícaro paradigmático español Guzmán y su heredero literario germano Simplicius²⁰¹. Pero también es significativo que en éstos la decisión de ingreso en la delincuencia se produzca después de iniciar por primera vez sus andanzas, tras ciertas experiencias habidas “fuera” que empujan a ello, con lo que la cuestión del determinismo (en razón de la extracción, noble o baja) y del libre albedrío en la valoración de las acciones siempre permanece abierta. Esta evolución moral pasa, en los protagonistas mencionados, por la delincuencia, en una línea oscilante que tiene como culminación, paradójicamente, la elevación espiritual en distinto grado, con el desasimiento de las ataduras del mundo.

Si en el pícaro la caída moral y social le lleva a aceptar voluntariamente, con un fondo de escepticismo, su regeneración espiritual y su arrepentimiento y conversión, como sucede en los dos casos citados²⁰², en el héroe kazantzakiano el fracaso del proyecto (por catástrofe natural, que tiene mucho de metafórica) de la fundación de una nueva ciudad “de hombres libres sin temor” (con participación de los compañeros apicarados de errancia y con la añadidura posterior del puñado de bárbaros y la hueste de “desperados”) le llevará resueltamente a partir de ese momento, también por la vía de la renuncia gradual, a una experiencia ascética individual de consumación, liberadora del propio afán de liberación y de la esperanza. Si el pícaro encuentra, tras el extravío de la delincuencia, el camino de Dios más o menos sinceramente, con un “adiós al mundo” de tono guevariano (Simplicius) y la entrega a la vida eremítica (Simplicius y,

potencialmente, Guzmán), en el poema moderno es el del dios-antidiós (XVI, 1368) el sendero que se sigue, con la ley-contraley antes anunciada (XII, 642-9) como referente constitucional. Después del derrumbamiento de la ciudad (“juro que no existen ni un dios amo, ni virtud, ni justicia / ni recompensa en el cielo, ni punición en el Hades!” XVI, 1242), el camino de la ascesis en soledad no se abandona en lo que queda de poema. La retirada de “el mundo abandonado por los dioses” (Lukács) se verifica en la expresión poética de una conciencia de independencia y de revulsión de valores, abstraída del tiempo en el que se escenifica la acción y radicalmente actualizada y moderna por su sentido de la *durée* en la narración, una conciencia que emana de la *Weltanschauung* postnietzscheana, con la remoción de los valores que alcanza a la propia modernidad, como queda patente a lo largo de la *Odisea* kazantzakiana²⁰³. En este punto se hace necesaria una aclaración: la transgresión es, desde luego, la naturaleza misma del superhombre (con el que se ha relacionado fundadamente a este Odiseo moderno²⁰⁴), pero a la ideación nietzscheana del mismo no se pueden asociar con ligereza las prácticas “plebeyas” del engaño o del robo en cuya descripción “realista” se empeña la literatura picaresca, presentes sin duda en momentos cruciales del poema que analizamos. Cuando Zaratustra dice que es preferible robar a pedir (*Zaratustra*, pp. 163, 262), lo hace desde una perspectiva aparentemente contradictoria, pero profundamente aristocrática como en toda su visión del mundo, en inversión intencionada, como tantas veces, del mensaje evangélico (*Hechos*, 20, 35). La afirmación de Prevelakis de que “la humanidad que se agita en la fantasía de Kazantzakis está formada por héroes y pícaros: héroes que se apicaran y pícaros que se envalentonan”, o de que “la humanidad heroica que lleva dentro de sí Kazantzakis intenta manifestarse como lo hace, en no menor grado, la picaresca”²⁰⁵ está apuntando a algo esencial. ¿Estará en el autor griego lograda una representación poética de algo que a Nietzsche por temperamento le resultó difícil conciliar explícitamente, aunque queremos ver algunos vestigios en el Zaratustra? Es decir, que en el “modo menor” del pícaro vendría ya implícita la exigencia, como necesariamente complementaria de la reclamada desde el “modo mayor” del héroe, de la “transvaloración” (*Umwertung*) que se postula en *La genealogía de la moral*. La propia concepción conciliadora de la oposición primaria Apolo (la ensoñación, la forma, la distancia olímpica) / Dioniso (lo demoníaco, la transgresión, lo secular telúrico) en el arranque de su filosofía de la cultura (*El nacimiento de la tragedia*) podría tal vez dar cabida a esta interpretación. En el capítulo del *Zaratustra* “Del pálido delincuente”, los ojos del reo en los que “habla el gran desprecio” al mirar a sus jueces ¿podrían acaso

aceptarse como una imagen condensada de una visión o atalaya del mundo desde el punto y momento más bajo y desvalido posible? Es la mirada de quien ha adquirido la conciencia de que, como dice el presunto culpable dirigiéndose a sus jueces y sacrificadores, “mi yo ha de ser superado: mi yo es para mí el gran desprecio del hombre”, es decir, del ser débil que él mismo es y que en realidad somos todos. Mirada que debería reclamar de los jueces la compasión, no la venganza: “‘Enemigo’ debéis decir, pero no ‘bellaco’; ‘enfermo’, pero no ‘bribón’; ‘tonto’ debéis decir, pero no ‘pecador’”. Particularmente entendemos que, si Nietzsche reclama ahora de los jueces ese sentimiento de compasión que tanto vitupera en otras ocasiones, es precisamente para hacerles el oprobio: “Y tú, rojo juez, si alguna vez dijese en voz alta lo que has hecho con el pensamiento, todo el mundo gritaría: ‘¡fuera esa inmundicia y ese gusano venenoso!’”.

Justo a continuación de la referida declaración del reo ante jueces y sacrificadores sentencia Zaratustra: “El haberse juzgado a sí mismo constituyó su instante supremo: ¡no dejéis que el excelso recaiga en su bajeza!”, y con ello designa la confesión como una acción de elevación moral conducente a una superación que en la filosofía de Nietzsche sólo puede apuntar al horizonte del superhombre. De este modo el desprecio, patrimonio de la moral de señores, queda emparejado en la moral de esclavos con ese gesto de conciencia del delincuente que lo asciende y autoriza a sentir precisamente “el gran desprecio”²⁰⁶. El juicio de sí mismo ante sí mismo es la esencia de la literatura picaresca más genuina, desde la anticipación del *Lazarillo* (la carta dirigida a “vuesa merced” contándole su caso es un recurso que no oculta el verdadero propósito) o las reflexiones de Simplicius al obedecer la máxima del *nosce te ipsum*, hasta *Las confesiones del estafador Félix Krull*, pasando por experiencias carcelarias, a veces cercanas al patíbulo, desde las que Guzmán ofrece el testimonio impagable del falseo de la justicia. Y no olvidemos que la pretensión última de esa *Atalaya de la vida humana* (así se completaba el título de la segunda parte) que protagoniza el pícaro sevillano es la fabricación de “un hombre perfeto (sic)”²⁰⁷.

La paradoja y la contradicción, la convicción y conciencia de que ambas son constituyentes de la esencia ética del mundo, son aceptadas y asumidas por Kazantzakis prácticamente a lo largo de toda su obra. En su *Odisea* cuenta con mimbres como los miembros ya descritos de la nueva tripulación, cuyas acciones delictivas se llevan a cabo en variados tonos, en los que naturalmente no falta el jocoso. Odiseo participa o

incita a esas acciones. La más grave tiene lugar cuando ordena a uno de ellos matar al atalaya del palacio de Menelao para huir con Helena (IV, 1231, 1314). Sin embargo, a pesar de la participación en la rebelión para derrocar a Idomeneo y la destrucción del palacio de Cnosos, todavía sus acciones quedan lejos de la criminalidad violenta que implica la hueste de *desesperados* que reclutará más adelante, la cual se sumará a los bárbaros elegidos y liberados por él de la cárcel del Faraón al final de la peripecia egipcia (XII, 25-45): delincuentes de alto voltaje, según se los describe, con los que simpatiza Odiseo (también lo hace Simplicius con los merodeadores, vid. *infra*, pp. 132 ss.), como veremos al tratar de la errancia, para el entramado de una nueva *politeia*, la construcción de “una nueva sociedad de hombres libres sin temor”²⁰⁸. No obstante, no hay que olvidar que Odiseo nunca pierde el epíteto de “el solitario”, ὁ μωνιάς, como si sus asociados y sus acciones no fuesen otra cosa que despliegues de su multiplicidad de facetas.

Se pueden seleccionar una buena serie de lances en los que Odiseo se muestra, p. ej., como un “pirata sin ley” (ἄνομο κουρσάρο, IV, 1163) como le califica con su mirada una Helena aterrorizada en los momentos en los que ya está decidido el rapto con el consentimiento tanto de ella como del propio Menelao. El rapto lo consumará Odiseo, ahora “el ladrón de carros” (IV, 1343), sobre el tiro que ha robado previamente (III, 630 y ss.) en una correría compartida con uno de los compañeros predilectos, el orondo Centauro. El pasaje define en tono jocoso, no exento de sarcasmo y de trato vejatorio, el conocido sigilo con que el taimado Odiseo interviene en tantas ocasiones de su vida literaria, y bien podría encontrar acomodo sin demasiados arreglos en no pocos relatos realistas de la tradición picaresca:

Lentamente se aproximan; aún en el sueño están sumidos cuabras y siervos,
 sólo un viejo, inclinado, llevaba las bestias al pesebre;
 y en el patio brillaba un carro bronceado de dos ruedas.
 Entran furtivos, como dos fieras de la noche, conteniendo el aliento.
 En cuanto los vio aquel fámulo, lanza una voz aterrado,
 pues la intención inclemente adivinó en sus llameantes miradas.
 Con pavor se lanza para huir por la estrecha portezuela del establo,
 pero Centauro lo envolvió y lo amordazó
 y con crines lo amarra al gamellón de bronce de un tablero.
 Entretanto el veloz Odiseo uncía los caballos al carruaje;
 aguza la vista, coge el látigo del borde de la noria,
 y arrea despacito los corceles al camino y los anima
 “¡Arriba, sube!” musita furtivo al patojo, y éste salta,

agarra bien las riendas y todo el carro trepida;
 y hete aquí que cual centella se perdieron rodando por el polvo.
 Cuando desapareció ya en el recodo la mansión señorial,
 empuja el engañador al cochero improvisado y ríe a carcajadas:
 “¡Vaya, y no alcancé a decirle a nuestro viejo que soy un dios,
 para que tenga por consuelo esa razón en su pesebre arruinado!”
 Y el goloso se ríe, gira su cuello seboso:
 “¡Si quieres, alma divina, vuelvo las bestias y se lo vamos a decir!”
 Admiró el de las muchas ideas a su valeroso compañero,
 y fulguró en su mente un juego atractivo: volverse para ver
 cómo brama el señor y cómo chillan los esclavos;
 pero contuvo el impulso insensato y le respondió severo:
 “¡Siéntate en tus huevos, fiera de siete fondos, y no vengas a excederte!
 Mucho me gusta jugar con el peligro sobre el despeñadero;
 creo, empero, que viene bien a la bravura la prudencia”.

(*Od. K. III, 630-657*)

Comprobamos, sin demasiada sorpresa a esas alturas del poema, cómo aparece la broma un tanto irreverente de su supuesta naturaleza divina, que parece remitir a aquel juego con las figurillas de dioses que le prometió regalarle el abuelo cuando era niño. En otros casos, aquella piedad mostrada por el Odiseo homérico (“más que ninguno ofreció sacrificios a los dioses inmortales” *Od. H. I, 66-7*) contrasta con el carácter irrespetuoso o abiertamente impío que demuestra ahora el Odiseo de Kazantzakis en el trato de las imágenes que representan lo más honorable de la religiosidad del momento. Algunas de esas acciones, como la creación marcadamente desafiante de nuevos ídolos buscando un nuevo vaciado teológico con la máscara terrible que talla en un tronco (*Od. K., XI, 864 y ss.*) o el sacrificio y soterramiento de los doce dioses tradicionales (*Od. K., XV, 467-476*) las veremos al tratar de la espiritualidad. La que vamos a consignar aquí a continuación viene elegida no sólo por el carácter fraudulento del empleo que se hace de una de esas imágenes, sino por el tono abiertamente jocoso e irónico, tan propio de la picaresca, con el que se realiza el comercio de objetos sagrados en el puerto de Creta donde acaba de llegar el navegante con su tripulación y con Helena como botín amoroso. Odiseo vende nada menos que el regalo de despedida que le había hecho Menelao (*IV, 977 y ss.*), una acción de carácter descaradamente fraudulento contra la divinidad y contra el hombre, puesto que la naturaleza del regalo, una efigie del Zeus hospitalario, protector de la amistad, tenía una finalidad que no era precisamente la de deshacerse de ella en la primera oportunidad en un mercado. Y así consigue del especiero con el que cierra el trato (quien parece hacer

las veces de un buldero vendiendo prerrogativas de salud) aderezos para Helena y ropas para presentarse ante el rey Idomeneo:

“Rodé por el mundo, hermanos, muchas cosas gozaron mis ojos;
sin embargo, jamás en el mundo yo vi este mercado divino;
y ahora estaba escrito que yo viera y admirara que a los dioses
los vendan cual cabrajos, pasados en hileras en los juncos,
y que tú, el mortal, una deidad elijas para cada emergencia:
la quieras para mar o para tierra o la quieras para sanar de enfermedad;
y una cura dolencias de barriga, otra el bocio y la gota coral,
y otra las celotipias y las úlceras, la hidropesía y la fiebre;
todos los dioses, muchachos, en cuelgas, y todas las medicinas.
Llego también yo, trayendo por los pies a mi dios como una res:
“Salud y alegría, especiero, un dios milagroso te traigo
que relampaguea y truena y protege en el mundo la amistad”.
Se volvió quedamente el anciano silbando con los labios:
“¡Bienvenido él también; y tráelo acá para que lo veamos!”
Coge una piedra de toque y lo frota, una balanza y lo pesa:
“En verdad es grande su valor; ¡Dios mío, es oro puro!”,
exclamó, y transpiraron las orejas por la mucha alegría.
“Bien comienza el negocio y ya el trato queda hecho;
y ahora coméis dios, hermano, para que se vuelva fiera vuestro espíritu;
¡pero tened paciencia, no han terminado todavía los milagros!”
(*Od. K. V, 429-448*)

De situaciones jocosas en el trato con lo sagrado o directamente profanadoras mediante la impostura encontramos buenos ejemplos en la picaresca, como el episodio del buldero en el *Lazarillo* (Tratado V), o en el *Guzmán* el encuentro en Sevilla con el fraile que le ayuda y a quien el pícaro estafa: “no hay cosa tan fácil para engañar a un justo como santidad fingida en un malo” (II, 3, 6, p. 715). Y sobre situaciones patéticas, que acarrea sobre todo la mendicidad, como ocurre cuando la practica Odiseo en la rapsodia XXI de la *Odisea*, hablaremos más detenidamente al tratar del hambre (vid. *infra*, 212 ss.)

Si en tono semejante al del pasaje citado de la rapsodia V de la *Odisea* con el especiero pueden situarse tantas aventuras, unas veces truculentas y otras patéticas, en la literatura picaresca, en la española por ejemplo o en la alemana, más difícilmente podría hacerlo la vena despiadada de criminalidad que emana de los “desperados” tal como los presenta Kazantzakis en la rapsodia XII, como veremos a continuación y también al tratar de la errancia. Marcel Bataillon, al observar la tesis de Parker, intenta darnos una clave de la diferencia:

El delincuente ya es otra cosa que el pecador heredero del pecado original. Puede ser que la delincuencia, con sus resonancias sociales, sea el mejor denominador común de la picaresca española y de la europea. Merecería la consideración el cómo y el por qué son tan inherentes a la materia picaresca española todas las modalidades del arte de robar, menos el robo a mano armada. No son materia picaresca los delitos de sangre. En otros términos, ningún pícaro literario es un bandido (Bataillon 1982: 13 s.).

Pero es por los contornos que fija el código bélico, cuando éste interviene, por donde es fácil ingresar en el bandidaje, pues “la guerra es vía de delincuencia para la humanidad y causa del individual delinquir” (Parker 1975: 137). En las primeras novelas picarescas europeas en que el protagonista ha de desenvolverse en ambiente bélico (la Guerra de los Treinta Años), *Estebanillo González* y *Simplicissimus*, el tema de la delincuencia se presenta de manera diferente. El primero es un relato complacido de la delincuencia escrito por alguien que se deleita en ser un ejemplo auténtico de la misma con la frivolidad y el cinismo de quien no se toma nada en serio, ni siquiera las atrocidades de que se ve rodeado en sus andanzas por la Europa de aquel conflicto devastador, en donde más bien le vemos esconderse cobardemente para no participar en alguna acción importante de guerra. Sólo en una ocasión, fuera de acción de guerra alguna, Estebanillo mata a un soldado (V, p. 259), pero todo apunta a un lance de fortuna entre dos pendencieros más que a la acción de un criminal convencido, quien poco antes viene de decir de sí mismo:

mi natural ha sido de quebrantar el séptimo, y de conservar el quinto.

(*Estebanillo*, V, p. 224)

No se tomará en serio ni su propia alma, como lo demuestra el tono chusco con el que describe su confesión en sus últimos momentos antes de lo que pensaba que sería su ejecución por la antedicha muerte del soldado.

El segundo caso, el de *Simplicissimus*, es más complejo. En la novela alemana, inaugural en su ámbito (*Estebanillo* señala el final de una época en el suyo), la gravedad de las acciones de guerra está mucho mejor y seriamente representada (no hay que olvidar que el país del autor fue el escenario principal del conflicto), y las consecuencias de las mismas son decisivas en la evolución del protagonista desde que ve saqueada su aldea siendo prácticamente un niño. Si la frontera entre robo y crimen parece en

principio fijada, es más clara la facilidad con que ésta se traspasa en la realidad de la guerra, pues en ella se abandona demasiado a menudo el rumbo del buen soldado y se allana el camino de la delincuencia ciega colectiva e individual que conduce al mundo de los desesperados. Las fases de la transformación de Simplicius puede resumirse de esta manera:

Cuando deja de ser niño y criado, se convierte en cazador merodeador y se dedica a correrías durante las cuales roba o saquea a fin de conseguir notoriedad y fama, como habían hecho antes que él Guzmán y Pablos. El bobo se ha convertido en delincuente [...] En el libro III toda su inteligencia se pone al servicio de la rapiña [...] cuando pasa del simple robo al bandidaje y al saqueo, ya se ha hecho “todo un soldado” (Parker 1975: 137).

En efecto, Simplicius pasa de no ceder a las provocaciones de un teniente vencido y prisionero diciéndole que jamás conseguiría de él “una transgresión de la ley o una acción vergonzosa contraria a las buenas costumbres y tradiciones militares” (III, VII) a ingresar, “por no quedarle más salida”, en la “Orden de los Hermanos merodeadores”, de cuya tertulia disfruta, y de quienes dice:

y paso por alto en este lugar cómo algunos poblados son convertidos en llamas, bien por falta de precaución o intencionadamente; cómo privan a algunos de los soldados de su armamento, del caballo, los saquean y roban a escondidas, incluso los pasan a cuchillo [...] uno de estos ‘honorable’ hermanos fui yo.

(IV, XIII)

Hay, por tanto, una diferencia moral cualitativa en la práctica de la delincuencia entre el pícaro y el merodeador / desesperado, al tiempo que se percibe la fragilidad de la frontera que los separa. De hecho, hay teorías que ven la aparición del pícaro en los soldados desertores de las campañas del ejército español durante el siglo XVI en Picardía y Flandes, que pasaban a la marginalidad y a hacer frente sin escrúpulos a la precariedad en que se encontraban²⁰⁹.

3) El *desperado*

La descripción completa que en este pasaje se hace de la chusma a la que se asocia Simplicius y con la que parece congeniar cuando afirma que “no ambicionaba tampoco más, pues había encontrado en mis nuevos compañeros tertulia tan agradable que no podía soñar con nada mejor hasta el próximo cuartel de invierno”, podría recordar la presentación que de la turba de maleantes elegida por Odiseo se hace en *Odisea* XII 28 y ss. (“rapsodia de los *desperados*”, según la define P. Prevelakis), como veremos en seguida. La insistencia, sin embargo, en deslindar fronteras dentro de la delincuencia es clara en la novela alemana. Aunque Simplicius no se presente como el autor de los delitos más graves, en el libro IV la complicidad con un auténtico bandido asesino (Olivier, quien en uno de sus discursos, en el cap. XV, pretende aleccionarle sobre la equivocidad del bien y el mal) con cuyo dinero huye cuando lo matan, le hace merecer la reprobación de su mejor amigo (Herzbruder). El arrepentimiento posterior no resulta sincero en esa ocasión, y queda aún camino por recorrer hasta la modificación aparentemente definitiva de su conducta y la aceptación, al final, de la vida eremítica tras el comentado “*Adieu Welt*”. La recuperación de la inocencia se produce, en realidad, en forma de regreso al mundo del padre, ya muerto, el eremita que le acogió en el bosque siendo aún adolescente y le educó, y del que más tarde averiguó que era su verdadero progenitor, un noble y no un campesino tal como creía el protagonista y como lo describió al principio (aquí parecen entrar en juego ciertos resabios deterministas). En la *Continuatio* se reanuda la errancia de Simplicius por el ancho mundo con unos versos muy enjundiosos sobre la inconstancia como *moto* que citaremos más adelante. El final del periplo lo supone esta vez un naufragio cerca de Madagascar, donde vuelve a la vida eremítica bajo el signo de la cruz, redentora de la delincuencia en el mundo. Construye una choza que saquean unos marineros holandeses (homólogos de aquellos merodeadores que acabamos de mencionar de la primera novela, con lo que se subraya su arrepentimiento), a los que finalmente habrá de salvar y perdonar (rasgo quijotesco, presente también en el Capitán Uno de la *Odisea* de Kazantzakis). Se niega a volver con ellos a Europa (actitud contraria a la que tuvo con los merodeadores con los que congenió), y el capitán se lleva el libro de memorias que había escrito Simplicius en una caverna a la luz de las luciérnagas (la caverna como lugar de ascética lo vemos también en *Odisea* K., XIV; vid. *supra*, n. 187).

Aunque el pícaro y el desesperado son figuras relacionadas (ambos son *outlaw*), el modo de delincuencia de los dos difiere, tal como lo vemos en la descripción que hace Kazantzakis de los *desperados* que acompañan a Odiseo:

Y tras ellos, espesa, avanzaba la multitud multicolor
 que el errabundo escogió por compañía.
 ¿Y dónde acertó a hallarlos el solitario, a todos, uno por uno?
 Ha recorrido entera la comarca para hacer un ramillete,
 la nuez de cada nogal, la flor de cada manzano amargo.
 ¡Y qué cuchillero que quisieras y qué valentón asesino
 y qué vagos no encontrabas en tal manada de lobos!
 Maleantes de cuerda y estirpe, bellacos y ladrones de-dedos-largos avezados,
 piratas desolladores, corazones libres,
 sin temores a dioses, a humanos o a demonios.
 Y junto a ellos, altivas ramerías que chillan como jumentos y mulas,
 brujas, gorgonas y gitanas y separadoras de parejas,
 y muchas grávidas ya en secreto y heteras desgarradas,
 y una turba de críos bastardos del-linaje-del-diablo:
 toda la región espumó en solitario y recogió la nata.
 Se agacharon y lanzaron tras ellos todos un peñasco:
 “Maldita seas, rica tierra carroñosa, por los nobles corrompida,
 horrible calamidad con tentáculos de sierpe te devore,
 y tantas llagas has de recibir, cuantas gotas de veneno me hiciste apurar”.
 (Od. K., XII, 26-44)

Una turba hacia la que en ese momento muestra una profunda empatía y que incorpora a su expedición y a su proyecto destructivo / constructivo:

¡Contemplaba el arquero su multitud, esa liviana vagabunda,
 y un amor repentino y compasión y orgullo conmovieronlo!
 (Od. K., XII, 86 s.)

A éstos llega a exigirles Odiseo:

Una línea derecha grabo en la arena con espada de hierro:
 atrás la esclavitud y la tierra madre del trigo; ¡adelante hambre y libertad!
 Sopesad en vuestro entendimiento el deseo y el poder:
 ¡aquel que no ha hecho muertes, ni ha robado ni nunca traicionó
 y no siente en sí el ímpetu de asesino audaz, que se levante y se marche!
 (Od. K., XII, 70-4)

La irrupción del tipo del *desperado* en la épica kazantzakiana fue señalada con énfasis por P. Prevelakis. En su citado estudio del poema, en la caracterización del

protagonista, tras la referencia a Dante y a Tennyson y bajo el epígrafe “Odiseo, un *desperado*”, leemos:

Sabían muy bien [los amigos de Kazantzakis] que el nuevo Odiseo no sería un héroe nacional, sería un Rebelde, un Desarraigado y, desde luego, un *Desperado*. Su campo de acción: ¡el globo terráqueo! En lugar del amigable paisaje de la patria, los horizontes con las amenazas. En lugar de los rostros familiares, los personajes embrujados. En lugar de los beneficios del trabajo honorable, la piratería exacerbada... ¿El clima de su alma? ¡La soledad y la rebeldía! Terrores cósmicos, sensación de inhospitalidad, exaltación del yo. Inhumanidad. *Desesperación*. Nihilismo (Prevelakis 1958: 97)²¹⁰.

Dada la importancia de esta propuesta en el marco de la crítica kazantzakiana, creemos oportuna una aclaración del concepto de *desperado* más detenida que la terminológica que ya hicimos (vid. *supra*, n. 43). La “teoría del *desperado*” (como la llama P. Bien para criticarla, vid. *supra*, n. 210) afecta de manera sustancial a la generalidad de la *Odisea*. En varios pasajes de su estudio, Prevelakis utiliza en español de forma deliberada e insistente esta forma arcaizante “*desperado*”, algo contaminada para el oído español actual por su uso restringido en inglés asociado a la delincuencia más bien ciega, en lugar de la usual “*desesperado*”. Esa elección en lugar de la forma “más correcta”, como el propio crítico cretense dice, obedece a dos importantes razones que se fundamentan en dos autores: por un lado en Stephan Zweig (que remite a Nietzsche), y por otro, en el propio Kazantzakis (que remite a Unamuno), según comprobamos en la nota más amplia de *El poeta y el poema de la Odisea* (1958: 303, n. 127). Al primero de éstos le concede Prevelakis un espacio muy amplio mientras que en el segundo caso sólo ofrece las líneas de una breve definición del término *νεσπεράδος* (*desperados*) que parece atribuir al propio Kazantzakis sin nombrar a Unamuno, cuando tal definición se produjo durante una entrevista que hizo el cretense al autor vasco en 1936, recogida en su libro *Βίβα λα μουέρτε!* (*¡Viva la muerte!*) (Kazantzakis 1998: 222). Entendemos, sin embargo, que el concepto unamuniano de la desesperación y su asociación al tipo del *desperado* tiene una importancia mucho mayor que la que aquí le concede Prevelakis, como trataremos de ver, y que puede aportar una visión del nuevo Odiseo diferente de la que procede de la utilización que de ese tipo hace Zweig. La recuperación que hizo Unamuno del término y del tipo en un primer momento, en *Del sentimiento trágico de la vida*, 1913 (vid. *infra*, pp. 138 s.), sería un argumento para disipar en cierto modo las reservas que muestra P. Bien respecto de la “teoría del

desperado”, si ésta presupone, como vemos en el crítico griego, el nihilismo (vid. *infra*, n. 213).

El apoyo fundamental y, al parecer, el primero que encuentra Prevelakis para la adopción del término arcaico con sus connotaciones históricas para su incorporación a la crítica de la *Odisea* procede de la imagen que le inspira la utilización que Stephan Zweig hace de él en *La lucha contra el demonio* (1925), libro dedicado al estudio de la obra de Hölderlin, Kleist y Nietzsche. Es fácil entender que las consideraciones del autor vienés sobre Nietzsche, que tuvo gran influencia en Kazantzakis, interesasen al crítico griego, que conocía bien dicha relación. Resulta, por ello, extraño que en este momento y al respecto de la *desesperación* Prevelakis no refiera de algún modo (como tampoco lo hace P. Bien) la confesión del propio Kazantzakis en dos lugares. Uno de ellos es una carta a su amigo Chourmouzios datada en 1944, donde ya cita a Zweig para referirse a Nietzsche, y otro su testamento espiritual *Carta al Greco*²¹¹. Efectivamente, en la semblanza intelectual y caracterológica que hace de F. Nietzsche en uno de los capítulos de su estudio, que titula significativamente “El Don Juan del conocimiento”, Stephan Zweig, aparte de la figura del seductor español que va en el título, se vale de la otra, la del *desperado*, también de tradición española. Leemos en ese capítulo:

Nietzsche, al contrario, entra en la filosofía alemana como entraron en el imperio español los filibusteros de finales del siglo XVI, un enjambre de *desperados* sin patria, sin amor, sin rey, sin bandera y sin hogar [...] no da cuartel a nadie; ningún veto, procedente de la Iglesia o de la realeza, es capaz de detenerle. Detrás de él, como detrás de los filibusteros, quedan las iglesias profanadas, los santuarios violados, los sentimientos escarnecidos, las creencias asesinadas, los rebaños de la moralidad dispersos y un horizonte en llamas, como monstruoso fanal de osadía y de fuerza (Prevelakis 1958: 304)²¹².

En este pasaje, citado por extenso en la nota que ofrece Prevelakis, encuentra apoyo la definición del tipo que el analista griego intenta a continuación en su estudio del siguiente modo:

El *desperado* ha cobrado carta de naturaleza sin tardanza en el vocabulario contemporáneo. Se le ha reconocido como el nuevo “hijo del siglo” [...] el brote de un siglo de disolución, hijo del descreimiento, engendro de la inquietud ante el mundo absurdo. Su sombra planea en las obras de los escritores de nuestro siglo: Malraux, Sartre, Hesse, Jünger, Eliot, etc. El *desperado* tiene algo de Don Quijote, pero no tiene su ingenuidad. Él es sagaz amante de las quimeras [...] héroe, pero desdeñoso de las hazañas [...] Su heroísmo es nihilista (Prevelakis 1958: 102).²¹³

Esto dice antes de insistir en que, definitivamente, “sin el tipo del *desperado* tendríamos dificultades para caracterizar al nuevo Odiseo”.

Evidentemente, en esta concepción nueva del tipo del *desperado* se da una traslación del sentido transgresor del “delincuente que está dispuesto a todo” (RAE), que conserva el término recordando el tipo sociológico histórico, al sentido del desarraigo moral y de contestación de valores del “hijo del siglo” actual, que se ve desalojado en un mundo humanamente inhóspito, como ocurre con los personajes que transitan por la obra de los autores mencionados como reflejo, sin duda, de la propia actitud intelectual. Es por eso por lo que las connotaciones del arcaísmo pueden quedar recogidas en los valores potenciales del término actual “desesperado” (su equivalente entonces en griego es ἀπελπισμένος), que es más directo en su negación de la esperanza y no presupone relación inmediata con la delincuencia y sí con la pérdida o profunda recusación de valores, lo que deja al personaje en muchas ocasiones al filo de la criminalidad o en ella (v. gr. *El extranjero* de A. Camus). De hecho, teniendo siempre en cuenta estas anotaciones, podremos utilizar ambos términos alternativamente según el contexto.

En todo caso, queda subrayado de nuevo en esa definición de Prevelakis el carácter nihilista del tipo que propone como parangón para calibrar al Odiseo kazantzakiano, que parece venir reforzado por afirmaciones que se encuentran en el ensayo de Zweig como “en completa conciencia, en completa voluntad, se arroja desde las alturas de su vida a las profundidades de la nada” al referirse a la manera como terminó la vida del filósofo alemán. Es cuestionable, de todos modos, que del balance del conjunto del mencionado ensayo deba extraerse una interpretación nihilista de Nietzsche y del final de su existencia. Precisamente en este aspecto del presunto nihilismo del personaje de Kazantzakis (también es presunto el del propio Nietzsche) es cuando la intervención del concepto unamuniano de *desperado* y de desesperación puede actuar en un sentido positivo que aproximaría la valoración del personaje a la visión evolutiva que de él tiene un crítico tan acreditado y perspicaz como P. Bien, de quien no se entiende que tampoco mencione al autor español en este punto crucial (como tampoco menciona a Nietzsche, lo que es mucho más llamativo). Sí cita, como veremos, la gran importancia de Ignacio de Loyola (un insigne *desperado* según Unamuno) en otro aspecto fundamental como es el ascético.

Aparte de Zweig, la otra fuente a la que acude Prevelakis para ilustrar este término es el propio Kazantzakis, que habría dado la definición de *desperado* en *Ταξιδεύοντας. Ισπανία* (cita la definición por la edición en Δίφρος, 1957, p. 156). Así lo afirma al final de la nota 127 de su estudio (1958: 305). No dice Prevelakis que la circunstancia en que se produjo fue la entrevista que como corresponsal del periódico *Kathimerini* Kazantzakis mantuvo con Unamuno a comienzos de la Guerra Civil española en 1936, que se recogería en la parte añadida al citado libro de viajes con el título *Βίβα λα μούερτε!* Pero cuando vemos de cerca el texto de la entrevista, no es Kazantzakis, sino el propio Unamuno quien emplea el término para referirse a los españoles de aquellos momentos tan dramáticos dominados por la locura, y es él mismo quien da inmediatamente la definición de *ντεσπεράδο*: “significa aquel que sabe bien que no tiene donde agarrarse, que no cree en nada, y que al no creer en nada está gobernado por la rabia” (Kazantzakis 1960³: 156; en la versión española que utilizamos se opta por *desesperado*, con lo que se renuncia a un matiz importante, 1998: 222).

Que el término tiene una significación muy especial para Unamuno, con una historia dentro de su propia filosofía, y que por tanto es seguro que fue él quien lo aportó y lo definió en la conversación y no el entrevistador posteriormente (otra cosa es la responsabilidad de éste en la literalidad de la definición), lo vemos en un pasaje muy significativo de un libro suyo bastante anterior, de 1913. Se trata de *El sentimiento trágico de la vida* (Unamuno 1995), un libro que es muy probable que conocieran tanto Prevelakis como Kazantzakis, pues fue traducido muy pronto al francés (vid. *supra*, n. 81). En la primera entrevista de Kazantzakis con Unamuno en 1932 las palabras que cita de él remiten a aquel libro (vid. Kazantzakis 1998: 116-118). En él se preguntaba el pensador vasco, en un clima de reflexión en 1913 muy distinto del febril de dos décadas más tarde reflejado en *Viva la muerte*, por qué entre las palabras que el inglés ha tomado a nuestra lengua se encuentra la de *desperado*. Aunque para su definición recurra al término que lo recoge históricamente, “esto es, desesperado”, no se abandonan las connotaciones del primer término. La reflexión sobre Don Quijote, que es donde aparece la importante acotación terminológica, continúa:

¿Es que su lucha no arranca de desesperación? [...] Este Quijote interior que os decía, consciente de su propia trágica comicidad, ¿no es un desesperado? Un *desperado*, sí, como Pizarro y como Loyola. Pero “es la desesperación dueña de los imposibles”, nos enseña Salazar y Torres (en *Elegir al enemigo*, acto I) y es de la desesperación y sólo de

ella de donde nace la esperanza heroica, la esperanza absurda, la esperanza loca. *Spero quia absurdum*, debía decirse, más bien que *credo* (Unamuno 1995: 290).

Antes había afirmado: “Creo, por el contrario, que muchos de los más grandes héroes, acaso los mayores, han sido desesperados, y que por desesperación acabaron sus hazañas” (ibid., p. 132). Vemos que Unamuno confiere con audacia al término un valor añadido que lo desplaza de la delincuencia ciega y lo proyecta hacia una moral constructiva radicalmente cuestionadora de la establecida, bien que cuestionable ella misma en ciertos casos de los que cita (Pizarro), como lo es también en el del Odiseo kazantzakiano. No es raro que Kazantzakis se despidiera de Unamuno en aquella entrevista que le concedió en 1936 repitiendo para sí “por lo bajo los versos que Antonio Machado escribió para este violento y voluble luchador *desperado*”, es decir, para el propio Unamuno, entre los cuales leemos: “quiere enseñar el ceño de la duda, / antes de que cabalgue al caballero / cual nuevo Hamlet, a mirar desnuda / cerca del corazón la hoja del acero. / Tiene el aliento de una estirpe fuerte / que soñó más allá de sus hogares / y que el oro buscó tras de los mares...”²¹⁴. Hay que distinguir, por tanto, el valor que se da a la palabra en aquellos momentos en que Unamuno está lleno de rabia ante los acontecimientos (“los españoles no creen en nada”) y el que se deriva de las serenas reflexiones anteriores del pensador vasco. Pues lo más importante en el discurso de Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida* (1913) es la recarga positiva con la que se destaca y surge del *desperado* sociológico el personaje agónico, real o literario (el autor camuflado ahora en su obra), que no se da por vencido frente al absurdo. Algo semejante, dicho sea de paso, a lo que ocurrió con el pícaro sociológico transformado en el literario, pues pueden verse grados de camuflaje del autor en el protagonista, p. ej., en Guzmán y en Simplicius. En ambos casos, en el del *desperado* y en el del pícaro, estamos en plena modernidad, y ejemplos literarios de uno y de otro llegan hasta nuestros días (algunos citados por Prevelakis, como Kafka, Hesse, Steinbeck, Camus, Sartre...). En este sentido unamuniano positivo (“creo, por el contrario, que muchos de los más grandes héroes, acaso los mayores, han sido desesperados, y que por desesperación acabaron sus hazañas”) es como la atribución de la cualidad del *desperado* al Odiseo moderno tendría una adecuación alternativa a la aplicación de Prevelakis orientada al nihilismo (vid. *supra*, p. 135 y ns. 212 y 214). Quizás sea arriesgado transferir el juego paradójico unamuniano, consistente en la desesperación

generadora de esperanza heroica, prolongado en aquel “*credo quia absurdum*” que se transforma a su vez en “*spero quia absurdum*”, al otro no menos paradójico de la ascesis de un Odiseo que lucha por librarse de la esperanza y de la propia libertad (vid, *infra*, pp. 187 s.). Pero ¿puede un “credo lírico”, como define Kazantzakis su *Ascética*, la base espiritual de su *Odisea*, ser opaco a la esperanza? ¿Es preciso que ese Uno que no existe al final tuviera que existir para que exista la esperanza? Es decir, ¿no se convertiría en esperanza “heroica” esa desesperación que, según piensa Unamuno, “puede ser base de una vida vigorosa, de una ética, de una estética, de una religión y hasta de una lógica”? Hay algunos pasajes de la *Ascética* que hacen pensar que sí, que la existencia se valida a sí misma por autoconciencia sin que necesariamente discurra conforme a un *telos* trascendente, como también hay sin duda pasajes de ese mismo tenor en el “credo épico” implícito en la *Odisea*. Y en cuanto a la relación dilemática de ambos autores con Dios, su existencia o inexistencia, ¿no puede verse proximidad en la forma esencialmente paradójica y dramática de vivirla en expresiones de honda conciencia como las siguientes?:

Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si tú existieras
existiría yo también de veras.

«La oración del ateo», en *Rosario de sonetos líricos*
(recogida en *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 125)

Luchando y domeñando el mundo visible que nos rodea, no sólo liberamos a Dios: lo creamos

...

Bienaventurados los que te han liberado, Señor, se unen a Ti y dicen: Tú y yo somos uno.

Tres veces bienaventurados los que llevan sobre sus hombros, sin doblegarse, el portentoso, el aterrador gran secreto: ¡y este Uno no existe!

Ascética (final)

Y algo más de Kazantzakis. Kosmás (Dragumis) le replica a Árpago (Kazantzakis):

No hay objetivo, la esperanza degenera al hombre, y sólo el seno de la desesperación amamanta la hombría ¿Buscas un puerto, Árpago? ¡Vergüenza para ti! Sólo los muertos encontraron el puerto. Nosotros vivimos y navegamos por el mar negro, con las velas mayores, los foques y las latinas desplegadas proa abiertamente a la muerte.

Simposio, pp. 31 s.

Según esto, y en contestación a lo que piensa P. Bien cuando afirma “despair leads to paralysis, not to energetic productivity” (1989: 193), no vemos en absoluto inapropiado para la caracterización del héroe de la *Odisea* el recurso a la figura del *desperado* como imagen del concepto más amplio de desesperación, si no necesariamente con la valoración nihilista que defiende Prevelakis, sí con la recarga moral aportada sobre todo por Unamuno, autor totalmente inexcusable en este asunto, aunque desatendido por estos críticos. Se trata de una recarga positiva que relanza al sujeto a la acción creadora más que detenerlo en la parálisis, con lo que queda derogada la presunción de nihilismo, la gran preocupación de P. Bien. A propósito de la posición de este analista, tal vez el que mejor ha abordado como crítico bien documentado el conjunto de la obra kazantzakiana, no entendemos por qué liquida el tema de la desesperación de la manera tan unilateral y taxativa cuando está fundamentando cuidadosamente la probable influencia de un pensador de la envergadura de Kierkegaard en la experiencia espiritual que es la *Odisea* (Bien 1989: 217-225). Justamente la desesperación es para el danés una afección fundamental, junto con la angustia, que se define como un tipo especial de “discordancia” o falta de armonía entre unos términos a partir de los que está construido el yo, dado que el hombre es “una síntesis de infinitud y finitud, de lo temporal y de lo eterno, de libertad y necesidad”. Hay grados de desesperación que van desde la inconsciencia de estar sumido en ella a la debilidad del que no quiere ser él mismo y a la obstinación del que quiere ser él mismo cuando no se acepta la verdad, es decir, el carácter esencialmente dependiente del yo, cuya armonía sólo se cumple “ante Dios”. Lejos, sin embargo, de la parálisis, la desesperación encierra una gran energía, aunque ésta pase al acto por el camino del error (para Kierkegaard la desesperación es el pecado):

Pero precisamente por ser ésta una desesperación a expensas de lo eterno [la obstinación del que quiere ser sí mismo], se halla en cierto sentido muy cerca de la verdad, y precisamente porque está muy cerca de la verdad, está también infinitamente lejos de ella (Kierkegaard 1969: 173).

Cuanto mayor es la voluntad de querer ser uno mismo, más se acerca el individuo a la forma extrema de la angustia, pues de ese modo “tanto mayor será la potencia de la desesperación hasta que termine convirtiéndose en algo demoníaco”. Los grados e intensidades de la desesperación se distribuyen a lo largo de las esferas o

caminos de la existencia en los que se presenta, el estético (regido por los sentidos), el ético (por la voluntad) y el religioso (la conducta “ante Dios”). A través de ellos transita el espíritu por la temporalidad. La desesperación como discordancia es un estado generador de angustia, que a su vez es el estribo de los “saltos” de la voluntad para avanzar y dar un sentido a la existencia en el camino religioso, con la aceptación del carácter paradójico de la vida y de la propia divinidad.

La adecuación de las distintas fases de la evolución de Odiseo al esquema existencial tripartito de Kierkegaard que propone Bien se revela eficaz en la explicación de la evolución del carácter de Odiseo y su propuesta de nuevos valores en sustitución de los viejos (como ocurre en Kierkegaard respecto de la revisión del cristianismo), lo que le aleja del nihilismo. Se echa de menos, sin embargo, ver el sentido que la desesperación tiene precisamente en esa evolución. Aunque decisiva en ambos casos, no tiene el mismo sentido en Kazantzakis que el que tiene en Kierkegaard, pues en éste es un estado del que hay que salir y en Odiseo es lo que parece abrazar, el uno apoyándose en la fe y el otro cuestionándola radicalmente, con lo que el abismo teológico que los separa parece insalvable. Hay que recordar, de todos modos, que es Pandelís Prevelakis quien primero, que sepamos, se refiere explícitamente al modelo kierkegaardiano, aunque de forma bastante más breve que Bien, para describir las tres fases o στάσεις de la evolución espiritual por las que discurre el héroe en el poema: αισθητική, ήθική, μεταφυσική (Prevelakis 1958: 126-8; vid. *infra*, pp. 183 s.). Si P. Bien descuida o sencillamente descarta la desesperación siendo, como es, un componente esencial de la propia filosofía a la que recurre, P. Prevelakis hace uso de un tipo, el *desperado*, para la representación un tanto arriesgada de la desesperación vinculándola al nihilismo, sin referencia alguna a Kierkegaard y sí, como hemos visto, a Zweig / Nietzsche y al propio Kazantzakis, con el trasfondo que postulamos nosotros de Unamuno. Son, por tanto, dos posiciones que reclaman una revisión por afectar a un aspecto esencial de la *Odisea*, pues una de las últimas aspiraciones de Odiseo, en un punto de inflexión decisivo del poema, es la liberación de la esperanza (“¡Mi corazón, tú atraviesas la última tarea, la Esperanza!”, XVI, 1131). Más delante, dirigiéndose a su propia alma en una de la últimas rapsodias exclama: “y erguida, en la desesperanza extrema, sin esperar o temer comienzas a entonar en la desolación una alegre y valiente melodía!” (XXII, 1473-4). La liberación se cumple mediante la superación gozosa por la música de la angustia enloquecedora generada por los grandes dilemas instalados en la filosofía

nietzscheana, el Eterno Retorno y el Superhombre, como los siente Kazantzakis (vid. *supra*, n. 40 e *infra* n. 211). Al dejar definitivamente Ítaca, Odiseo dice al comienzo de su singladura final: “al alba partimos para el último viaje sin retorno” (τὴ ἀύγῃ κινούμε πᾶ γὰ τὸ στερνό, τὸ ἀγύριστο ταξίδι, II, 1440). Sin embargo, al final de la *Odisea*, justo antes de despedirse del mundo, “el gran errante” (ὁ μέγας γυριστής) oye el enigma de “las voces del retorno (τοῦ γυρισμοῦ τὸ λάλο, XXIV, 1381) que profetizan quizás el camino que conduce de nuevo a la vida, como leemos en el comienzo de la *Ascética*, una vida que al final significa la opción del gran Errante (ὁ μέγας Ἀλήτης)²¹⁵. Las paradojas son líneas paralelas y a la vez de sentido opuesto, que alguna vez se encuentran en el instante que se convierte en infinito, pues “arrastra tras sí *todas* las cosas venideras” (Nietzsche 2005⁸: 230).

La relación entre las filosofías de Kierkegaard y de Unamuno, que aprendió el danés para mejor acercarse a la de aquel pensador, al que en alguna ocasión llama “el hermano danés”, es un tema bastante estudiado²¹⁶. Se acepta que se trata más de una comunicación entre almas gemelas que de un acuerdo en no pocos temas centrales en el pensamiento de uno y otro, como son las ideas sobre la existencia, la angustia, el pecado y la fe, la relación con Dios y la inmortalidad. Una discrepancia fundamental para el tema que nos ocupa es la que se refiere al papel que desempeñan la desesperación y la angustia, que en Kierkegaard provocan la huida por su negatividad mediante “el salto” de la voluntad, con ayuda indispensable de la fe, en el avance en la mejora espiritual. En Unamuno, sin embargo, la apuesta por la conciencia de su propia realidad, de su ser y de su incertidumbre (“que aliada a la desesperación forma la base de la fe”) le hace permanecer en ellas. A éstas cabría añadir la congoja (“el abismo del sentimiento de nuestra mortalidad”), como lo prueban los demás textos citados más arriba de *El sentimiento trágico de la vida*. A Kierkegaard le convendría el *Credo quia absurdum*, y a Unamuno su proclamado *Spero quia absurdum*. La paradoja de la esperanza / desesperación asumida por este último cobra mayor sentido una vez que se proyecta sobre el telón de fondo del absurdo, cuya aceptación es también fuente de creación. Cabe recordar en este momento unas palabras de Hermann Hesse: “no hay forma sin fe, y no hay fe sin desesperación previa, sin conocer antes (y también después) el caos”. Parece claro cuál es el sentido de la desesperación que mejor convendría al Odiseo kazantzakiano, que a lo largo de la *Odisea* ofrece ejemplos, como hemos visto y veremos, de destrucción y de creación de vida hasta la consumación de la misma. Si hay

algún tipo de nihilismo en el héroe *desperado* es “el de la fuerza” frente a “el de la debilidad”, aquel que remonta a la línea de combate de Nietzsche. Es así como éste trata de resolver la ambigüedad del nihilismo aceptándolo como “el primer síntoma de un fortalecimiento de una nueva voluntad de existir”, señalando así el camino para su superación (vid. *supra*, n. 213). La experiencia y la valoración explícita de la desesperación como sentimiento generador de vida y de arte es algo que vemos en autores de relevancia del siglo XX²¹⁷.

La irrupción del tipo del *desperado* y su generalización como “hijo del siglo” que señalaba Prevelakis merecía una atención especial, y la prolongaremos en alguna medida al hablar de las formas de errancia y de la espiritualidad en los apartados correspondientes. Aquí subrayamos la convergencia del pícaro y del desesperado en la frontera de dos modos de delincuencia y de marginalidad que a veces se dan inevitablemente en continuidad. Ambos pueden recogerse en el tipo más amplio del *outsider*, un tipo acuñado por la crítica moderna que ha encontrado un espacio literario amplio en autores muy significativos del siglo XX²¹⁸. En la dirección moral justamente contraria a la de la conexión entre pícaro y desesperado se extiende otra línea divergente que, por la vía del desengaño del mundo, conduce del pícaro al asceta (“santo”), una línea de especial relevancia en el mundo kazantzakiano que veremos al hablar de la evolución de la espiritualidad en los personajes centrales tratados y que se ejemplificará claramente en *Vida y hechos de Alexis Zorba*, novela para la cual el autor tuvo en mente otro título, *La vida del santo* [συναξάρι] *Alexis Zorba* (vid. *supra*, n. 86).

3. Las formas de errancia. El viaje rectilíneo “sin regreso”. La errancia como destino.

Ulises, el Ulises de la modernidad y, aún más, de nuestra contemporaneidad, se hace verdaderamente *Nadie*, figura de ese nadie contemporáneo que es el individuo.

El viaje se vuelve entonces un camino sin regreso al descubrimiento de que no existe, no puede y no debe existir regreso. No el feliz atraque en Ítaca, sino la partida hacia el loco vuelo del Ulises dantesco. El viaje circular, tradicional, clásico, edípico, conservador de Joyce, cuyo Ulises regresa a casa, es sustituido paulatinamente por el viaje rectilíneo, nietzscheano de los personajes de Musil; un viaje que continúa siempre adelante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza tambaleándose en la nada. *Ítaca y más allá*, como dice el título de un libro que he escrito; las dos modalidades existenciales, trascendentales del viajar (Magris 2009: 179)²¹⁹.

Al establecer una tipología de la errancia, a cuya ordenación remitimos ahora (vid. *supra*, pp. 22 s.), veíamos la importancia de establecer las convergencias y diferencias de interpretación y de valores de la misma que encontramos entre el héroe concebido por Kazantzakis y los dos precedentes fundamentales que interesan a nuestro estudio en la experiencia de la errancia. Uno de los precedentes, naturalmente, es su antiguo antecesor homérico, y el otro, la figura moderna del pícaro (vid. *supra*, n. 36), en su variedad de manifestaciones. Como vemos, si prestamos oídos a las palabras orientadoras de Claudio Magris que acabamos de citar y ciñéndonos a la tradición uliseica, la diferencia situaría al Odiseo kazantzakiano (fundamentalmente por la motivación recogida en el número 6 de nuestra tipología: la opción existencial libre) más cerca de la modernidad y de nuestra contemporaneidad que ninguna otra de las distintas versiones conocidas del mito que presentan al héroe centrífugo. Este acercamiento se debe antes, por supuesto, a la radicalidad de la opción y a la amplitud física y espiritual del viaje que al modo narrativo y a la extensión del poema (por donde le vino la ‘acusación’ de anacronismo). Ya hicimos también en su momento el parangón con el tratamiento de J. Joyce a nivel formal y en el plano ideológico en el conflicto que supuso su recepción en Grecia (vid. *supra* pp. 61 ss.).

1) El Odiseo homérico

En el Odiseo homérico es posible distinguir las cualidades propias de su errancia en función precisamente de los motivos de la misma, los que se recogen en los tipos 1b, 2b, 3 y 4a de la tipología que proponemos (Intr. 2. e.). Su errancia es resultado en primera instancia de un conflicto bélico (tipo 2b) de diez años de duración que le lleva lejos del hogar por una cuestión de honor que exige la solidaridad entre la aristocracia aquea (tipo 4a). La errancia da comienzo tras la finalización de aquel enfrentamiento con un triunfo que le debe mucho a este héroe en particular y se prolonga durante otros diez años de azaroso retorno. La animadversión de Zeus hacia los aqueos en general a lo largo del conflicto troyano se sigue recordando en más de una ocasión en la *Odisea* (“somos aqueos que volvemos de Troya, desviados por vientos diversos sobre el vasto abismo del mar; ansiosos del hogar, hemos ido por otros caminos y otras rutas. Así

probablemente quiso Zeus disponerlo”, IX, 259 y ss.). Nada más acabar el primer episodio del regreso, el pillaje en el país de los cicones (donde alcanza a los invasores “el funesto destino de Zeus”, IX, 50), el “amontonador de nubes” muestra su indignación con una tormenta aterradora (IX 65 y ss.), que no parece sino una premonición de lo que ocurrirá después al héroe y a su flota cuando cometa imprudencias (respecto a Posidón, sobre todo, y a Éolo) que le hagan particularmente acreedor de la maldición divina (tipo 1b). La voluntad de Zeus planea sobre la acción o acciones de los poemas homéricos (“se cumplía la voluntad de Zeus”, *Il.* I, 10; “mas él no aceptó el sacrificio, sino que ya andaba planeando cómo perecerían todas nuestras naves de hermosos remos y mis fieles compañeros”, *Od.* IX, 555), pero no siempre interviene directamente en ellas, pues se trata al tiempo, como es sabido, de un orden divino bastante ‘descentralizado’ en cuanto al reparto de poderes. La soberanía del portador de la égida acepta en este caso, tras la larga pugna del héroe contra la adversidad, la intercesión en favor de su regreso que ejerce Palas Atenea (I, 45 y ss.), la hija privilegiada que también porta aquel manto del padre como emblema. De hecho le cuestiona al padre su cólera contra Odiseo y el soberano admite la piedad demostrada por el héroe a la hora de ofrecer más sacrificios a los dioses que ningún otro (I, 60-8). La errancia de Odiseo cesa y el héroe vuelve al hogar con ayuda directa de la diosa tras una experiencia muy singular.

No hay alusión a la intervención divina en la violenta tormenta que se desata después de aquella primera tras el episodio de los cicones, cuando trata de bordear el Peloponeso por el camino más natural para llegar cuanto antes sano y salvo a Ítaca, y que dispersa su flota a la altura del cabo Maleas (IX, 80) alejándole de la referencia de Citera. Este golpe parece obedecer al azar, a razones naturales de fuerza mayor (tipo 3), pero es claramente un instrumento en el cumplimiento de aquel plan (IX, 555 ss), pues vuelve a intervenir, como un signo del mismo, Bóreas, igual que en el azote anterior. A partir de entonces la navegación entra en una geografía fantástica (para Odiseo no lo es, a pesar de sus sorpresas) que dura hasta el momento mismo en que la nave de los feacios lo deja ya solo en su isla natal. El episodio del Cíclope es decisivo en la definición de la errancia y la distingue definitivamente de la del resto de los aqueos en sus *nostoi*. En aquel lance Odiseo deja ciego al gigante hijo de Posidón, lo que le hace granjearse la enemistad precisamente del dios del mar, cuya benevolencia es la primera que un navegante debe procurarse. Conocido es el truco del camuflaje del héroe tras el nombre de “Nadie” para escapar. Aparece entonces el motivo de la errancia mucho más

claro e individualizado de lo que era hasta ahora, y es el que le hace entrar en una cadena de culpa (se había empeñado por curiosidad en una exploración innecesaria, fatal para muchos compañeros), seguida del castigo que supone la animadversión del dios, el cual intenta prolongar su errática navegación hasta el final de sus días (errancia definida en el tipo 1 b: cadena culpa-castigo, por ‘fallo’). Hay otro momento clave también en esta particularización del motivo de la errancia de Odiseo, que son los dos encuentros con Éolo (X, 75). Tras haberle ayudado gentilmente el dios con sus poderes, el héroe ha de volver de nuevo en busca de su ayuda a causa de la insensatez de los compañeros al abrir el odre de los vientos, que enloquecieron mientras él se había quedado dormido al timón. A diferencia de la primera vez, la reacción del dios es ahora tan airada y tempestuosa como podría haber sido la del propio Posidón. El rechazo del anfitrión alcanza lo más profundo de la identidad del héroe, pues le echa en cara el estigma de odiosidad que denuncia su propio nombre (el que le había ocultado al Cíclope), que se hace sentir, según le dice el dios de los vientos, hace no mucho benévolo con él, en todos los dioses (lo que desde luego no es cierto)²²⁰.

Conviene recordar que la idea de culpa en el mundo griego antiguo no es la misma que la del mundo bíblico veterotestamentario, porque entre otras cosas la relación que se establece en éste con el Dios único no es posible en un politeísmo en el que no existe una verdad moral revelada con pretensiones de univocidad, sino que muy bien puede darse disparidad de opiniones entre las divinidades como fruto de la construcción del mundo divino en analogía con el humano. Por eso en la tipología de la errancia, al determinar el tipo 1 (la entrada en la cadena culpa/castigo/expiación), decíamos que la culpa se entiende de diferente naturaleza si es por pecado (a) o si es por ‘fallo’ o error objetivo (b). Entonces avisamos de la confusión moral que se produjo cuando tardíamente se recogió en griego la tradición bíblica con la misma palabra ἁμαρτία para la idea de pecado que la que se usaba en la tradición trágico-heroica para la de fallo objetivo. Éste es el caso de la *Odisea* homérica, en la que hay dioses que, como se ve en la asamblea del canto primero, ayudan a Odiseo (sobre todo Atenea) y son favorables finalmente a su regreso. Se da a entender que todos los olímpicos están ahora de acuerdo a excepción de Posidón, que queda como el único adversario al que tendrá que pagar expiación según le obligan las palabras del adivino Tiresias. Más que al sentido de culpa moralmente imputable pensamos que cabe referir la acción de Odiseo al concepto que al analizar en su momento el mundo de la tragedia, con tantas

referencias a la épica homérica, expresaría Aristóteles con el término ἀμαρτία, un error o “fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida”, como lo ve algún prestigioso analista²²¹. La relación con el dios del mar podrá enderezarla Odiseo, según la profecía de Tiresias, si lleva a cabo la promesa de realizar, tras acabar con los pretendientes, un último peregrinaje a un misterioso lugar donde hará un sacrificio expiatorio en su honor. Después, “la muerte te llegará desde el mar y será muy tranquila” (XI, 120-138). El hecho de que el poema termine sin haber cumplido ese viaje y que Odiseo le diga a Penélope que durante el mismo vería “muchas ciudades y gentes” (XXIII, 267), expresión que remite al comienzo mismo del poema, dejaba abierta para la posteridad la posibilidad de una segunda Odisea, de una segunda errancia igualmente amplia, esta vez, como hemos dicho, con carácter expiatorio por la asunción de las consecuencias de su ἀμαρτία, del fallo de su inteligencia (la cadena descrita en el tipo 1, en la modalidad b)²²². Hemos señalado que hay versiones cambiadas del propio viaje tal como las refiere Odiseo en distintos lugares del poema, algunas de ellas deliberadamente trucadas por él mismo. El caso más destacado es la narración pseudoautobiográfica que pronuncia nada más llegar a Ítaca en la majada de Eumeo. Su errancia ahora inventada para un camuflaje cauteloso se atribuye inequívocamente al designio de Zeus (tipo 1b), y las consecuencias de una expedición bélica fallida a Egipto (tipo 2) dan lugar a una serie de peripecias degradantes, de cuyas posibles consecuencias como anticipo de otros modos de narración que aparecerían más tarde en la historia de la literatura, notablemente el picaresco, ya hemos hablado. La aventura egipcia expuesta en este pasaje bien pudo, además, mover puntualmente la inspiración de Kazantzakis para la composición de varias rapsodias de su poema que se desarrollan en aquel país (vid. *supra*, pp. 87 s.). Por todo ello, podría postularse, por la insistencia en la variación, una ‘poética de la errancia’ para la construcción de la *Odisea* homérica²²³. Ya vimos que un crítico de relevancia ha llamado certeramente la atención sobre el carácter hipertextual del poema homérico²²⁴, que no sólo presupondría el conocimiento de textos anteriores, sino que con su lección no ha cesado de provocar hasta nuestros días, entre otras razones por esa apertura a la variación, el nacimiento de otras creaciones en las cuales se acrecienta tal carácter, entre las que citaríamos como ejemplo de máximo alcance el poema kazantzakiano. En ese palimpsesto siempre creciente del “tema de Ulises” nos atrevemos a afirmar que predominan las variaciones sobre la faceta errabunda del personaje, la más estimulante para las continuaciones del poema, por encima de la hogareña, a pesar de sus tremendas turbulencias²²⁵. Es

fundamental subrayar, sin embargo, que el Odiseo homérico nunca quiso marcharse de casa y que declara firmemente que “no hay nada peor para los hombres que andar errante” (XV, 343-5), una actitud que reaparece en otros lugares de la *Odisea* (cf. X, 464; XXI, 284). Es necesario, pues, guardar muchas precauciones en lo que se refiere al perfil homérico del héroe en este aspecto y el que puede presentar en avatares posteriores hasta época moderna²²⁶.

2) El pícaro

Lazarillo

De lugar en lugar, de desacierto en desacierto, es como transcurre “la carrera de vivir” del pícaro. En el caso del *Lazarillo de Tormes*, el protagonista nos entrega la narración del propio recorrido vital, sin retorno previsto, desde su lugar de nacimiento (Salamanca) hasta el que resulta ofrecerle un acomodo estable (Toledo), libre por fin del acoso del hambre, para poder reconstruir su vida. Allí, con el aposento de hombre maduro, se aplica a justificar en tono confesional y modo epistolar su “caso” actual, mencionado en el prólogo y que no se aclara hasta el último tratado, trazando una línea pretendidamente ascendente al final hacia la consecución del decoro moral que le parecía negado desde el principio en razón de su ralea y de una fortuna que se presentaba reiteradamente adversa. A merced de ella se encuentra cada vez que ha de dejar a un amo y pasar a manos de otro para su subsistencia. Así, pues, lo que afirma en una ocasión en que se “asentó” momentáneamente en su errancia (con el clérigo de Maqueda, tras escapar del ciego con una estratagema para algunos inspirada en el famoso episodio odiseico con el Cíclope²²⁷) puede valer quizá para todos hasta la fase final: “escapé del trueno y di en el relámpago” (Tratado segundo). Al maltrato recibido se añade en no pocas ocasiones el deterioro moral que supone la práctica del hurto. Difícil será la empresa de justificación que da lugar a la carta, por más que en el cierre del prólogo argumente el narrador y protagonista (autor de la carta, no del anónimo *Lazarillo*) “que consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña, remaron y salieron a buen puerto”. (Se comprende, dicho sea de paso,

que una acepción de la palabra latina *fortuna* en castellano fuese también la de ‘tormenta en el mar’, y que la palabra pasase al griego medieval a través del italiano y se conserve en el moderno con este mismo valor).

Al final de la novela queda la aceptación implícita por parte de Lázaro de la condición de barragana de un arcipreste que las habladurías atribuyen a su mujer: el “caso” que desde el principio anuncia que va a explicar (y justificar) el narrador y protagonista Lázaro, ya hombre maduro. Su esposa sigue siendo criada del clérigo, del que obtiene algunos favores, y el procedimiento de anular los efectos de aquella maledicencia mediante el juramento por lo más sagrado que hace Lázaro de que es buena mujer y de que se ha de matar con quien otra cosa dijere, resulta tarea de improbables resultados reparadores. El ejercicio, sin embargo, de amejoramiento moral mediante la lucha por el decoro es lo que orienta su errancia tal como la ordena intencionadamente el narrador-actor desde que empuña la pluma para contestar a la carta en la que se supone que “Vuesa Merced” (cuya identidad ignoramos, tal vez el superior del arcipreste) ha pedido explicaciones a Lázaro, provocando de ese modo su relato. Un relato que llevará a cabo, según afirma al final del Tratado séptimo, cuando se halla tras tanta penuria “en la cumbre de toda buena fortuna”, la que le proporcionó ni más ni menos que el haber adquirido un oficio real como era el de pregonero en la Ciudad Imperial. Es lo que hay. Se llama pragmatismo. La errancia, como fortuna que le fuera sucesivamente “contraria”, sirve *a posteriori* para la justificación de una vida finalmente llevada, con más mérito que si hubiera sido heredero de un noble estado, “a buen puerto”. Hay por tanto una reordenación, una reconstrucción del destino en la errancia de Lázaro como la cuenta él mismo. Y como no era del todo probable que éste fuera su anclaje definitivo ni ésta la única forma de contar su vida, no quedarían canceladas, como se vería, las posibilidades de continuaciones de diferente carácter en otras manos y en otros momentos de la historia de la literatura²²⁸.

La salida de Lázaro aún niño a la errancia viene impuesta por la necesidad económica acentuada desde la muerte del padre en una expedición guerrera contra Los Gelves (Djerba) y la resolución de la madre (tipo 2) de entregarlo a la tutela de un primer amo, el ciego, cuya profesión le vincula a un destino ya construido y aceptado (como pasa con los sucesivos amos), mientras que el suyo está por construir. El camino está trazado (Salamanca-Toledo, más previsible en aquellos tiempos que ahora por la capitalidad de la última), “la carrera de vivir”, no. Los encuentros “fortuitos” y los

“asentamientos” que jalonan el relato están diseñados literariamente en cierta simetría, según demuestra Lázaro Carreter, lo que le sitúa dentro de la estética renacentista. Que la realidad fuera otra es algo que queda naturalmente fuera de alcance y de interés en este momento, pero lo cierto es que la relación con ella no puede verse reducida al juicio despectivo que considera la picaresca “literatura imitativa”²²⁹. No hay duplicación, sino creación de una dimensión propia en el espacio de lo verosímil desde la que se ilumina aquella realidad, en el terreno abierto por la ficción en el que decididamente se instala el relato en el *Lazarillo*²³⁰. A pesar de la canalización lineal del relato, que emplea materiales casi todos identificables en la tradición popular y culta, la utilización del tiempo en el *Lazarillo*, el tiempo humano, la cercanía a su vibración, la duración en sentido bergsoniano²³¹ alcanza una dimensión existencial tan nueva que abre un camino de reconocida trascendencia en la novela hacia el individualismo y el “realismo” modernos. Y todo ello sucede gracias a la experiencia insólita de un verdadero *don nadie* que tiene la osadía de coger la pluma para contar una historia, su propia historia personal: ¿a cuento de qué transmite su zozobra y pretende así ofrecer una visión totalizadora del mundo? (cf. “el punto de vista único”, Rico 1970). He aquí probablemente uno de los aspectos que más contribuyen a la carga revolucionaria del *Lazarillo*, junto con la enorme relevancia de la primera persona en aquellas circunstancias histórico-literarias. Esta relevancia se atenuó a medida que la secularización fue haciéndose menos sorprendente a los ojos del receptor a lo largo de la literatura picaresca posterior.

Si nos remitimos a la tipología propuesta, en la errancia del *Lazarillo* cabe hacer una diferencia entre el Lázaro joven que la vive y el maduro que la recuerda. En el primero la errancia viene motivada, a cierta distancia temporal, por la muerte del padre en la guerra y el desastre familiar que comporta (tipo 2) y por la condición social y moral de los padres (tipo 4b). En el segundo, convertido en narrador, la errancia viene aceptada *a posteriori* y esgrimida como justificación de su situación presente, con la pretendida ascensión en dignidad moral y social: lo que entiende por “llegar a buen puerto” (tipo 5). No aparece, sin embargo, al menos en primer término, nada que refiera explícitamente la errancia a la consecuencia de una culpa que exija expiación (tipo 1). La obsesión por las consecuencias del pecado original tardaría todavía, aunque no mucho, en aparecer e invadir el alma barroca (vid. *Guzmán de Alfarache*). Tampoco hay en el *Lazarillo*, si lo hemos interpretado bien, alabanza de la vida del pícaro como la

que aparece, p. ej., en la segunda parte de Juan de Luna –muy oportuno es recordarla en este momento–, que haga pensar en la errancia como opción vital óptima y libre (tipo 6), aunque ello no se produzca en el inicio sino como fruto de la experiencia. Y ni mucho menos como ocurre en el ejemplo mayor de la picaresca española que es *Guzmán de Alfarache*, tal como veremos a continuación.

El *Lazarillo*, que puede interpretarse naturalmente desde muchas perspectivas, entre otras como reacción a una literatura escapista (caballerías, pastoril), puede también verse como secularización de la *Odisea* homérica, según alguna tesis digna de ser tenida en cuenta en la que el cotejo con la primera traducción de ésta al castellano es ciertamente sugerente, sin presuponer con ello una relación inmediata de causa a efecto²³². A los ejemplos citados en esa propuesta sugerimos por nuestra parte añadir uno más para el cotejo. En el Tratado tercero, al comienzo de su asentamiento con el escudero, que le pregunta “por extenso de dónde era y cómo había venido a aquella ciudad”, el Lázaro narrador hace que nos tengamos que conformar con un parco comentario: “con todo eso yo le satisfice de mi persona lo mejor que mentir pude, diciendo mis bienes y callando lo demás, porque me parecía no ser para en cámara” (*Lazarillo*, III, p. 44). Una táctica de camuflaje que no deja de recordar el famoso verso homérico ya citado: “amañaba muchas mentiras al hablar, semejantes a verdades” (*Od.* 19, 205), pronunciado por el poeta narrador precisamente cuando Odiseo, presentándose como el cretense Etón, está contándole a Penélope una historia ficticia sobre su linaje y aventuras. En el interior del relato de Lázaro se entreabre así una nueva ventana a otra posible “pseudoautobiografía” que queda sólo a la imaginación del lector (no es mala forma de comprometerle), una errancia inventada que se supone narrada en este momento por Lázaro al escudero que se lo pide, como ocurre en la *Odisea* homérica en el relato del héroe a instancias de Eumeo (canto 14), antes del encuentro con Penélope. Lástima que la sobriedad del relato castellano haga que nos hayamos perdido lo que quizás hubiera sido una magnífica pseudoautobiografía breve urdida por el actor dentro de la ya creada por el autor anónimo. La narración de una vida ficticia dentro de la ficción con la intención de camuflarse es un “juego de máscaras”, la “doble perspectiva de autoencubrimiento y autorrevelación” y nuestro comentario al criterio 2º, la pseudoautobiografía) cuya clave de desvelamiento se le facilita al lector en un tono jocosamente incrementado. Parece inevitable entonces el recuerdo del citado relato de Odiseo, al poco de desembarcar, en la majada de Eumeo, bien que en un tono más patético

aunque no menos irónico a la hora de inventar la historia de su propia vida (Lügengeschichte), origen lejano de la picaresca como género, según alguna teoría fundamentada (Hölscher 1988, vid. *supra*, p. 86). La invención de la propia vida como camuflaje necesario del protagonista para funcionar es una constante a lo largo de toda la literatura picaresca, desde el anónimo *Lazarillo* a *Félix Krull* de Thomas Mann. A su vez el *Lazarillo* puede ser un eslabón, inicial en la forma de novela, en una posible cadena de literatura picaresca que contribuyó a distancia, como sucedió en otros muchos casos de la literatura europea, a la aparición o a la enfatización de determinados rasgos en un Odiseo tardío como es el kazantzakiano, que más que secularizado alcanza a veces lo decididamente villano. Así lo demuestran los momentos finales de la rapsodia II en que escapa de su propia casa después de haberla saqueado, o el consentimiento que da para que una Helena, que ahora lleva como compañera suya, se aparee con el bárbaro. *Lazarillo* no es propiamente un delincuente (como sí serán Guzmán y Simplicius en no pocas de sus acciones), pero el hurto, el hambre, que sale continuamente al paso, el trato (irreverente ocasionalmente) de lo sagrado y la aceptación poco digna de una situación amorosa serán temas ‘realistas’ presentes en la novela picaresca pionera que reaparecerán condensados e intensamente amplificadas, con fuertes dosis de simbolismo, en esa obra moderna desinhibidamente expresionista, muy del siglo XX en esto, que es la *Odisea* del autor cretense.

Guzmán

El caso del *Guzmán de Alfarache* es distinto, aunque en él se aprecian constantes que irán afianzando el género. El tono con el que el narrador-actor aborda desde el comienzo sus memorias resulta mucho más reflexivo y maduro, denota una concepción de autor que no puede ni quiere ocultarse, aunque naturalmente se mantenga de entrada a distancia del “pacto autobiográfico”, que rompe con la apertura decidida a la ficción (Lejeune 1994; vid. *supra*, n. 55). La línea concisa de la narración de la novela renacentista, en la que los hechos expuestos parecen explicar todo, deja paso ahora al aparato barroco que se despliega ya en los dos primeros capítulos, en los que Guzmán habla ampliamente, sin renunciar a excursos, de la vida poco ejemplar de sus padres que servirá de justificación a la decisión de dejar su casa. En efecto, el segundo capítulo culmina de la siguiente manera:

Yo fui desgraciado, como habéis oído [...].

El mejor medio que hallé fue probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y tierra. Hícelo así, y para no ser conocido, no me quise valer del apellido de mi padre; púseme el Guzmán de mi madre y Alfarache de la heredad adonde tuve mi principio. Con esto salí a ver mundo, peregrinando por él, encomendándome a Dios y buenas gentes, en quien hice confianza (I, 1, 2, p. 66).

Y al poco de comenzar el capítulo tercero:

Hacíaseme de mal dejar mi casa, deudos y amigos; demás que es dulce amor el de la patria. Siéndome forzoso, no pude excusarlo. Alentábame mucho el deseo de ver mundo, ir a reconocer en Italia mi noble parentela (I, 1, 3, p. 67).

Vemos entonces desde muy pronto los motivos esenciales que llevan a Guzmán a dejar su Sevilla natal y a emprender su ‘peregrinaje’ por el mundo, y que, acompañados de algunos trazos de las expectativas que alberga, justifican tal decisión. Algunos de esos presupuestos y propósitos sufrirán cambios e incluso vuelcos a lo largo de su andadura. El abandono de la madre, a la que pretende aliviar de su carga, y de la tierra se presenta como forzoso por la situación de precariedad material a la que había conducido unos años antes la muerte del padre (motivo de errancia, tipo 3). Pero no lo hace, sin embargo, por resolución tomada por la madre, como en el caso de Lázaro, también huérfano de padre, sino por decisión propia, con lo que asume la responsabilidad de su destino, confiando, eso sí, en la bondad divina y en la humana para afrontar riesgos. Lo forzoso tiene por respuesta un acto de la voluntad del individuo, que parece prefigurar la aceptación posterior de la forma de vida libre y errante que adopta, la del pícaro, cuyas alabanzas canta en más de una ocasión (se crea, por tanto, una situación bifronte: por lo condicionado, errancia tipo 4b-4c; por la libre elección, tipo 6). El abandono le causa dolor: así lo demuestra, nada más partir en solitario, el abundante llanto, como también le ocurre a Lázaro y a la madre al despedirse. “Es dulce amor el de la patria” es un decir que, como subraya algún acreditado comentarista de la obra, estaba bastante extendido con diversas variantes entre los autores clásicos y que procede directamente de la *Odisea* (IX, 34)²³³. La ocultación del nombre del padre como camuflaje para afrontar futuras contingencias y la adopción del de los supuestos ancestros nobles que pretendía su abuela materna, añadiendo el del lugar de su concepción, es anticipo del episodio que tendrá lugar mucho más tarde, hacia el final de la novela a su regreso a Sevilla, cuando vuelve a

encontrar a la madre (y la patria) tras un amplio ciclo de peripecias. Entonces niega su nombre y su procedencia (rasgo odiseico homérico) para perpetrar un robo en su propia ciudad (rasgo odiseico kazantzakiano), como también había hecho engañando a sus parientes en Génova, ciudad una vez deseada. El regreso a la patria, inspiradora antaño de dulce amor, no puede ser más desafortunado (como también le ocurrirá al Odiseo kazantzakiano), pues esta segunda salida obligada de ella será en principio definitiva, con una condena de por vida a galeras. El ciclo de peripecias, que en realidad se va cerrando desde su vuelta de Italia a España en el libro tercero y último de la segunda parte, culmina en la novela con su arrepentimiento y la consiguiente mejora moral, librándose de la condena con la denuncia de un motín. Al final de la novela queda la promesa (incumplida) de seguir contando su vida en la que hubiera sido la tercera parte de la obra.

Dar cuenta de ese peregrinaje y de su intención (didáctica, como la de toda la obra) es lo esencial, tanto en la concepción misma de la historia como en los recursos utilizados para su composición. La errancia de Guzmán por los lugares físicos va pareja con las oscilaciones espirituales, dando impulso y trazo al relato. Los recursos alcanzan sobre todo a la caracterización sutil del personaje, pues es claro que no se trata en primera instancia de una autobiografía en la que se identifican autor, narrador y actor en el pacto autobiográfico, sino que es la vida de otro la que concibe el autor. El autor (Alemán) convierte al actor (Guzmán) en narrador en primera persona de la propia vida que protagoniza (pseudobiografía). La ruptura del pacto es evidente, como decíamos, y el afianzamiento de la ficción también. La sutileza que comentamos busca y encuentra uno de sus apoyos fundamentales en un recurso de composición que consiste en la integración (no simplemente introducción) en la narración de un elemento reflexivo que son los propios largos discursos del actor narrador (en un tono moralista y didáctico muy poco del gusto del lector actual, y criticados por Cervantes alusivamente en *El coloquio de los perros*). De ese modo, el pensamiento del actor-narrador, de Guzmán, va dejando traslucir cada vez más sospechas de proximidad al pensamiento del autor, de Mateo Alemán, tendiendo a la anulación de la distancia entre un pensamiento y otro. Así va quedando también cada vez más cercana la posibilidad de recomposición tácita y sin apenas veladuras (obviamente sin llegar a la afirmación textual de nombre compartido entre autor, narrador y personaje) de aquella ecuación del “pacto autobiográfico” autor-actor-narrador, teniendo siempre en cuenta la profunda

complejidad de lo que se pretende representar con la autobiografía y lo que se consigue, es decir, la “desfiguración” (De Mann 1991; vid. *supra*, n.56). Uno de los analistas más autorizados del *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico, juzga y concentra de este modo la intención de la obra:

Concebida –sobre todo– como guía de la conducta, la *Atalaya* realiza magníficamente el didactismo originario, que explica en última instancia el recurso al personaje itinerante e inquieto –cuyo largo camino posibilita la denuncia de infinidad de situaciones y figuras humanas– o la forma autobiográfica –que da pie a las disertaciones abstractas integrándolas en el autorretrato del narrador– (Rico 1983: 46)²³⁴.

Aceptando que la diferencia entre el narrador autorial en tercera persona y el narrador en primera persona radica en la integración “física” del último en el mundo narrado, en la vinculación existencial del yo-narrador (‘Ich-Erzähler’ comporta ‘Ich mit Leib’, es decir, con presencia de cuerpo, Stanzel 2001:128), tal vez la eficacia de *Guzmán* como *Atalaya de la vida humana* venga de la complicidad esencial entre el autor de la novela, Mateo Alemán, y el actor-narrador Guzmán, “autor” de su vida. Es decir, el todo acabado de la obra (otra cosa es la promesa de una tercera parte) debe su altura artística a la integración de ambos en el mundo narrado. A la ficción contribuye la naturaleza del propio mundo con su falacia (mienten “aun los más bien trazados pensamientos”), formando así una perfecta *symploké*:

De tal modo, tesis, tema y forma novelística aparecen fundidos como visión del mundo del actor-autor, y toda la novela perfectamente cerrada, “de la definición a lo definido” en el conjunto y en el detalle (Rico 1983: 39).

Sin duda alguna, *Guzmán de Alfarache* es una novela artísticamente cerrada, y con el empaque de una obra maestra. Pero la ‘vida’ de Guzmán sigue, y seguirá su vida literaria. Él mismo promete al final de la segunda parte de la novela seguir con su empeño narrador y contar la prolongación de su peregrinaje en una tercera parte que no llegó a escribir. Pero el mito, la fábula, había nacido y seguía vivo, y continuaría por otros derroteros. Como ya hemos visto, la traducción al alemán fue decisiva para que apareciera en aquel país una tercera parte del pícaro sevillano y, lo que es más importante, para la gestación de *Simplicius Simplicissimus*, obra de la que nos ocuparemos a continuación desde la perspectiva de la errancia, como ya lo hicimos desde la de la delincuencia.

Antes hemos de extendernos algo más y añadir un matiz muy importante, precisamente desde nuestra perspectiva, al citado comentario de F. Rico cuando atrae la atención hacia “el recurso al personaje itinerante e inquieto”. Ya vimos en las observaciones preliminares de nuestro estudio (Intr. 2, e), la necesidad de llegar a una definición de la errancia frente a otras formas de desplazamiento amplio en el espacio, cuya expresión más genérica es el viaje, destacando una serie de notas propias. Entre ellas, decíamos, la errancia se caracteriza “por la ausencia de programa (no exactamente de propósitos y de finalidad), porque sus objetivos inmediatos, cuando los tiene, son marcadamente transitorios y normalmente se desconoce de antemano su sucesión, que viene regida fundamentalmente por el azar”. Añadíamos que la errancia no muestra “demasiado respeto por los caminos ya trazados cuando existen, a los que no concede más sentido que en caso de utilidad inmediata o de urgencia. Decide, por el contrario, abrir los propios y retrazar los horizontes, con lo que el riesgo de extravío es casi permanente, puede decirse que constitutivo”, y por ello es frecuente su traspaso metafórico al plano existencial y moral. En lo que a la itinerancia se refiere, si partimos de la etimología, ella parece ir vinculada espacialmente a un camino ya trazado y, aunque las alternativas sean varias, los lugares del recorrido suelen ser previsibles; el eco de la experiencia vital suena bonancible, sin tensiones dramáticas y sin salidas sorpresivas del itinerario, al que siempre se regresa. No es el caso de la errancia, según las notas que a nuestro entender la caracterizan. El azar es constitutivo de ésta, así como la “carga de error” de la que quizás nunca pueda llegar a desprenderse, lo que le confiere un *pathos* dramático. En el caso de Lázaro, éste recorre un camino bien conocido, el tramo del camino real entre Almorox y Toledo; si las etapas pueden considerarse previsibles, no ocurre lo mismo con lo que le va ocurriendo en sus sucesivos “asentamientos”, los distintos empleos que va encontrando. El paso de uno a otro, “la carrera del vivir”, esencialmente aleatoria, viene perfectamente definida por su declaración metafórica del dicho popular “escapé del trueno y di en el relámpago” (*Lazarillo*, II, p. 26).

Por su parte, en su reflexión madura Guzmán recuerda en primer término que decidió “probar la mano”, una expresión que remite indudablemente al juego de naipes, es decir, de azar, por el que demostraría a lo largo de su carrera ya de pícaro tener una gran debilidad, y que sería causa en varias ocasiones de retorno a la delincuencia y de permanencia en ella y, como consecuencia, en la errancia (tipo 4c). En la decisión

dolorosa en aquel momento de abandono de la patria le alienta, sin embargo, la idea de “ver mundo” (rasgo de la tradición odiseica, con reservas: vid. *supra*, n. 226), con un primer objetivo prefijado, el de ir “a reconocer en Italia mi noble parentela”. El padre procedía de una familia levantina que se había instalado en Génova, “donde fueron agregados a la nobleza”, y salió de allí por un asunto turbio. Guzmán parece desear inicialmente con su visita puentear el estigma negativo de su progenitor, de cuyo patronímico se desembaraza como vimos, lo que quizás denota la obsesión por el nacimiento, por el origen, por depurarlo y encontrar una nobleza siempre improbable en “la masa de Adán” (I, 1, 1, p. 33), pues “todos pecamos en Adán” (II, 3, 1, p. 615). Hay una identificación sobreentendida de los primeros padres y de su primogénito Caín con los suyos propios y consigo mismo, lo que remite a la entrada en la cadena culpa-castigo, motivo originario de errancia (tipo 1) deducible de su filosofía profundamente pesimista del curso cerrado de la historia de la humanidad:

Este camino corre el mundo. No comienza de nuevo, que de atrás le viene al garbanzo el pico. Así lo hallamos, así lo dejaremos. No se espere mejor tiempo ni se piense que lo fue el pasado. Todo ha sido, es y será una misma cosa. El primero padre fue alevoso; la primera madre, mentirosa; el primero hijo, ladrón y fratricida. ¿Qué hay ahora que no hubo, o qué se espera de lo por venir? (I, 3, 1, p. 252).

El objetivo de aquel viaje previsto desde el inicio resulta fallido, en la ciudad italiana le reciben mal, no da con sus parientes y quien resulta ser su tío le hace objeto de una burla (I, 2, 1) que más tarde pagará. Guzmán, tras su paso imprevisto practicando y padeciendo la bribia en lances abigarrados por varias ciudades de Italia (Roma sobre todo, Siena, Florencia), vuelve a Génova, engaña a su tío y se embarca de noche y a escondidas para España con sus riquezas y las de los demás deudos, que ahora le habían recibido bien, dejándoles robados (II, 2, 7) (también rasgo odiseico kazantzakiano).

Guzmán ya se había convertido en pícaro al poco de su salida (I, 2, 2), conversión que comienza al desdeñar la vida descansada del empleo en una venta y ceder desde lo más acorde de su carácter a la llamada de la aventura, respondiendo por valentía y emulación al desafío del camino como forma de vida (errancia, tipo 6):

Estaba en camino pasajero; no quisiera ser allí hallado y en aquel oficio por mil vidas que perdiera. Pasaban mozuelos caminantes de mi edad y talla, más y menos, unos con dinerillos, otros pidiendo limosna. Dije: “Pues, pese a tal, ¿he de ser más cobarde, o para menos que todos? Pues no me pienso perder de pusilánime” (I, 2, 2, p. 169).

Ha de deshacerse poco a poco de sus prendas de vestir para poder subsistir y llega ‘desmantelado’ a Madrid, donde toma conciencia de su extravío cuando dice:

Viéndome perdido, comencé a tratar el oficio de la florida picardía. La vergüenza que tuve de volverme perdila por los caminos, que, como vine a pie y pesaba tanto, no pude traerla o quizá me la llevaron en la capilla [= capucha] de la capa (I, 2, 2, p. 170).

No parece haber marcha atrás en el camino elegido de la desvergüenza, librado cínicamente del sentimiento que vinculaba al regreso. Habrá, sin embargo, por España y por Italia nuevos asentamientos con amos de la más diversa índole, dedicación al estudio y reflexiones que apuntan a arrepentimientos y ocasiones de enmienda de conducta que no le impiden continuar con su marcha según le indican las urgencias de alguna huida. La vuelta a su ciudad mucho más tarde, adonde llega desterrado desde Madrid, significa la ocasión culminante en la cadena de negaciones que va tocando a su final: “empero no soy de esta tierra ni tengo quien me conozca”. Oculta su procedencia e identidad (rasgo odiseico) para perpetrar una redoblada bellaquería con un fraile bondadoso (el Odiseo moderno lo hará con el robo de un carro a un viejo del que se burla en *Od.* III, 630-657), y aún más con la señora que por recomendación de aquél le ofrece el que será su último empleo antes de ser apresado y enviado a galeras.

Guzmán no desperdicia la ocasión de ratificar, en varias declaraciones suyas, su vocación de libertad, que asocia indisolublemente con su dedicación a “la florida picardía”, y parece su único acto afirmativo realmente convencido y alegre del mundo antes de perder la libertad por condena a galeras y antes de su arrepentimiento final. Alardea incluso de hallarse en posesión de ella en clara ventaja por condición, tanto respecto de sus antecesores como de otros de alcurnia o de presumible posición social acomodada que han de soportar la carga de la honra (aquí la carga constante de crítica social):

No trocara esta vida de pícaro por la mejor que tuvieron mis pasados. Tomé tiento a la corte, íbaseme sotilizando el ingenio por horas, di nuevos filos al entendimiento [...] con deseo de esta gloriosa libertad, y no me castigaran, como a otros, por vagabundo, acomodéme a llevar los cargos que podían sufrir mis hombros [...] te confieso que a los principios anduve algo tibio, de mala gana y sobre todo temeroso [...] mas después que me fui saboreando con el almíbar picaresco, de hilo me iba por ello a cierra ojos [...] ¡tener oficio y beneficio! Era bocado sin hueso, lomo descargado, holgada ocupación y libre de todo género de pesadumbre.
[...]

“¡Oh –decía– lo que carga el peso de la honra y cómo no hay metal que se le iguale! ¡A cuánto está obligado el desventurado que de ella hubiere de usar!” (I, 2, 2, p. 171 s.)

Y en otro lugar menciona las libertades de los pobres y de los sentidos:

Así que la libertad en pedir sólo al pobre le es dada. Y en esto nos igualamos con los reyes, y es particular privilegio poderlo hacer, y no ser bajeza, como lo fuera en los más. Pero hay una diferencia: que los reyes piden al común para el bien común, por la necesidad que padecen, y los pobres para sí solos, por la mala costumbre que tienen.

La otra libertad es de los cinco sentidos. ¿Quién hay hoy en el mundo que más licenciosa ni francamente goce de ellos que un pobre, con mayor seguridad ni gusto? Pues he dicho gusto, empezaré por él [...] (I, 3, 4, p. 276).

La libertad de la condición picaresca es una obsesión de Guzmán, empeñado en encontrar los valores por sí mismo (criterio primero); el ritmo de sus meditaciones, avaladas por su condición de libre, sobre la naturaleza del hombre es el de sus estancias y partidas en el recorrido (filósofo “ongoing”, Guillén 1971: 82) por un mundo en el que no hay referencia que no sea engañosa:

Engañan los árboles y plantas, prometiéndonos alegre flor y fruto, que al tiempo falta y lo pasan con lozanía. Las piedras, aun siendo piedras y sin sentido, turban el nuestro con su fingido resplendor y mienten; que no son lo que parecen. El tiempo, las ocasiones, los sentidos nos engañan. Y sobre todo, aun los más bien trazados pensamientos (II, 1, 3, p. 369),

El mundo es ficción y falacia, creada por él mismo. Una convicción, manifestada por el narrador, que, como otras tantas expresadas en sus reflexiones, anula la diferencia entre autor y actor.

La conciencia de la falacia del mundo, patria imposible de nadie, es el andamiaje didáctico de *Guzmán de Alfarache*, con la improbable pretensión, en el tránsito por él, de la fabricación de “un hombre perfeto”, atalaya de la vida humana:

Ya son estas verdades, ya se ha llegado el tiempo para decirlas. Y si mentí en mi juventud con la lozanía de ella, las experiencias me dicen y con la senectud conozco la falta que me hice [...].

Yo también he ido tras de mi pensamiento, *sin pensar parar en el mundo* [la cursiva es nuestra]. Mas, como el fin que llevo es fabricar un hombre perfeto, siempre que hallo piedras para el edificio, las voy amontonando. Son mi centro a estas ocasiones y camino con ellas a él. Quédese aquí esta carga, que, si alcanzare el tiempo, yo volveré por ella y no será tarde.

Vuelvo, pues, y digo que todo yo era mentira, como siempre [...] (II, 1, 7, p. 440 s.).

Guzmán es ya consciente del engaño del mundo, al que ha contribuido, y se arrepiente. Una noche el galeote se dice a sí mismo:

“¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba y para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo” (II, 3, 8, p. 743).

La errancia parece tocar a su fin en el momento crítico: justo en el filo de la balanza, el libre albedrío todavía está a tiempo de elegir hacia qué lado inclinarla (tipo 5). Sólo en el orden sobrenatural cabe redimirse del error:

[...]

“Sírvelo [a Cristo] con un suspiro, con una lágrima, con un dolor de corazón, pesándote de haberle ofendido, que dándoselo a él, juntará tu caudal con el suyo y, haciéndolo de infinito precio, gozarás de vida eterna” (II, 3, 8, p. 743).

Estamos cerca de la lección guevariana: tras el paso decepcionante por una patria que se revela falsa, el salto del “quédate a Dios, mundo”.

De una manera esquemática, que ayude a entender la línea evolutiva de comportamiento, diremos que la salida a la errancia de Guzmán viene determinada por un principio de necesidad (tipo 2a) y por los condicionantes de estirpe (tipo 4b), en combinación con el libre ejercicio de su voluntad de “ver mundo” (tipo 6); el motivo de la libertad se va afianzando a lo largo de la errancia y se van añadiendo otros motivos, como es la delincuencia (4c). Tras la aceptación del error y el arrepentimiento, todo el peregrinaje por el mundo adquiere el sentido de haber vencido al error inherente al mundo (tipo 5), obteniendo así la posibilidad de redención fuera de él, con el retiro de la patria imposible, mediante la gracia divina. Por descontado, el sentido de culpa (tipo 1a) no puede sustraerse de las andanzas de Guzmán desde su principio (pertenencia a “la masa de Adán” [I, 1, 1], pues “todos pecamos en Adán” [II, 3, 1]).

Cabe recordar de nuevo la conjetura de A. Parker sobre el temperamento creador del Mateo Alemán cuando afirma: “si hubiese escrito su Tercera parte, habría hecho también, sin duda alguna, peregrinar a Guzmán y luego convertirse en ermitaño. Por

todo ello la línea que va del *Guzmán de Alfarache* al *Simplicissimus* no tiene solución de continuidad” (vid. *supra*, pp. 108 s.).

Simplicius Simplicissimus

¡Oh don maravilloso! ¡O inconstante quietud!
 Cuando uno piensa pararse, más debe avanzar.
 ¡Oh condición, la más deslizante, a la que pronta
 se acerca la caída por una supuesta calma
 justo cual hace la muerte!; lo que tal esencia fugaz
 me ha deparado podrá leerse aquí dentro;
 por donde se ha de ver que sola la inconstancia
 es constante, ya en la alegría como en la pena²³⁵.

Con estos versos que pone en boca del protagonista prologa Grimmelshausen la *Continuatio*, la segunda novela de las cinco que forman el ciclo en torno al personaje de Simplicius Simplicissimus, un conjunto convencionalmente denominado *Escritos simplicianos*²³⁶. La reflexión sobre la esencia fugaz (flüchtige Wesen) de la propia condición, “la más deslizante” (schlüpferigster Stand), y sobre la inconstancia (Unbeständigkeit) que caracteriza su existencia es lo que hace que el protagonista abandone la decisión de quedarse en el lugar de su infancia y adolescencia donde había regresado al final de *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, la primera y más importante novela del ciclo, conocida habitualmente como *Simplicius Simplicissimus* (la citamos a veces sabreivamente como *Simplicissimus* y mantenemos Simplicius para referirnos el personaje). En el último capítulo de ésta, después de “transcribir algunas palabras” (entre ellas el famoso “quédate a Dios mundo”, aquí interpretado como *Adieu Welt*) procedentes de “algunos escritos de Guevara” que, como el propio actor narrador dice al final del capítulo anterior (*Simplicissimus*, V, 23, p. 479), habían caído en sus manos, Simplicius se expresa así: “continuamente meditaba todas estas palabras y tan profundo me llegaron, que decidí dejar el mundo y volver de nuevo a la vida de ermitaño [...] volví a reanudar mi antigua vida del Spessart” (*Simplicissimus*, V, 24, p. 486)²³⁷. En aquella comarca montañosa entre Baviera y Hesse se había desenvuelto su infancia en un ambiente campesino con quienes creía que eran sus padres en condiciones de precariedad educacional, como nos cuenta él mismo en varios pasajes

lentos de humor y de ironía (I, 1-3). Siendo casi un niño tuvo que huir de casa debido al violento saqueo de una banda incontrolada de soldados coraceros, algo frecuente en la Guerra de los Treinta Años (I, 4-5). Al buscar refugio en un bosque encuentra fortuitamente a un eremita (bastante más adelante averiguará que era su verdadero padre, un aristócrata desengañado) que lo acoge durante un tiempo y lo educa con principios religiosos y morales (I, 6-12). Cuando al cabo murió su instructor, Simplicius, llevado por “las ansias de conocer el mundo” (I, 13, p. 80) y tras algunas vacilaciones (I, 13-17), se decide a “entrar en el mundo”, lo que le acarreará merecidas desgracias “por satisfacer tus perniciosas ansias de ver el mundo” (I, 20, p. 102). La amplia fase de errancia (I, 18 – V, 22) es la que da cuerpo a toda la primera obra del ciclo. El regreso a la vida eremítica de su primera experiencia en el Spessart es fruto de la meditación del penúltimo capítulo y se sustancia en el último (V, 23-24). Sin embargo, la vuelta del protagonista de nuevo a la multifacética escena de la errancia en la siguiente novela del ciclo quebranta la construcción aparentemente cerrada de la primera, revelando que aquella segunda experiencia como eremita en el mismo lugar que la primera tenía un carácter pasajero. Se trata de una vuelta a la errancia que ya se insinúa en las palabras finales en el último capítulo de *Simplicius Simplicissimus*: “si perseveraría hasta el final, como mi difunto padre, quedaba aún por saber” (V, 24, p. 486). La inconstancia y la vuelta a la errancia se confirma desde el citado prólogo en alejandrinos de la *Continuatio*, que a su vez termina asimismo con una retirada del mundo, esta vez en el lugar de la Tierra más alejado de la patria, en Madagascar, en el Hemisferio Sur.

La reaparición de Simplicius en las siguientes novelas del ciclo tiene un valor secundario desde el punto de vista narrativo, pues queda más bien al fondo del relato y cede el protagonismo a nuevos personajes. De todos modos, la intensidad de su vida errabunda en el pasado permanece para el lector asociada a su figura. El primero de esos personajes, Courage (que cuenta sus propias correrías, que dicta a un escribiente, en *Die Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courage*) es una mujer despechada que busca vengarse de Simplicius de un lance amoroso contado en la primera novela (V, 6; V, 9), pero sin aparecer allí su nombre. Hay cierto parentesco con *La pícara Justina* y diferencias morales muy notables que veremos, aunque las novelas más importantes para nuestro estudio son las dos primeras del ciclo de *Escritos Simplicianos*. No podemos detenernos, a pesar de su interés, en *Der seltsame Springinsfeld* (Continuatio III) ni en *Das Wunderbarliche Vogel-Nest* (Continuatio IV). La primera de éstas (*El*

curioso Springfield) presenta una interesante solución narrativa al contar el protagonista su vida a un escribiente (Schreiber), el mismo al que Courage le había dictado la suya. El primer tercio de la novela lo dedica el anotador a engarzar con la historia de Courage y a crear un encuentro en el que Simplicius, que ha regresado de su retiro en la isla del Índico, induce al protagonista, Springfield, quien ya había aparecido en la primera novela, a que le cuente su vida. El relato que sigue en primera persona se inserta por tanto en tal situación dialógica. Springfield declara en un momento que se siente tan bien en su vida de vagabundo y de mendigo, que no ve ninguna razón para “pedir una vida diferente y más feliz” (cfr. Guzmán y el Lázaro de J. de Luna). En ese momento Simplicius le invita a que cambie de vida (cfr. la recomendación de Rinconete a Cortadillo) y se arrepienta, lo que el protagonista no dice que llegue a suceder. Es el escribidor quien asume la sentencia moral final de que el pícaro, antes de su muerte, “será movido a llevar una vida cristiana”. En *El nido maravilloso* se desarrollan aspectos mágicos, que ya había en la primera novela, y tiene también un final moralizante²³⁸.

Limitándonos a los cinco libros en los que se divide la primera novela, *Simplicius Simplicissimus*, parece aceptable en principio en éstos la disposición tripartita de la vida del protagonista que propone G. Geremek, que revisaremos: la marginación natural, la marginación anómica o delictiva y la marginación heroica. Geremek añade la siguiente acotación: “cuando analizamos el material de la novela en sentido literal, *secundum historiam*, nos interesa precisamente el espacio intermedio dentro de este esquema tripartito: las vicisitudes existenciales de Simplicissimus en calidad de *Abenteurer* y de *Errante*, de aventurero y de vagabundo”²³⁹. Entendemos que se refiere a los capítulos I, 18-V, 22. Antes había señalado que el camino existencial de Simplicissimus entre el primer y el segundo retiro eremítico, los límites de la novela, lo constituye una serie de acciones anómicas, y que el carácter pesimista de la obra se refleja en la premisa de que por el hecho de formar parte de la vida social ya se infringen habitualmente normas morales y valores absolutos. La decepción que le produce la experiencia de la vida le lleva entonces a la retirada del mundo, como una marginación “heroica” (V, 23-24). Si tenemos en cuenta el prelude de los tres capítulos dedicados a la infancia y ascendencia (I, 1-3), de gran importancia en el devenir del personaje y resueltos con una gran maestría, con sentido del humor y de la ironía, no queda muy claro en la tripartición de Geremek si estos tres primeros capítulos quedan comprendidos, junto con los dedicados al primer retiro y a su instrucción (I. 6-12), en lo

que llama marginación natural. Por ello propondremos más adelante una modificación de la disposición tripartita.

Desde nuestro punto de vista, conviene señalar que el arco descrito por la errancia de Simplicius da comienzo antes, aunque no mucho, de la primera experiencia eremítica, desde el momento en que se ve obligado a huir de su casa asaltada por una banda incontrolada de soldados coraceros (I, 4-5, errancia tipo 2b). Recordamos que el ambiente bélico enmarca la acción mientras se desarrolla en Alemania, hasta el regreso a la casa de los padres putativos en el antepenúltimo capítulo de la novela (V, 22). Dada su temprana edad y que no había recibido otra formación que la más simple de un zagal al cuidado del rebaño familiar, la primera sensación de angustia se le presenta de inmediato tras la huida cuando se ve en medio de lo desconocido, pues aun el paisaje de los alrededores de su casa le resulta tan extraño y enigmático como pudiera serlo el más lejano:

Comencé entonces a considerar mi desdichada situación y a pensar cómo podría enderezarme más útilmente. Pero, ¿a dónde ir? Mi inteligencia era insuficiente para proponerme una idea. A pesar de todo, hacia el atardecer conseguí alcanzar el bosque. Pero ahora, ¿hacia dónde continuar? Los caminos y el bosque me eran tan desconocidos como la ruta que por los mares helados, más allá de nueva Zembla, conduce a China.

(*Simplicissimus*, I, 5, p. 62)

La angustia del trance, anticipo de la que recorrerá su existencia, se manifiesta desde el primer momento en que abandona su casa, y ello sobre todo por el estado de indigencia en el que se encuentra su capacidad de discernimiento, como él mismo reconoce una y otra vez al recordarlo:

Con todo, continué mi camino, pero sin saber qué rumbo seguir; y cuanto más avanzaba y me adentraba en el bosque, tanto más me alejaba de los hombres. Entonces sufrí y comprobé (sin darme cuenta del todo) el efecto de mi irreflexión y de mi ignorancia. Un animal irracional en mi puesto hubiera sabido qué hacer para subsistir.

(*Simplicissimus*, I, 5, p. 63)

Cuando descubre al eremita en el bosque y oye sus exclamaciones, no las comprende, sino que más bien le horrorizan, y llega a pensar que se trata de un lobo. En primera instancia se asocia con él simplemente por la necesidad de aplacar el hambre y la sed. Es, sin embargo, el ermitaño (que resultará ser su verdadero padre, de origen noble)

quien le instruye y convierte “de irracional en cristiano”, como reza en el título un capítulo (I, 9). En este retiro comienza la evolución y formación de Simplicius, nombre que le da el propio eremita a la vista de lo rudimentario de su espíritu (el *Simplicissimus* se lo añadirá más adelante uno de sus amos, un gobernador al servicio de la Corona sueca [II, 4], abundando en lo mismo), lo que hace que la obra sea vista como ejemplo de *Entwicklungsroman* y de *Bildungsroman* en la tradición literaria germana. Que a esta primera marginación pueda calificársela de “natural” es un tanto cuestionable, pues durante ese período de estancia en el bosque es cuando sobre la *tabula rasa* pastoril de su espíritu se inscriben las lecciones que harán de él un sujeto marcadamente moral, totalmente catequizado, que no dejará de construirse y de desmoronarse durante el largo periplo que le llevará hasta el lejano Oriente, ni de encontrar alivio o angustia asiéndose eventualmente a aquella tabla durante sus alianzas con la fortuna o durante sus naufragios. Justamente esa línea oscilante y quebrada de su errancia es la que realmente describe la carrera del vivir, del “ser ahí” del personaje, que una vez más decide obtener de la necesidad una aparente ventaja: el deseo de ver mundo como una opción libre (errancia tipo 6). Emprende así una carrera con muchos titubeos desde los comienzos, en los que “Simplicius se deja cimbrear como caña de ribera”, como reza el título del capítulo, sobre todo por las atrocidades de la guerra que muy pronto ve: “con este divertimento casi se me quitaron la ganas de conocer el mundo, pues, pensé, si allí es todo así, es mucho más atractiva la selva” (I, 13). La ganancia será el conocimiento, que a su vez lleva fatalmente al descubrimiento de la falacia y a la decepción del mundo y de sí mismo, en lo que es innegable el parecido con Guzmán, aunque en éste sin la experiencia atroz de la guerra. La marginación heroica que cierra la novela (que no su ‘vida’) es tal por la voluntariedad de la opción final de renuncia y de entrega a la vida eremítica, un término al que parece haberle conducido una errancia que, a la vez que impelida por las exigencias de la guerra (tipo 2a), ha sido asumida primero por una finalidad aparentemente libre de conocimiento del mundo (tipo 6) y reconducida después por el descubrimiento del error y la necesidad de redención (tipo 5). Vemos en esa evolución la transitividad de los tipos de errancia, pues el uno permite el paso al otro, y todo “el espacio intermedio”, que es propiamente la novela (las vicisitudes existenciales de *Simplicissimus* en calidad de *Abenteurer* y de *Errante*), lo constituye la aceptación de la delincuencia como forma de comportamiento (tipo 4c) y, por tanto, la confrontación permanente con el error (tipo 5) al tiempo que éste no cesa de crecer. En esto reside precisamente el drama existencial abierto desde la huida de la casa cuando

era niño: con la aplicación del *nosce te ipsum* llega el descubrimiento culminante: “y por añadidura, soy enemigo de mí mismo” (V, 23), con lo que el *Adieu Welt* se presenta como única salida. La aceptación del contacto con el mundo y de sus reglas de juego implica la entrada fatal en la cadena de culpa (tipo 1a y b). Detrás de ello late benévola la guía de la providencia, como premio a la ‘inocencia’ infantil. Así piensa muy pronto durante el saqueo que precede a la huida de su casa:

Yo no poseía de humano más que la forma y de cristiano el nombre, siendo por lo demás una bestia. Pero el Altísimo vio mi inocencia con ojos misericordiosos y quiso que le conociese a Él y a mí mismo a la par. Y como él tiene miles de caminos, quiso, sin duda, servirse del que fue castigo para mi padre y mi madre para ejemplo de otros por su descuidado sistema de educación.

(*Simplicissimus*, I, 4, 60)

Toda la errancia de Simplicius está vinculada al aprendizaje. Las carencias del ambiente familiar vienen suplidas por las decisivas enseñanzas del ermitaño, una guía espiritual:

Estas tres cosas: conocerse a sí mismo²⁴⁰, evitar las malas compañías y permanecer constante eran, sin duda, consideradas como buenas y necesarias por este virtuoso hombre, porque él mismo las había puesto en práctica con éxito, pues, después de haberse conocido a sí mismo, no sólo había evitado las malas compañías, sino que había huido del mundo, y persistió en tal propósito hasta el final, de lo que depende indudablemente la felicidad.

(*Simplicissimus*, I, 12, pp. 78 s.)

Trátase, en el fondo, de un camino de perfección en busca de la felicidad en una patria que no es la de este mundo (cfr. *Guzmán*), una ascética con oscilaciones motivadas por el contacto con el siglo, por la “esencia fugaz” y por la “condición, la más deslizante” de la propia existencia:

...pero como el tiempo todo lo cambia, fue paulatinamente amortiguándose el dolor por la muerte del ermitaño y el rígido frío del invierno apagó el ardor interno de mi firme resolución. Cuanto mayor era mi vacilación, tanto más perezoso me volvía en mis rezos, porque en vez de preocuparme de las cosas celestiales, me dejé dominar por las ansias de conocer el mundo [cfr. *Guzmán*: “alentábame mucho el deseo de ver mundo” (I, 1, 3, p. 67)].

(*Simplicissimus*, I, 13, p. 80)

O como cuando, tras hacer públicamente profesión de catolicismo y aceptar la confesión, atemorizado por un poseso, admite:

todo ello me estimuló a cierto recogimiento y temor de Dios, lo que no duró demasiado tiempo, pues, como mi conversión no había sido motivada por amor a Dios, sino por miedo y temor a ser condenado, poco a poco fui entibiándome al ir paulatinamente olvidándome del espanto que el maligno enemigo me había inspirado.

(*Simplicissimus*, V, 2, p. 407)

Aquel camino de perfección, quebrado en muchas ocasiones a lo largo de la azarosa carrera de aventurero, es el seguido en última instancia por Simplicius, el discípulo (e hijo natural) del ermitaño, y se cierra provisionalmente al final de la primera novela con el arrepentimiento y ‘regreso’ a la vida eremítica, concluyendo así un ciclo de errancia en el que parece vencido el error (tipo 5). Es, por tanto, un ciclo que engloba la práctica totalidad de motivos que inducen a la errancia recogidos en nuestra tipología. Cabe añadir que las ambivalencias morales de sus “hechos”, la marginación anómica o delictiva por la que discurre su errancia (tipo 4c) y que da cuerpo y amplitud a la novela, remiten a las circunstancias confusas de su origen (un padre putativo humilde / el verdadero noble, tipos 4a / 4b) con sus resabios deterministas, por un lado, y por otro, al desvanecimiento de las fronteras morales en tiempo de guerra que ya hemos comentado al hablar de la delincuencia (vid. *supra*, pp. 122 ss.) No pocas veces recalca Simplicius en sus soliloquios (recuérdese el de Guzmán una noche en la cárcel, GA II, 3, 8, vid. *supra*, pp. 161 s.) la añoranza de la inocencia:

¿No sabías que tu fiel maestro, el ermitaño, huyó del mundo y eligió la soledad de la espesura? ¡Oh ciego zoquete! Tú, sin embargo, la has abandonado creyendo poder satisfacer tus perniciosas ansias de ver el mundo. Pero mira, mientras tú pensabas deleitar tus ojos, vas a hundirte y perderte en este peligroso laberinto. ¿No pudiste imaginar antes, insensato diablo, que tu bienaventurado antecesor no habría cambiado los placeres del mundo por la vida dura que él llevaba en la soledad si hubiese confiado alcanzar en el mundo la verdadera paz, el justo descanso y la dicha eterna? ¡Pobre Simplicius! Ahora ve y recibe el premio de tus vanos pensamientos y de tu insolente locura. No tienes derecho alguno a quejarte, ni esperar nada tampoco de tu inocencia porque tú mismo te has precipitado al martirio y a la subsiguiente muerte.

De este modo me acusaba a mí mismo y pedía a Dios perdón y le encomendaba mi alma.

(*Simplicissimus*, I, 20, p. 102)

El arrepentimiento y el anuncio de retirada del mundo no dejan de aparecer en momentos de saturación de la conciencia. Tras meditar sobre la volubilidad de su fortuna, anuncia su decisión:

...Y resolví no dar más importancia ni a los honores ni al dinero ni a cualquier otra cosa de las que el mundo estima. Me propuse filosofar y aplicarme a la vida virtuosa para arrepentirme de mi impenitencia y dedicarme, como mi difunto padre, a avanzar hasta el último escalón de la virtud.

(*Simplicissimus*, V, 11, p. 436)

Significativamente, justo a continuación de esta resolución se produce otra que prolonga su errancia por las profundidades de la tierra para cumplir su experiencia total del mundo, la de ceder a la curiosidad de comprobar los misterios que encierra un lugar próximo famoso y aventurarse en la inmersión en el lago Mummel (V, 12-17). Un descenso al centro de la tierra con la vivencia de las maravillas que desde allí le facilita el rey de los silfos. Son éstos una raza especial de mortales que ha sido creada fundamentalmente con una misión, según le explica por el camino el príncipe que lo acompaña hasta el rey, la de administrar con su arte los canales subterráneos que desde los abismos del océano conducen el agua a todos los manantiales de la tierra y “llenan todas la fuentes del mundo” para reconfortar a plantas, personas y animales.

El rey de los silfos le cede un guía y unos acompañantes que no hablan más que una lengua, el alemán, “pero todos los pueblos del globo se entendían en la suya y ellos a su vez entendían la de los otros, lo que se debe a que su especie no tuvo que ver nada con la tontería de la torre de Babel”, y accede por una profunda fosa a las antípodas. Allí le es dado contemplar las maravillas del fondo del Océano Pacífico, adonde el grupo de silfos acostumbraba a acudir en busca de provisiones “como si fueran a la huerta o a una cacería”, y desde allí observar a través de la limpidez de las aguas, a pesar de ser de noche, “la luna y las estrellas y todo el polo antártico, lo que producía gran admiración”²⁴¹. La pervivencia de la raza de los silfos depende de la llegada del Juicio Final para los humanos, con lo que su rey le interroga a Simplicius por el comportamiento de éstos para averiguar si el fin está próximo o lejano. La descripción de las bondades de los congéneres humanos que habitan sobre la superficie es verdaderamente el mundo al revés, pues sólo virtudes parecen adornarlos. Las cualidades que les atribuye son justamente antipódicas de las reales, y son relatadas en un tono jocoso que el rey, naturalmente, no percibe, pues la finalidad perseguida es que piense que el fin de su estirpe de silfos está muy lejos. Como regalo, “merecido por habernos revelado la verdad”, el rey le entrega a Simplicius una piedra que le posibilita la creación de un manantial de aguas medicinales donde desee cuando vuelva a la superficie de la tierra. En el camino de regreso a ella todos sus pensamientos e ingenio

están dedicados a imaginar la instalación, una vez en la superficie, de un balneario, a la construcción de castillos en el aire que le permitan una vida feliz. Los proyectos no pueden verse realizados por el extravío que sufre nada más volver:

Pero ¡ay! Mi alegría, basada siempre, estérilmente, en la permanente inconstancia, no duró mucho tiempo, pues apenas había abandonado el lago maravilloso, comencé a extraviarme en la inmensidad del bosque por no haber prestado atención al camino que habíamos seguido cuando mi padre me condujo al lago. Ya había andado largo trecho antes de darme cuenta de mi error, y seguía haciendo cábalas sobre el lugar donde iba a situar el manantial para conseguir una tranquila y señorial posesión.

(*Simplicissimus*, V, 17, p. 458)

Todo el pasaje de descenso es una magnífica alegoría de lo que para el autor-actor-narrador podría apuntar a la patria deseada y nunca encontrada, a pesar de la búsqueda de sendas hasta las entrañas mismas de la tierra. La recuperación del submundo maravilloso que emergería del manantial como salvación, como salud conseguida en este mundo, el balneario como particular utopía mundana, efectivamente no tendrá lugar, pues por azar la piedra maravillosa roza la tierra en un sitio que no era el buscado. Su errancia, por tanto, se prolonga aún después del incidente por el lejano Oriente hasta su regreso, cuando la paz ya se ha firmado (V, 22). Todavía al final, tras el *Adieu Welt*, el deseo de Simplicius habría sido apartarse junto a aquella fuente, pero la hostilidad de los paisanos que la rodean le hace elegir “otro bosque” para su retiro.

Sin olvidar que el ambiente bélico no es ajeno a la acción mientras se desarrolla en Alemania hasta el regreso a casa de los padres putativos y posterior entrega a la vida eremítica (como hiciera su verdadero padre), cabe proponer, frente a la división tripartita de Geremek, para mejor ver en conjunto la evolución del protagonista, una organización de *Simplicius Simplicissimus* en dos movimientos, caracterizados por la oposición involuntariedad / voluntariedad. Cada uno de ellos queda formado a su vez por dos fases sucesivas de desigual desarrollo expositivo, precedido el conjunto de los dos movimientos y sus fases por un cuadro inicial. La marginación natural propuesta en la tripartición sólo puede darse en el marco de la infancia que se prolonga en la primera fase de la errancia. De ninguna manera se produce en la primera fase eremítica, en la que la marginación es involuntaria, pero el hecho de que tenga lugar en un entorno natural no le confiere ese carácter, dada la catequización progresiva del joven Simplicius. En el bosque es precisamente donde recibe este nombre, justo cuando empieza a dejar de ser “simple”. La organización que proponemos es la siguiente:

Cuadro inicial

La infancia: linaje campesino luego desmentido - enseñanza precaria: “Yo no poseía de humano más que la forma y de cristiano el nombre, siendo por lo demás una bestia” – inocencia pre-moral (“natural”).

Primer movimiento

1ª fase de errancia: primer extrañamiento: huida obligada de la casa: terror infantil en el bosque.

1ª fase eremítica: encuentro casual con el eremita salvador - instrucción en la buena enseñanza: catequización - inocencia por la moral cristiana inculcada. Marginación involuntaria de Simplicius - vida en el bosque. Primer encargo: “conócete a ti mismo” / segundo: evitar malas compañías / tercero: permanecer constante (p. 78).

Segundo movimiento

2ª fase de errancia: segundo extrañamiento: deseo de conocer el mundo – salida voluntaria. Trato con el siglo: ironía (Simplicius, ya también Simplicissimus, va perdiendo “simplicidad”). Incumplimiento del segundo y tercer encargos: error, pecado, delincuencia - arrepentimientos - propósitos - inconstancia. Cumplimiento al final del primer encargo *nosce te ipsum*: enemigo de sí mismo.

2ª fase eremítica: huida voluntaria del mundo, del error, como única forma de vencerlo, *Adieu Welt* – recuperación pretendida de la inocencia (ambigüedad: la natural de la infancia / la moral de la 1ª fase eremítica). Marginación ‘heroica’ (meditada, dudas sobre la constancia).

La primera fase eremítica, sobrevenida casualmente pero constitutiva del carácter del protagonista, recibe mucha mayor atención (I, 5-12) que la segunda conclusiva (V, 23-24), anunciada sólo como propósito, aunque en meditación profunda. La segunda fase de errancia, la evolutiva y abierta, la propiamente constitutiva de la novela, es mucho más amplia (I, 13 – V, 22) que la primera, la cerrada e irreversible (I, 4-5), precedida del cuadro inicial de la infancia y de la ascendencia (I, 1-3).

Las diversas modalidades de errancia por las que pasa Simplicius, tal como se presentan en la novela más importante del ciclo de los *Escritos Simplicianos* (1a, b; 2a; 4a, b, c; 5 y 6, se interpretan como ascética, como ejercicio aleatorio en el que se juega con la virtud, es decir, como camino irregular de perfección hacia la felicidad al fin y al cabo, que la memoria vislumbra como vivida una vez en un paraíso perdido. Es, pues, necesaria la retirada del mundo, el vencimiento del error, la suspensión de la errancia. La duda sobre la perseverancia en esta vida eremítica que sí tuvo su verdadero padre e instructor se resolverá, provisionalmente de nuevo, en la siguiente novela del ciclo²⁴².

El camino que se cierra con la vuelta a la vida eremítica por un tiempo indefinido al acabar *Simplicius Simplicissimus*, se reabre en la *Continuatio*, o libro VI del ciclo, con los versos muy enjundiosos sobre la inconstancia como *motto* que hemos citado, para certificar de nuevo, al cabo de esta segunda entrega, la retirada del mundo. Esta vez la errancia de Simplicius por el ancho mundo termina en uno de los puntos más lejanos de la patria real en el mundo conocido entonces, en el Hemisferio Sur. El Océano Pacífico ya había aparecido en el episodio fantástico descrito de la inmersión en el lago Mummel, representación de la búsqueda impenitente de “otra patria” por los entresijos mismos de la Tierra. En la *Continuatio*, el final del periplo que, por el Mediterráneo, Egipto y Mar Rojo, conduce al protagonista al Océano Índico lo constituye un naufragio cerca de Madagascar, donde Simplicius vuelve a la vida eremítica bajo el signo de la cruz redentora de la delincuencia en el mundo. Construye una choza que saquean unos marineros holandeses a los que finalmente salva y perdona²⁴³. Se niega a volver con ellos a Europa, y el capitán se lleva el libro de memorias que había escrito Simplicius en una caverna (cfr. *Od. K. rap. XIV: “Ascética”*) a la luz de las luciérnagas. Es éste un cierre que parece corresponderse con la ilustración del frontispicio de la edición de la *Continuatio*, la figuración de la ascensión espiritual representada por el caballo alado Pégaso, con la leyenda *Ad astra volandum*.

Si cabe entender, siguiendo a algunos analistas, que la segunda novela es una “explicación” de la primera según un plan unitario que Grimmelshausen habría seguido, es sumamente relevante que la repetición de la entrega a la vida eremítica al final de la *Continuatio* tenga lugar ahora en una isla situada precisamente en las antípodas de la patria, ya vislumbradas en la experiencia del lago, con la contemplación serena de las estrellas del polo antártico, del ‘antimundo’ que también buscó el Odiseo kazantzakiano

prolongando la estela del dantesco. El resultado de la repetición es, sin duda, el refuerzo del gran gesto moral y existencial que supone el *Adieu Welt*.

Como decíamos, en las restantes novelas del ciclo, en las otras tres continuaciones, el protagonismo de Simplicius se diluye y deja paso a otros personajes que hemos comentado someramente. Diremos algo más sobre la tercera novela del ciclo, la segunda continuación. Tras el ajuste de cuentas con la delincuencia del final de la *Continuatio*, deshaciéndose de la ambigüedad al despedir y perdonar a los piratas holandeses, la tercera novela, *La Pícaro Coraje* (1670), significa la representación de la transgresión continua. Esta segunda continuación del ciclo es la novela que tiene consecuencias quizás más perceptibles en la literatura alemana (Brecht, Grass), dando vida a uno de los personajes que mejor encarnan la tradición inaugurada por los modelos españoles femeninos de picaresca²⁴⁴. El personaje de Coraje, que había aparecido sin nombre en un episodio de la primera novela en el que Simplicissimus la corteja (V, 6) y en otro en que ella le deja ante la puerta un hijo que dice ser de él (V, 9), es la creación de una contrafigura del seductor, del que pretende vengarse por aquel lance afrentoso. No hay en ella atisbo de arrepentimiento, con lo que parece más cerca del bandido puro, el Olivier de la primera novela (vid. *supra*, p. 133). Parker hace una valoración atinada desde su enfoque de la picaresca como literatura de delincuencia: “es una pecadora empedernida y sin escrúpulos, enteramente incapaz de renunciar a la avaricia y a la envidia. Su historia es como la parodia de una confesión general, pues no persigue sino ridiculizar vengativamente a Simplicius y ufanarse de su vida pasada”²⁴⁵. Hay una diferencia fundamental más en relación con los antecedentes españoles, tanto femeninos como masculinos, y es que ella “la mayoría de las veces no actuaba por necesidad o por carencia, sino por placer o venganza”, como afirma la propia Coraje (cap. 20). Sí parece llevada de la inclinación picaresca sin verse forzada a tomar ese camino y gozar por él de la vida libre, pero el talante moral del personaje está muy lejos del de Justina y del que vimos en el pícaro cervantino, y sí muy cerca del de la hechicera tal como la presenta Berganza en *El coloquio de los perros*, cuando la bruja Cañizares afirma: “todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echado grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala” (vid. *infra*, p. 352). Y también lejos de Guzmán, al que el disfrute de la gloriosa libertad lleva posteriormente al arrepentimiento. La enseñanza buscada de Grimmelshausen se produce, por tanto, *a contrario*, como se ve en el epílogo que el propio autor dirige a los lectores: “Así, pues,

para que vosotros, recatados donceles, honestos viudos y hombres casados también, que hasta ahora habéis sabido guardaros de estas peligrosas quimeras [...] no os dejéis trastornar ahora por esta mala loba [...]»²⁴⁶. La misma decisión final de Coraje, cuando ha llegado a su “patria”, de continuar enrolada con una tropa de gitanos le asegura la dedicación perpetua a la delincuencia y, desde luego, a la errancia, inseparables en su modo de existencia (Coraje reaparece con su tribu de gitanos en el relato inicial del escribiente en *Der seltsame Springinsfeld*).

En Simplicius, sin embargo, la suspensión de ambas prácticas, la errancia y la delincuencia, se contiene en su repetido retiro del mundo, una forma de separación simbolizada en el anhelo del caballo alado iniciando el vuelo que aparece en el frontispicio de la *Continuatio*, con la mencionada leyenda *ad astra volandum* (¿las estrellas antárticas que vio en la inmersión en el lago Mummel?), y que, con las vacilaciones y avatares de Simplicius a lo largo de todo el ciclo a causa de su “inconstancia constante”, parece proyectarse y reiterarse *ad infinitum*.

3) El Odiseo kazantzakiano

Entre el Odiseo homérico y el kazantzakiano existen diferencias fundamentales en cuanto a los motivos por los que el héroe, no mucho después de su regreso, se convierte de nuevo en errante. Las diferencias condicionan la naturaleza del personaje y de la historia entera y pueden sintetizarse en principio en tres cambios fundamentales que abocan a un cuarto, que definitivamente hace de este nuevo Odiseo y de la naturaleza de su errancia una creación notablemente alejada de la homérica. Todos esos cambios quedan de manifiesto a lo largo de las dos primeras rapsodias, y ya hemos aludido con mayor o menor detalle a ellos. El primero es el cambio tanto respecto de la familia como de la colectividad, es decir, el rechazo de la patria con todas sus servidumbres tras el regreso; el segundo es respecto de la divinidad, su beligerancia contra ella, que se revela en realidad como anterior al conflicto familiar y social, pues se había manifestado ya en el asalto a Troya, como aparece en el relato de sus hazañas a su familia reunida para escucharle (II, 37 y ss.). Un tercer factor asimismo decisivo para el cambio de conducta es el descubrimiento, en la rapsodia primera, de las circunstancias que rodearon el nacimiento del héroe: la presencia en torno a su cuna de determinados

ancestros míticos y de uno natural, el abuelo materno, todos ellos de talante subversivo, le invita a empresas mayores fuera de las convenciones del hogar, pues éstas suponen una limitación que considera gran error aceptar. Tres cambios que culminan en un cuarto, definido por el ingreso en la *delincuencia* con el saqueo de la propia casa justo antes de emprender la marcha de ella sin retorno al final de la rapsodia II.

En esta fase inicial del poema, concentrada en las dos primeras rapsodias, los motivos que impelen al héroe a su nueva errancia se pueden asociar a una combinación de los recogidos en los tipos 1 (conflicto con la divinidad), 2 (conflicto con la familia y la colectividad), y 5 (decisión de combatir el error), a los que se añade el tipo 4, con el caso singular de la transformación de las razones de estirpe noble (4a), las que le llevaron a la aventura homérica troyana con sus consecuencias, en otras propias de una moral de ínfimo rango típicas del pícaro-delincuente (4b-c). A esto último contribuyó la ambivalencia de la estirpe (abuelo materno) y la inspiración de los ancestros míticos. Así lo hemos visto con más detenimiento en el apartado dedicado a la ascendencia y prefiguración de la conducta (vid. *supra*, pp. 113 ss.) y en el dedicado a la delincuencia (vid. *supra*, pp. 123 ss.). En el tipo 1 no intentamos, por el momento, diferenciar entre el caso a y el b, es decir, si se trata de una culpa o de un error en los sentidos explicados más arriba (pp. 147 s.), ya que esto reviste una especial importancia, pues el Odiseo moderno se presenta desde el principio como *theomachos* y, como veremos al hablar de la evolución espiritual, su enfrentamiento con el dios-padre le hace sujeto del complejo típicamente edípico (vid. *infra*, pp. 240 s.).

La historia que cuenta el poema moderno comienza, según se admite generalmente con el autor, donde termina la del antiguo, pero no es del todo exacto: se recogen algunos temas y situaciones anteriores muy importantes que reciben un tratamiento muy distinto, puede decirse que opuesto. En la primera escena, tras el baño lustral que toma después de la matanza de los pretendientes el “siempre errante” (ó πολυπλάνητος) Odiseo, se nos dice que a su cuerpo “volvió la juventud: hizo florecer la carne fatigada” (I, 1-88). La renovación del héroe, acompañada de la mención de uno de sus rasgos más definitorios mediante el epíteto mencionado, que no es homérico pero que sí mantiene aquel mismo empaque que se repite durante todo el poema²⁴⁷, avisa del carácter del navegante, que no abandonará nunca –rasgo de héroe antiguo– en la nueva singladura que no tardará mucho en iniciar. Penélope espera en el trono y le tiemblan las rodillas de pavor al verlo entrar, mientras piensa “No es éste el que aguardé año tras

año, oh Dios, con grande anhelo, / un dragón gigantesco que, semejante a un hombre, nuestro palacio pisa” (I, 99-100): es ya el aviso temprano de que la relación afectiva familiar será radicalmente diferente de la que animaba el poema antiguo. Odiseo presiente el estado de la esposa y se dice a sí mismo:

“Alma mía, esta que inclinada tanto tiempo te espera
para que abras su cuerpo y con ella te fundas entre voces gozosas,
es la mujer que anhelaste mientras luchabas con el piélago
y con los dioses y con la honda voz de tu inmortal espíritu”.

Pero el poeta narrador aclara:

Dijo. Mas no se estremeció su corazón en su impetuoso pecho.
Olía aún dentro de sí la sangre de los muertos
y todavía entre los cuerpos de los jóvenes ve a su mujer mezclada.
Torvamente la mira y el enojo su mirada enturbia:
¡la hubiera atravesado con su espada en el ardor de la pelea!
(*Od. K. I*, 102- 111).

Nada parecido, desde luego, al reconocimiento amoroso, tras los recelos de la esposa sobre la identidad del recién regresado, que encontramos en el canto XXIII del poema homérico. La ferocidad le ciega a Odiseo y tarda en aplacarse, hasta que se serena su mente por los efectos del baño lustral y goza por un instante erguido en el umbral paterno, pero no por mucho tiempo, pues en seguida se extiende la noticia de su vuelta y de su venganza, con la consiguiente generación de una manifiesta hostilidad colectiva, como en el poema homérico en este punto.

Es muy importante notar desde el principio que en el poema moderno ni se hace mención ni se supone en funcionamiento el pacto (ὄρκια), cerrado justo al final del poema homérico, que Atenea, a instancias de Zeus, establece para poner fin al combate entre los itacenses que claman venganza y el matador de algunos de sus hijos (*Od. H. XXIV*, 545-8). La paz no reina, pues, en Ítaca en los comienzos de la peculiar continuación kazantzakiana, siquiera por cierto tiempo, como cabría suponer por aquel final. El clima de revuelta colectiva liquidado en aquel pacto se recoge de nuevo pronto en el poema moderno (I, 141 y ss.), sin que pueda decirse que encuentra un final, salvo con la nueva marcha de la isla que emprende el héroe al comienzo de la rapsodia III. El rechazo a la vuelta del rey se manifiesta en varios tonos, como en el discurso escéptico (“¿Qué nos importa, oh Dios, a jornaleros y sirvientes / si llegó el rey o si pereció en

olas de otros mares!”) del anciano “amargado y quejoso” con quien Odiseo, sin presentarse como tal, mantiene un breve pero enjundioso *agón* (*Od. K.*, I, 850 y ss), que se advierte como una inversión del significado del encuentro con Eumeo en el poema homérico. En él encuentra ocasión ahora el nuevo héroe para hacer una breve y arrogante recapitulación de su propia existencia, proyectándola camuflada en una tercera persona, en la que su vida anterior parece reconstruida con valores que en realidad son los que determinarán su andadura en esta segunda *Odisea*, y no los que le movieron a la primera. La “esencia fugaz” y la “inconstancia constante” que reconocía serenamente para sí en sus versos *Simplicius Simplicissimus* en la continuación de sus andanzas encuentran ahora expresión fiera en una tirada de versos que culmina, como contraste, en la definición dulcificada que de sí mismo hace el marinero griego como “humo ligero que sube y cigüeña que emigra”²⁴⁸. Los sentimientos de Odiseo respecto de su propia patria han comenzado ya poco antes a mostrar ambivalencia o zozobra ante la situación

“también se agita a mis pies esta isla, como proceloso piélagos;
 ¡y yo que creía encontrar tierra firme donde echar raíces!
 Se ha roto la trama de la tierra y se ha trizado su corteza;
 a la diestra veo a la chusma que vocea; a la siniestra a los arcontes”

(*Od. K. I.*, 187-190)

cuando lo que él albergaba era la esperanza de “gozar de la plenitud de la isla” (I, 787) en “la roca que tanto deseé volver a ver” (I, 804) y en la que por un instante “libaba las dulzuras de la patria” (I, 812). El intento de enraizamiento de nuevo en la isla que significa la catábasis que lleva a cabo y su danza con los ancestros en el Hades no da resultado (I, 730 y ss). Es un intento que realiza a pesar del consejo de Telémaco de “dejar atrás a los antepasados” (I, 250), cuyos sentimientos de profundo rechazo hacia el padre aparecen pronto: “que se vaya otra vez como espuma y se pierda en la ola, viajera de la noche”, piensa su único vástago (I, 505).

Odiseo intenta aplacar este clima adverso en su afán de anclarse en su isla con la convocatoria de un banquete (*Od. K.*, I, 662, 990 y ss.), que suscita en principio cierta euforia en el paisanaje. Pero éste no tarda en sentir alarma e incluso miedo al oír el voto de Odiseo en un brindis percibido como una blasfemia en el que apuesta por lo humano

frente a lo divino (I, 1112-1135)²⁴⁹. Es, en efecto, uno de los momentos (el relato de sus hazañas en la rapsodia II será definitivo en este aspecto) en los que asoma con decisión el enfrentamiento del héroe con la divinidad, de naturaleza tan distinta del poema homérico. También es durante el banquete cuando el aedo revela las circunstancias del nacimiento del héroe, descubrimiento decisivo en el cambio de su planteamiento vital. Se concentran, pues, como hemos dicho, ya en la primera rapsodia del poema kazantzakiano, para encontrar desarrollo en la segunda, tres de los motivos señalados que determinan la nueva errancia de Odiseo: el conflicto familiar y colectivo (tipo 2), el enfrentamiento con la divinidad (tipo 1) y el descubrimiento de los condicionamientos extremos de su nacimiento (tipo 4 a, b, c). La decisión de combatir el error con el abandono de la vida sedentaria se inscribe en el tipo 5 de nuestra ordenación tipológica.

Aparte de ciertos temas manifiestamente nuevos, en la recepción del testigo del poema antiguo por parte del moderno se producen algunas repeticiones temáticas en las dos primeras rapsodias de este último, las cuales reciben modificaciones que les confieren, como apuntábamos, un valor muy diferente del que tienen en el poema homérico, pues todo el nuevo guión conduce al desarraigo del héroe en lugar de al disfrute de la vida hogareña allí preconizado. Al citado clima de rebelión que ya está en el poema homérico se suman otras dos repeticiones temáticas más de importancia, sobre todo la segunda. La primera es la bajada al Hades (*Od. K. I, 673-786*) al encuentro de sus antepasados, con los que danza y a los que no nombra (“el padre desconocido de su ruda estirpe”, v. 721), en la que se recogen elementos del canto XI del poema homérico, la visita de Odiseo al país de los cimerios²⁵⁰. La otra conexión temática con el poema antiguo es mucho más reveladora e influyente por sus consecuencias en el cambio de carácter del héroe: el relato, ya en la rapsodia II, de las propias hazañas ante Penélope, Telémaco y su padre Laertes (*Od. K. II, 37 y ss.*), con elementos de los cantos del poema homérico IX-XII (el relato ante los feacios) y del XXIII, 310 y ss. (el breve resumen de aquél ante Penélope). Penélope no escucha ahora con gozo las hazañas de su marido, como en Homero, quien nos dice de ella que “gozaba escuchándole y el sueño no cayó sobre sus párpados hasta que le contara todo” (*Od. H., XXIII, 309*), sino muy al contrario. Durante la exposición, en la que al comienzo el narrador, “el sagaz vagabundo”, se plantea “cómo vestir sabiamente la verdad con vestiduras ambiguas” (II, 71-2) para inmediatamente avergonzarse ante la esposa y apartar el engaño, con lo que el discurso adquiere el carácter de una confesión tan del gusto de Kazantzakis, se

completan y reafirman los factores diferenciales antedichos que tendrán una repercusión inmediata en la prolongación y en el cambio de motivación de la errancia. Recordamos que esos tres factores son el conflicto con la divinidad, el conflicto familiar y social – ambos factores puestos de manifiesto a lo largo de este relato de Odiseo ahora en esta segunda rapsodia– y el mensaje profético sobre su destino en el momento de su nacimiento, revelado en el relato del aedo al final de la rapsodia anterior. Todo ello le llevará al abandono definitivo de la familia y de la patria y a satisfacer a su “alma viajera”, πολυτάξιδη ψυχή (II, 330) y a obedecer a su “mente errabunda”, a su esencia de μυαλοτάξιδος (XVI, 908).

Desde el comienzo mismo del relato aparece, en efecto, en toda su intensidad el enfrentamiento con el mundo divino, que recorre todo el poema. El carácter osadamente beligerante de Odiseo, de auténtico *theomachos*, es totalmente insólito en la tradición más conocida y se proyecta además hacia atrás en su propia historia, cuando la relación con la divinidad era muy diferente (la representada en Homero), como en general era la de los héroes coetáneos, pues aun cuando se produjera algún combate singular entre un héroe y un dios que ha tomado partido y viene a socorrer al adversario, el héroe lo que pretende es hacerlo retroceder, nunca el derrocamiento de la divinidad, y mucho menos del orden divino. La artimaña del caballo consigue también su objetivo en este nuevo relato, pero ahora “aquella noche las deidades / y los muros imbatibles rodaron todos derribados en mi pensamiento astuto. / Abrasados por el humo denso, cuarenta veces heridos, al despuntar la aurora / huyeron los dioses con pavor de entre las llamas” (*Od. K.*, II, 46-50). El propio Zeus, “el numen señero”, reacciona con temor y con ruda cólera ante lo inaceptable: “Se invierte la balanza del destino; la tierra nos ha arrastrado. / Veo, ay de nosotros, que el rostro del astuto arquero, / lleno de audacia y de inteligencia, se enseñoreará un día del Olimpo” (*Od. K.* I, 66-69).

En el desarrollo de la acción de la *Odisea* homérica la voluntad de Zeus pasa de la hostilidad, que llega incluso al rechazo de los sacrificios de Odiseo para congraciarse con él (*Od. H.* IX, 555), a convertirse, por intercesión de Atenea, en un reconocimiento sin reservas de la piedad de un héroe que resulta haber sido el más generoso a la hora de ofrecerlos (*Od. H.* I, 60-8). Es el momento del perdón y la antesala del cese de su errancia involuntaria con el regreso deseado al hogar. En la *Odisea* kazantzakiana, sin embargo, se produce una mutación radical del Odiseo piadoso y “sufridor” en un insólito Odiseo *theomachos*, convencido y enormemente activo en esta faceta de su

conducta a lo largo de todo el poema, en continuo conflicto con la divinidad. Ya hemos visto que en los prolegómenos del banquete que aspiraba a ser celebración gozosa de la vuelta en la primera rapsodia un voto suyo es recibido por la audiencia como blasfemia. Y pronto en el relato de sus hazañas el héroe se presenta a sí mismo como debedador, no sólo de la ciudad de Troya, sino también de los dioses que “defendían las impías murallas” (*Od. K. II, 49-50*). Todos beben tras la fuga el licor inmortal del olvido, pero el “numen señero” (ὁ προσταρόθεος, el dios al frente de todos, es decir, Zeus) no pierde la conciencia de la amenaza (*Od. K. II, 57-9*). La guerra parece declarada, estalla la batalla “de un hombre sin esperanzas con los dioses todopoderosos” (*II, 70*), y el dios manda a la Muerte en forma de cuervo con la orden de transformarse en fuego, mujer o mar, en persecución del navegante para pulverizarlo. Así ve el nuevo Odiseo ahora la razón primera, ahora reconstruida (en relación a Homero), de su extravío al acabar con Troya, del cual se responsabiliza por el tono desafiante. Es, sin duda, la entrada en la cadena de culpa / castigo (tipo 1a) la que también pone en movimiento su errancia, la cual llega a un punto culminante en la destrucción de la ciudad construida por él a causa de un terremoto (tipo 3) en la rapsodia XVI, dando lugar a una nueva fase de su errancia, a partir de ahora solo. No olvidemos que la tormenta que deja solo sin compañeros al Odiseo homérico se produce por el error involuntario, pero imperdonable (ἄμαρτία, tipo 1b), de quedarse dormido y permitir que sus marineros se coman las vacas de Helios. La gran diferencia entonces con el héroe homérico es la abierta rebeldía frente al orden divino que apenas conoce tregua durante todo el poema kazantzakiano, que le lleva a tallar la efigie de un nuevo dios (*Od. K. XI, 864 y ss.*) y a enterrar las de los doce antiguos (se supone que incluida la de su diosa tutelar, Atenea) en la edificación de su utopía en el interior de África (*Od. K. XV, 467-74*). Así parece encontrar su fin, con el castigo del hundimiento de la ciudad, el juego recíproco de mofas entre estos y el nuevo héroe que se representa en algunos lugares del poema (*Od. K. II, 242; II, 1487*). La irreverencia hacia el Zeus hospitalario, por ejemplo, se manifiesta en varias ocasiones, en desaires tan expresivos como la venta en un mercado de Creta (*Od. K. V, 429-448*, vid. *supra* pp. 129 s.) de la estatuilla del dios que le había regalado Menelao en Esparta al despedirse (*Od. K. IV, 977 y ss.*).

Ya hicimos referencia en el comienzo del capítulo al magnífico pasaje del poema de Kazantzakis en el que el héroe relata el episodio de la estancia con Calipso, en el que Odiseo no simplemente renueva un rasgo fundamental de su identidad antigua,

sino que resalta de tal modo los valores de la condición humana elegida, que superan a propósito la divina: “Me estremecí. Siento el peligro de llegar a ser un dios, sin corazón cambiante, sin alegría y sin dolor de humano” (*Od.* K. II, 150-4). Hablamos también del valor metafórico explícito de la balsa que construye para salir de la isla de la diosa: “todo mi cuerpo derruido por los dioses lo edificaba de nuevo / Y cuando entero ya mi cuerpo, proa y popa, se extendieron [...] tú mi balsa recién hecha, cual golondrina aleteaste, igual que mi corazón” (II, 165-6), un presagio de que el anclaje definitivo nunca será posible. El valor del lecho de madera de olivo que, según el poema homérico, había construido en su palacio con sus propias manos y que le vinculaba a él queda derogado ahora en el poema moderno por el nuevo compromiso del héroe consigo mismo, que le ata a la navegación perpetua y azarosa simbolizada por la embarcación frágil. No tarda, desde luego, en cumplirse el presagio, ayudado por el conjuro de una despechada Penélope al oír de él mismo sus andanzas: “¡ojalá que en otras costas aún errara y ver el humo deseara levantarse del tejado del hogar, pero nunca, dios mío, lograran tocar sus manos la tierra de la patria!” (II, 1114-6). Con el descubrimiento añadido de “la red de traición que el hijo a sus pies extiende” – aunque lo compadece, “pues en todas partes lo oprime mi presencia”, y promete darle en matrimonio a Nausícaa para asegurar la estirpe (vid. *supra*, n. 197)– la nueva decisión firme del héroe está tomada. Tras las nupcias de su hijo, Odiseo lanza su proclama: “¡mi patria es el exilio y el hijo mío la espuma (πατρίδα μου εἶναι ἐμένα ἢ ξενιτιά, κι ἕνας ἀφρός ὁ γιός μου)” (II, 1130), que refrenda mediado ya su viaje: “Salud, alma mía, que tienes siempre por tu patria el viaje (Γειά σου, ψυχή μου, πὸ εἶχες πάντα σου πατρίδα τὸ ταξίδι)» (XVI, 960). La partida definitiva tiene como pórtico, para abastecer su nueva nave, el saqueo de la propia casa (II, 1429-40), la misma que había logrado recuperar de las garras de los pretendientes depredadores. Odiseo cruza los atrios del palacio de puntillas “como un ladrón” y atraviesa la puerta sin volverse hacia atrás, sin ver los lamentos de la desdichada Penélope, para no regresar nunca (II, 1462-5). Una imagen furtiva que se repite en su nocturno deambular por el palacio del hospitalario Menelao antes de raptar a Helena: “...y el arquero, riendo, / partió quedamente y mudo a merodear como un ladrón el palacio” (III, 1229).

En nuestra interpretación, ante el dilema de sentido metafórico que le plantean el lecho hogareño y la balsa, ambas construidas por él en un arco temporal marcado fundamentalmente por la ausencia (en el poema de Kazantzakis sólo aparece la

construcción de la embarcación y una cita del lecho de olivo sin hablar de su construcción, I, 539), Odiseo escoge a su vuelta la balsa como prefiguración de su destino y de su final: otra vez solo en los confines de África construirá una embarcación que lo llevará hacia el sur, y en el país de los hielos, donde naufraga, se procura otra de piel de foca hasta su desaparición definitiva encaramado sobre una peña de hielo a la deriva en el extremo del mundo. El vuelco en el curso de los acontecimientos se produce cuando el aedo le descubre a Odiseo la presencia en su nacimiento de los héroes conflictivos de la mitología que le exigen otro destino lejos de las promesas de un hogar engañosamente halagüeño tras el arreglo de cuentas con los pretendientes y con la disidencia local. La partida de la isla consumada en el comienzo de la rapsodia III tras el pillaje furtivo de su propia casa, que le convierte en un delincuente redoblado al trasgredir las leyes del hogar que él mismo representaba (había matado a los pretendientes por haber hecho lo mismo), señala propiamente el comienzo de la Odisea moderna entendida como nuevo viaje.

La línea sensible que conduce del anhelo del héroe por el encuentro con los suyos a su desapego de la familia y al desarraigo de la patria se va trazando a medida que avanza el relato de sus hazañas, en especial por la reacción de Penélope cuando aparece el encendido relato de la estancia con Calipso y con Circe (*Od.* K. II, 153 ss.). Al conocer los lances amorosos del esposo, se acentúa el rechazo de la esposa, que alcanza su punto culminante cuando más tarde sabe de las orgías nocturnas, casi demoníacas, celebradas durante la construcción del barco que le ha de servir para la partida definitiva de la isla. A la animadversión de Penélope se añade la de su hijo Telémaco, quien pronto siente una profunda extrañeza:

El temor cogía al hijo; ansiaba apartar a su padre;
que se vaya otra vez como espuma y se pierda en la ola, viajera de la noche.
(*Od.* K. I, 503-4)

y conspira en su contra para derrocarlo. Ambas fuerzas hostiles se suman a las de los afectados por las consecuencias de su participación en la expedición contra Troya y su prolongada ausencia. La decisión de no intentar modificar la situación creada por el entorno decididamente adverso, renunciando con ello a imperativos heroicos tradicionales (en clara oposición a la matanza de los pretendientes en el poema homérico), y la elección voluntaria de dejar ahora definitivamente Ítaca tras su regreso esperanzado²⁵¹, convierten a aquel Odiseo homérico “que por muy largo tiempo anduvo

errante” en el pasado (ὄς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, *Od. H.*, I, 1-2) en aquel otro actualizado durante todo el curso del relato de sus hazañas como “siempre errante” (πολυπλάνητος, *Od. K.*, I, 81, 797; XII, 27) y “de mente errabunda” (μυαλοτάξιδος, XVI, 908), o el de “espíritu de los vastos caminos” (πλατοδρομονούσης, XVI, 1372) y “rodador-de-mundo” (κοσμοπαρωρίτης, XXIV, 1397), epítetos que se repiten profusamente a lo largo del poema (tipos de errancia: 2, convulsión familiar y social; 4, ambivalencia en los condicionantes de estirpe; 5, distintas formas de afrontar el error del mundo hasta la retirada de él; 6, elección de forma de vida). En una primera fase podría asemejarse al caso de algunos *nostoi* antiguos, en los que, tras su regreso, un héroe como Teucro se ve obligado a marchar de nuevo al ser expulsado por su padre (tipo 2), que lo declara culpable (tipo 1, dios / padre) de negligencia en la muerte de su hermano Áyax, pero con la intención de fundar otra patria definitiva tras una errancia temporal, algo que consigue²⁵². Por el contrario, será elección última del Odiseo moderno la errancia como destino (6), como la verdadera patria buscada. Pronto identificará en su deseo a ésta con el exilio:

daré el velamen al viento y una piedra cogeré,
y desde la cubierta, dando voces, la arrojaré hacia atrás:
¡mi patria es el exilio y el hijo mío la espuma!

(*Od. K.* II, 1128-30)

Hemos insistido suficientemente en la importancia decisiva de ciertos factores “dramáticos” de la experiencia de Odiseo que surgen en los primeros compases del poema, durante su estancia en Ítaca narrada en las rapsodias I y II. Son los que le llevan a elegir el desarraigo como opción vital libre, acentúan su carácter irreconciliable (ἄσυμβίβαστος²⁵³) con los valores dominantes del que hasta ahora era su mundo y le abren el camino de la errancia perpetua, iniciada en la rapsodia III y mantenida hasta el final del poema, una dimensión del personaje que es central en el poema.

Cabe aceptar, con Prevelakis (1958: 126-8), dos puntos de inflexión fundamentales que dividen el poema en tres fases diferentes (rapsodias I-VIII, IX-XVI y XVII-XXIV), acomodándolo de este modo al esquema tripartito de la evolución espiritual del individuo que propone Kierkegaard (vid. *supra* p. 142). Las tres fases o στάσεις de la evolución espiritual del héroe en el poema se distribuirían de la siguiente manera: 1ª (αἰσθητική), el comportamiento regido por “los sentidos”, cuyo símbolo es Helena, a la que encuentra en la rapsodia III y rapta en la IV. Esta fase se

correspondería con las reacciones más primarias o espontáneas ante el mundo circundante, muchas veces con consecuencias destructivas, que vemos en las primeras rapsodias I-VIII (en esta última es cuando se despide de Helena); 2ª (ἠθική), el comportamiento regido por “la voluntad”. Comienza con la llegada a Egipto en la rapsodia IX, que determina la sustitución de la Belleza (Helena) como guía de su conducta por el Hambre (nueva diosa). Lucha al lado de los sublevados de un pueblo esclavizado y termina en las cárceles del rey, pero logra la liberación de los presos. En la cárcel talla la máscara del nuevo dios con la que aterroriza al propio monarca (XI, 864 y ss.) y el proyecto de fundación de una nueva ciudad se formula al final de esa misma rapsodia (1320 ss). En la rapsodia XVI ve cómo esta ciudad se hunde; y 3ª (μεταφυσική), tras el fracaso del proyecto creativo, Odiseo adopta un comportamiento dirigido a “lo esencial”, a la liberación de las ataduras del mundo (en Kierkegaard es el espíritu religioso, es decir, la conducta “ante Dios”). Son las rapsodias XVII-XXIV.

Según esta división tripartita, la primera de las inflexiones determinantes en el devenir del héroe kazantzakiano (cuya separación respecto del homérico nosotros hemos focalizado en las rapsodias I y II) se produce entonces con el intento extraordinario de creación de una nueva teología y de fundación de una ciudad, una utopía que, de haberse cumplido, dado el carácter de entelequia que le concede el propio artífice, habría significado el fin de su errancia con la llegada a una “patria esencial”, pero sin la añoranza de la que dejó como en el caso de Teucro. El fracaso de la utopía supone la prolongación de la errancia. El intento creador, que se produce justo promediado el poema, cuando la expedición se encuentra todavía en Egipto (proyecto, rapsodias XI-XIII; construcción, XV; destrucción, XVI), significa la cancelación de una primera fase de ascesis, condensada en la rapsodia XIV con la retirada de Odiseo a la caverna a meditar justo antes de acometer la construcción: consulta a los muertos y aparición de los ancestros míticos, lo que reenvía a las dos primeras rapsodias. Supone la liquidación de cuentas con lo que había de espíritu de redención prometeico prefigurado en su nacimiento con la presencia del titán entre los tres Hados, cada uno con su significado propio (vid. *supra*, p. 114). En la ciudad reinarán las leyes justas promulgadas por Odiseo una vez finiquitado el orden divino antiguo con dos acciones espectaculares: el enterramiento en sus cimientos de los dioses antiguos (el sacrificio simbólico de las doce aves, XV, 467 y ss., prefigurado en el jugueteo con las formas divinas en la profecía del abuelo ante la cuna del infante: “yo te doy ejércitos de bronce

y daga de dos filos / y seis pares de pequeños diosecillos para que juegues con ellos”, II, 1225-6) y la instauración de la talla del nuevo dios que ya portaba consigo (lo que recuerda la rebeldía y la profecía incumplida del titán indómito en su mito). A partir del fracaso por derrumbamiento, consecuencia de una terrible sacudida sísmica (tipo 2) no exenta de significado metafórico (castigo, tipo 1), se revela, o más bien se reafirma, el trasunto de esta “segunda Odisea”: el espiritual teológico (“yo soy el dios, el de cerebro henchido, y soy el antidiós”, XVI, 1369)²⁵⁴. Se inicia entonces, tras el hundimiento de la ciudad, una segunda fase de ascesis ya en la misma rapsodia XVI, que consistirá en la búsqueda de “lo esencial”, es decir, de la liberación de la esperanza y de la propia libertad proclamada en ella. La liberación se consumará al final en la ascensión por el éter de la Antártida, el antimundo, la vía negativa por desmaterialización equivalente al “adiós mundo” del héroe. El escenario elegido por el autor para la segunda mitad de la *Odisea*, la errancia por el paisaje africano ‘salvaje’ y sin fronteras, facilita la representación de una aventura existencial lanzada hacia lo ignoto sin los asideros rutinarios de un mundo gastado, espoleada por el vértigo de lo absoluto presentido²⁵⁵.

En la rapsodia XI se subraya el comienzo la fase prometeica de Odiseo con la promesa de construcción de la nueva ciudad (v. 1325). Odiseo consigue la liberación de los presos con los que se encuentra encarcelado (bárbaros invasores con los que ha hecho causa común) y escapa con los elegidos de ellos al conseguir amedrentar al propio rey de Egipto cuando le muestra la efigie del nuevo dios que esculpió en la prisión en un tronco de árbol (v. 864 y ss.) En la rapsodia XII, antes de iniciar la travesía depuradora del desierto, el “errabundo” (ὁ πολυπλάνητος) y “solitario” (ὁ μονιάς) recluta en la tierra de la esclavitud una hueste de marginados en clara y radical ignorancia o desprecio de los valores morales imperantes en ella, una tierra maldita corrompida por los nobles (vs. 25-45) (criterio sexto: condiciones colectivas). Es la rapsodia llamada de los *desperados* por Prevelakis (vid. *supra*, pp. 133 ss.)

Y tras ellos, espesa, avanzaba la multitud multicolor
que el errabundo escogió por compañía.

.....

Toda la región espumó en solitario y recogió la nata.

Se agacharon y lanzaron tras ellos todos un peñasco:

“Maldita seas, rica tierra carroñosa, por los nobles corrompida,

horrible calamidad con tentáculos de sierpe te devore,

y tantas llagas has de recibir, cuantas gotas de veneno me hiciste apurar”

(*Od. K. XII, 25-45*)

La condición del alistamiento parece entonces cumplida, la de renegar para siempre de “la dulce tierra patria” (v. 61), visible en el gesto expresivo ya mostrado en varias ocasiones (II, 1128-30 II, 1438) de arrojar hacia atrás un peñasco para deshacerse simbólicamente del pesado lastre de la patria asignada antes de emprender la nueva senda. Así, con la travesía del desierto, inicia Odiseo voluntariamente una primera ascesis hacia la construcción de una nueva sociedad dejando “atrás la esclavitud y la tierra madre-del-trigo; ¡adelante hambre y libertad!” (XII, 71). Ya sin “dioses benignos ni esperanzas lisonjeras” (v. 63), bajo los auspicios de la máscara del nuevo dios (“éste es nuestro chivato-guía en el desierto en que entramos”, v. 59), contempla el arquero “su multitud, esa liviana vagabunda”, conmovido por “un amor repentino y compasión y orgullo” (v. 86-7). Tras un baño lustral en el río para sacarse “la escama de la vergüenza”, la tierra de la esclavitud, “comienza la ascensión” (κι ἀνήφορος ἀρχίζει) (v. 90).

La paradoja y la contradicción, la convicción y conciencia de que ambas son constituyentes de la esencia ética del mundo (lo que da lugar a la modalidad más compleja de errancia, la nº 5 en la tipología), son aceptadas y asumidas por Kazantzakis a lo largo de toda su obra como método de recreación del mundo. Ello explica que cuente con mimbres como la hueste de *desperados*, delincuentes con los que empatiza Odiseo, para fabricar una nueva *politeia* en la que regirá la ley de uno, del legislador Odiseo. Este orden será contestado en continua oposición dialéctica por el orden contrario propuesto por las almas grandes, únicas capaces de asumir el riesgo y sostén del ritmo creación / destrucción. Aún durante la travesía sueña Odiseo de este modo la ley:

A cada ley que dicte es necesaria una contra-ley,
 ¡ y que ésta con desprecio niegue y destruya la ley!
 Porque las almas grandes pueden jugar con el peligro;
 plantar casas y árboles e hijos libremente en la tierra;
 para ellos raíz y desarraigo, vida y muerte, son una sola cosa,
 ¡una, la bienvenida cálida y el adiós para siempre!
 Mas es necesario proclamar la ley con el gran tambor,
 ¡y la contra-ley confiaré sólo a unas pocas sienes!

(*Od. K. XII, 642-9*)

El eventual final del peregrinaje que supondría la fundación de la ciudad que concibe obsesivamente durante la travesía (“estaba el solitario ensimismado en la visión

de la ciudad”, v. 1291) alterna con el vislumbre de la errancia perpetua tras el horizonte de la utopía. “Cada vez veo más claro el desierto como patria y cuanto más me adentro en él, más hondo penetro en mí” (XII, 1190). La introspección a medida que avanza el aprendizaje del mundo (criterio cuarto) no cesa prácticamente durante todo el poema. El encuentro definitivo consigo mismo se consumará en su ascensión final en el seno de la totalidad (r. XXIV), en ese Uno que “no existe”, como reza el último versículo de la *Ascética*.

Muy avanzada ya la experiencia, tras el derrumbamiento de la ciudad que construyó, en la contemplación y alabanza que hace de su vida²⁵⁶, caracterizada por el desasimiento de todo tipo de vínculos afectivos con cierto aire donjuanesco, concretará su patria de elección decididamente en el viaje perpetuo:

“¡Mi patria se estrechó, sentí más allá de sus costas
 otras patrias de ojos juguetones y otras almas carnosas,
 tristezas, alegrías de mil formas y hermanos y hermanas
 que están parados en las playas y aguardan cuándo he de aparecer!
 Que seas bendita, vida mía, porque no has aceptado
 permanecer fiel como una mujercilla en cada matrimonio tuyo;
 el pan de viaje es bueno y el exilio es miel;
 por un instante estabas satisfecho y gozabas cada amor,
 mas pronto te ahogabas y a la amada decías adiós.
 ¡Salud a ti, alma mía, que el viajar siempre por patria poseíste!
 ¡La virtud más fecunda (καρπερή) del mundo, la infidelidad sagrada,
 con llantos y con risas sigues fiel y así vas ascendiendo (ἀνηφορίζεις)²⁵⁷!”
 (Od. K. XVI, 951-962)

De este modo, cuando Odiseo se ha quedado solo tras el terremoto que destruye la ciudad, comprobamos que el viaje se especifica progresivamente como errancia orientada necesariamente a lo esencial. Ahora el exilio, encaminado hacia “otras patrias” (v. 952), irá acompañado de la práctica “sagrada” de la infidelidad (v. 962), virtud paradójica imprescindible en una conducta regida en adelante por el ejercicio (ἀσκητική) de desvinculación progresiva de todo lo que ata al mundo material y a sus promesas, por el empeño de aligeramiento y de elevación del espíritu: la liberación de la esperanza (“¡Mi corazón, tú atraviesas la última tarea, la Esperanza!”, XVI, 1131). La aceptación de la desesperación como una afección positiva del espíritu, según hemos postulado más arriba (vid. *supra*, pp. 139 ss.), es un paso necesario en el camino que culminará con la liberación de la última pasión que es “su última prisión”, es decir, de la libertad misma (XXIV, 1393). Deshacerse definitivamente de todo señuelo, del error

(tipo 5), sólo será posible siendo infiel a las propias pasiones, aun a las más nobles, de las que el asceta se ha de “despegar” para llegar a la suprema aniquilación. Es una vía negativa depurada que veremos al tratar de la espiritualidad²⁵⁸.

En el vértigo de la danza “el arquero” (epíteto frecuente de Odiseo) une los extremos de su cuerpo y todo se mezcla en la sangre, se hermana y se pierde con frenesí “en la rueda de la libertad”:

“¡Hijos, perros, deidades y compañeros ya no poseo en el mundo,
buen viaje tengan todos, y buena brisa a sus velas!
Basta; no quiero ya sus alientos y sus vértigos dulces;
yo soy el navío y el mar, las tierras extrañas, las borrascas;
yo soy el dios, el de cerebro henchido, y soy el antidiós
y hasta soy la matriz negra que me dio la vida y esta tierra que me comerá;
¡se cerró el círculo ya, y mordió su cola la serpiente!”

(*Od.* K. XVI, 1364-71)

Hay una tensión que recorre toda la *Odisea*, en permanente metáfora de fondo, entre el trazo circular del nivel ontológico que se cierra al final, cuando se consuma por ‘desmaterialización’ (ἐξαῦλωση) el héroe, y el rectilíneo del nivel existencial, en el que discurre su vida y evoluciona su carácter (la figuración geométrica que utilizamos es evidentemente un recurso formal que remite a otras dimensiones, vid. *supra.* n. 219). El viaje rectilíneo se afirma decididamente en la trayectoria del héroe a pesar de las oscilaciones entre descenso y elevación de espíritu y del espejismo de la circularidad en el supuesto regreso momentáneo a la inocencia infantil. La búsqueda incesante de la patria esencial, distinta de la real asignada (distinta también del señuelo de otras patrias “de ojos juguetones” que invitan a quedarse) conduce necesariamente, en el plano metafísico, a la reunión del origen y del fin, ese Uno que “no existe”. Toda trascendencia discurre y se resuelve en la inmanencia. La naturaleza de la otra patria, la errancia perpetua, la relación con la filosofía nietzscheana del eterno retorno y la controvertida cuestión del mensaje nihilista de la obra son cuestiones que ya hemos anticipado y que trataremos más adelante²⁵⁹.

El final de la rapsodia XVI, con su inclinación a la Tierra nutricia:

En su mente el solitario siente la libertad [...]
La exaltación del orgullo pasó, la ardorosa embriaguez del saqueo,
la simiente de la soberbia dispersose, y ha sido liberado

el liberador de su liberación, y con una humildad santa
 se inclina a la Madre-tierra con todo su cuerpo, la saluda con respeto,
 se arrolla en sus rodillas y le toma los pezones:
 “Madre, de tus grandes pezones que cuelgan en el caos,
 bebí y me he saciado [...]”

(*Od. K. XVI, 1384-1392*)

no es en este aspecto de la circularidad esencialmente diferente del final de la última rapsodia con su elevación y desvanecimiento por el éter:

escuchaba el gran errante (ὁ μέγας γυριστής) las voces del retorno (τοῦ γυρισμοῦ) [...] todo el cuerpo del rodador-de-mundo (κοσμοπαρωρίτης) se volvió como niebla [...] y estremeciéndose el vasto espíritu en la cima de su liberación; las alas vacías trémulo agitó, y enhiesto salta en el éter, y de su última prisión libérase, de su libertad. Todas las cosas dispersáronse como una neblina, y sólo un grito aún resonó por un momento en las aguas celestes del final de la noche: “¡Vamos, amigos, que ha soplado favorable la brisa de Caronte!”

(*Od. K. XXIV, 1381-96*)

No vemos contradicción, y sí tensión, entre el viaje rectilíneo y la circularidad del retorno a la totalidad que se cumple en la liberación de la materia (o desmaterialización, como intitula Prevelakis la última rapsodia, la XXIV: *Θάνατος καὶ ἐξᾠωση*). Así, la partida, la búsqueda y el regreso a la “otra” patria, la esencial, es una misma cosa (un pensamiento pronto anunciado: “¡una, la bienvenida cálida y el adiós para siempre!” XII, 647), y es lo que da sentido de Destino a la errancia perpetua, por haber encontrado el camino ascensional de la Ascética y vencido el error (tipo 5). La tentación misma acude al final (v. 1323 y ss.) y presta su alianza en la culminación de la singladura hacia la liberación absoluta.

La errancia en solitario de Odiseo se extiende desde la rapsodia XVI hasta el final del poema, con formas de comportamiento oscilantes que van desde la mendicidad y la contravención de las normas allí donde llega hasta el acercamiento a los espíritus más nobles. En ella se despliegan desde el desafío donjuanesco y el trato con unas prostitutas, Margaró y la compasiva Kalí, que le despide con sus granadas procurándole una embarcación en su último viaje hacia la aldea polar y que acudirá a la despedida final (vid. el diálogo entre ambas, *infra*, p. 244), hasta el encuentro con D. Quijote,

Buda y Jesús, caracterizados como el Capitán Uno, el príncipe Managés y un joven virgen y esbelto, “como un cisne negro”.

4) El encuentro con D. Quijote. La relación con Colón

Desde la perspectiva de nuestro estudio sólo es posible tratar parcialmente la figura de D. Quijote, por su peculiar relación con el tema de la picaresca y por su significativa aparición bajo la forma del Capitán Uno en la rapsodia XX de la *Odisea*²⁶⁰. La figura de Colón, emparentada espiritualmente tanto para Waldo Frank (vid. *supra*, p. 57) como para Kazantzakis con la de Cervantes y Don Quijote y, en cierto modo, con los místicos, se aleja más del enfoque que nos hemos propuesto, al no tener relación con la picaresca, aunque de su acción histórica descubridora se derive, durante la ulterior conquista, la aparición de la figura sociológica del *desperado*, que sí tratamos. Hay, desde luego, rasgos reconocibles del protagonista de la *Odisea* en el Colón kazantzakiano (en la tragedia *Cristóbal Colón*, 1956), fundamentalmente el carácter ascensional de la empresa, la de transformar la materia en espíritu, aunque de Odiseo lo separa la fe religiosa que anima la empresa (fe también bastante heterodoxa por cierto: “-¿Qué misterio? - Que el pecado está también en la labor de Dios”). La elevación espiritual, como se puede suponer, remite a la *Ascética*, como ocurre con otros héroes de sus tragedias a los que califica de *desesperados* (Omatos 1999 b: 170) que merecerían asimismo un estudio aparte. Con respecto a la naturaleza de la errancia, hay también un rasgo peculiar en el caso de Colón, y es que su viaje, aunque el marinero es consciente de lo azaroso de toda navegación y aún más por lo desconocido, va orientado desde su inicio por el firme propósito positivo de encontrar una ruta diferente para llegar a las Indias, y no parece consciente nunca, sin embargo, de su error objetivo con respecto a lo que realmente sería su descubrimiento. Hay grandeza trágica, sin duda (Omatos 1999 b: 169-177), y no parece haber nada cambiante en su carácter.

La admiración temprana de Kazantzakis por ambos personajes, el histórico navegante y el de la ficción cervantina, se manifiesta por igual según su peculiar testamento espiritual: en la rememoración de su infancia transcurrida en Megalo Kastro que nos ofrece Kazantzakis en *Carta a El Greco*, entre los grandes exploradores y

héroes que le fascinaban –“héroes y, al mismo tiempo santos: he aquí el hombre perfecto”– no tardan en aparecer Cristóbal Colón y Don Quijote: el uno, con sus naves que partieron de un puertecillo de España y “que eran las mismas, el mismo viento impulsaba sus velas que los navíos que hasta entonces habían navegado dentro de mí, cargados de santos, que se hacían a la vela rumbo al desierto”; y del otro se dice: “cuando leí la historia del héroe de Cervantes, Don Quijote se me apareció como un gran santo y mártir que, más allá del humilde sendero cotidiano, había partido, en medio de gritos y de risas, para encontrar la substancia tras las apariencias. ¿Qué substancia? Entonces no lo sabía, lo comprendí más tarde” (Kazantzakis 1973: 96 s.). En un lugar de su libro *Viajando. España*, en la visita a su tumba en la catedral de Sevilla, parece encontrarse la gestación del drama escrito unos quince años más tarde. Kazantzakis dice:

La amargura por el trágico destino de Colón me envenena la mente. Cabalgando su proa se había “embriagado de estrellas”. Miraba hacia lo lejos, en dirección al Occidente, el mar vacío. Se deshacía. Se deshacía igual que el gusano de seda que está lleno ya del hilo que saca de su entraña para tejer su envoltura. Se diría que de la misma forma, el don Quijote del mar extraía de su entraña, día y noche, sin hablar, empecinado, y creaba, carne de su carne, el nuevo continente (Kazantzakis 1998: 167 s.)

En este pasaje Kazantzakis recuerda sin duda el título de la biografía escrita por Jacob Wasserman *Cristóbal Colón, el Quijote del Océano* (1929). La traducción de este libro al castellano (de E. Asensio, Madrid: Ulises, 1930) se la envía Kazantzakis a su amigo Prevelakis desde Madrid en 1933 con una frase, también en castellano, escrita en la primera página bajo el nombre del navegante: “borracho de estrellas”, expresión del propio Wassermann que el receptor del libro comenta en una nota (Prevelakis 1984: 377; Silván 1999: 71). Recordamos que el último capítulo del libro de Frank, *España virgen*, que ponderó Kazantzakis y envió a Prevelakis por las mismas fechas que escribió estas líneas, lleva por título “El puerto de Colón” y contiene un diálogo entre el navegante y Cervantes mirando al Poniente (Frank 1941: 245 ss.).

Cristóbal Colón se publicó en 1956 en la casa editorial Difros de Atenas, en un tomo que recogía “tragedias de tema antiguo”, pero Kazantzakis comenzó a escribirla en 1949 en Antibes con el título *La manzana de oro*. La obra, con su título definitivo, fue estrenada para el público castellanoparlante en Tucumán en 1966 con traducción de

Miguel Castillo Didier editada ese mismo año en Buenos Aires y más tarde en Barcelona (Kazantzakis 1966 / 1968; vid. también Castillo Didier 1999 b). Según afirma M. P. Stavrou en su prólogo a la obra, “esta tragedia expresa el credo filosófico de N. K. y su actitud vital más que todas las demás obras de teatro suyas. El discurso teatral de Kazantzakis, que por mucho tiempo se ha ignorado, tiene como objetivo primordial proclamar en el modo más intenso de la representación dramática lo que ya había dicho en sus dos obras básicas, la *Odisea* y la *Ascética*: la existencia de un objetivo salvador en la vida, la elección libre de este objetivo y la lucha sin escatimar sacrificios para el logro de este objetivo” (Kazantzakis 1991: 5).

Al lado de las afirmaciones de M. Castillo Didier y de M. P. Stavrou en sus escritos se puede recordar, para la relación del descubridor con el Odiseo kazantzakiano, la de Stanford: “Esta es la concepción esencialmente romántica del héroe Odiseo, que algo debe a Byron y a Nietzsche, además de a Fausto y a Colón” (2013: 269). Y desde nuestro punto de vista, la asociación del Ulises dantesco con Cristóbal Colón es de lo más interesante que encontramos en Boitani 2001: 76-85, 88-93, y es verdaderamente una lástima que este autor no trate detenidamente el Odiseo kazantzakiano, cuando nos parece que se adecuaría perfectamente a sus tesis (vid. *supra*, n. 184). Es oportuno recordar también los comentarios que dedica a esta tragedia Colin Wilson, dado que los hace inmediatamente antes de abordar la *Odisea*. La compara con la obra homónima del devoto católico P. Claudel para afirmar: “el Colón de Kazantzakis habla de Dios y de la Virgen, pero uno sospecha que los verdaderos dioses que le conducen son divinidades salvajes de la naturaleza o de la vida. La religión de esta pieza teatral no es el cristianismo, sino un individualismo heroico nietzscheano” (Wilson 1968: 174 s.).

Sobre la gestación y los propósitos del guión cinematográfico sobre Don Quijote que escribió Kazantzakis y que no llegó a rodarse (fue publicado por G. Anemoyannis, 1977: 39-67) nos aporta valiosa información, como es habitual en tantas ocasiones, la correspondencia con P. Prevelakis (vid. también Agathos 2017). La primera carta que cita el proyecto es la 140, fechada en Gottesgab el día seis de diciembre de 1931. En la 142, diez días posterior, Kazantzakis envía a Prevelakis, que se encuentra en París buscando salida a los proyectos cinematográficos de su amigo (un “Buda” y un “Mahoma”), un anticipo del guión, un resumen del final, que modifica respecto del original cervantino, y “Los *tableaux* iniciales de Don Quijote. Primer boceto” (Prevelakis 1965: 287-288). Es significativo que la primera mención del proyecto del

guión, junto con el de Buda, se produzca dos días después de terminar una de las escrituras, la tercera, de la *Odisea*, de la que dice un poco más adelante en esta carta nº 140 que “la cuarta escritura requiere mucho trabajo, tengo que leer multitud de libros y tal vez viajar... He de renovar el *bagage* de las imágenes y de las *sensations*, que sople una brisa nueva, plena de aromas y de sencillez. Y todo ello requiere mucho trabajo diario, prosaico e insistente”.

Unos meses más tarde, en octubre de 1932, hizo su segundo viaje a España, el más fructífero de su experiencia en este país. Desde allí, en una de sus cartas a su amigo, fechada en Madrid 19-10-32, repite que reúne insistentemente imágenes para su gran poema: “un joven profesor muy interesante de filosofía de la Universidad [...] me recomendó las obras más *dämonische* de la literatura española y compraré cuantas pueda, pues creo que me van a ser muy útiles para la *Odisea*. Toda la época de los *conquistadores* es extraordinaria, totalmente poseída, todo santa locura” (Prevelakis 1965: 334). En este comentario Kazantzakis parece referirse al panorama general de la historia de este país durante la época que menciona y a su “drama espiritual”, en expresión de W. Frank. En lo que se refiere concretamente a la literatura del descubrimiento y de la conquista, es más que probable que se sirviera de ella no sólo como material para el decorado de la *Odisea*, sino que Kazantzakis pudo encontrar en ella algo de esa “llama” que tanto le interesaba: “Lo que me interesa no es el hombre, ni la tierra, ni el cielo, sino la llama que devora al hombre”, dice en *Toda – Raba*, escrita en 1929 (Kazantzakis 1974⁵: 110). En este sentido esa literatura quizás le resultara bastante inspiradora y se sumase a la de la experiencia africana transmitida por Frobenius (vid. *supra*, n. 75). En sus visitas al Ateneo madrileño, cuya biblioteca Kazantzakis dice haber vaciado durante su estancia más prolongada en esa ciudad, pudo encontrar ediciones de Fray Bartolomé de las Casas y de Bernal Díaz del Castillo, abundante bibliografía sobre Colón (no pudo tener todavía su diario), así como de la poesía épica que generó su acción descubridora. La lectura de pasajes de *La Araucana* de Ercilla y de otros poemas épicos de la tradición española pudo facilitársela la prolija edición del poeta Quintana de *Poesías selectas castellanas. Segunda parte: la musa épica* (1833) que se encuentra en los fondos de la biblioteca de esa institución. También hemos comprobado que *Exploradores y conquistadores de Indias*, libro editado por el Instituto Escuela (Madrid, 1922), se encuentra en la biblioteca del autor depositada en el Museo Histórico de Creta de Heraclio (Kazantzakis 1997: 144). El contacto con esa literatura y con los

testimonios de la época acerca de aquella aventura del descubrimiento, de exploraciones y de conquista es un tema más entre las muchas posibilidades de indagación que todavía quedan por desarrollar acerca de lo que la experiencia española pudo suponer en la creación kazantzakiana. Pero resulta claro que la embriaguez de Odiseo en su avance por lo ignoto tal como la expresa Kazantzakis en su poema épico encuentra correspondencia bastante evidente con la de Colón en el suyo, plasmada más tarde en la obra de teatro.

No encontramos, sin embargo, una concreción tan clara en la *Odisea* que recuerde al descubridor como la que se reconoce en el episodio del encuentro de Odiseo por su camino africano con el Capitán Uno, la figuración literaria de Don Quijote en el canto XX del poema, en el que el personaje cervantino encuentra un perfil inequívoco y muy expresivo en su relativa brevedad. El anciano héroe ha salido a lomos de un desvencijado camello a “llevar libertad, pan y amor a los humanos” (“κινῶ νὰ φέρω ἐλευτεριά, ψωμί κι ἀγάπη στοὺς ἀνθρώπους!”, v. 91) y, en su intento de liberar a unos esclavos de las garras de unos caníbales, es él quien resulta apresado y los propios esclavos son los que preparan la pira para asarlo (v. 165-6). Odiseo, que ha sido evocado por el viejo Capitán como “el gran asceta del camino” (v. 76), exclama al liberarlo cuando ya lo tenían atado junto al fuego:

No he dejado roca por volver, vagué por continentes y por mares,
para poder yo juntarme con este noble de la imaginación;
y las alas que Dios no me dio, éste me las ha de dar.
Una nodriza nos amamantó; una leche nos alimentó;
mas se separaron en el mundo nuestras sendas y no volvieron a cruzarse:
Yo tomé por mi cuenta la mar bulliciosa,
y él ascendió y reinó en el aire ligero;
¡y ahora se han juntado los-hermanos-de-leche y las dos coronas se han unido!
(*Od.* K. XX, 258-265)

Tras desatarlo, Odiseo ve cómo el viejo caballero insobornable vuelve a atacar a la caterva de caníbales cuando se marchan para intentar de nuevo liberar a los presos. No parece difícil identificar la escena del *Quijote* en que se inspira esta escena de la *Odisea*, cuando el caballero andante libera de sus cadenas y de sus guardas a los galeotes, entre los que se encuentra el pícaro Ginés de Pasamonte (I, 22), al precio de verse apedreado y al final “tan malparado por los mismos a quien tanto bien había

hecho”. Este pasaje de la primera parte del *Quijote* tiene su culminación en la reaparición en la segunda del pícaro disfrazado de Maese Pedro (II, 25-27), con la conciliación sencilla y magnífica de profundo significado que allí se da entre el héroe y el pícaro tras su disputa en su reencuentro en la errancia (vid. *infra*, pp. 344 s.).

Odiseo, siempre más calculador y práctico, virtudes que no ve en su “hermano de leche”, se despide con admiración del Capitán Uno (“bendito tu tiempo, hermano, y que nunca vuelva tu entendimiento a sus cabales”, v. 313), y continúa su camino²⁶¹. Al final de la rapsodia XXIV, en la atmósfera de fantasmagoría en la que se reúnen antiguos amigos y conocidos, el Capitán Uno, ya casi moribundo, acude no obstante a la llamada de Odiseo con premura, olvidándose incluso de tomar consigo su espada (vv. 151-235). Esto hace suponer que al final de sus días no ha abandonado su carácter combativo caballeresco ni su errancia como el Don Quijote de la novela cervantina²⁶².

5) Contraste de los principales caracteres estudiados según las formas de errancia. Recapitulación.

Hemos hecho hasta ahora la descripción del recorrido de los respectivos protagonistas de las obras elegidas desde la perspectiva del criterio de juicio fundamental, la evolución y conflicto (1.4.2.1), cuya complejidad obligaba a subdivisiones temáticas también intrínsecamente complejas a su vez, como hemos visto (ascendencia, nacimiento, conducta, determinismo, libertad, delincuencia etc.), entre las que se encuentra la errancia. Desde esa perspectiva, o más bien perspectivas, hemos tratado de que la descripción que hemos hecho de la representación literaria de los avatares de los personajes no distorsione la naturaleza de éstos. Es inevitable que, en tanto que analistas guiados por los propósitos señalados en la Introducción, se produzcan limitaciones en la visión de los mismos, pero esperamos que esta aproximación, lejos de ser cerrada, se multiplique por nuevas sugerencias generadas a lo largo de lo que es básicamente un ejercicio de lectura y, por tanto, de apertura a la interpretación. Hemos tratado de ordenar la descripción de manera que los elementos de contraste, en forma de paralelismos o de oposiciones, de similitudes o de diferencias

entre unas obras y otras y sus personajes, resultasen lo más evidentes posible, sin recurrir demasiado a interrupciones para destacarlos.

En el caso de la errancia, sin embargo, dado que se ha afirmado como el tema quizás más revelador hasta el momento de nuestro estudio, a tenor de lo que preveíamos en el “encuentro en la errancia” del héroe y del pícaro (vid. Intr. 2.), si queremos hacer una recapitulación, de modo que queden más de relieve, por mayor aproximación, los contrastes (insistimos: paralelismos, oposiciones, similitudes, diferencias que definen los diferentes caracteres), valiéndonos de los criterios que hemos establecido para formalizar una tipología de la errancia y que hemos venido aplicando²⁶³. El término constante de la comparación es, naturalmente, el Odiseo kazantzakiano, y los referentes básicos son el Odiseo homérico, D. Quijote y los pícaros protagonistas de las novelas elegidas.

5.1) El Odiseo homérico y el kazantzakiano

Si en el poema homérico hemos visto que era posible diferenciar los tipos de errancia 1b, 2b, 3 y 4a, pues la profetizada peregrinación posterior del héroe para expiar el error quedaría incluida en la cadena descrita como del tipo 1b (vid. *supra* p. 147 s.), en el poema moderno es posible identificar todos los tipos registrados en nuestra propuesta de tipología. Hay que destacar que en la *Odisea* de Kazantzakis los tipos encierran una complejidad mucho mayor que en la de Homero, pues a la integración de los subtipos 4a, b y c y, por ende, de los subtipos 5a y b, se añade el hecho de que la errancia del Odiseo moderno es una opción existencial abiertamente libre (tipo 6) que elige el protagonista, cosa que no ocurre en el caso del homérico. La elección de la condición humana que éste hace frente a la oferta de inmortalidad por parte de Calipso responde, precisamente, al deseo de poner fin a su errancia. El regreso del héroe antiguo a su isla lo motiva el apego a los vínculos familiares y patrios, enmarcados en el orden religioso establecido, y todo el poema canta su triunfo, mientras que en el héroe moderno es precisamente el fracaso de los mismos lo que provoca la desafección profunda hacia ellos y es la razón de la nueva errancia cuya representación constituye el motivo fundamental de todo el poema. La primera errancia, la descrita en el poema antiguo, se produce al “sufrir” un golpe de tormenta en la fase final del viaje azaroso de regreso al hogar, tras una expedición emprendida por obligadas razones de honor

familiares y sociales en el marco de la comunidad aquea. La segunda errancia, la del poema moderno (la “segunda Odisea”), la pone en marcha el desengaño de los valores en que se fundamentaban aquellas razones, la constatación de un error en su elección vital (“¡Vergüenza mía [...] y aún en obras nimias estoy gastando mi alma [...] vine aquí para podirme en la patria!”, vid. *supra*, p. 117 s.) del que es necesario liberarse (tipo 5a, b). En esta liberación voluntaria y esforzada se incluye, como hemos visto, la liberación del orden divino establecido, algo del todo ajeno al espíritu del héroe homérico, y la propuesta de otro. Aquí, sobre todo, se percibe al fondo la *Ascética*, con su subtítulo *Salvatores Dei*, y la complejidad teológica que entraña.

Otro rasgo común a la errancia de los dos poemas odiseicos es la catástrofe natural que se produce en su trascurso (tipo 3), dando como resultado la soledad del héroe. En el poema homérico la tormenta aniquiladora sobreviene tras el castigo por el error de vigilancia mientras los compañeros se alimentan de la carne de las vacas del Sol. En el caso del Odiseo kazantzakiano es el derrumbamiento por un terremoto de la ciudad fundada por él en un alarde de *hybris* titánica propia de quien asalta el orden divino (r. XV- XVI). Admitiendo que la catástrofe natural sea también el castigo por una culpa (tipo 1a, frente al homérico 1b), es además parte de una experiencia espiritual ascensional, por tanto evolutiva, camino de la liberación (tipo 5) consumada al final del poema (r. XXIV). En el caso del Odiseo homérico no se da ascensión alguna, pues el carácter estático propio del héroe del *epos* antiguo hace que termine con el mismo andamiaje moral que tenía al comienzo, aunque tanto en el héroe como en la composición del poema haya señales de transición a otra forma de relación con la realidad. Hay otros dos casos en los que una tormenta tiene un papel importante en el desarrollo de la errancia de ambos cuando ya están solos. En Homero, Odiseo deja la isla de Calipso y la almadía, empujada por el oleaje, lo vuelca en la isla de los feacios, quienes le ayudan a llegar por fin a su destino²⁶⁴. En el poema de Kazantzakis la barca que la amable prostituta Kalí había aprestado con todas sus granadas se estrella entre unas rocas del Antártico y el navegante llega a una aldea donde los habitantes le acogen durante el invierno (r. XXII). En primavera le construyen una nueva barca de piel de foca y al partir ve desde el mar cómo se abre una falla en la nieve que se traga a los habitantes de la aldea. Los rezos de éstos durante la oscuridad del invierno habían sido: “¡Dios mío, no nos des la muerte!” (755). Odiseo ve claro que su alma, el hombre en realidad, navega por “las aguas oscuras de la desesperanza” (1467), y las corrientes aceleran progresivamente la soledad y su acercamiento a lo más remoto y a su final. La

esperanza (visible al abandonar la Esqueria de los feacios) y la desesperanza (al dejar la aldea antártica) indican los extremos opuestos del sentido final de la errancia en el poema antiguo y en el moderno.

5.2) El Odiseo kazantzakiano y D. Quijote

Las motivaciones de la errancia de D. Quijote, “aquel que en Rocinante errando anduvo”, como leemos en el *Epitafio* (Cervantes 2015: 530), son más reducidas y tienen menos complicación, al menos en apariencia, que las del Odiseo del siglo XX de la creación kazantzakiana, quien hemos visto cómo se hermana con él (el Capitán Uno) en su encuentro en la rapsodia XX. Se trata, sin embargo, de una simplicidad que lo que hace es añadirle la mayor grandeza al personaje cervantino. No hay en el momento de su salida razones que apunten a un sentido de culpa en relación al orden divino, aunque al final se arrepienta de sus desvaríos, como el de haber dado ocasión a Sancho de parecer loco como él haciéndole caer en el mismo error de creer “que hubo y hay caballeros andantes en el mundo”, y aunque sea el cese de su locura reformista del mundo, por el correctivo de la derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna, lo que le permite morir “tan sosegadamente y tan cristiano”. Esto apuntaría a un conflicto entre su conducta errante y el orden religioso, es decir, a una motivación de la errancia del tipo 1b (error objetivo / expiación). No hay, sin embargo, indicios de que el caballero piense que el orden injusto que combate sea atribuible a un mal diseño divino (otra cosa es que la Iglesia quede bajo sospecha), ni existe ningún tipo de convulsión familiar ni social ni fenómeno natural que le empuje a su salida. El conflicto es más humano en extensión y en intensidad que el de cualquier otro héroe, se dramatiza exclusivamente en el reino de este mundo, sin más ánimo de trascendencia que lograr que el eco de sus hazañas, la más antigua aspiración heroica, sirva para mejorarlo. Desde su manera accidental de topar con la Iglesia hasta la manera continua y azarosa de enfrentamiento con el orden injusto que reina en el mundo demuestran que no sólo está en conflicto con tal orden, sino en contradicción profunda con él (vid. *supra*, p. 12) La reacción del héroe obedece a razones de moral de estirpe caballeresca (tipo 4a), y su opción libre (tipo 6), aunque esté supuestamente trastornado, de salir a enderezar entuertos no deja de demostrar, como conclusión de su paso por el mundo, que el equivocado no es el caballero manchego, sino que el error (tipo 5) reside en aquel orden. Guzmán, por su parte, denuncia la gran falacia, puede entrar en conflicto con el mundo en muchas

ocasiones, pero ni intenta cambiarlo, pues no parece bastar su denuncia final de una malvada conspiración, ni está en contradicción con él, pues participa de él y lo sostiene. Lo mismo podría decirse de Simplicius. Ciertamente es que estos dos pícaros se arrepienten y parecen con el relato (inacabado) de sus vidas contribuir, como hemos dicho, a “la fabricación del hombre perfeto” (Guzmán), como también se arrepiente D. Quijote, pero a ninguno de los tres los recordamos tanto por este trance del arrepentimiento como por sus andanzas, y el cese de las mismas sólo nos deja tristes en el caso del hidalgo manchego, no cuando muere, sino cuando cesa su locura, su errancia. El Odiseo de Kazantzakis fracasa en su utopía de creación de una nueva ciudad justa, pero siempre queda lejos del “tiempo bendito” al que después reconoce que pertenece el héroe cervantino, y al final no recibe de él “las alas” que pretendía: su elevación tiene un pronunciado signo individualista y no tiene el sentido de la generosidad del caballero andante en su intento de enderezar el mundo. Incluso la evolución de D. Quijote, su supuesta “sanchificación”, no hace más que acentuar su grandeza humana y su manera de dejar el mundo no puede ser más representativa de ésta. No olvidemos que el genio quijotesco se asoma también en los pícaros cervantinos, como ocurre con Carriazo y, sobre todo, con el perro Berganza, cuando en uno de sus asientos en su errancia, como guardián de un rebaño, dice desempeñar esa labor por ser “obra donde se encierra una virtud grande como es amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden” (vid. *infra*, 346).

5.3) El Odiseo kazantzakiano y el pícaro

Lazarillo

Más próxima a la errancia del Odiseo kazantzakiano que la de D. Quijote se encuentra sin duda la de Guzmán, por su complejidad y por la naturaleza de la transgresión. Por su “barroquismo” también está más próxima que la del protagonista del *Lazarillo de Tormes*, su predecesor literario. No obstante, vamos a referirnos primero a éste.

Si nos atenemos a la tipología propuesta, debe tenerse en cuenta una diferencia de perspectiva entre el Lázaro joven que vive la errancia y el maduro que la recuerda y describe. En el primero la errancia viene motivada, a cierta distancia temporal, por la muerte del padre en la guerra y el desastre familiar que comporta (tipo 2), pues acentúa

la precariedad material ya propia de la condición social de los dos progenitores, a la que se añade un comportamiento de ambos poco edificante. Todo ello aboca al jovenzuelo a “la carrera de vivir” del pícaro (tipo 4b). La delincuencia del padre, que había sido condenado a galeras, planea sobre el joven durante todo su recorrido vital, pero la dureza de sus experiencias no hace más que resaltar la venialidad de sus acciones transgresoras, con las que va perdiendo su inocencia a lo largo de un camino, relativamente corto y “casero” (Salamanca-Toledo). Como postula Parker, por ellas no se le puede considerar un delincuente (tipo 4c). Su irreverencia hacia lo sagrado, aparte de ciertas referencias en tono jocosos a los evangelios o a la eucaristía, como ver “la cara de Dios” en el deseado pan para matar el hambre durante el asiento con el cura de Maqueda (tratado segundo), se concreta en algún caso mucho más serio en el que se roza la blasfemia (vid. *infra*, pp. 215 s.), como es, en ese mismo asiento, el episodio de los mortuorios. Allí comprobamos cómo Lázaro rogaba para sus adentros al Señor que “le llevase de este mundo” al enfermo al que iban a dar la extremaunción para aprovechar el convite en el mortuorio; de ese modo le libraría, como “gustoso” colaborador suyo, del hambre mortal al que le sometía el clérigo: “porque viendo el Señor mi rabiosa y cotidiana muerte, pienso que holgaba de matarlos [a los enfermos], por darme a mí vida”. Poca inocencia muestra ya cuando se pone al servicio del farsante mercader de bulas, narrado en el tratado quinto. Al principio no está al corriente, pero cuando descubre el “ensayo” (engaño) del industrioso amo, “aunque mochacho”, le cayó “mucho en gracia” (todo el episodio fue expurgado por los rigores de la censura contrarreformista en la edición de 1573). La errancia precoz, decidida por la madre en el primer tratado, arranca sin perspectivas de regreso (“Hijo, sé que no te veré más. Procura de ser bueno y Dios te guíe”), y tampoco habrá rastros de nostalgia a lo largo de todo el relato. Ser entregado por la madre al servicio del ciego, cuya forma de vida errante le sirve de iniciación a la suya (“después de Dios, éste me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera del vivir”), significa que su nueva vida tampoco es, evidentemente, una opción ni individual ni voluntaria, por no decir libre (tipo 6). Otro será el caso del Lázaro de la continuación de Juan de Luna (vid. *supra*, n. 228), y el de más transcendencia de Guzmán, quien en medio de la fuerza de las circunstancias obedece a su impulso: “alentábame mucho el deseo de ver mundo” (I, 1, 3, p. 67).

En el Odiseo moderno la estirpe aristocrática se ve empañada por un ancestro natural, el abuelo materno, también de comportamiento alejado de las virtudes de la nobleza, quien le predice una navegación de corsario frente a la pacífica vida sedentaria del padre (vid. *supra*, 114 ss.). Se añaden unos padrinos espirituales mitológicos también con claras tendencias al hurto y contrarios al imperio de algunas divinidades de primer orden o en conflicto con ellas, padrinos que están expiando sus faltas por algún hurto a favor de los humanos: Prometeo, por el robo del fuego; Tántalo, por el néctar y la ambrosía o algunos secretos de los dioses, y Heracles, como redentor de sí mismo al superar todo lo que la venganza de la esposa legítima le pone en el camino. La segunda partida de Ítaca que nos cuenta Kazantzakis es la un Odiseo ya maduro, veinte años después de la primera partida, pero con anhelos de recuperación de la inocencia infantil y juvenil que contrasta tremendamente con la actitud depredadora que muestra con su propia casa al partir como un delincuente (tipo 4c) y con algunos hurtos posteriores no exentos de escarnio (tipo 4c, más próximo a Guzmán en este último aspecto). Es una opción de forma de vida libre (tipo 6), aunque bajo la presión de la atmósfera hostil surgida en el entorno familiar y social tras su regreso de la guerra (tipo 2). En el manifiesto altanero de rechazo de la patria y sus valores cuando la abandona queda explicitada enfáticamente la negativa al regreso, como ocurrirá repetidas veces a lo largo del poema, mientras que el sentido de la nostalgia asoma en muy pocas ocasiones y, cuando lo hace, parece ser apartado del pensamiento con prontitud.

Prácticamente desde el comienzo de poema las manifestaciones religiosas de Odiseo son manifiestamente irreverentes, hasta llegar a lo que alguien en el poema interpreta como blasfemia (I, 1112-1135): Odiseo no duda en comerciar, cual buldero (vid. *Lazarillo*, tratado V), con un objeto sagrado, la estatuilla de Zeus Hospitalario que había recibido como regalo de Menelao. Su actitud es claramente la de un *theomachos* radical, lo que da al poema una dimensión cuasiteológica que es completamente ajena al *Lazarillo*. “La carrera de vivir” del pícaro transcurre de lugar en lugar, de desacierto en desacierto, como el propio protagonista afirma al dejar el servicio del ciego y pasar al del clérigo de Maqueda: “salí del trueno y di en el relámpago”. De ese modo podrían resumirse las andanzas de Lázaro hasta que viene a verle la Providencia divina a la que no duda en expresar su gratitud: “quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa” (lo que le acerca claramente a las “convicciones” de Guzmán y de Simplicius), cuando al final consigue el asiento en su errancia que le asegura descanso y

prosperidad. Otra cosa es la imagen que da toda la novela de la catadura moral del clero y del propio Lázaro, sobre todo al aceptar al final la propuesta deshonrosa de su protector el arcipreste toledano, “el caso” de adulterio consentido del que pretende defenderse el Lázaro maduro con el relato de su vida, por haber sido ésta tan sufrida. Ahora puede contarla desde “la cumbre de toda buena fortuna”. Esta afirmación del mundo tan pragmática que muestra el pícaro al final de la novela contrasta radicalmente con la separación absoluta de él que decide el protagonista de la *Odisea* moderna, quien por cierto también había consentido en entregar a Helena, entonces su compañera, para que cohabitara con el bárbaro. La resignación frente al adulterio se da también en el caso de Guzmán (el de la propia madre, del que nace él, y el de su esposa, que se marcha con un capitán).

Hubo dos segundas partes del *Lazarillo*, obra de otros autores, en las que el protagonista salía de nuevo a la errancia, esta vez en edad adulta. La primera “segunda parte” de su vida, también anónima como la original, apareció pronto (1555). La salida está motivada no por necesidad, sino por un codicioso afán de mejora de la familia y de medro social. En su peripecia hay un naufragio y una conversión en atún, en una supuesta parodia de las acciones de la armada de Carlos V. Más interés tiene la segunda parte firmada bastante más tarde (1620) por Juan de Luna, *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, con intención explícita de desmentir la primera continuación anónima. Lo importante ahora es que la salida a la errancia tampoco es motivada por la necesidad, sino por lo que parece corresponderse con la inclinación picaresca cervantina, es decir, una pulsión que no anula el carácter libre de la elección (tipo 6; vid. *supra*, p. 111 para Cervantes, y para Luna n. 228). Tiene, además, la intención explícita de rehabilitar la memoria “heroica” del padre alistándose en la armada. Sufre también un naufragio y le confunden los rescatadores con un atún, con lo que le pasean como atracción de feria. Un conato de vuelta a su pueblo natal se ve frustrado por un golpe de fortuna, con lo que el regreso parece excluido de su sino, y Lázaro termina esperando el final de su vida acogándose al amparo de una iglesia (final muy irónico dado el anticlericalismo que respira la obra desde el comienzo). La alabanza de la vida del pícaro que, con tintes filosóficos, hace en cierto momento el protagonista lo es también de la errancia como forma de vida libre (vid. *supra*, n. 175). Esto no existe en el *Lazarillo* primitivo y parece tener su precedente, como veremos, en el *Guzmán*²⁶⁵. Y cierto es que también en la *Odisea* moderna el héroe hace no pocas veces un elogio de su vida y un abierto

reconocimiento de su inclinación (“Que seas bendita, vida mía, porque no has aceptado / permanecer fiel como una mujercilla en cada matrimonio tuyo; / el pan de viaje es bueno y el exilio es miel”, *Od.* K. XVI, 953-955).

Desde la perspectiva del Lázaro maduro, cuando el actor se ha convertido ya en narrador de su vida, la errancia, que no fue voluntaria, viene aceptada *a posteriori* y esgrimida como justificación de su situación presente claramente deshonrosa de marido consentidor, es decir, “el caso”, como lo llama desde el principio, que pretende justificar ante “Vuestra Merced” en la carta que da lugar a la novela al relatar en ella su vida hasta el momento. De esa confesión se sirve Lázaro en su pretensión de ascender en dignidad moral y social por el procedimiento interesado de “allegarse a los buenos”. Cree haber conseguido con el oficio real de pregonero “llegar a buen puerto”. Se entiende con esa imagen de uso tan frecuente tomada de la navegación, práctica siempre arriesgada, que ha cesado su errabundeo de lugar en lugar como había transcurrido hasta entonces “la carrera de vivir” que tuvo como pícaro (tipo 5). Que los buenos sean personajes como el arcipreste, que invita a su protegido Lázaro a que se case con una criada suya para que siga siendo su barragana, hace que el conjunto de la novela en general lleve una carga social de profundidad (criterio 6) que, a pesar de la edición castigada, la censura del momento no supo ver del todo. En la *Odisea* moderna, sin embargo, la crítica contra el orden de “los buenos” es frontal, en lugar de allegarse a ellos el repudio es claro. Parece suscribir la afirmación de los desesperados cuando van en su avance por el desierto (“Maldita seas, rica tierra carroñosa, por los nobles corrompida”, *Od.* K. XII, 42).

El conflicto con el orden divino que da lugar a la entrada en la cadena culpa / castigo / expiación y es motivo de errancia (tipo 1) es común, pero se manifiesta de muy distinta manera en el *Lazarillo* y en la *Odisea*. Hay una complejidad y una intensidad mucho mayor en el caso del Odiseo kazantzakiano, que ya antes de su regreso se presenta a sí mismo como beligerante con el orden divino patriarcal establecido, con el que muestra su resentimiento. Esto se acentúa sobre todo cuando, tras abandonar definitivamente la familia y la patria, decide tallar la máscara de un nuevo dios y sacrificar y enterrar en los fundamentos de una nueva ciudad a los dioses antiguos. Su convicción de errante perpetuo y solitario se afianza con el fracaso y hundimiento de su proyecto a causa del terremoto, en el que se percibe la venganza divina. En el caso de Lázaro, hay alguna expresión suya que remite a una explicación de

la desdicha muy extendida sin duda desde antiguo: “castigo de mis pecados” (asiento con el cura de Maqueda). En realidad, desde que el joven Lázaro cita al comienzo de su relato los evangelios al referirse al padre y a su desdichado final mientras cumple una condena (“bienaventurados los que sufren persecución por la justicia”), para quien esperaba el perdón de sus pecados (“espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados”), parece que la imagen del padre no cesa de planear a distancia sobre la del hijo: el encargo de la madre al entregárselo al ciego es conseguir que “no sea peor” que el padre. Pero la obsesión por las consecuencias del pecado original tardaría todavía, aunque no mucho, en aparecer e invadir el alma barroca, como se refleja en el *Guzmán de Alfarache*.

Guzmán

En la Introducción de nuestro estudio ya hemos expuesto de forma muy esquemática una propuesta de contraste entre los diversos episodios que protagonizan *Guzmán de Alfarache* y el Odiseo de Kazantzakis (vid. *supra*, p. 24) Se trataba de una anticipación que necesita una descripción más amplia de los avatares de ambos personajes. Teniendo presentes las descripciones de que ahora disponemos, tanto de Guzmán como del Odiseo moderno, podemos referir ambas secuencias de episodios de sus vidas a la motivación de la errancia. En ellas pueden distinguirse tres tramos narrativos de desigual extensión sin solución de continuidad, que se corresponden de forma aproximada con las tres fases fundamentales de la evolución del protagonista: 1ª, ascendencia y premonición de la conducta; 2ª, conducta transgresora (la parte más extensa, el cuerpo de la narración), y 3ª, conciencia y retirada del mundo.

Primera fase: ascendencia y premonición de la conducta

a) En Guzmán. Los primeros datos de su vida dan cuenta de su baja extracción social, de proceder de una familia venida a menos y truculenta (adulterio de la madre), lo que derivó en el entorno material y moral precario en el que creció el protagonista (interiorización explícita de la culpa original, sentimiento extendido de forma muy intensa en la moral de la época): desajuste en los afectos familiares / nombre

aristocrático ficticio / necesidad de abandonar el hogar, pero con un sentimiento de apego a la ciudad al partir (posible alusión en la expresión al Odiseo homérico, al que se opondrá el fuerte rechazo que siente el kazantzakiano).

Pueden distinguirse, por ello, los siguientes tipos de errancia: 1a) pecado: culpa original; 2a) convulsión familiar, y las modalidades recogidas en tipo 4, en el que los condicionantes familiares llevan a la concreción de la conducta transgresora que se tipifica en el tramo narrativo siguiente, la segunda fase de la evolución.

b) En Odiseo. El Odiseo de Kazantzakis procede, como el homérico, de la aristocracia de sangre, pero de una estirpe moral doble, una de valores nobles (Laertes) y otra de valores fraudulentos (Autólico) / ancestros míticos conflictivos en el orden divino / hostilidad en el seno de la familia más próxima / quiebra de valores heroicos / renuncia a la pelea por mantener su estatus / sentimiento de rechazo en la partida definitiva del hogar.

Tipos de errancia presentes en la *Odisea* de Kazantzakis: 1, culpa / error: rebeldía contra el orden divino imperante; 2a) convulsión familiar; 4, estirpe moral doble: a) noble; b, c) fraudulenta, condicionantes ambas de la conducta.

Segunda fase: conducta transgresora

a) En Guzmán. Errancia de tipo 4b) y 4c): errancia obligada, pero deseo de “ver mundo” (conocimiento) / iniciación en “la florida picardía”, práctica del robo con escarnio y de la mendicidad / regreso a su ciudad, pero ocultación del origen para poder estafar allí / huida de la esposa con otro (repetición del adulterio de la madre) / condena a galeras. Tipo 5a): conocimiento del mundo y aceptación de los códigos del fraude. Tipo 5b1): algunos arrepentimientos de dudosa sinceridad / alternancia de cinismo con discursos de construcción moral / desbaratamiento interesado al final de un entuerto (un complot de truhanes). Tipo 6: alabanza de la libertad de la vida picaresca / errancia como opción existencial óptima.

b) En Odiseo. Errancia de tipo 4: errancia voluntaria, deseo de “más mundo” y, sobre todo, de “otro” mundo (conocimiento, Dante), y de construir su destino / ambivalencia de estirpe: 4a) noble: avanzado el poema, fundación de una ciudad justa revolucionando valores religiosos y sociales / encuentro con espíritus elevados; 4b) fraudulenta: robo y

engaño con burla; 4c) vil: ruptura fraudulenta y saqueo de la propia casa / rapto de Helena a su paso por Esparta, la esposa recuperada por el antiguo compañero de armas Menelao, y entrega posterior de la misma a la cohabitación con el bárbaro / apoyo a la revuelta contra el rey de Creta Idomeneo, otro antiguo compañero de expedición. Tipo 5, experiencia del mundo como error: 5a) aceptación de códigos fraudulentos; 5b1) rechazo y combate decididos: defensa de la intervención del bárbaro / alianza con los desesperados / entierro de los antiguos dioses (Nietzsche) / construcción fallida de la ciudad justa / encuentro con el Capitán Uno (D. Quijote); 5b2) ejercicio de liberación progresiva: retirada episódica del mundo (ascesis en la caverna) antes de la definitiva. Tipo 6: voluntariedad en la elección de una errancia perpetua / alabanza de la libertad que la acompaña, antes de la liberación de la propia libertad.

Tercera fase: conciencia y retirada del mundo

a) En Guzmán. Errancia tipo 5a): la aceptación de los códigos del fraude es continua en la vida del pícaro; 5b1): el desbaratamiento al final de un motín de truhanes es demasiado puntual e interesado; 5b2): soliloquio nocturno con arrepentimiento al final (“mucho quedé renovado de allí en adelante”) / ascética (fabricación del hombre “perfeto”) / “Monte de las miserias”: salto al infierno o fácil ascensión al cielo. Hipótesis de continuación (Parker): entrega a la vida eremítica.

b) En Odiseo. 5b1) y 5b2): conciencia de que el hombre navega por las aguas de la desesperanza / las corrientes aceleran progresivamente la soledad y el acercamiento a lo más remoto / separación definitiva del mundo: desmaterialización, ascensión y consumación en el desvanecimiento en el Uno (que no existe), como al final de la *Ascética*.

Simplicius

La evolución de Simplicius ha de ser ampliada en una de las fases que hemos diferenciado para el caso de Guzmán, su modelo inmediato. La ampliación se debe a que la conducta transgresora de la segunda fase va precedida de la instrucción en la moral cristiana ejemplar, con la clara intención de oponer la una a la otra. Las fases

entonces son: 1ª, ascendencia y premonición de la conducta; 2ª, conducta (i): iniciación en la ejemplaridad; conducta (ii): transgresión (también la parte más extensa de la novela); 3ª, conciencia y retirada del mundo.

Primera fase, ascendencia y premonición de la conducta.

a) En *Simplicius*. Ambigüedad e ironía en el origen: un padre putativo humilde y otro natural noble (desconocido durante mucho tiempo) / anticipación de la ambigüedad en la conducta: no puede decirse que la conducta transgresora obedezca al modelo del padre humilde, pero sí se le imputa a éste una educación deficiente del niño adoptado / el giro a la conducta ejemplar sí seguirá el modelo del padre natural, aristócrata entregado a la vida eremítica, que le instruye en la virtud (el encuentro temprano de padre e hijo tras la fuga de éste es casual y no conocen su vinculación de sangre).

La primera fase de errancia tras la huida forzosa del hogar es motivada por un conflicto bélico (2b), lo que no es el caso de Guzmán. Como consecuencia de ese mismo conflicto, en la prehistoria de la novela, el niño nace de la madre noble fugitiva en casa del campesino que será el padre adoptivo. La errancia en esta primera fase no es motivada por convulsión familiar en primera instancia (2a), aunque la doble acción educativa desequilibrada del padre adoptivo, primero, y del natural, después, tenga repercusiones en la conducta. La convulsión de la guerra contribuye al conocimiento de los valores terrenales, la experiencia del mal del mundo y a encontrar, superando las deficiencias de la educación campesina, el camino que vendrá señalado por el padre natural que conduce al Altísimo: es la primera reflexión sobre la escapada de la casa donde pasó la infancia.

b) En el *Odiseo* homérico las razones de la errancia se derivaban de un conflicto bélico motivado por cuestiones de honor de las familias aqueas. Para el *Odiseo* de Kazantzakis valen las indicaciones hechas en el cotejo anterior con Guzmán en lo que se refiere a la doble estirpe y a la hostilidad en el seno de la familia. La salida a la errancia es resultado del conflicto evidente y de la contradicción proclamada con el orden humano y divino establecido, y la búsqueda de uno nuevo.

Los motivos de errancia son los arriba señalados en el contraste con Guzmán: 1, 2a y 4a, b, c.

Segunda fase, conducta.

a) En Simplicius. Conducta (i): la iniciación en la ejemplaridad supone el cese de una primera fase involuntaria de errancia con la retirada temporal del mundo, también involuntaria, en el bosque donde se pierde. El encuentro allí con el eremita facilita la instrucción en valores que lo apartan del error del mundo. Conducta (ii): nueva errancia, esta vez voluntaria, por deseo de conocimiento del mundo y homologación con él. En esta fase de errancia voluntaria sufre las condiciones de precariedad material y moral que le llevan a transgresiones en las fronteras del crimen: las miserias de la guerra realzan las de la vida.

Los tipos de errancia en la segunda fase son fundamentalmente los mismos que los de Guzmán: 4b, c; 5a; se añade el 5b2, que supone la primera retirada temporal en el bosque, involuntaria en este caso. La gran diferencia sigue siendo la presencia permanente de la guerra (que “sustituye en esta novela al pecado original del *Guzmán de Alfarache*”, según Parker) como acicate continuo a la errancia.

b) En Odiseo. No se da cuenta en el poema moderno de una formación moral iniciática. El héroe se presenta desde el principio abiertamente beligerante con el orden divino de la tradición homérica, sin que se dé razón clara de la evolución que conduce de un Odiseo a otro (Odiseo centrífugo, impío, *versus* Odiseo centrípeto, piadoso).

Para los motivos de la errancia que dan lugar a esa “segunda Odisea” vale el comentario anterior en el cotejo con Guzmán. Errancia de tipo 4a, 4b, 4c; 5a, 5b1 y 5b2 (la retirada episódica con los ejercicios espirituales en la caverna). El mundo de valores guerreros más o menos pervertidos no desaparece, como en el caso de Simplicius.

Tercera fase, conciencia y retirada del mundo.

a) En Simplicius. Paralelos con Guzmán: meditación sobre el *nosce te ipsum* con una conclusión, la de ser “enemigo de sí mismo”, y una resolución, el *Adieu Welt*, el

“quédate a Dios, mundo” guevariano. La entrega a la vida eremítica no será definitiva: en la *Continuatio* se reanuda y se cierra el círculo (*¿ad infinitum?*) con el regreso a la errancia y una nueva retirada, ahora en el lugar más apartado, en Madagascar, las antípodas del mundo propio.

Tránsito, como en Guzmán, del tipo 5a al 5b2, con el cese de la errancia. Repetición en la siguiente novela del ciclo, en la que hay un episodio “quijotesco” (5b1) cuando en su retiro final perdona a los piratas holandeses y les deja regresar a Europa con las memorias de su vida, escritas en su choza a la luz de las estrellas (*ad astra volandum*), las mismas que habría contemplado en el cielo austral durante su inmersión fantástica en el lago Mummel en la primera parte.

b) En Odiseo. Vale el comentario anterior en el cotejo con Guzmán. Su despedida del mundo en la Antártida se concentra en un último grito que resuena “en las aguas celestes del final de la noche”.

5.4) Recapitulación

En el Odiseo kazantzakiano se da el paso por todas las formas de errancia de la modalidad 5, la experiencia inquieta del mundo como error, de la 5a) a la 5b2), es decir, desde la aceptación de los códigos fraudulentos (5a, moral del pícaro) hasta el combate contra el orden del mundo (5b1), por un lado en proximidad al espíritu quijotesco y por otra al nietzscheano, antes de la retirada definitiva del mundo (5b2). La retirada supone el fin de la errancia como liberación del error, al tiempo que es la afirmación de la vida errante como experiencia de plenitud existencial (modalidad 6). Es la gran apuesta creativa y la singularidad de la obra.

Que toda la experiencia directa e inquieta del mundo por parte del Odiseo moderno se produzca en un “tiempo” (anacrónico) de valores guerreros, aunque degradados (como en *Simplicius Simplicissimus*, pero aquí en tiempo histórico con sucesos reales), da intensidad épica a la diversidad de opciones que se despliegan en el tipo 5 de errancia. La alianza de Odiseo con los desesperados (*Od. K., XII*) para contestar el orden moral es mucho más definitiva de su carácter y propósitos que la de *Simplicius* con los merodeadores (*Simpl. IV, III*). La plenitud del cumplimiento de todas

esas opciones es lo que diferencia a la *Odisea* moderna del resto de las obras comparadas y da su pleno sentido también al tipo 6 de errancia como opción existencial libre. La radicalidad de la opción lleva al héroe concebido de ese modo a la definitiva retirada del mundo con el desvanecimiento en el cielo de la Antártida (el antimundo), cerrando así presuntamente la posibilidad de continuación lineal, frente a lo que sucede con las “vidas” en las obras picarescas escogidas.

En las obras picarescas elegidas para la comparación y en la *Odisea* moderna el desarrollo narrativo más amplio está en la segunda fase de la evolución del protagonista. La conducta transgresora, que en la experiencia de la vida se representa como errancia, constituye el cuerpo principal del relato. En todos los casos la errancia se origina en el tramo inicial de la secuencia, la primera fase de la evolución, que siempre habla de las condiciones familiares del protagonista, así como sumariamente de sus concepciones de carácter religioso, y ofrece señales de lo que será la conducta posterior. La concisión y sobriedad geniales del *Lazarillo* dejan poco margen a la meditación del protagonista, empeñado en justificar su “caso” por una vida azarosa en la que la venialidad de sus transgresiones prueba su inocencia. Sin abandonar el tono jocoso, la denuncia de valores de la sociedad es grave y contundente, él está implicado (por eso es una confesión), pero su talante no es el de un delincuente. Las novelas barrocas presentan un mundo mucho más complejo de preguntas sobre la existencia, el sentido de la vida y el destino, y la angustia o el alivio del protagonista se deja sentir en las oscilaciones de la conciencia a lo largo de la errancia. La acción del protagonista, con sus incursiones constantes y de tono variado a través de las fronteras de la criminalidad, se orienta a la liberación de servidumbres que transitoriamente acepta y con las que no necesariamente está en contradicción. La quimérica búsqueda de salida (la libertad queda como espejismo) perseguida por el héroe o ‘antihéroe’²⁶⁶ novelesco moderno que representa el pícaro barroco, con su alabanza del desarraigo como reacción al abandono en que se siente, es el motivo y nota dominante de su particular *epos*, y es donde encontramos afinidad con la *Odisea* kazantzakiana. El reconocimiento del error propio y del error del mundo es la premisa principal para la potencial liberación de él mediante la errancia como ascética, la retirada de sí mismo y del mundo. La diferencia fundamental estriba en la presencia de la Providencia divina que aguarda al final de la vida del pícaro, aunque se olvide de ella en buena parte de su trayectoria (salvo alguna “meditación”) y apenas muestre intención constructiva alguna en un mundo que considera irredento. Odiseo, por el

contrario, deja asomar su vena prometeica, anunciada en su nacimiento, y parece invertir audazmente la relación de providencia de la divinidad, tal como se anticipaba en la *Ascética*: “luchando y domeñando el mundo visible que nos rodea, no sólo liberamos a Dios: lo creamos”²⁶⁷, lo que avisa de la peculiar dimensión prometeica de sus acciones como *theomachos*. Encontramos, sin embargo, un punto de convergencia entre el pícaro y el héroe del poema moderno en lo que se refiere a su posición frente al orden moral reinante. Hemos visto la alabanza de la vida picaresca que hacen algunos de sus protagonistas asumiendo plenamente el riesgo de toda la aventura de su vida, y así ocurre con Odiseo en varias ocasiones, como una vez más vemos anticipado en la *Ascética*:

Prosigamos nuestro viaje: cojamos las sirenas, arrojémoslas al fondo de nuestro barco y hagamos con ellas el viaje. Tal es, camaradas, nuestra nueva ascesis²⁶⁸.

Hemos rastreado la totalidad de los tipos de errancia en un conjunto de modalidades transitivas, dado que la una permite o da paso a la otra, desde sus primeras manifestaciones en la *Odisea* homérica hasta la moderna, pasando por el contraste con las obras elegidas de la tradición picaresca, lo que nos ha permitido ver notables similitudes y diferencias. Tras la exploración que hemos realizado ayudándonos del método comparativo podemos asegurar que la errancia es un elemento constitutivo y central del poema en unas proporciones que difícilmente han sido superadas en la historia de la literatura. Para la *Odisea* kazantzakiana puede postularse una poética de la errancia tal vez con mayores motivos que la propuesta para la novela cervantina más universal (vid. *supra*, ns., 36, 37 y p, 148), con cuyo héroe el nuevo Odiseo se hermana en su encuentro con el Capitán Uno. Lo mismo puede decirse, naturalmente, de las obras picarescas analizadas, como ya anticipábamos en la Introducción, en el apartado 2. “Del héroe y del pícaro: encuentro en la errancia”.

Con los ejemplos aducidos como fundamento de nuestra argumentación creemos haber constatado que en la *Odisea* de Kazantzakis se da una representación plena de la errancia perpetua, porque en ella se cumplen todos los tipos de errancia propuestos, incluidos los que acompañan a la forma de vida del pícaro, cuya experiencia existencial trasciende. Esta errancia perpetua (“el camino sin fin” propio del *homo viator*) se halla en correspondencia con la búsqueda incesante e inconformista de una quimera redentora en vida de los que avanzan sin esperanza: la otra patria, la patria esencial que es la vida

misma rescatada de su enajenación. La vida se hace propia en el recorrido por todas sus posibilidades, es decir, regresa a sí misma una vez aceptada como único valor al que cabe asirse con sentido y valentía en el desvalimiento²⁶⁹. No cabe ver en ello nihilismo porque al final del recorrido el Uno no exista (*Ascética*). Lo que Kazantzakis sí niega es el “Dios aceptado” (τον “παραδεγμένο Θεό”), como el conjuro (ξόρκι) final de la *Ascética* demuestra con su credo (πιστεύω), pero –paradojas del vitalismo– la compasión desesperanzada por “el Dios malherido” aspira a ser su único asidero de salvación:

La acción siempre erguida derriba florestas, ensambla veleros
y trata de salvar, surcando el abismo como un mar,
su carga preciosa, al Dios malherido.
Y sobre el precipicio con temor, los dos compañeros conversan
pálidos y hambrientos, desesperanzados, y tienen los ojos lejos
desde hace miles de años, y se esfuerzan con muchos anhelos
por levantar desde las olas las costas inexistentes.

(*Od. K. XIV, 1351-1357*)

Los dos compañeros son Hambre y Desesperanza.

En la *Ascética. Salvatores Dei*, en el capítulo inmediatamente anterior a “El silencio” leemos:

Amo a los que tienen hambre, a los inquietos, a los errantes (τοὺς ἀλήτες). Sólo ellos piensan eternamente en la revuelta, en el hambre, en el camino sin fin, ¡en mí!

¡Voy! Abandona a tu mujer, a tus hijos, tus ideas y sígueme. Yo soy el gran Vagabundo (Εἶμαι ὁ μέγας Ἀλήτης)²⁷⁰.

I.4.2.2. PRECARIEDAD. EL HAMBRE. LA COMIDA.

La manifestación más lamentable de la precariedad que afecta a la persona o a la sociedad tal vez sea el hambre. Es la más humillante en casos extremos:

Todas las muertes son odiosas a los infelices mortales, pero ninguna es tan mísera como morir de hambre (λιμῶ) y cumplir de esta suerte el propio destino.

(*Odisea H. 12, 341-42*)

dice Euríloco, miembro de la tripulación de Odiseo, que antes que perecer por su causa prefiere hurtar y sacrificar las mejores vacas del Sol para comer. A pesar de las promesas de construirle un templo a esa divinidad si logran volver a Ítaca, el sacrificio es un sacrilegio que le acarrea la muerte como castigo, a él y a todos los compañeros copartícipes. Sólo Odiseo se salva por haberse realizado el banquete sin su consentimiento y saber resistir al hambre. Pero también merece el hambre un juicio similar cuando es aceptada con noble patetismo

Esta consideración me embota los dientes, entorpece las muelas y entomece [sic] las manos y quita de todo en todo la gana del comer, de manera que pienso dejarme morir de hambre, muerte la más cruel de las muertes.

(*Don Quijote*, II, 59, p. 996)²⁷¹

Esta reflexión la hace Don Quijote al lado de un arroyo a resultas de la última humillación recibida tras ser pisado y acoceado por una manada de toros, mientras su escudero Sancho se apresta a comer de las reservas que llevan consigo, animando a su amo a hacer lo mismo. Es obvio que las clases sociales que más sufren y, por tanto, a las que más les preocupa el hambre, como consecuencia de la pobreza, son las más bajas. En su representación artística es, sin duda, la literatura picaresca, desde sus comienzos, la que más se ha ocupado de hacer de ella un motivo central y, a veces, permanente de la trama y de la acción controlada por un autor principalmente en forma de novela, con pasajes muy conocidos, como los del *Lazarillo* y el *Buscón*²⁷². La literatura heroica, por la que empieza la literatura occidental, ofrece testimonios importantes de lo que siempre es una necesidad de primer orden, aunque su intervención en la acción sea dispar, más esporádica en la *Iliada* y mucho más presente en la *Odisea*. El motivo del hambre tiene una relevancia muy especial, como veremos, en la moderna *Odisea* de Kazantzakis. En ésta el hambre es consecuencia obligada y prácticamente constante de una errancia buscada ahora voluntariamente a través de un medio inhóspito por un héroe que ha trocado algunos de sus antiguos valores esenciales por otros al margen de lo lícito. Es, por tanto, un desafío que sitúa la experiencia del hambre y de su satisfacción necesariamente en una dimensión espiritual de búsqueda y, por tanto, de obligada reflexión que resulta casi obsesiva. Puede decirse que esto sucede a tono con la obsesión teológica del poema, pues al hambre se le llegará a conceder sustancia divina.

El héroe homérico ejemplar tal como aparece en la *Iliada*, fundacional por sus virtudes, normalmente dispone también de reservas materiales suficientes dada la jerarquía en el mando que ejerce en sus expediciones. No parece en principio tener especiales dificultades para precaverse del hambre ni de sus efectos inmediatos nefastos en el combate cuerpo a cuerpo, que, cuando ha de bajar de su carro, es el que continuamente practica en aquella forma de guerrear. Cuando las tiene es por razones muy especiales. En el canto XIX de la *Iliada* tenemos el ejemplo más excelso de cómo “el mejor de los aqueos”, Aquiles, se niega en rotundo a participar en el banquete de rigor antes de ir al combate mientras el cadáver de su amigo Patroclo esté de cuerpo presente (vv. 200 ss.) Ceder a semejante debilidad es intolerable para su sentido de la *areté*, de la virtud guerrera. Lo perentorio de la venganza es lo que le ha hecho dejar las rencillas con Agamenón y volver a la lucha contra los troyanos. Es el prudente y siempre práctico Odiseo el primero que trata de convencerle de que los combatientes que sobreviven no pueden afrontar al enemigo en situación de debilidad por insuficiente alimento (vv. 215 ss.). Aquiles, sin embargo, rechaza la propuesta de los camaradas:

Os suplico, compañeros, que me hagáis caso:/ de comida y de bebida no me invitéis por el momento / a saciar mi corazón, porque una atroz aflicción me invade./ Hasta la puesta de sol esperaré y aguantaré a toda costa.

(*Iliada*, XIX, 305-308).

El héroe no puede olvidar que Patroclo murió en su lugar, vistiendo su armadura. Su desconsuelo ante el cadáver que guarda en su tienda es creciente, y entre sus añoranzas recuerda que le había servido hasta hace poco sabrosos banquetes antes de llevarles a los troyanos a Ares, “causante de lágrimas”. Ahora, sin embargo, su corazón se priva de la comida y de la bebida reservadas en la tienda por el anhelo que siente de él (vv. 315-320). Es lo más parecido a la mortificación o a la penitencia, aunque de corta duración por la urgencia que impone toda la situación. Pero tampoco el propio Aquiles podría sustraerse a los efectos de la carencia de una alimentación imprescindible para mantener la vida limitada como mortal, sobre todo en situaciones de máximo esfuerzo. Por eso son los dioses los que intervienen para protegerle. Zeus envía a Atenea, a la que reprocha su negligencia últimamente en la protección del héroe, para que, antes de revestirse Aquiles de su nueva armadura para ir al combate, derrame sobre su pecho νέκταρ τε καὶ ἀμβροσίην ἐρατεινήν, néctar y amable ambrosía (v. 347). Ésta última es

la comida divina que, como la composición de su nombre indica, aparta la condición de mortal (βροτός). Así se le preserva de la muerte de manera firme, pero sólo circunstancialmente, evitando que le alcancen en el combate inminente las consecuencias del “hambre desabrida debilitándole las rodillas”, ἵνα μή μιν λιμὸς ἀτερπῆς γούναθ’ ἴκηται (354)²⁷³. Aquiles es protegido por los dioses a la vez que uno de ellos es colaborador directo en su muerte, y no es casualidad por ello que el canto XIX termine con la profecía que le hace su caballo Janto de su destino cuando se dirigen al combate, una profecía que más tarde recoge y precisa Héctor cuando, estando ya a merced de Aquiles y a punto de morir a sus manos, le dice que Paris y Febo Apolo le harán perecer (XXII, 355 ss.).

Si buscásemos en la historia de la literatura occidental un contrapunto ético y estético a este pasaje homérico en el que más facetas aparecen y mejor se define el carácter del primer héroe paradigmático de esa tradición, y si, dejando a un lado el código bélico del honor dominante en la *Iliada*, escogemos como referencia principal la relación con la comida o su falta (la asociación del hambre con la muerte), al mismo tiempo que la relación que a cuenta de ello se establece con los demás y con el sentido de la religiosidad, no dudaríamos en recurrir a la literatura picaresca. Es decir, nos situaríamos al otro extremo de la línea hipotética sobre la que pueden representarse los diferentes modos narrativos, si aceptamos que el *romance* es, con las señaladas modificaciones históricas sustanciales, heredero del *epos* antiguo. Tal vez puedan encontrarse otros ejemplos, pero pensamos que no sería fácil encontrar una inversión de valores más completa que la que se da en el pasaje que proponemos, es decir, el de los mortuorios del *Lazarillo de Tormes*, en el Tratado segundo, durante el asiento del pícaro con el cura de Maqueda. En él se pone de manifiesto en toda crudeza la igualación del hambre con la muerte. Vemos allí a Lázaro, que carece por completo de amigos y está lejos de resignarse al hambre por ningún sentimiento ennoblecedor, rogarle al Señor que intervenga como “gustoso” providente y “le llevase de este mundo” al enfermo mientras acompaña al cura a darle la Extremaunción, es decir, delante de alguien poco menos que ya cadáver. El convite de rigor que acompañaría al mortuorio le libraría por un momento del hambre mortal de la disciplina del clérigo. Lázaro tiene la disparatada presunción de sentirse favorecido y favorecedor (“holgaba de matarlos”) de la complacencia divina:

porque viendo el Señor mi rabiosa y cotidiana muerte, pienso que holgaba de matarlos, por darme a mí vida.

(*Lazarillo II*, p. 32)

lo que en la moral del momento está desde luego mucho más cerca de la blasfemia que de la reverencia (el pasaje desaparece en la edición castigada). De todos modos, que la presencia de un muerto suponga la satisfacción del hambre mediante el banquete subsecuente (con una supuesta implicación divina en la mente del pícaro) resulta un atavismo que remite a prácticas de un tremendo primitivismo, como veremos algo más adelante. Lo cierto es que este pasaje por sí solo, si pensamos en el héroe antiguo, justificaría el apelativo de “antihéroe” para este paradigma de pícaro que es el protagonista del *Lazarillo*. No es, naturalmente, la novela picaresca una reacción en primer término con respecto a la épica antigua, aunque cabe pensar en la posibilidad de algún efecto en esa primera novela de la primera traducción al castellano de la *Odisea* (vid. *supra*, p. 88). Sí lo es respecto de la que puede considerarse históricamente heredera de aquélla épica, con transformaciones sustanciales, la literatura caballerescas medieval. El *romance* aún tenía vigencia en la época en que surge la picaresca, aunque en un declive evidente al que no es ajena precisamente la aparición del nuevo género, con su sentido del realismo, declive que culminó, como es sabido, con el *Quijote*. En el *Amadís de Gaula* no hay preocupación alguna por el tema del hambre, aunque se describen profusamente banquetes, lo que acentúa el carácter de alegato implícito de la nueva propuesta literaria de la época, la primera mitad del siglo XVI. Es fácil ver que la misma omnipresencia de la comida se repite en el *Lazarillo*, pero en proporciones que siempre suponen el hambre, palabra que no cesa de aparecer con toda su crudeza a lo largo de la obra²⁷⁴.

Pero hay en el *Lazarillo* un contrapunto de ese episodio de los mortuorios en lo que se refiere a los efectos de la precariedad y del hambre en la relación con el otro, que en este caso pasa del envilecimiento a la generosidad, con tanto más valor por cuanto que se produce en una situación de miseria material y espiritual generalizada en la que está en juego la supervivencia. Se trata del episodio con el escudero en el Tratado tercero, en el que Lázaro mendiga para paliar no el hambre propia, sino la de su amo, un representante del grado inferior de la nobleza que se encuentra en la ruina más lacerante, hasta el punto de que tiene que huir de la ciudad, Toledo, acosado por los

acreedores. Un rasgo que por su nobleza ha sido señalado como quijotesco y que tendremos ocasión de volver a ver (*Zorba*).

La ritualización del banquete en la sociedad heroica antigua, casi siempre en torno al combate, para sellar pactos o respondiendo a leyes familiares y de hospitalidad, tiene su correlato en lo que sucede en la sociedad de los dioses, analógica en tantas cosas de la de los humanos. Salvo en situaciones aberrantes (los pretendientes en la *Odisea*), el convite siempre tiene la función, aparte de satisfacer la necesidad inmediata de alimentación alejando los efectos del hambre (lo que implica una complejidad enorme desde el punto de vista antropológico), de marcar la distancia respecto de la muerte²⁷⁵. Esto último, en distintas proporciones, se prolonga a través de toda la historia y de las clases sociales en Occidente, cuando la relación del hombre con el mundo divino cambió tanto con el cruce de religiones (paganismo / cristianismo) y el sentido del placer corporal se vio como un entorpecimiento de tal relación. Así lo prueba la profunda seriedad y sobriedad que se muestra y que ha prevalecido en el banquete eucarístico, instituido por “el Hijo del hombre” en torno a la mesa a la que se sientan sus discípulos tan humanos. En la sociedad medieval y comienzos de la moderna, tal como se refleja en la literatura, nos basta con remitirnos a los ejemplos aludidos del *Amadís* y del *Lazarillo*, a pesar de su “antagonismo” (abundancia o mortificación voluntaria en el primero y escasez, con mortificación involuntaria, en el segundo), y por supuesto al gran paradigma que ofrece Rabelais. La incorporación del elemento carnavalesco con sus excesos, la embriaguez y la risa (vecina sarcástica de la muerte por su trato con ella, para recibirla o para burlarla), profusamente tratado por el autor francés en *Gargantúa y Pantagruel*, es, según Bajtín, absolutamente clave en la aparición y posterior desarrollo de la novela moderna²⁷⁶. En la literatura contemporánea pueden recordarse los ejemplos de banquete que nos proporciona la obra de un autor tan influyente, que ya nos ha ayudado en nuestro estudio, como James Joyce en sus *Dublineses* y en su *Finnegans Wake*, con sus animados velatorios. En casi todos los casos puede verse en el fondo, en mayor o menor grado, al lado de la satisfacción de la necesidad inmediata, un valor apotropaico simultáneo de una gran complejidad y relevancia en la historia de la humanidad²⁷⁷.

Muchas cosas cambiaron en la *Odisea* homérica con respecto a la *Iliada*, tanto en la sociedad que en ella se refleja como en el carácter del protagonista y en la naturaleza de la acción, como se refleja en la estructura episódica no lineal, con saltos

sorprendentes en el curso de los hechos. Ahora se traslucen en el poema los cambios que la movilidad de la época de las colonizaciones supuso en los valores estables de las generaciones anteriores de héroes. En esta ocasión el héroe protagonista ha de hacer muestra continuamente de su adaptabilidad en la gran variedad de circunstancias novedosas que se le presentan. Para ello, como hemos repetido, no duda en ocultar su nombre (por el de “Nadie”) para salir del paso en un episodio muy comprometido (frente a Polifemo), algo insólito cuando el orgullo de estirpe iba asociado al nombre propio y al del padre, aunque al final del episodio, cuando ya ha salido del paso, lo recupere. El azar, a pesar de las intervenciones divinas, parece ser ahora quien dirige el sorteo de sorpresas para apartarle de su propósito inicial trasformando un viaje orientado al regreso en la incertidumbre de la errancia, que parece no tener fin. Incluso el regreso, cuando se consume, estará hipotecado por un nuevo viaje profetizado de expiación (vid. *supra*, p. 148).

La comida, el tema específico que tratamos en este momento, a veces en la abundancia (los banquetes) y sobre todo en la indigencia (el hambre), ocupa, como hemos dicho, un lugar mucho más importante en la *Odisea* que en la *Iliada*. Hay, además, en expresiones de Odiseo alguna reflexión de alcance universal sobre las consecuencias nefastas del hambre:

No se puede en modo alguno reprimir el estómago famélico, maldito, que muchas desdichas acarrea a los humanos. Por su culpa hasta los navíos de buenos bancos de remeros se arman en alta mar llevando ruina a sus enemigos.

(*Od. H. XVII, 285-9*)

Lo que aplica a su caso particular del momento:

Pero a mí Antínoo me golpeó a causa de un estómago hambriento, maldito, que muchos males acarrea a los humanos.

(*Od. H. XVII, 475-7*)

Recordemos que el poema comienza con una reunión en el Olimpo de la que Posidón, el dios castigador de Odiseo, está ausente por encontrarse banqueteadando en el país de los etíopes. Respecto a los banquetes de los humanos, encontramos desde su manifestación más excelsa, el que el rey de los feacios ofrece a un Odiseo exhausto, que dará origen al relato de las propias hazañas del héroe; la más emocionante por humilde que le ofrece Eumeo en su majada, que da pie al relato ficticio que le hace Odiseo para

justificar su indumentaria de mendigo, hasta la forma más aberrante que representan los banquetes de los pretendientes, aunque por momentos se siguen fórmulas de respeto. Durante uno de ellos Odiseo, bajo el disfraz que le permite ejercer la mendicidad, resulta lesionado cuando uno de los comensales le desprecia y le arroja un escabel contra la espalda, provocando un eficaz efecto de contraste entre la presunción de poder que busca afianzarse y la indigencia, con el resultado de una rebaja de la imagen del héroe que admite presentarse de ese modo impropio. Su dignidad queda a salvo por formar parte del plan de venganza, pero tampoco le corresponde en absoluto a un héroe de aquella generación, aun disfrazado, combatir contra un vagabundo pordiosero como Iro, aunque le venza y humille, animados ambos por la saña de los pretendientes que ofrecen como premio al ganador unas tripas de cabra bien engrasadas y la exclusiva del espacio del palacio para practicar su indigno oficio (*Od. H. XVIII*).

La presencia o la amenaza del hambre en la *Odisea* y los recursos para paliarla pasan a ser prácticamente constantes en las penalidades de la errancia²⁷⁸. Esto la aleja mucho de la *Iliada*, puesto que en ésta el pillaje en zonas vecinas al asedio para procurarse medios era una cuestión táctica que habitualmente resolvía el problema. Odiseo ha pasado de ser un héroe fundacional expedicionario, que ha de aceptar la parquedad, a uno errante que sufre, sin otra opción, la indigencia durante un regreso, que dura tantos años como el asedio para el que partió. Ahora conseguir esos medios es una operación totalmente azarosa en cada ocasión, de incierto o nefasto desenlace, es decir, la zozobra propia de la errancia más legendaria de la historia de la literatura. Varios desembarcos en busca de alimentos dan lugar a lances peligrosísimos en los que se paga un alto precio, como en el caso del país de los lotófagos, donde algunos compañeros de tripulación pierden la memoria por ingerir el loto y no saben volver a la nave; en el de la isla del Cíclope, donde el gigante los sorprende acometiendo su despensa y termina devorando vivos a algunos de ellos en un banquete mostrenco, o finalmente el mencionado de la isla del Sol. Aquí la contravención de las reglas del banquete sagrado que sucedía al sacrificio, motivada por la ofuscación de aplacar el hambre comiendo la carne de las vacas del Sol, precisamente sagradas (lo que le convierte en un banquete también mostrenco), es la causa del desastre definitivo que motiva la desaparición de toda la tripulación de Odiseo, fulminada por Zeus, dejándole definitivamente solo. Él no había participado en la acción por estar dormido. Tras sortear a los monstruos devoradores (no es casualidad) Escila y Caribdis, llega en

solitario a la isla de Calipso, donde es muy bien tratado en mesa y lecho. De allí parte en almadía hasta que llega náufrago al país de los feacios, donde gana en lanzamiento de disco durante el certamen que acompaña al espléndido convite en su honor, cuando aún no ha revelado su identidad. Tras descubrirla durante el banquete y contar sus propias hazañas tomando el relevo del aedo (que no podía conocerlas desde que salió de Troya), llega por fin a Ítaca con el barco que le facilitan los feacios, con la bodega bien aprestada de regalos y de comida. No se sirve de esos recursos y acepta la prudente transformación en menesteroso que le procura Atenea para la realización de sus planes de venganza, con la primera estadia en la majada del porquero Eumeo, el generoso huésped humilde que le agasaja con sus asados y que no le reconoce tras el disfraz. Los riesgos que afronta en su isla son los motivados por su larga ausencia. El escenario de la venganza de Odiseo es el mismo en el que la glotonería de los aspirantes al trono amenazaba con arruinar su casa.

La errancia, por tanto, lleva aparejadas necesariamente unas privaciones que pueden llevar a situaciones extremas. El hambre es una de ellas. Es, desde luego, diferente si la errancia es impuesta (Odiseo homérico, Lázaro de Tormes) o voluntaria (Odiseo kazantzakiano, Don Quijote, Guzmán, Simplicius a partir de cierto momento), lo que hace que también el hambre tenga un valor distinto según el caso. En el contraste que hemos propuesto entre literatura antigua de tema heroico y picaresca empezábamos por la evidente oposición entre el hijo de Tetis y de Peleo y el de Antona Pérez y Tomé González, el ayuno voluntario del primero en su asentamiento frente a Troya (es un héroe expedicionario, no errante) por sentimientos nobles hacia la muerte del amigo frente al forzoso del segundo acompañado de sentimientos bajos frente a un moribundo en uno de sus asentamientos durante su errancia. Todo un abismo temporal e ideológico separa un caso del otro, el primero insertado en el tiempo “absoluto y perfecto”, un paradigma intocable, y el segundo en el devenir (Bajtín). Para el héroe homérico ejemplar el hambre es una cuestión vital sólo en determinadas circunstancias. En el pícaro es vital prácticamente durante toda su existencia, es decir, su vida, que equivale a su errancia, representada normalmente en la novela en la que él mismo la cuenta. Otro era el caso de la *Odisea* en relación al hambre, como hemos visto, poema en el que ya hay presentes ciertas propiedades que parecen hablar más al futuro y en el que la historia narrada (la relativa a la errancia que cuenta el propio protagonista) encuentra múltiples prolongaciones por sus desafíos y su incitación permanente a experimentos

literarios nuevos, que no necesariamente llevan explícita la referencia a su ascendente (vid. Stanford 2013 y *supra*, pp. 84 s.). Más cercana en el tiempo, la épica medieval suele ignorar el tema del hambre, como decíamos, y más bien exhibe la abundancia de comida en celebraciones de encuentros, al tiempo que la austeridad caracteriza la vida del caballero andante. Cuando aparece el hambre en la literatura caballerescas, tiene otro valor, pues no corresponde a la condición del protagonista²⁷⁹. Lo hace para recordar, por ejemplo, un ayuno voluntario como penitencia pasajera, según los modelos artúricos, que obedece a la expiación de una mala acción imputada aunque no se ha producido, como es el caso de Amadís. El caballero, por su supuesta infidelidad a Oriana y la reacción de ésta, se retira a Peña Pobre y cambia su nombre por el de Beltenebros. Es una penitencia que, por admiración, imita D. Quijote en Sierra Morena sin ni siquiera haber conocido todavía personalmente a Dulcinea. También Tirant lo Blanc tiene una experiencia expiatoria semejante²⁸⁰. No obstante, la vida del caballero andante es dura y, a veces, en algún episodio el hambre provoca una rebaja de los valores caballerescos, como el caso de Zifar, que encarga a su escudero que robe al paso unos nabos del campo, en un lance más bien picaresco²⁸¹. El caso de D. Quijote con respecto al hambre es especial entre los caballeros andantes, como lo es respecto a casi todo: el hambre, aceptada como ejercicio, no sólo no le rebaja y sí le ennoblece, como a ellos, sino que además va acompañada de unas reflexiones que tienen una envidia desconocida que sepamos en la literatura caballerescas:

Come, Sancho amigo –dijo Don Quijote– sustenta la vida, que más que a mí te importa, y déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias. Yo, Sancho, nací para vivir muriendo y tú para morir comiendo.

(Don Quijote, II, 59, p. 996).

Es clara la cercanía del pensamiento del caballero andante manchego en este momento a la práctica ascética del místico, como claro es el contraste con el mozo a su servicio, que no parece tener ahora otro proyecto en la vida que consolar un estómago maltratado (lo que, sin duda, no se queda ahí). El desenfado, sin embargo, con que el discurso cervantino trata los temas más graves y la afabilidad con la que sabe llevar hasta ellos al lector sin restarles profundidad son proverbiales. D. Quijote termina tomando alimento a instancias de Sancho, y la relación con la comida de uno y otro queda representada de manera magistral en el episodio de la venta que sigue al pasaje citado, en el mismo capítulo (en el que, por cierto, tiene lugar la refutación del apócrifo de Avellaneda). Tal

relación está mejor representada en otros escenarios con más aparato, como en el episodio anterior de las bodas de Camacho (II, 20-21). En el desenlace, en la celebración de la boda de Quiteria finalmente con Basilio (el “pobre” frente al opulento Camacho), D. Quijote hace la advertencia al recién casado de que

el mayor contrario que el amor tiene es la hambre y la continua necesidad, porque el amor es todo alegría, regocijo y contento, y más cuando el amante está en posesión de la cosa amada, contra quien son enemigos opuestos y declarados la necesidad y la pobreza (*Don Quijote*, II, 22, p. 715)²⁸².

Como es lógico, la aristocracia caballeresca es reacia a reconocer en sí misma el padecimiento del hambre, por degradante, si no es por una circunstancia pasajera o como ejercicio de ennoblecimiento espiritual. El testimonio de ello lo encontramos en una literatura más crítica, como la que ofrece la vena irónica y satírica, contestataria a su modo, de la picaresca (el *Quijote* y buena parte de la obra cervantina suponen ya un compendio de confluencias y de propuestas que en unos casos renuevan y en otros superan). Sin ningún resentimiento hacia quien podría ser uno de aquellos a los que en su momento “Fortuna fue con ellos parcial” (vid. el prólogo del *Lazarillo*), como lo demuestra la ayuda que le presta al hidalgo en el Tratado tercero, Lázaro contesta a su nuevo amo, que por puntillo de honra acaba de considerar el comer poco como una “virtud” cuando su realidad es mucho más lacerante, diciendo así para sus adentros:

¡Maldita tant-a medicina y bondad como aquestos mis amos que yo hallo hallan en la hambre!

(*Lazarillo*, III, 47 s.)

Sencillamente, Lázaro no puede entender ese sentido del pundonor, que en este caso es totalmente infundado y fatuo, pues en el caso del hidalgo la privación es “por necesidad”. Las invectivas contra aquellos a los que la fortuna favoreció son bastante más claras en los casos más reflexivos de Guzmán y del Lázaro de Luna, y también de Simplicius (en este último con una dosis muy especial de ironía: Silván 2021). Los dos primeros hacen una alabanza de la condición picaresca por la libertad que comporta frente a otros estados y Simplicius aprovecha su disfraz de becerro como bufón para denostar a la nobleza delante de sus representantes durante un banquete (II, 10-12) y llega a decir: “vosotros coméis y bebéis hasta enfermar o alcanzar la muerte; nosotros [los animales] jamás hacemos eso” (*Simplicissimus* II, 12, p. 168). Guzmán no ha

dejado su casa exactamente por razón del hambre, como sí es el caso de Lázaro, pues, a diferencia de éste, dice antes de su salida: “era yo muchacho vicioso y regalado [...] cebado a torreznos, molletes y mantequillas y sopas de miel rosada” (*Guzmán* I. 1. 3, p. 67). Las razones, como hemos visto, vienen más bien del triste entorno moral de su herencia familiar inmediata, de su padre y de su madre, como se deduce de sus amplias reflexiones precedentes que le llevan a afirmar que “siéndome forzoso, no pude excusarlo. Alentábame el deseo de ver mundo, ir a reconocer en Italia mi noble parentela”. Opta, pues, por la salida (“que no debiera”), y el primer choque con la realidad de su nueva vida de errancia por un entorno empobrecido y mal gobernado será la experiencia del hambre. Las reflexiones sobre la trascendencia de sus efectos a nivel individual y social, que recuerdan en cierto modo a las de Odiseo citadas más arriba, no se hacen esperar:

Entonces eché de ver cuánto se siente más el bien perdido y la diferencia que hace del hambriento el harto. Los trabajos todos comiendo se pasan; donde la comida falta, no hay bien que llegue ni mal que no sobre, gusto que dure ni contento que asista: todos riñen sin saber por qué, ninguno tiene culpa, unos a otros la ponen, todos trazan y son quimeristas, todo es entonces gobierno y filosofía.

(*Guzmán*, I, 1, 3, p. 68)

Se refiere Guzmán con esto último a los proyectos arbitristas de reformas del reino (Canseco 2012: 68). Su bautismo de fuego consiste en tener que ingerir una repugnante tortilla de huevos empollados que le sirven en la primera venta donde pernocta y que no deja de tener efectos terribles en su estómago, lo que cuenta hasta el final del mismo capítulo de la salida (I. 1. 3) y aún tiene repercusiones en el siguiente. Guzmán, sin embargo, habla con frecuencia de las ventajas de la vida picaresca, sin la carga onerosa de la preocupación por la honra, y enumera las libertades que procura, como la libertad de pedir que iguala a los pobres con los reyes y la libertad de los sentidos:

Y pues he dicho gusto, comenzaré por él, pues no hay olla que no espumemos, manjar de que no probemos, ni banquete de donde no nos quepa parte. ¿Dónde llegó el pobre, que, si hoy en una casa le niegan, mañana no le den? Todas las anda, en todas pide, de todas gusta y podrá decir muy bien en cuál se sazona mejor.

(*Guzmán* I, 3, 4, p. 276)

Tiene, por tanto, acceso al mismo placer que el poderoso, sin sus obligaciones, y da a entender que hace más variadas degustaciones. A pesar de los azotes del hambre y de las múltiples peripecias para paliarla, Guzmán sorprende con su ponderación a la hora

de hablar de su relación con la comida en un momento en que se ve despedido y buscando empleo:

Comencé a llevar mis cargos. Comía lo que me era necesario, que nunca fue mi dios mi vientre y el hombre no ha de comer más de lo que basta para vivir, y en excediendo es brutalidad, que la bestia se harta para engordar. De esta manera, comiendo con regla, ni entorpecía el ánimo ni enflaquecía el cuerpo; no criaba malos humores, tenía salud y sobrabanme dineros para el juego. En el beber fui templado...

La embriaguez priva del “sentido y razón de hombres” y le parece mal que los compañeros en esa situación se conviertan en bufones y escarnio de todos, pero

Que los pícaros lo sean, ¡andar! Son pícaros y no me maravillo, pues cualquier baja se les entalla y se hizo a su medida, como a escoria de los hombres. ¡Pero los que se estiman en algo, los nobles, los poderosos, los que debían ser abstinentes lo hagan!

(Guzmán, I, 2, 7, p. 217)

Con estas reflexiones estoicas tempranas, con sus invectivas hacia las clases dominantes pervertidas, a las que los pícaros nadan tienen que envidiar, porque son aún peores que ellos, está ya anticipando la verdadera intención de lo que será la atalaya de la vida humana, “la fabricación del hombre perfecto” (II, 1, 7, p. 441) Tal vez se lograría esto en él mismo si con su arrepentimiento y desde lo alto del monte de las miserias al que le llevó su torpe sensualidad evitase el abismo y alcanzase el cielo, siguiendo su propio pensamiento (II, 3, 8).

Próximo al caballero que acepta el hambre voluntariamente como ejercicio de penitencia está el místico, que se la impone como expiación del pecado o huida del error del mundo, como ejercicio de ennoblecimiento y elevación espiritual que le acerca a la unión con Dios. “Esto de que el hambre sea un alimento es el gran hallazgo de los místicos” dice R. J. Sender en su parangón entre Rabelais y Loyola²⁸³. Ya se ha indicado la importancia de estos dos autores en ciertos momentos de la obra de Kazantzakis y volveremos a insistir. Efectivamente, en esta polaridad saciedad / hambre, con los valores implícitos en la forma de su aceptación, se insertan aspectos muy relevantes de la personalidad del Odiseo kazantzakiano y de su evolución a lo largo de la *Odisea* moderna. Ya dimos cuenta de la atmósfera rabelésiana que envuelve las escenas de los banquetes nocturnos continuos de los improvisados carpinteros de ribera

en que se convierten los nuevos miembros de la tripulación de Odiseo; del banquete entusiástico de todos ellos momentos antes de la partida definitiva, con el sacrificio y la ingesta de un chivo en el nuevo barco con la bodega cargada de provisiones rapiñadas de la despensa del que fue su palacio; de las consecuencias de un banquete anterior, el primero que celebra Odiseo tras su vuelta, convocado con una desafiante exclusión de los dioses, casi blasfema, y en el que el aedo descubre las circunstancias de su nacimiento, que cambiarán por completo su destino; de la afirmación, al final del mismo banquete, en estado de embriaguez, de su verdadero ancestro, que el propio aedo ignora y él no nombra (se refiere a él como un dios “desconocido”, el mismo adjetivo que emplea Nietzsche en su famoso poema de juventud en el que parece referirse a Dioniso, como lo demuestran los posteriores *Ditirambos a Dioniso*, el dios del éxtasis y de la embriaguez). Todo ello sucede antes de la partida definitiva. Habría que añadir las estadias en Esparta en el palacio de Menelao y en Creta en el de Idomeneo, mucho más agitada la segunda, donde llega después de haberse llevado consigo a Helena, a la que entrega a un bárbaro en una desenfadada orgía táurica, después de haberse prestado a que sea ella quien yazca con Idomeneo en el fondo de una ternera de bronce para que éste recobre el vigor en el ritual táurico. Al dejar a Helena se emancipa decididamente del último elemento que le vinculaba sentimentalmente a su pasado. También se deshace de quien sería su relevo erótico y sentimental, la hija de Idomeneo, Dictena, que le había acompañado al dejar Creta para dirigirse a su temeraria, más que intrépida, aventura de remontar el Nilo.

Es a partir de ese momento, el de su entrada en Egipto, cuando Odiseo ingresa en la antesala del mundo verdaderamente nuevo que es el África profunda. Todavía la experiencia de Egipto entra dentro de la tradición odiseica, como lo acredita el relato homérico en la majada de Eumeo, cuando Odiseo se presenta como cretense y habla de una incursión desdichada que le acarreó la pérdida de la tripulación y una humillación ante el faraón. Ya hemos hablado de las vejaciones que dice haber sufrido desde entonces hasta presentarse hambriento como mendigo para pedir amparo en Ítaca, primeramente ante el porquero. También hemos recordado este pasaje como posible fuente de inspiración de Kazantzakis para la aventura egipcia de su héroe (*Od.* IX-XI) en la que pasa transitoriamente por una experiencia semejante (estará encarcelado a merced del faraón aunque logre atemorizarle y escapar con los compañeros y otros presos). Es aquí, sin embargo, donde empieza la confrontación con una realidad aún

más alucinante que la última habida en Creta, que en cierto modo recuerda la fantasía del relato homérico. El esfuerzo ahora está alentado no por el regreso, sino por el objetivo contrario, el alejamiento cada vez mayor de lo que fue su entorno familiar más amplio, de su mar. La supervivencia hasta el abandono final se hace más y más difícil, sobre todo cuando se hunde la “colonia” fundada en el corazón del continente y el héroe se queda solo en su errancia. Es en esta fase, desde su entrada en África, cuando el hambre cobra una dimensión que trasciende más claramente la realidad física y sus efectos. Trataremos de verlo a continuación en determinados pasajes del poema, teniendo en cuenta que su extensión obliga, como en otros casos, a una selección cuidadosa, pues el hambre, aunque no siempre de forma explícita, tiene una presencia en él casi constante, podría decirse que permanente en forma de amenaza, como corresponde a una vida de errancia prolongada a través de un medio hostil.

Hay un comentario en la *Odisea* moderna sobre el hambre que el héroe padeció durante la errancia involuntaria que remite a la historia contada en el poema homérico, cuando ahora la cuenta a su familia tras su regreso. Como consecuencia de una navegación dura, el hambre es descrita escuetamente, con crudeza y concisión épica de sabor antiguo:

“El hambre segaba mis entrañas y me quemaba la garganta,
sólo lamí por días el poco rocío que humedecía mi remo”.
(*Od.* K. II, 219-20)

Mientras dura la estancia en Ítaca, la carencia de comida que padece el pueblo provoca algún episodio significativo, como cuando en el banquete de celebración por su vuelta, en el que participa una multitud hambrienta, Odiseo hace un brindis afrentoso a los dioses que está a punto de espantar a los comensales (*Od.* K. I, 1100 ss.). Comienza el festín con Odiseo murmurando: “Este necio montón de vientres y de hedor, éste es mi pueblo”. Él se abstiene de comer, un gesto que ya demuestra la mala relación que se ha creado entre él y la patria, pero la descripción del banquete es profusa: “Mas con el vino denso y la abundante carne / se empañó el entendimiento y un vaho blanquecino cubrió dulcemente al mundo”. La huida furtiva de la isla con la bodega del barco bien surtida de provisiones depredadas del almacén de su propio palacio (*Od.* K. II, 1480 ss.), asegura a la expedición cierto tiempo de tranquilidad en ese aspecto. La escena, de tremendo primitivismo, del sacrificio y del banquete de despedida la recogemos a

continuación por su interés, como veremos al referirnos al totemismo (vid. *infra*, n. 289). Hay también una clara alusión al pacto en Mecone, cuando Prometeo engaña a Zeus en la asignación de las diferentes partes del animal sacrificado a favor de los humanos para su alimento:

Y apareció Rocal surgiendo por el sendero del aprisco,
 un gran chivato níveo traía para el grupo
 para que coman y beban y que se afirme su carne en la hora de la separación.
 Hasta la raíz de las orejas, voraces ríen los ojos del arquero;
 Encendió fuego y sacrifica al peludo animal y su cabeza crespa
 de cornamenta enroscada clava como un atalaya
 bien visible en lo alto de la corona del mástil.
 Ya enrojece, ya brilla en el asador esa carne esponjosa;
 se lavaron las manos en el mar, se tendieron los dragones,
 y conversa el goloso Centauro y rezuma la grasa por su cuello:
 “Una honda piedad me sobrecoge hermanos, y escuchadme una palabra:
 lo que no comen los hombres –huesos, heces, pelos y vísceras–
 arrojadlas a los dioses cual limosna ¡que no sufran apetito!”
 Ríen con la garganta desbordante y llaman a los dioses
 para que se instalen como perros en torno a lamer los huesos.
 Pero el oscuro señor se levantó y sus manos pesaban
 con los sesos y los fecundos testes del gran chivo:
 clavó los ojos en lo profundo de la tierra, sintió su corazón erguido,
 lanza una voz y en sus entrañas el terrible abuelo estremeciose:
 “¡Potente ancestro mío, revive, levántate, come!”²⁸⁴

(*Od.* K. II, 1477-1496)

El hambre ajena tendrá importancia en la descripción del mundo que todavía le es familiar, como el del reino de Menelao, en el que el pueblo pasa hambre (*Od.* K. VI, 850 ss.). A partir de este momento ella se convierte en el principal motivo de convulsiones sociales y de revoluciones frente a las que Odiseo toma posiciones diferentes. En Esparta toma partido por su rey, mientras que en Creta lo hace a favor de la invasión de los bárbaros. Y en lo que se refiere a la forma de satisfacerla, siguen apareciendo prácticas que muestran un acusado primitivismo (vid. *infra*, n. 313). En una de las ceremonias que se suceden en Creta durante la orgía táurica, cuando el rey-toro gira en torno de la ternera de bronce en cuyo interior yace Helena para ser poseída y transmitirle vigor al ya decrepito monarca, encontramos:

[...]

se lanzan al redondel nobles y sirvientas y se escucha un bramido
 y como rodado de piedras trepidó en el suelo el toro del ritual.
 Todos, formando una ronda a los pies de la becerra,
 cogen al novillo recién sacrificado y lo mastican crudo:
 uno rompe el corazón, otro arranca las vísceras,
 y otro, quebrando los huesos, la médula sorbía,
 y las tiernas y muelles mujeres, arrodilladas cual perras,
 lamían la sangre roja y caliente y chascaban.
 Amor incontenible, inconfesable, gozo intenso y amargura.
 ¡Ah!, cómo unirse ya en el toro para amansar el dolor,
 beber la sangre amada, oh dios, y llegar a ser uno.

(*Od. K. VI, 800-10*)

Las escenas confusas de la orgía terminan con la entrega de Helena a la cohabitación con un bárbaro, el incendio del palacio y el asesinato de Idomeneo, el “rey-toro” (V, 741).

Odiseo abandona Creta y más tarde también a la hija de Idomeneo, Dictena, que se había ido con él, antes de adentrarse en el Nilo. Es a partir de ese momento, liquidados, como hemos dicho, los lazos inmediatos con su ámbito cultural y sentimental y poniendo proa hacia lo desconocido, cuando la confrontación con todo lo que le sale al paso exige otros recursos, que implican una nueva visión del mundo y otros argumentos. En ella la valoración del hambre, la propia y la ajena, tiene un papel central en el reino de la necesidad, y la reflexión sobre sus efectos en el espíritu es extensa e intensa hasta proyectarla a lo divino. Remontando el Nilo encuentran de nuevo un pueblo hambriento, pero ahora el pensamiento se abre a otras latitudes:

“Mientras cruzo la tierra y la recorro y mi mente extiende sus tentáculos
 más siento al Hambre como señuelo de mi dios cazador.
 Adelante, es tiempo de que sigamos remontando el curso del gran río;
 ¡Mucha hambre husmeo, mucho dios con nosotros!”

(*Od. K. IX, 236-240*)

Surge en el pensamiento de Odiseo un primer grado de divinización del hambre que progresa y culmina en esta misma rapsodia (vid. *infra*, v. 998). Camino de Heliópolis se hace inevitable el retorno a conocidas prácticas anteriores:

No tenían ya pan que comer, vino para afirmar el corazón,
 Y el antiguo trabajo retomaron de vivir rapiñando.
 [...]
 El mesonero Centauro, rebanando la carne, se reía:
 “La pobreza exige pasar bien y el dolor pide festejo,

y cuando toda esperanza está perdida, que se ponga la mesa;
y retorced los mostachos, que también los sesos se enrosquen,
los abrojos que se vuelvan rosas y los peñascos jardines,
¡y que gire la desesperanza y se convierta en asalto!”

(*Od. K. IX, 700-710*)

Centauro, el glotón, ya había acompañado a Odiseo cuando los dos robaron con burla el carro que los conduciría al interior de Esparta (III, 630-657). A medida que avanza la navegación por el río, la rapiña prosigue y, tras el saqueo de una tumba (IX, 840-890), viene la reflexión sobre los efectos morales degradantes de la abundancia sobrevenida:

Todo el día sin comer, en silencio remaban por el río:
una vergüenza muda los cubría y no cruzaban miradas.
Muy tenue es la corteza de la libertad y del honor,
magnas obras urdimos en la mente, con fatiga subimos
nuestro cuerpo enlodado y arribamos a una cumbre divina,
¡y de pronto el bienestar de un solo instante nos hace cerdos de nuevo!

(*Od, K. IX, 932-937*)

La conciencia del lastre que supone la riqueza para la elevación espiritual le hace deshacerse de ella en un gesto que no es una apuesta por la pobreza, sino por la autoafirmación altanera:

“Hermanos, bien lo sabéis: yo no amo la pobreza;
mas de improviso adiviné por la mañana que nuestra alma
se volvió pesada y por el oro ya no podía caminar ligera.
Y me dije: buena es la riqueza y puede comprar la tierra,
pero mejor eres tú, mano soberbia, que al viento la dispersas,
¡y moví entonces mis manos sobre el río!”

(*Od. K. IX, 940-45*)

En lo que parece ser un interludio surgen los recuerdos de Helena, divina por su Belleza, traídos por el flautista Suraulos, pero que en realidad sirven de contraste con el clamor de la pobreza circundante por las orillas. Odiseo lo escucha y se hace eco de él, transmutando la flaqueza del hambre en energía decididamente divina, que reemplaza la Belleza (que encarnaba Helena), para impulsar a la acción:

“También a mí se me parte el corazón, mas de inmediato se reanima:
¡también el Hambre es una gran divinidad y a algún lugar nos llevará!”

Marcha adelante con estandarte negro y cuelgan sus pezones
 y una turba de hijos arrastra que vocean
 y de sus mil voces surgirá alguna vez ciertamente una nueva melodía.
 “Si pudiera yo dioses elegir para llevar en mi balsa,
 ¡cogería al Hambre y a la Guerra, la fecunda pareja!”

(*Od. K. IX, 997-1003*)

Es, como se ve, una apuesta apocalíptica, en el sentido etimológico que comporta revelación y, con todo lo discutible de las concepciones del autor en este aspecto, creación, al menos en el aspecto estético²⁸⁵. Ya hemos dicho que la dimensión teológica no abandona el poema desde el principio al final, y los tonos empleados son diversos, desde el más sombrío al más risueño. No hay que olvidar la risa, descarada a veces, con que Odiseo acompaña algunos de sus pensamientos más graves y sus acciones (como ocurrirá con Zorba):

Así el varón feroz con seso de león alimenta a la compañía.
 Y Rocal se rió de lo dicho, guiña el ojo al patrón:
 “¡No te aflijas, siete almas, pues creo que navegan con nosotros
 los almirantes, las dos magnas deidades que eligió tu corazón!”
 Y el de mente de zorro ríe avieso, acaricia su barba:
 “Te preocupas, lo sé; junto a nosotros bogan también ellas;
 ¡es por eso por lo que con tantos elogios los adorno!”.

(*Od. K. IX, 1004-10*)

En la rapsodia X estalla la revolución del pueblo hambriento. Las primeras escenas son una provocación, pues los nobles banquetean de manera insultante (“sacrílegos”, θεομπαῖχτες). Los magos sacrifican un jabalí para que confiera vigor a un anciano recién casado y un “dios-cocodrilo”²⁸⁶, para el que el sacrificador ha compuesto un nuevo himno:

“Eres tú un grande cocodrilo y yo una pequeña lagartija,
 pero soy yo carne de tu carne y aliento de tu aliento.
 ¡Ayuda a tu lagarto a asemejársete un día!”

.....

Comían y bebían y reían en el palacio los sacrílegos.

(*Od. K. X, 61-63; 96*)

Un niño desfallece y muere de hambre mientras lleva la bandeja con las viandas a un comensal y el lamento de la madre se extiende:

Bullía en secreto el pueblo; su alientoapestaba por el hambre.
(*Od. K. X, 115*)

Aparece la revolucionaria Rala, en quien la muchedumbre deposita sus esperanzas y la sigue. Hay una alusión al Apocalipsis bíblico restaurador de la justicia secularmente hurtada:

Estrechamente se unieron difuntos y vivientes y se agitó como guía,
con el cabello erizado, con ojos sanguinolentos, el feroz genio del Hambre.
“¡Todos juntos, muertos y vivos, peguemos fuego al mundo!”
aúlla Rala y comienza una rápida canción;
se animó la pobreza, cogió la melodía y resuenan las tumbas:
“¡Ey ja! Cuarenta gigantes, cuarenta jóvenes,
cuarenta voraces buitres han partido, se dirigen al palacio.
¡Ey ja! Y el Hambre se les juntó en la puerta del rey;
llevan como bocado un corazón y le sirven, y llevan sangre y le escancian;
y el Hambre, mis muchachos, se reanimó y levantó el pañuelo;
¡ey ja! un negro pañuelo levantó, empapado en sangre,
negro pañuelo el Hambre levantó ¡y se derrumbó la fortaleza!
Y el sol apareció, resplandeció la tierra y nuestros gigantes,
¡ey ja! cuarenta obreros eran, cuarenta trabajadoras”.

.....
Acaso también sea eso, ¿sabes? El clamor que desde hace miles de años
esperan en las entrañas de la tierra, acaso sea también ésta
la trompeta que anuncia la dulce resurrección sobre el mundo florecido.
(*Od. K. X, 134-147; 153-55*)

El asalto al palacio es muy violento. Odiseo resulta herido y es cuidado por Rala. No prospera la revolución con sus aspiraciones, que Gérakas resume así:

“Mucha hambre e injusticia hay en la tierra, mas ha de amanecer un día
en que todos los labios y los corazones gocen el pan y el amor;
y aquel día amaneció en nuestro corazón anunciador”.
(*Od. K. X, 437-39*)

Tras diversos avatares (las alusiones al hambre como elemento permanentemente revolucionario son constantes, cf. VI, 850 ss. en Esparta) Odiseo y Rala acaban en prisión, donde también está Nilos (contrafigura de Lenin). Allí el héroe

esculpe en un tronco la efigie nueva del dios (r. XII), que exhibirá ante el faraón iniciando ante él una danza que le atemoriza y le hace permitir que marche con quienes quiera. Odiseo siente que renace de nuevo y se ve con fuerzas para realizar su deseo de construir una ciudad perfecta donde reine la justicia y la bondad. Nílos se despide de él deseándole “buena ventura, alma vagabunda, con tus castillos de viento”, de un modo similar a como él mismo se despide en la rapsodia XX del Capitán Uno (Don Quijote).

En la travesía del desierto descrita en la rapsodia XII, rapsodia de los *desperados* (Prevelakis), que hemos comentado ampliamente (vid. *supra*, pp. 133 ss.), se pone a prueba el programa moral del hambre, que se afirma como elemento liberador. Odiseo arenga así a la nueva hueste:

Agavillen tres veces el cerebro y despedán, hermanos, para siempre
el bien-pasar y la dulce tierra patria:
ya no hay marmitas ni vino, ni amistades con señores,
ya no hay dioses benignos ni esperanzas lisonjeras;
¡no es posible ya alzar la cabeza y volver hacia atrás!
Y si me preguntáis qué bien entrega esta deidad
a los corazones fieles que la siguen, aguzad vuestros oídos:
hambre y sed en sus negras alforjas, hermanos, nos guarda;
abierta y tajantemente lo manifiesto y no os quejéis
cuando vaguéis hambrientos y desnudos en medio del despoblado.
Una línea derecha grabo en la arena con espada de hierro:
Atrás la esclavitud y la tierra madre del trigo; ¡adelante, hambre y libertad!
(*Od. K. XII, 60-71*)

Pero habrá disensión entre los seguidores por la dureza de la marcha. Algunos grupos rugen:

“Nos ataste a tu cuello, matador de varones; nos colmaste de esperanzas;
mas para qué queremos libertad sin tener carne y pan;
¡mil veces mejor la esclavitud con sus muchas marmitas!
¡Atrás, hermanos; en nuestro país, en la santa madre pobre,
sólo es dios verdadero el que los vientres llena!”
(*Od. K. XII, 366-370*)

Se produce una rebelión, al frente de la cual se pone Rocal, y un grupo abandona la expedición, pero todos regresan y se reincorporan más adelante en un momento crucial, ayudando en la huída de la aldea de los caníbales. A ésta han llegado los expedicionarios y, mientras meditaban si atacar o si entrar empleando un conocido

recurso odiseico (disfrazados de mendigos), son los negros que los han detectado los que salen a presentar batalla. El enfrentamiento se resuelve con un pacto, que implica el matrimonio de Centauro con la hija del rey. Todo resulta ser una artimaña de los caníbales, pues al final el banqueteo terminaría con ellos como festín (también aparecen caníbales en el episodio con el Capitán Uno, r. XX). Odiseo ve cráneos colgando de un árbol y da la señal para la escapada. Todo el episodio es de un gran primitivismo²⁸⁷. Al final, cuando todos están libres del peligro, Odiseo restablece el orden:

“¡Bien, ha terminado, hermanos, esta grave tarea nocturna!
Hambre, ira y combate, suaves abrazos, cena y bebida;
giró completa la rueda de la tierra y con ella nos cogió.
¡De tal modo, veloz vuelva siempre el dios nuestro destino!”

(*Od. K. XII, 1112-15*)

En el tránsito por el desierto hay una tensión entre regresión y avance a lo esencial del espíritu. La regresión lleva al reencuentro con lo más primitivo y desnudo, también descarnado, con aquel dios que en el mundo moderno no parece haber perdido su rostro feroz, como afirma el propio Kazantzakis en un comentario sobre su obra (vid. *supra*, p. 70). La amplitud del viaje, la errancia, actúa como el cincel creador del mundo que va haciendo surgir a su paso, en coincidencia con el dios recreado en la misma sustancia metafórica de que se alimenta el propio hombre (*Ascética. Salvatores Dei*). El avance es hacia “la patria esencial” (vid. *supra*, p. 64), no a la pérdida real, sino a la que se construye de nuevo, que no disimula su carácter regresivo a lo primitivo, en homologación con la divinidad por él concebida:

Cada vez veo más claro el desierto como patria
y cuanto más me adentro en él, más hondo penetro en mí.
Fieras y hambre, sol ardiente y árboles con cráneos por frutos
son los mosaicos que construyen la tierra y el corazón del hombre.
Guardad bien mis palabras en la mente y enjutadlas allí:
en tanto se dilata nuestro viaje y se extiende la senda,
se dilata también Dios en la tierra y se extiende.
Nosotros, hermanos, lo nutrimos y lo que contemplamos come;
y lo que oímos y tocamos y lo que entra en nuestra mente,
para su adorno y sus alas él lo coge.

(*Od. K. XII, 1191-1200*)

La reflexión de Rocal subraya la sustancia divina:

Y a poco, cuando el hambre nos dividió en el camino,
 el segundo mandato me aguija e ilumina mi cabeza:
 “¡Sólo el hambre nutre a Dios y sólo la sed lo sacia!”

(*Od. K. XII, 1235-7*)

La rapsodia XII termina con la prefiguración de la nueva ciudad, cuyas murallas guardarán las leyes (ya presentadas en XII, 642-9), con la metáfora incesante del hambre feroz como guardiana:

“Pasan los mozos con sus armas, las doncellas con sus cántaros,
 y tejen las ancianas sus mortajas bajo granados floridos;
 oigo los cantos de cuna y los nupciales y las elegías,
 ya huelo los hornos en los patios, el mosto en las barricas
 y el cabello aceitado con óleo de jazmín de las mujeres.
 Y se asientan las leyes cual fieras de quijadas bien abiertas,
 y tienen hambre y en torno de los muros de la ciudadela rugen”.

(*Od. K. XII, 1282-88*)

Antes de la construcción de la ciudad Odiseo se retira a una cueva para la meditación y el fortalecimiento espiritual. Fases de serenidad y de agitación se suceden:

Ya terminó el sol de cobijarse y se sumió en las brumas del llano,
 y el saciado sin comer se vuelve a su lecho agreste,
 e igual que duerme el infante con la gota de leche
 todavía en sus labios tiernos, se tendió el de espíritu soberbio
 en el fondo de la sonora caverna, cargado con el sueño.

.....

Se cansó el sol y se inclina y se va a poner;
 se suavizaron los ojos del de siete espíritus, y por el hambre excesiva
 como racimos sin granos colgaban sus entrañas.

(*Od. K. XVI, 146-150; 272-74*)

Odiseo ensaya de nuevo el antiguo ritual de convocatoria de los muertos ofreciéndoles sangre para beberla y aparecen sin nombrarlos los ancestros míticos: Prometeo, Heracles y el torturado por el hambre y la sed, Tántalo, que ahora adquiere todo su sentido:

El antepasado con sus ávidas manos pasaba delante de él;
 tiene hambre, tiende los dedos a los frutos, y los árboles se vuelven más altos;
 tiene sed y los alarga al agua, y el agua se disminuye.

(*Od. K. XIV, 1164-66*)

En una alucinación parece ver la realidad terrorífica del dios que ha concebido:

Y pasa un mendigo viejo que mastica lentamente,
 agachado, paciente, un pan seco, y tropieza en las piedras.
 El de muchos tormentos se estremece, sus ojos se enturbiaron,
 cólera y amargura, desprecio y miedo lo embargan;
 las manos alzó hacia el anciano y las hondonadas resonaron:
 “¿Eres tú, anciano, el temible dios? ¡Detente aquí y háblame!”
 Pero él vuelve la cara lentamente y se mordió los labios:
 y el varón de amarguras se aterroró al ver la palidez,
 el feroz amargor y la porfía de los ojos sin fondo...
 (Od. K. XIV, 1186-94)

El paso a la acción es resultado de la ascesis²⁸⁸. Su naturaleza titánica, que le han recordado sus ancestros en la reciente *nekyia* en la caverna, exige al héroe el esfuerzo de poner límites imposibles al abismo, al tiempo que salva a un dios que no ha completado su creación, pero al que no puede abandonar (es de algún modo creación suya), sino aliarse con él. El hambre y la desesperación son acompañantes en la pasión:

La acción siempre erguida derriba florestas, ensambla veleros
 y trata de salvar, surcando el abismo como un mar,
 su carga preciosa, al Dios malherido.
 Y sobre el precipicio con temor, los dos compañeros conversan
 pálidos y hambrientos, desesperanzados, y tienen los ojos lejos
 desde hace miles de años, y se esfuerzan con muchos anhelos
 por levantar desde las olas las costas inexistentes.
 (Od. K. XIV, 1351-57)

Tras el hundimiento de la ciudad viene la meditación. Vuelve el hambre a favorecer la liberación del espíritu:

Entera se abrió la rosa interior y sorbió las entrañas,
 se aligera el pensamiento y se vuelve la carne espíritu en el hambre.
 (Od. K. XVI, 423-4)

Le llegan recuerdos de la isla (vv. 629 ss.). Odiseo llama a uno de sus antepasados míticos, se entiende que Tántalo:

“¡Oh antepasado mío, corazón sin fondo, necesidad sin esperanza,
 sube hasta la tierra, admira a tu nieto liberado!
 Ya no hay ciudad, nos liberamos, ya no existe tienda,
 ya no hay donde se asiente el alma, donde se refugie la palabra.
 Se rompió el corazón y se vació, y se alivió la entraña.

¡Ah!, tu orgullo insaciable, abuelo, lo sobrepasé;
 tú tienes hambre porque no comiste, tienes sed pues no bebiste,
 mas a mí la sed me quitó la sed y el hambre me sació”.
 Dijo, y de nuevo vuelve a su interior sus pupilas negras,
 y subió y tomó grosor igual que el pan su cerebro.

(*Od. K. XVI, 646- 655*)

Odiseo se siente ahora liberado, aligerado ya de la esperanza, y emprende solo el camino hacia el Sur, hasta el final del poema (r. XXIV). Se producen encuentros con personajes de muy diversa índole, unos apenas camuflados bajo un ropaje literario muy original (Buda, Jesucristo) y otros de ficción (Don Quijote, como Capitán Uno), pero más cercanos a la realidad. La necesidad le acerca a escenarios donde se ve obligado a mendigar por el hambre. Pretende hacer compatible el ejercicio de humildad con la altivez, lo que le hace descubrir otra satisfacción mayor que la de anteriores empresas abiertamente altaneras:

Tiene hambre y vuelve la cabeza hacia una rústica caleta
 y a buscar pan hacia allí se encaminó, para golpear las puertas;
 acordóse de cuando era rey y tendía la mano
 y los más firmes fuertes vacilaban y los muros se rompían;
 se acordó de cuando en blancas costas y en grutas esmeráldicas,
 si extendía los brazos, a la diosa cogía, sin hablar,
 de sus rubios cabellos, y abajo la dominaba;
 y aún se le vino a la memoria una mañana cuando alargó la mano
 y empujó al veloz velero para dejar la patria,
 y desprenderse ya de tumbas y abalanzarse al océano;
 gozó su puño muchas veces y en exceso se sació,
 pero tanta felicidad nunca sintió como esta vez;
 ¡ay, detenerse en la puerta bajita del hombre que lucha con sus manos
 y silencioso y altivo extender la palma de la limosna!

(*Od. K. XXI, 568-80*)

Continúa en su condición de mendicante. Entra en una ciudad que no se nombra. La Moira “lo arroja sonriente a las callejuelas del amor”. Las prostitutas jóvenes se burlan del “abuelito con el doble saco vacío”. La vieja prostituta Kalí se compadece y le regala dos granadas. Sigue mendigando en un barrio honesto. Llama a la puerta de una joven recién casada. Hay un intercambio especular de roles que comentaremos. Como en la ocasión anterior, el hambre y la mendicidad afirman su valor positivo. En su conversación con ella dice Odiseo:

“Más difícil y más noble considero a la santa piedad
que hacemos cuando en nuestro solar vemos a un mendigo
y de improviso en lo hondo de la entraña brota una gran voz:
‘¡Ay, soy yo que, de pie ante mi puerta, golpeo y pido limosna;
en mi umbral está parado el dios y clama por piedad!’
Y, no creas, la mano no la mueves, no das una corteza de pan,
pero el mendigo se alegró y se sació, se afirmó su corazón,
se inclina y venera tu mano y a otra puerta se va”.

(*Od. K. XXI, 653-60*)

La rapsodia XXII, la antepenúltima, es la recapitulación y la consumación del tema del hambre en la *Odisea* kazantzakiana. La acción se desarrolla en la aldea polar en la que naufraga la barca-ataud de Odiseo, a quien la prostituta Kalí ha regalado todas las granadas de su jardín al partir. Pasa allí el invierno. La aldea sufre el azote del hambre. No bastan para remediarla las imprecaciones del mago:

“¡Ojos de nuestros padres muertos, astros poderosos,
madre-luna que los empollas en el cielo, y se abren,
y vosotros, oh buenos espíritus rollizos, que a las focas ordenáis,
escuchad nuestra voz, antepasados, que estamos muriendo de hambre!
El coraje no tenemos para decir al dios nuestro dolor;
nunca él tuvo hambre, ¿cómo podría sentir la nuestra?”

(*Od. K. XXII, 976-80*)

La consumación del hambre, no su satisfacción, no puede ser otra que la muerte, saciadora e insaciable. Con todo, la vida no pierde su valor positivo. Se oye la emocionante melodía funeraria de la hija al despedirse del padre, ya en “la otra ribera”:

“¿Recuerdas, padre mío, cuando volvías en la noche de la costa
con la albanega vacía y la vida maldecías?
‘¡Maldita sea la vida; tienes hambre y ella te rompe los dientes!’”
Y desde la otra ribera, velada se oyó la voz como un suspiro:
“¡Me acuerdo, hija mía, me acuerdo, pero, ay, dulce es la vida!”
“¿Recuerdas, padre mío, cuando ante el fogón apagado gemías,
se desmoronaban tus entrañas y llamabas a Caronte:
‘¡Caronte, mi reno sabroso, lleno de lardosa carne,
ven y aliméntame, que tengo hambre, y no la puedo soportar!’”
“¡Me acuerdo, hija mía, me acuerdo, pero, ay, dulce es la vida!”
“¿Recuerdas, padre mío, cuando tomaste a tu hijo muerto
e invocaste al sol que se ponía y a las estrellas que ascendían:
‘qué son en el mundo los hijos sino bocados de la Muerte?’”

(*Od. K. XXII, 1115-26*)

El anhelo de vida se manifiesta en los halagos del mago a la osa que había caído en una trampa antes de sacrificarla. El “banquete totémico” posibilita la regeneración del ciclo. En él sí es posible una unión mística, que no pretende ser con el Uno (aunque evidentemente Kazantzakis lo utilice aquí en favor de su filosofía), sino con el orden de la necesidad que se concreta en el animal sacrificado²⁸⁹:

“Deidad sabrosa de buenas carnes, escucha nuestra plegaria;
 baja a nuestras entrañas estropeadas, ciméntalas con carne,
 vuelve de nuevo a la tierra para que te volvamos a comer;
 bueno y fuerte es el molino de la vida; aves, animales, hombres
 y dioses fieros giran y giran en sus muelas.
 ¡Entra a cebar bien el molino, y que comiencen las piedras
 y comiencen también los grandes huesos a crujir con el molido,
 y que se regocije hasta su fondo nuestro vientre, que se llenen las despensas
 y el aspa decaída del ánimo vuelva a tomar impulso!
 ¡Oh espíritu carnosos, mi señora osa madre, perdóname,
 porque levanto el hacha, sin quererlo, hasta tu cuello robusto;
 clama el pueblo, anhelante, señora, de ser uno contigo!”

.....
 Y al tercer golpe, osa y hombres en la sangre se mezclaron y se hicieron uno.
 (Od. K. XXII, 1201-12; 1221)

Al final de la rapsodia, después del hundimiento de la aldea polar, clama Odiseo:

“¡Y extiendes, alma, las manos insaciables y sin fondo,
 para beber la muerte, el agua inmortal, y saciarte!”
 (Od. K. XXII, 1475-76)

Ya hemos subrayado que un rasgo fundamental que diferencia al héroe de la *Odisea* kazantzakiana del homérico es la errancia voluntaria, así como la diferencia de valores entre el héroe fundacional expedicionario de la *Iliada* y el errante de la *Odisea*. La relación con la comida del nuevo Odiseo, ya sea en la abundancia del banquete, ya sea en la carencia que aboca al hambre con su amenaza de aniquilación, es tan variada y compleja como lo son los motivos que le llevan a optar por esa forma de vida, la errancia perpetua. Que se trate de una elección, a la que cabe atribuir la lucidez en alguien tan experimentado como Odiseo, conduce lógicamente a la reflexión sobre las consecuencias de afrontar la necesidad, a cuyas pruebas se sobreentiende que ha de someterse. Una de las pruebas más significativas conduce, a partir de cierto momento, a la aceptación del hambre como experiencia que trasciende la dimensión física, que sigue

siendo determinante, y se traslada a la espiritual, tanto antes del objetivo fallido de la ciudad utópica (primera fase de ascesis) como después en su avance en solitario (segunda fase de ascesis). Esto le acerca a la experiencia del caballero penitente en los ejemplos citados (Amadís, Tirant, Don Quijote), pero con una gran diferencia. Para éste la aceptación del hambre era una situación transitoria de expiación para regresar al mundo, una vez descargado de aquella culpa o de aquel error, y restaurar su relación de honor con él, supuestamente mejorados uno y otro: el mundo, con el arreglo de algún entuerto, y el caballero. También le acerca, y aún más, a la ascesis del místico, cuya aceptación de la mortificación no parece transitoria. Con todo, existe asimismo una gran diferencia, pues éste no pretende renovar su relación con el mundo e integrarse más de lo que impone el tránsito por él (aunque sí pretenda mejorarlo, con mucho esfuerzo en algunos casos, mediante sacrificadas fundaciones religiosas), sino alejarse del mismo como tentación y lastre que lo aleja de Dios, el verdadero sentido de todo, al que aspira a acercarse lo más posible, tal vez a unirse. El Odiseo de Kazantzakis da un paso audaz en la aceptación de la ley de la necesidad y deifica el Hambre para darle así a ésta un sentido enérgico, como una “vía afirmativa” (aquí la paradoja), como modo de elevación hacia ese Uno que “no existe” (*Ascética*). Se trata entonces, si se admite la cualidad de nihilismo en su actitud, de un nihilismo de la fuerza, no de la debilidad: debilidad sería dar marcha atrás en el avance hacia la fundación de la utopía en el corazón del África, por no resistir la prueba del hambre, como intentan algunos miembros de la expedición, aunque luego se arrepientan y regresen tras la secesión. Dice Rocal, que iba al frente de la misma:

Y a poco, cuando el hambre nos dividió en el camino,
 el segundo mandato me aguija e ilumina mi cabeza:
 “¡Sólo el hambre nutre a Dios y sólo la sed lo sacia!”
 (*Od. K. XII, 1235-37*)

La empresa creativa fracasa y el errabundo continúa en solitario en su avance hacia la propia consumación. El terremoto que derrumba la ciudad recién fundada tiene todos los elementos para ser interpretado como punitivo, como pago por la culpabilidad de este Odiseo por su actitud como *theomachos* (θεομάχος, XVI, 1083). Ya hemos ofrecido suficientes ejemplos de su conflicto con el panteón tradicional y recordado el epíteto de “asesino de dioses” (θεοφονιάς) con que se le caracteriza en varias ocasiones a lo largo de la *Odisea* (XVI, 1066, 1103, 1377; XVII, 120; XVIII, 189, 234). El

enterramiento de los doce dioses en forma de seis gallos y seis gallinas en los cimientos de la ciudad no puede ser más expresivo, como lo es la talla anterior, en un tronco de árbol, de la máscara del nuevo dios. Que asimismo se le podría adjudicar a Odiseo el mencionado título de θεομπαίχτης lo acreditan la burla de los dioses en el banquete de despedida de Ítaca y la venta de la estatuilla de Zeus hospitalario que le había regalado Menelao. Todo parecía indicar que se iban a cumplir los temores del propio Zeus tras la destrucción de Troya, pues el dios había exclamado: “Se invierte la balanza del destino; la tierra nos ha arrastrado. / Veo, ay de nosotros, que el rostro del astuto arquero, / lleno de audacia y de inteligencia, se enseñoreará un día del Olimpo” (*Od.* K. I, 66-69) La venganza divina parece clara. Pero interesa ver la naturaleza adjudicada al dios alternativo. La hemos visto sobre todo en el pasaje de la travesía del desierto a cuyo comentario remitimos. Las características del dios no son nada nuevo, antes bien remiten a lo más antiguo y, sobre todo, primitivo que nos permiten suponer ciertos postulados de la antropología y de la psicología, de los que hay constancia que Kazantzakis estaba informado: nos referimos en concreto a los de Sigmund Freud (vid. *supra*, n. 289). Es bien conocida la formulación del triángulo edípico como representación del origen del sentimiento de culpa. En el intento de universalización del mismo que lleva a cabo en *Tótem y tabú* (Freud 1975), en una serie de movimientos evolutivos complejos en los que obviamente no podemos detenernos, el parricidio quedó disfrazado en el sacrificio de un animal que, aparte de la satisfacción de la necesidad física, comportaba la aspiración de los participantes en el banquete a adquirir las virtudes del individuo ingerido (tótem). La asociación dios – padre – animal sacrificado propugnada en esta teoría (p. 192), fecunda y discutida, ve el cristianismo como una de las sustituciones de la religión del padre por la del hijo (p. 200). En el caso de la *Odisea* de Kazantzakis encontramos, por un lado, una representación del valor totémico en su estadio colectivo bastante primitivo, siempre referido a un ancestro, el chivo, el toro, el jabalí, el cocodrilo y la osa / oso, y por otro, una intencionalidad teológica muy particular del autor: la máscara esculpida por Odiseo en un tronco de árbol mantiene una relación fundamental con el alimento humano o más bien con su ausencia, el hambre, cuando se intenta describir su esencia supuestamente liberadora de servidumbres:

Ya no hay dioses benignos ni esperanzas lisonjeras;
¡no es posible ya alzar la cabeza y volver hacia atrás!

Y si me preguntáis qué bien entrega esta deidad
 a los corazones fieles que la siguen, aguzad vuestros oídos:
 hambre y sed en sus negras alforjas, hermanos, nos guarda;

 Atrás la esclavitud y la tierra madre del trigo; ¡adelante, hambre y libertad!
 (Od. K. XII, 60-71)

Pero la audacia teológica de Kazantzakis se manifiesta cuando es el dios quien es recreado en la misma sustancia metafórica de que se alimenta el propio hombre:

En tanto se dilata nuestro viaje y se extiende la senda,
 se dilata también dios en la tierra y se extiende.
 Nosotros, hermanos, lo nutrimos y lo que contemplamos come;
 y lo que oímos y tocamos y lo que entra en nuestra mente,
 para su adorno y sus alas él lo coge.
 (Od. K. XII, 1196-1200)

Una audacia, la sustitución completa del orden divino, que tendrá como pago la pérdida de todos los compañeros que le quedaban²⁹⁰. En la fase última de errancia en solitario, que sucede al terremoto punitivo, de la que no puede estar ausente el hambre, se añade una experiencia nueva por la que ha de pasar el héroe moderno cuando se encuentra más desvalido: la mendicidad, ahora a cara descubierta. Odiseo es así quizás más nuevo que nunca, pues nada tiene que ver con la intencionalidad del camuflaje del poema homérico, que justificaba hasta cierto punto la rebaja impropia de su rango. Si, como decíamos al principio de este capítulo, el hambre es la manifestación de la precariedad más humillante en casos extremos, uno de ellos es, sin duda, la mendicidad.

Aquí es donde se da el encuentro quizás más importante entre el héroe moderno y el pícaro, en el recurso para paliar el hambre. El hambre es azote general de la humanidad y puede aparecer en cualquiera de las formas de errancia, pero como materia literaria integrada en un argumento es, como hemos dicho, jurisdicción fundamentalmente de la picaresca. Hemos visto ejemplos, entre muchos posibles, de su aparición en otros géneros y cómo se resuelve en función de las circunstancias, en ocasiones, de forma trágica. En la picaresca el hambre no se resuelve ni aparece normalmente en formas trágicas, sino que pertenece a su naturaleza, a la vida del pícaro, que parece urdida en torno al hambre. Tampoco se resuelve en esta *Odisea* moderna, en la que el hambre real y metafórica no abandona, como hemos visto, el barco existencial de Odiseo en prácticamente toda la segunda mitad del poema, sino que es aceptada

como condición de vida y expresión máxima de la necesidad, hasta el punto de su deificación. En las modalidades que hemos establecido de errancia, la forma de paliar el hambre, la mendicidad, es también propia sobre todo del pícaro²⁹¹. La mendicidad aparece, desde luego, en otros textos, como en el *Liber vagatorum* (vid. *supra*, n. 293), pero en estos testimonios no hay historia trabada que transforme un comportamiento o un mensaje moral también en estético, es decir, literario, con logros de otro alcance (“todas las cosas pueden ser necesarias en la naturaleza y en el arte, que no creemos que sólo en la literatura distinguida haya creación”, dice un personaje de Baroja en defensa de la picaresca, de la literatura plebeya o de resentimiento como la llamaba Ortega, frente a la literatura distinguida de la tradición principalmente caballeresca vid. *infra*, p. 368). Aquí es donde Kazantzakis consigue resultados tan notables como los que vemos cuando nos dice que recibir la limosna de aquella mano humilde es una sensación como ninguna otra de las que tuvo cuando gozaba de las ventajas de ser rey y de sus conquistas (XXI, 568-580). Si recordamos la proclama anterior de Odiseo: “Atrás la esclavitud y la tierra madre del trigo; ¡adelante, hambre y libertad!” (XII, 71), estaríamos cerca, a nuestro modo de ver, de la filosofía de una forma de vida que proporciona una libertad y una riqueza de sensaciones como no hacen otros estados, si recordamos los razonamientos de Guzmán, recogidos un poco más arriba, y del Lázaro de Luna. Con la aceptación implícita del hambre y de la mendicidad en la alabanza de la vida errabunda que ambos pícaros hacen, éstos están cerca de considerarlas “virtudes”, desdiciendo en cierto modo al Lázaro del anónimo en su juicio sobre el pensamiento del escudero, que hemos visto. A pesar de la altivez que tampoco pierde Odiseo en ese momento del poema delante de la cabaña humilde, hay un aspecto sentimental en este pasaje mayor que el que demuestran aquellos pícaros filósofos en sus experiencias respectivas, y desde luego que el del propio Odiseo en la altanera proclama citada, cuando capitanea una marcha de “desperados” a través del desierto para fundar su utopía. Más complejidad ofrece un poco más adelante la imagen de la puerta a la que llama en un barrio acomodado, después de su paso por un lupanar, a la que vuelve a llamar a pesar de no recibir ninguna dádiva. Al transfigurar la puerta a la que ha llamado en la suya propia, identificándose con el dios-mendigo, se hace mendigo de sí mismo, lo que se corresponde con el carácter indagador existencial de la obra. A la denuncia de la indigencia moral (la de la dueña de la casa, que se supone que no da nada, es la suya propia en el juego de identificaciones) se une la altivez de espíritu:

pero el mendigo se alegró y se sació, se afirmó su corazón,
se inclina y venera tu mano y a otra puerta se va.

(*Od.* K. XXI, 659-660)

La terrible visión anterior, cuando ve que pasa un mendigo viejo y pálido que mastica lentamente un mendrugo de pan (“¿Eres tú, anciano, el temible dios? ¡Detente aquí y háblame!”, XIV, 1186-94), se torna premonitoria y cobra ahora un nuevo valor en la identificación con el dios-mendigo. Es muy significativo, en la teología de la *Odisea*, que “el asesino de dioses” (θεοφονιάς) se adhiera de este modo al dios menesteroso que encuentra durante el propio pordioseo. Da sentido también a aquel “Dios malherido”, esa carga preciosa que la acción (resultado de la ascesis) trata de salvar por encima del abismo (XIV, 1351-57). Es el sentimiento impulsor del *salvator Dei*. Volveremos sobre esto necesariamente al hablar de la evolución espiritual de Odiseo en el capítulo siguiente.

El maltrato y el desprecio que al mendigar recibe de las prostitutas (XXI, 581 ss.) puede recordar la actitud de los pretendientes del modelo homérico, pero que la humillación venga de mujeres de mala vida sin que medie disfraz alguno acentúa la desprotección del héroe moderno y, en este caso, la sinceridad de su confesión. Pero la intervención de la vieja prostituta Kalí (“Bondadosa”, nombre parlante en antítesis de lo que cabe esperar de su condición) muestra una luz de generosidad y de compasión en el mundo miserable que la rodea. Ella se compadece del viejo pordiosero y le regala dos granadas, que más adelante se convertirán en todas las de su huerto cuando Odiseo parta para su último viaje en la barca que lleva el sello de ataúd, pues la granada que se depositaba en éste en la antigüedad era símbolo de muerte y al mismo tiempo de inmortalidad. No son frecuentes estos gestos de altruismo en medio de la sordidez de la literatura picaresca, pero tampoco desconocidos. Se encuentran en protagonistas como Lázaro, en el referido episodio con el escudero, o Simplicius que, cuando medra transitoriamente y se invierte su situación, compra un servidor al que regala su caballo, arreos y armas. Al despedirse y pedirle que se busque otro amo, hace derramar lágrimas al servidor y al posadero que presencia tanta generosidad (3, 16). Veremos también el comportamiento muy similar de Zorba respecto de su amo en este aspecto²⁹². Kalí está lejos del rango de protagonista, tampoco es exactamente una pícara, pero en la “autobiografía” que relata en la rapsodia final en forma dialogada con Margaró se presenta como “servidora de muchos amos” (XXIV, 240-365), aunque resolviendo la crudeza de las situaciones que ha vivido en los bajos fondos con el sentimiento

generoso poético²⁹³. Kalí ha tenido una presencia anterior más reducida (las dos intervenciones con las granadas son muy breves) que la de la otra prostituta joven, más prestigiosa y radiante (Margaró = Perla). Ésta protagoniza buena parte de una rapsodia (XVIII, 1036 ss.) y en su lujoso y florido jardín, donde recibe a una variada clientela, debate y defiende ahora en el encuentro con Odiseo su “ahora creo, amado, que los dos somos uno”. Es un sentimiento risueño que siente cuando se le entrega en el amor, frente al desolador “ay de nosotros, Perla, que este uno es también sólo aire” con el que contesta el Asceta errante (XVIII, 1197; 1208). Sin embargo, entendemos que el personaje de Kalí es muy especial y cargado de significado, pues al cabo parece demostrar una mayor consciencia si pensamos en la intención del poema, que es una reconciliación incondicional, construida desde abajo, con la propia vida, la única patria esencial posible. El diálogo entre ambas en la rapsodia final, cuando acuden resucitadas por la llamada de Odiseo para despedirse de él, puede decirse que resume el mensaje de la *Odisea* (y de la *Ascética*):

[Kalí]

¡Sin embargo, glorifico a Dios que me hizo mujer!
 Ah, Perla, muy bien aprendí el amor sobre la tierra;
 mucho sufrí en el mundo, pero no me arrepiento
 ¡y ahora que recomienza la vida, el mismo camino tomo...!

.....

[Margaró]

¡Un relámpago es la vida, lo sabía, y bien la coseché!
 Todas las cosas se mezclaron y se volvieron uno en mi regazo, como tú
 ordenaste
 y ese uno, oh Dios, ¡cuánto lo he gozado y cómo lo he besado quedamente!
 Pues yo conocía el gran secreto – también ese uno sólo es aire.

(*Od. K. XXIV, 361-364; 379-382*)

La ganancia mayor que la mendicidad le proporciona a Odiseo es el alimento de las granadas de la prostituta Kalí, un regalo de los ‘bajos fondos’, con su antigua carga simbólica. Ella, al volver a la vida, decide tomar el mismo camino que ya recorrió. Se entiende que lo hará con los frutos que animaron a Odiseo a exhortar al alma a resolver la paradoja (esperanza / desesperación) extendiendo sus manos insaciables: “para beber la muerte, el agua inmortal, y saciarte!” (*Od. K. XXII, 1476*). Aflora de nuevo el problema insoluble de la condición humana, que encuentra su representación en el mito del Eterno Retorno, tantas veces implícito en la *Odisea* de Kazantzakis.

Hemos comprobado en diversos pasajes de la *Odisea*, tanto en la fase prometeica rebelde y creativa como en su deambular por los bajos fondos de la mendicidad, que la conciencia de la necesidad (simbolizada en el Hambre), convertida en virtud en el avance espiritual regido por la voluntad de transformar la materia en Espíritu, es clave en la Ascética que propone Kazantzakis en su *Odisea*:

Se vuelve la carne espíritu en el hambre.

(*Od. K. XVI, 424*)

I.4.2.3. EVOLUCIÓN ESPIRITUAL. ASCÉTICA.

Dado que los aspectos evolutivos más generales del personaje del Odiseo kazantzakiano en comparación con el pícaro han sido tratados con el detalle que nos ha sido posible en el capítulo anterior “Evolución y conflicto” (I.4.2.1), trataremos ahora de ver aspectos que atañen más estrictamente a su evolución espiritual, después de haber descrito el enfrentamiento del héroe con la necesidad, cuyo exponente más definitorio acabamos de ver que era, como en el caso de la picaresca, el hambre, generadora de acción y de reflexión. La proyección antropológica de ese tema fundamental, acompañado de valores metafóricos, contribuye, a partir de cierto momento del poema, a la representación de la dimensión teológica de la *Odisea*. La mendicidad como recurso de supervivencia, al que con frecuencia recurre el pícaro, es el ejercicio más degradante del que no obstante se puede obtener provecho salvador y, eventualmente y paradójicamente, ennoblecedor.

Vamos a recapitular algunas de las observaciones hechas sobre la evolución del protagonista de la *Odisea*, resaltando ahora la integración de la moral del pícaro en el proceso vital de formación del gran Asceta, como el poeta narrador define a su héroe.

El aspecto evolutivo del Odiseo kazantzakiano ha sido subrayado principalmente por P. Prevelakis y P. Bien a propósito de “la teoría del desesperado” (vid. *supra* pp. 142 ss). El primero divide el poema en tres fases que recuerdan a Kierkegaard. Nosotros

hemos hecho una apertura al pensamiento unamuniano en cuanto al concepto de desesperación como elemento positivo de creación (en Kierkegaard la desesperación es pecado) y su posible acogida en Kazantzakis, al lado de la influencia que procede del *desperado* Nietzsche, fundamentada en S. Zweig. El segundo, el analista americano, acepta la relación de aspectos filosóficos de la *Odisea* con el filósofo danés, insistiendo, sin embargo, en el sentido bergsoniano de la *durée* que caracteriza la esencia del poema, de forma que el héroe se aleja por su carácter evolutivo del presunto nihilismo de sus acciones que le adjudica Prevelakis. Tampoco acepta, por la misma razón, la teoría del *desperado* tal como la propone éste, pero sorprende que deje sin explorar la afección espiritual de la desesperación, a pesar de que admite la relación con Kierkegaard. No hace tampoco referencia a la figura del pícaro (sí lo hace al hablar de *Zorba*) como hace Prevelakis. P. Bien destaca, a nuestro juicio con buenas razones, que el Odiseo centrífugo de Kazantzakis es, de acuerdo con la visión evolutiva bergsoniana, mucho más novelesco que el Ulises centrípeta de J. Joyce. Otra cosa es el logro literario y la trascendencia de uno y de otro en la literatura posterior. El parangón entre el Ulises joyceano (y el Stephen Dedalus) y el Odiseo kazantzaquiano que hemos intentado nosotros, aparte del que ofrecen Stanford y el propio Bien, sirve para poner de relieve y revigorizar la línea existencial, siempre en cambio y sin regreso posible, que C. Magris le asigna a todo héroe errante (quizás “antihéroe”) que se corresponda con las inquietudes y realidades del mundo moderno, un mundo en el que el hombre ha sido “abandonado por los dioses”, y cuya principal búsqueda es la de “la patria esencial”. Hemos señalado suficientemente, a tenor de esto último, la añoranza que tiene el pícaro de un mundo más hospitalario que el real en el que se desenvuelve (“un padraastro cruel”, según Guillen), quizás de un paraíso perdido, y el contraste entre el pícaro y el *desperado*, así como el carácter evolutivo del primero, que no es el mismo cuando empieza que cuando termina, lo que le distingue del héroe modélico. Hemos tratado también de atraer la atención sobre la relación del *Ulises* con la tradición picaresca anglosajona.

Otra observación fundamental tiene que ver con la interrelación de patria (real) y religiosidad como conflicto básico y origen de la errancia, en la que se produce verdaderamente la evolución. Hemos visto que la relación del pícaro con el lugar donde nació y pasó los primeros años de su vida está lejos de ser buena. Limitándonos a las obras básicas de referencia, en unos casos no vuelve nunca ni apenas nombra aquel

lugar (Lázaro en el primer anónimo y en la segunda continuación); o regresa para seguir perpetrando bribonadas ocultando su identidad y sufrir una condena a galeras con arrepentimiento y, tras redimirse, todo parece indicar su futura retirada del mundo (Guzmán); o bien vuelve y parte, en la continuación del relato de su vida, hasta llegar a un lugar remoto del Hemisferio Sur para quedarse (Simplicius). Otros pícaros como Don Pablos terminan emigrando al Nuevo Continente. En lo que se refiere al aspecto religioso, la época en que surgen estas novelas es enormemente convulsa por la dinámica espiritual, política y social generada por la Reforma seguida de la Contrarreforma, a lo que se añade la integración de comunidades especiales vistas como conflictivas, como la judía, a la que quizá pertenecieron algunos autores de nuestras obras. Una dinámica fatal, atizada por el dogmatismo de las Iglesias, que llevó a feroces persecuciones locales y a enfrentamientos bélicos entre naciones y dentro de ellas, motivando una errancia de tipo colectivo o individual de tipo 2. Por razones de vigilancia, son más veladas que explícitas las referencias al conflicto, pero siempre operando éste en los comportamientos a diferentes niveles dentro de las obras picarescas. La censura, no obstante, encontró terreno donde emplearse, como la edición castigada del *Lazarillo*, y alguna obra tuvo que escribirse en el exilio, como la interesante segunda continuación del mismo de Juan de Luna. En el caso de la *Odisea* moderna, el paso de un Odiseo centrípeto a otro centrífugo por el que opta Kazantzakis, en la tradición de Dante, obliga a tener en cuenta en primer lugar la relación del héroe con su patria (el trasfondo autobiográfico tuvo sin duda un importante papel en la decisión). Evidentemente, no puede ser la misma que la que tenía aquel que en la primera salida decidió finalmente alistarse en la expedición contra Troya, contada por Homero. Cabría suponer que la evolución espiritual del héroe kazantzakiano vendría determinada, en primer término, por dicha relación, que impele a cambios morales profundos, pues ya en la primera rapsodia se comprueba la reacción inesperada y adversa de la esposa y del hijo (conflicto edipiano en el caso del último), y también de cierta parte de la población de Ítaca (ya ocurría esto último en el poema homérico). Hay, sin embargo, otra información que nos viene del relato que el propio Odiseo kazantzakiano hace ahora ante los suyos, quienes al averiguar ciertos lances de sus aventuras se sienten claramente inquietos y refractarios a su presencia. Lo que más queremos subrayar es que ya antes de arribar a Ítaca las relaciones de este nuevo Odiseo con todo el mundo divino establecido son sencillamente terribles, que nada tienen que ver con el prototipo homérico. Pronto se declara a sí mismo como *theomachos* (el

conflicto edípico que se manifiesta en Telémaco frente al padre es el que se manifiesta a su vez en Odiseo, no frente a Laertes, sino trasladado al dios-padre), lo que le hace incompatible con los valores patrios y familiares y le obliga a salir a la errancia. Esto predetermina ciertamente la evolución ulterior del personaje: no hay marcha atrás, aunque sí un permanente estado de necesidad de respuestas tanto *ad hoc* como trascendentes, es decir, de creación de lo divino destruido y de una nueva ciudad. Todo, incluso él mismo, está por hacerse (nihilismo de la fortaleza *versus* nihilismo de la debilidad, en la línea nietzscheana). El descubrimiento de sus ancestros míticos, a su vez rebeldes en conflicto con el orden divino, que se añade al carácter truculento del abuelo materno, impele a la salida definitiva a un camino sin otro propósito aparente que el medirse con el propio azar. En la Odisea homérica hay una errancia orientada al regreso (lo que restringe en cierto modo el concepto de errancia según la entendemos), a pesar de la zozobra que origina la peligrosidad de las dificultades que el héroe ha de vencer, lo que hace que mantenga básicamente sus valores de héroe fundacional de los que nunca renegó. La salida definitiva del Odiseo moderno es primeramente a un camino que le es familiar, Esparta y Creta. Se trata todavía de un itinerario conocido, pero todo su comportamiento con los antiguos camaradas de expedición viene a ser el de un perfecto renegado que lo que pretende es justamente la *des-orientación* (la esperanza puesta en la regeneración por medio del injerto de los bárbaros acentúa esa actitud). La desvinculación del entorno es clara, aunque haya a veces recuerdos nostálgicos de él (menos veces de la familia), de los que procura pronto deshacerse. En lo extraño (Egipto es el puente hacia ello) se gesta, en la agitación de la revolución de los hambrientos, la fase constructiva, prometeica, de un dios (la máscara esculpida en el leño) y de una ciudad en el centro de África con otros fundamentos religiosos distintos de los tradicionales (no es un Teucro ni un Eneas). La sustitución del orden divino le acarrea el castigo del hundimiento de la ciudad y la pérdida total de la fiel tripulación que le había acompañado hasta aquí. No es como en el lance homérico tras el sacrilegio de las vacas del Sol en *Od.* XII, del que es responsable fundamentalmente la tripulación, que perecerá por ello, aunque sí lo había sido por el error objetivo de quedarse dormido y facilitar la apertura del odre de los vientos en *Od.* X. Es quizás más parecido, por su naturaleza demoníaca, al Ulises de Dante —a pesar de que éste perezca y el kazantzakiano se salve—, que naufraga en los remolinos del hemisferio sur en busca de peligrosa sabiduría, condenado por ello en el infierno de los embaucadores. Con el hundimiento de la ciudad y la soledad de Odiseo queda pagada sólo en parte su culpa,

sin que sea posible ahora diferenciar plenamente en esa culpa los sentidos de error (caso del héroe homérico) y de pecado (caso del dantesco), ambos presentes en la evolución semántica de la palabra ἁμαρτία, desde el sentido presente en la teoría aristotélica de la tragedia hasta el cristiano. El precio de su salvación (liberación) en realidad es el propio Odiseo, en cuerpo y alma, aceptado como pago voluntario, es decir, la autoinmolación, la consumación del héroe desmaterializado, su desvanecimiento y ascensión hasta el Uno que no existe, predicho en la *Ascética*. La desmaterialización (ἐξαύλωση) va asociada necesariamente a la aceptación del hambre como vía ascensional (“se vuelve la carne espíritu en el hambre”), como hemos visto, y le acerca a experiencias de ejercicios espirituales conocidas del autor, como es el caso de Ignacio de Loyola (Bien 1989: 67, y n. 12), de quien “podría decirse que se alimentaba con su propia hambre” (Sender 2008: 293).

Hay, sin embargo, un alimento material y poético: las granadas de la anciana prostituta Kalí, única que se compadece de la menesterosidad del héroe-mendigo cuando camina solo. La inmortalidad que simboliza ese fruto sólo puede entenderse como inmanente al mundo y a la vida, la única patria esencial posible: “el mismo camino tomo” (*Od.* XXIV, 364), dice Kalí resucitada para la ocasión de la despedida de Odiseo, en identificación, pensamos, con el héroe, “el gran errante” (*Od.* XXIV, 1381). Hemos de volver sobre esta sorprendente calificación de Odiseo justo al final del poema, cuando ha llegado al punto más apartado posible de su lugar de origen para allí desaparecer.

Una observación más es que el aspecto evolutivo del moderno Odiseo queda mucho más reforzado desde el punto de vista de la errancia según las modalidades de nuestra tipología. Ya vimos que en este Odiseo se dan todas las modalidades de errancia que hacen de él un ejemplo señero de errante perpetuo (vid. *supra*, pp. 211 s.). En él la práctica de la delincuencia es parte esencial del proceso de rebeldía y de liberación de las vinculaciones materiales, más allá del bien y del mal, y le ayuda, paradójicamente, en el propósito ético fundamental de transformación de la materia en espíritu. La voluntad transgresora práctica e interesada del pícaro, proclive a la delincuencia, y la voluntad idealista bondadosa de Don Quijote en Cervantes convergen en la retirada del mundo como solución única a la errancia perpetua, el primero, sin regreso al lugar de origen, y el segundo volviendo a su pueblo, ambos arrepentidos. No ocurre lo mismo por cierto con la contrafigura del último en el Capitán Uno de la *Odisea* (a quien Odiseo

llama “hermano de leche”), que parece continuar errante hasta su final, en coincidencia con la voluntad transgresora radical permanente de Nietzsche. La errancia, tal como la hemos entendido, supone una valoración del mundo como error, lo que supone ya en sí mismo una transgresión de las normas que camuflan la realidad. Ello posibilita que la trayectoria del protagonista de la errancia, en este caso del Odiseo kazantzakiano, la tracen tanto las acciones arriesgadas propias de un héroe en mutación por el cambio en sus valores tradicionales, pero todavía con altura de miras, como las más prácticas de quien sabe desembarazarse de los compromisos morales y del sentido del honor más comunes para salir del paso con el menor perjuicio y la mayor libertad posible (el empeño más claro del pícaro) y, por último, la decisión meditada y continua, a partir de cierto momento, de apartarse del mundo dando valor a la vida con el propio ejercicio (ἄσκησις) de ella, con todo y a pesar de todo. En la última fase de su peregrinaje por una parte extrema del mundo Odiseo es cada vez con más frecuencia calificado como el (gran) Asceta, a lo que ayudan los encuentros con transfiguraciones de Cristo, Buda y Don Quijote (ahora también errante perpetuo como él). Aquí es donde viene la divergencia fundamental en este aspecto: la vida del pícaro como tal cesa cuando cesa su errancia y acepta un asentamiento supuestamente definitivo, declinando, con el arrepentimiento, el atributo de pícaro, como ocurre con los pícaros citados como ejemplares (también el Quijote cervantino, convertido al final simplemente en Alonso Quijano en su aldea, se despide de su vida de caballero andante arrepentido de lo que ahora ve como despropósitos cometidos por él). Sin embargo, Odiseo va encontrando un propósito de más alcance a medida que avanza fundamentado en el propio avance, lo que le convierte progresivamente de asceta en gran Asceta, y entonces su errancia sólo puede cesar cuando cesa toda su vida, alcanzada la unión con lo Uno (inexistente), realizado ya como místico (con las reservas expresadas sobre este carácter por el propio Kazantzakis: vid. *supra*, pp. 54 s. y n. 270; *infra*, n. 326). Hay paradoja, quizás, pero no incompatibilidad a nivel evolutivo entre el pícaro y el místico, pues en este caso se dan en sucesión y, en la fase ascética, con arrepentimientos y vuelta a las andanzas, incluso en coexistencia (lo que en cierto modo recuerda las palabras de W. Frank sobre el caso español en el s. XVI). No hay señales de arrepentimiento en el Odiseo kazantzakiano, salvo respecto a la etapa cuando pensaba consumirse en su patria, lo que parecía en otro tiempo entenderse como lo más ético. Sí las hay muy explícitas en Guzmán y en Simplicius (el arrepentimiento es, en cierto modo, una reconstrucción y restauración de la relación con lo divino destruida por su conducta, lo que valdría también para el

místico en las meditaciones sobre las debilidades de su propia vida). En la línea de este Odiseo moderno, la superación de la disyunción moral entre el bien y el mal y la remoción de valores de raíz nietzscheana, son una proclama que, en diferentes formulaciones, veremos también en *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

1.4.2.4. PSEUDOAUTOBIOGRAFÍA.

La *Odisea* se abre con un proemio en el que el poeta comienza invocando al Sol, su gran amigo oriental (μεγάλε ἀνατολίτη μου), al que llama “fez dorado de mi espíritu” y al que le gusta llevar atravesado y jugar con él “para alegrar nuestras almas mientras yo viva y tú vivas”, y termina con la exhortación al auditorio: “¡Hermanos, del mundo tomemos posesión con la canción! [...] Vamos, fuera del alma las vanas amargas; tended vuestros oídos / ¡las penas y tormentos diré del renombrado Odiseo!”. La intervención del Sol termina en el epílogo, cuando entona su elegía después de que el héroe deje este mundo: “esta noche desvanecerse he visto a mi amado como un pensamiento”. Muchas cosas se condensan en los setenta y tres versos del proemio a cuyo contenido ya nos hemos referido en otras ocasiones, pero en los versos que citamos de su comienzo y su final destacamos tres principales. Primera: la invocación al Sol recuerda la que inaugura los poemas homéricos, dirigida en ellos por el poeta autor (quienquiera que sea éste) a la Musa, que será quien mueva la voz del aedo a cantar las hazañas del héroe con objetividad, retirado de ellas en la justa medida y a su servicio: la distancia épica. Segunda: el autor del poema moderno hace que sea el poeta cantor quien se afirme como tal y, con ayuda del astro que con sus incesantes vueltas por encima del mundo todo lo ve, se haga cargo de la narración de la vida del héroe, también en tercera persona, aunque se permite en ambos casos que el protagonista ocasionalmente cuente sus propias hazañas en primera persona a otros, intervenga en diálogos o guarde intimidad en monólogos. El poeta en la *Odisea* de Kazantzakis se muestra tan cercano y presente, que parece ser él quien decide la acción, no se limita a acompañarla en su devenir sino que “la siente” en solidaridad con el protagonista, al que llama “mi amado” en el epílogo, de ahí la abundancia de elementos líricos. En términos schillerianos, el poema antiguo sería poesía ingenua y el moderno poesía sentimental (Schiller 2021). Tercera: las penas y tormentos del héroe se presentan en forma de canto

que libra las almas de amarguras, es decir, sin olvidar el tono jocoso. Una cosa más: el afán de totalización del poema, que pretende tomar posesión del mundo.

De estas observaciones la que nos interesa ahora según el plan de nuestro estudio es la segunda. La compleja relación entre autor, narrador y protagonista es algo que hemos tratado de enfocar a la hora de hablar del empleo de la primera persona como característica de la picaresca en su construcción novelística, su realización más plena. Es indiscutible la importancia que tiene en la constitución del género en su momento, pero es asunto de debate si la narración en primera persona constituye un requisito indispensable cuando se admite la evolución del género, como hemos tratado de exponer (para lo que sigue vid. *supra*, pp. 32 ss.). Si el narrador es el actor protagonista, la vida que cuenta como propia puede dejar entrever cierta relación con la del autor en lo que hemos aceptado como “juego de máscaras” o “doble perspectiva de encubrimiento y autorrevelación”, que lo alejaría del pacto autobiográfico explícito. Se admite hablar entonces, en el caso de la picaresca modélica, de pseudoautobiografía, con el ingreso decidido en el terreno de la ficción (donde entraría incluso la autobiografía, siendo que la prosopopeya, “otorgar y deformar rostros”, es el tropo de la misma, según sostiene De Man 1991: 116). El ejercicio de identificación y de la posible relación entre los datos de la narración y los personales del autor queda por entero a la curiosidad y la perspicacia del lector, pues dentro del texto existen claves que invitan a satisfacerlas. Y en lo que concierne a la adopción de la persona empleada para el relato, la primera o la tercera, recordamos que “en última instancia, las distinciones basadas en la persona no se sostienen a la hora de llevar a cabo un examen narratológico serio”, como afirma U. Wicks al hablar del autor implícito y los efectos que se producen en el lector del *Lazarillo*, cuya vida se narra en primera persona, y en *América*, de Kafka, escrita en tercera persona (1989: 57). G. Sobejano ya destacó mucho antes la capacidad del autor moderno de crear en tercera persona una sensación de relieve absorbente equiparable a la que pueda conseguir la autobiografía (1964: 215).

En el caso de la *Odisea* moderna puede hablarse de elementos autobiográficos velados en ciertos pasajes y a ciertos niveles, no simplemente como incrustaciones en el cuerpo fundamental del relato que básicamente se ocupa de un Odiseo centrífugo que deja la familia y los valores patrios, sino como vivencias decisivas del propio Kazantzakis, en el plano sentimental y en el estrictamente literario, que alentaron el poema desde el tiempo en que comenzó a gestarse hasta la redacción final. Hemos

tratado de dar una visión compendiada de ellas (vid. 1.2.3: Experiencia personal del autor). La época tan lejana y mítica en la que supuestamente se desarrolla la acción de la *Odisea* dificultaría en principio la identificación de esos elementos, pero la introducción deliberada de diversos cronotopos en los que se desarrolla una acción que claramente alude a otro tiempo y a otro espacio (podríamos hablar de la figura del “hipérbaton histórico” si empleamos los términos de Bajtín, 1989: 299) facilita las claves de detección y saca circunstancialmente dicha acción del anacronismo en el que se escenifica atrayéndola al plano de la sincronía y de la experiencia personal del autor. Pensemos, por ejemplo, que la situación revolucionaria que se desarrolla en Egipto se corresponde con las vivencias en círculos revolucionarios berlineses cargados de expectativas de cambios radicales, con ecos de lo que ocurría en Rusia, adonde Kazantzakis viajó varias veces. Los activistas y líderes políticos reales son bastante reconocibles en los que aparecen en las orillas del Nilo. Se trata de un conjunto de circunstancias vividas por el autor, atento también naturalmente a ciertas novedades en el panorama literario, berlinés sobre todo, que, como vimos, pueden considerarse claramente móviles en la nueva configuración de su *Odisea*.

El poema tiene un protagonista centrífugo que refleja la particular búsqueda del autor de un sentido de la vida y del mundo, con una ojeada crítica hacia éste desde una moral en construcción más allá del bien y del mal, y de una solución al enigma de la divinidad en plasmación épico-lírica del breviario espiritual, escrito en paralelo durante los primeros años, que es su *Ascética*. De ahí las pretensiones de totalización de la Obra declaradas en el proemio. No es extraño que en la póstuma *Carta al Greco*, forma especial de autobiografía (quiera o no el autor, quien la entiende también como una ascética) en la que selecciona sus mejores máscaras, sea la *Odisea* la última creación suya que nombra y las demás las vea como *párerga*, según una nota suya conservada (vid. *supra*, p. 62 s.). Efectivamente no menciona por su título ninguna obra posterior en esas memorias suyas, pero el significado que da a la elaboración literaria del personaje de Zorba, como si la novela no se hubiera terminado y sólo hubiera servido como “crisálida” de su Odiseo, invirtiendo el orden cronológico real de creación del poema (1938) y de la novela (1946), tiene un significado muy especial sobre el que necesariamente hemos de volver.

Queda el elemento jocosos anunciado pronto en el proemio. La jocosidad, tan antigua y constante como la literatura, al menos desde la *Odisea* antigua, el *Margites* y

el poema satírico, pasando ya en época moderna por la picaresca, en la tradición neohelénica por ejemplos como el *Hermilo* y en la alemana contemporánea como el comentado *Till Eulenspiegel*, es una fuerza anímica fundamental con una función “noble y purificadora como pocas”, que en la línea creadora de nuestro autor culmina en *Vida y hechos de Alexis Zorba*, siguiendo con las máscaras.

I.4.2.5. ESTRUCTURA DEL RELATO.

Una de las características más notables de la novela picaresca es la composición episódica, y así lo señala la mayoría de los analistas (Guillén, Lázaro, Cabo, Scholes). No es desde luego una característica exclusiva de este modo narrativo, sino que su empleo es tan antiguo como la literatura occidental conservada, es decir, la épica primitiva, “cuya simplicidad lineal procura el plan básico a la narrativa picaresca antiheroica”²⁹⁴.

La épica homérica es una estructura episódica en tanto que muchos de los segmentos del relato completo pueden tener un grado de autonomía dentro del tema que dejan al lector, más bien al oyente en el origen, con una sensación de haber recibido una historia limitada, pero que puede circular con sentido por sí misma, sin que ello sea obstáculo para la unidad del poema en su composición final²⁹⁵. Cuando la acción se mueve dentro del tiempo absoluto y perfecto (Bajtín), la sucesión de los acontecimientos encaminados hacia un final ha de seguir un orden temporal. Pero precisamente el carácter absoluto del tiempo representado es lo que hace que propiamente no exista el sentido de duración (Bergson / Lukács), es decir, el valor del tiempo tal como se percibe en la experiencia común de la vida, en el que entra la dimensión interna, existencial, explorada en su amplitud y su angostura con mayor resolución en el mundo moderno, sobre todo en la novela. Es en esta dimensión donde se produce la evolución del personaje (otra cosa es la evolución de la acción, pero en la novela ésta influye en aquélla). El Odiseo homérico se mantiene firme en su carácter ante la diversidad de pruebas que debe afrontar y parece que siempre acierta en sus elecciones para salir airoso de ellas, pero la *Odisea* presenta un punto de inflexión entre un mundo estático y otro más dinámico, de turbación en los valores, y Odiseo es un héroe ambiguo respecto de ellos, y él y el poema son ya mensajeros del cambio. Es a partir de tales momentos de turbación cuando el valor de lo episódico en el conjunto de

la narración se transforma, pues ciertos segmentos pueden señalar un cambio gradual, no sólo hacia un final de la acción (la obra queda abierta), sino en el devenir posible de la historia más allá del poema. Es muy significativo que se presente al héroe, desde el principio, como sujeto agente y paciente de la acción (el “sufridor” Odiseo, ὁ πολύτλας: πολλὰ δ’ ὅ γ’ ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν): es decir, que ha entrado en juego la representación del azar, de la confluencia imprevisible de espacio y de tiempo que necesariamente deja al protagonista a merced del acontecer, sobre el que intenta mostrar de algún modo su dominio con la rememoración, es decir, con la interiorización de sus hazañas. Esto se refleja en la forma con la alteración, respecto de lo que sucede en la composición de la *Iliada*, de la simplicidad lineal de los episodios en la *Odisea*. Ahora los episodios van en algún momento en paralelo y en otros saltan hacia atrás cuando los cuenta el propio protagonista (según la ocasión y con variantes importantes de contenido, de máscaras, para alcanzar sus fines), aparte de la predicción de un segundo viaje de expiación y la forma un tanto enigmática de llegarle la muerte. Se crea con ello una inquietud en el receptor, con unos efectos de gran alcance creativo en la tradición literaria del mito hasta época contemporánea.

La evolución del carácter del héroe se produce en la dimensión histórica y se consume en literatura con la aparición de la novela en época moderna. Si épica es sinónimo de estatismo, regido por los valores, novela, en sentido moderno, lo es de evolución, regida por el tiempo. Es significativo que sea un pícaro el protagonista antiheroico de las primeras novelas que rompen con la tradición idealista heroica prolongada a través de los libros de caballerías, y que estas novelas adopten la misma estructura narrativa episódica que se muestra perdurable (Scholes-Kellog 1966:209). Lázaro Carreter avisa de la diferencia esencial entre el héroe antiguo (su carácter no cambia de episodio a episodio) y el moderno (el Lázaro del anónimo español no es el mismo inocente castigado por el ciego que el de los episodios de los mortuorios, del buldero o del escudero). Una diferencia que corrobora el Lázaro de la continuación de Juan de Luna cuando decide volver a las andadas diciendo que la mudanza es el accidente inseparable que le acompañaba. Nos parece dudoso que sea adecuada la expresión “en sarta” que emplean algunos analistas para el encadenamiento de episodios, cuando la autonomía de cada uno de ellos puede conferir una cualidad diferente a las sucesivas piezas de un relato que apunta en la dirección del cambio en el

espíritu del protagonista: del mundo regido por los valores a la prueba de la temporalidad²⁹⁶.

La estructura episódica ciertamente es la misma en la épica primitiva que en la novela picaresca, como señalan Scholes-Kellogg, pero en ésta la sucesión de los episodios revela evolución. En la *Odisea* moderna el protagonista declara pronto, al recordar y contar a los suyos el episodio con Calipso, su inclinación por el cambio:

Me estremecí. Siento el peligro de llegar a ser un dios,
sin un corazón cambiante, sin alegría y sin dolor de humano.

(*Od.* K. II, 153-54)

El rechazo de la oferta de inmortalidad que Calipso hace al Odiseo homérico está motivado por la idea obsesiva de volver a ver salir el humo de su hogar. En la *Odisea* kazantzakiana, por el contrario, se subraya una visión fundamentalmente moderna de la condición humana. Es visible a medida que el poema avanza el efecto del proceso de novelización que permite que el Odiseo épico que vuelve a Ítaca en la rapsodia I con esperanza de arraigar de nuevo no sea el mismo que el que emprende furtivamente el viaje sin regreso en la rapsodia III. A partir de ésta se suceden las fases de su evolución espiritual en el curso de una larga errancia hasta abandonar el mundo²⁹⁷. Ya vimos el contraste que en este aspecto existe con el protagonista del *Ulises* de J. Joyce, novela construida también en sucesión de episodios en presumible correspondencia con el poema homérico y con la posible incidencia en ella de la tradición picaresca anglosajona.

No queremos decir con esto que Kazantzakis mirase a la tradición picaresca que hemos seleccionado para la elección de la estructura episódica en la composición de su *Odisea*, simplemente que esa estructura que se remonta a la épica primitiva admitía perfectamente e incluso favorecía la entrada en su obra de elementos de esa tradición picaresca que hemos tratado de resaltar en nuestro estudio. Aparte del modelo homérico natural, el autor tenía sin duda muchos sitios donde mirar para elegir su patrón compositivo, entre ellos, el poema épico-caballeresco *Digenís Akritas*, que tiene ciertos rasgos de novelización, también poco heroicos en algún episodio.

I. 5. Recapitulación y balance del estudio de la *Odisea* de Kazantzakis en relación a la tradición de literatura picaresca.

La presencia de elementos de la picaresca en la *Odisea* (1938) de Nikos Kazantzakis ha sido defendida por estudiosos acreditados de esta obra, como P. Prevelakis, K. Friar, y A. O. Aldrige. Esta convicción es también la nuestra. No obstante, la relevancia de tal presencia merecía más atención de la que se le ha prestado hasta el momento, y es lo que nos ha llevado a profundizar en su estudio desde el ángulo de los códigos de la tradición de la literatura picaresca. Como punto de partida de nuestro estudio hemos aceptado los postulados de que la picaresca es “uno de los modelos principales de supranacionalidad que se ofrecen al estudioso de Literatura Comparada” (Guillén) y de que “es probable que, de hecho, un cierto grado de relajamiento conceptual sea estrictamente necesario para el estudio comparativo de la picaresca, y tanto más cuanto más abarcador sea éste” (Cabo).

De todos modos, para no incurrir en una visión unidimensional de esta obra extraordinariamente compleja, pues su supuesto anacronismo formal y temático se ve desmentido a menudo por cronotopos alusivos a situaciones modernas y contemporáneas de índole muy diversa, el enfoque literario comparatista ha ido acompañado de una ampliación de perspectiva para tener en cuenta aspectos fundamentales en la gestación del poema. No podíamos ignorar –y no lo hemos hecho– el plano filosófico, el teológico y la relación con la ascética y la mística, así como el contexto histórico y la experiencia vital del autor mientras se fue fraguando su ideología, todo ello en las proporciones que nos han parecido adecuadas para no desviarnos del tema principal de nuestro estudio. La importancia que vemos en el mismo la refuerza el hecho de que el elemento picaresco presente en el poema épico encuentra una modulación ulterior más clara de la mano del mismo autor en otra partitura en forma de novela, con variaciones que trasladan todo el marco mítico en el que aquél se encuadra, reelaborado hasta la fantasmagoría respecto del original homérico, en el que ya la imaginación había encontrado pocas trabas, a otro actual perfectamente reconocible por su relación con la realidad contemporánea. Nos parece que ese elemento picaresco reclamaba no sólo otro ropaje y otros actores más actuales, sino un cambio en la adopción del modo, es decir, un lugar literario más adecuado para su expresión y desarrollo, como el que efectivamente encontró en la novela *Vida y*

hechos de Alexis Zorba, publicada pocos años después que el poema. La obra fue un punto de inflexión decisivo en la poética y en la producción literaria del autor, que a partir de entonces se entregaría al arte de novelar con bastante más reconocimiento que antes por parte de la crítica y del público. El análisis de la novela desde la misma perspectiva que el poema, es decir, detectando y valorando la presencia en ella de elementos de la tradición literaria picaresca, la acometemos en la segunda parte de este estudio.

Tras el examen de la *Odisea* de Nikos Kazantzakis que hemos llevado a cabo, con los recursos metodológicos que hemos fijado, podemos afirmar que este extenso poema, puesto en relación con ejemplos de la tradición occidental de literatura picaresca, comparte con ella rasgos muy significativos de los que caracterizan esa tradición (la determinación del contexto del poema en el plano vertical de la tradición y en el horizontal de la contemporaneidad, ha sido fundamental para la comparación). Tal afirmación es posible tras aplicar al análisis comparativo del poema tanto los criterios de juicio formales como los que conciernen al contenido establecidos por la crítica acreditada a partir de la observación de los principales ejemplos históricos de literatura picaresca: *Lazarillo de Tormes* (1545), *Guzmán de Alfarache* (1599, 1605) y *Simplicius Simplicissimus* (1648), con su interrelación y respectivas continuaciones. La presencia de la novela alemana se justifica, entre otras razones, por la intervención del código bélico, conveniente al tema odiseico (la guerra, además, “sustituye en esta novela al pecado original del *Guzmán*”, según Parker). De este modo hemos procurado determinar en lo posible la naturaleza de este tipo de literatura y afirmar su potencialidad suprahistórica. Los recursos metodológicos básicos a los que hemos acudido, con las modificaciones que hemos visto oportunas, son dos: la teoría modal o de los modos combinados (R. Scholes, U. Wicks), puesto que además de los criterios formales postula que “los mundos de la narrativa están cargados de valores”, y la propuesta de definición de la picaresca del crítico literario C. Guillén con la formulación de unos criterios que consideramos los más sólidos y operativos para una aproximación coherente a los problemas y a la identificación del género. Algunos otros estudios sobre la problemática general del género nos han sido de gran ayuda (F. Cabo). Son obvias las dificultades a las que nos hemos enfrentado para llevar a cabo tal análisis en un poema de semejante envergadura (33.333 versos), empezando por la selección de pasajes para no quedarnos en *a priori* teóricos y buscar la mayor justificación textual posible.

Trataremos de exponer algunos de los resultados más relevantes de nuestro estudio de la *Odisea* atendiendo a los criterios formulados por C. Guillén, que ahora consideramos conveniente reordenar de forma general como criterios formales y criterios temáticos o de contenido, teniendo en cuenta siempre que hay implicaciones constantes entre unos y otros. En cuanto a los criterios formales, empezando por el último de los propuestos por el profesor Guillén, que también va en ese lugar en nuestro estudio, la composición episódica del relato picaresco, cabe resaltar el hecho de que se trata de un recurso narrativo que en la tradición occidental se remonta hasta los testimonios más significativos de la épica, los homéricos. El que el poema épico moderno adoptara la tradicional distribución temática en episodios permitía perfectamente la entrada del elemento picaresco en el contenido. Otra cosa es que los episodios no tengan el mismo peso específico que en la épica antigua en lo que se refiere a la naturaleza y la situación del héroe. La *Odisea* de Kazantzakis está afectada por el proceso de novelización avanzado (proceso que ya anuncia el poema homérico), que significa el ingreso en la temporalidad y la evolución del personaje, cuyo carácter cambia en el curso de la acción, lo que no ocurre en el héroe de la epopeya. Eso es lo que puede decirse ya abiertamente de la picaresca inaugural, de reconocida importancia para la aparición de la novela moderna: la transformación de Lázaro, p. ej., se va haciendo patente de episodio en episodio (Lázaro Carreter) y Guzmán afirma, tras su conversión: “halléme otro, no yo ni con el corazón viejo de antes” (cf. Cavillac 2010: 256). Simplicius, en la *Continuatio* de la novela principal, acepta la condición deslizante de la existencia en la que “sola la inconstancia es constante” y le hace volver a la errancia después del arrepentimiento y asentamiento al final de la primera novela. El Lázaro de Juan de Luna parte de una situación en la que el protagonista asume esa naturaleza cambiante: “no pude conservarme en la buena vida que la fortuna me había ofrecido, siendo en mí la mudanza como accidente inseparable que me acompañaba”, y vuelve a las andadas. El carácter novelesco, de corazón cambiante (como dice de sí mismo), del héroe de la *Odisea* de Kazantzakis, que le apartaba de lo que cabía esperar de él, acarrió un conflicto ideológico importante, surgido de inmediato tras la publicación del poema, en un sector de la crítica de su país de origen al que le resultaba difícil aceptar que un héroe nostálgico del humo del hogar terminase expatriándose despechado para siempre y exclamando: “¡Salud a ti, alma mía, que el viajar siempre por patria poseíste! / ¡La virtud más fecunda del mundo, la infidelidad sagrada!”. El héroe centrífugo ya no tiene que ver con el garante de unos valores cuya firmeza

cantaba el *epos* antiguo. Despidiéndose de aquel “tiempo absoluto y perfecto” (Bajtín) el protagonista moderno ingresa en el tiempo de la experiencia común en el que “no se sabe qué va a ocurrir”, como dice E. Lampridi en un comentario reprobatorio del poema al poco de aparecer, desenfocado como mínimo en ese aspecto, pues lo que denuncia es justo la consecuencia de la cualidad propia del héroe novelesco. La novela, como forma narrativa aparecida ya en la Antigüedad y destinada a ser el género moderno por excelencia, “que no ha cesado de evolucionar” (Bajtín), posibilita la representación de los riesgos del héroe actual convertido en ser humano (*everyman*, un hombre cualquiera) a merced del azar y de sus angustias en una nueva dimensión temporal, la *durée* bergsoniana. Fundamentalmente desvalido y “abandonado por los dioses” busca “la patria esencial” (Lukács), que no tiene que ver con la real asignada, fuente de conflictos alienantes. No es casualidad que los pícaros citados tampoco vuelven a su lugar de origen como el Odiseo kazantzakiano, y si lo hacen, es para volver a partir. El no regreso al lugar de origen se revela en estos y otros muchos ejemplos como una característica del héroe (o “antihéroe”) moderno. Efectivamente, “los modos de la narrativa están cargados de valores” y en el anagrama que ofrece la teoría modal la *Odisea*, si aceptamos la herencia novelesca, entraría entonces por el extremo que representa el mundo heroico del *romance* (heredero del *epos* con modificaciones sustanciales) y continuaría por la línea en la que se representan otros modos con los que se combina, de forma que el resultado final albergaría elementos de composición propios del modo situado en el extremo opuesto, es decir, la forma satírica, de la que está más próxima la picaresca con su carga crítica del entorno (esquema: *romance* – tragedia – novela sentimental – historia – comedia – picaresca – sátira). La detección de elementos de uno y otro modo y de las proporciones en que se combinan en la obra analizada permite un acercamiento formal y de contenido que asegura una valoración comprensiva de su naturaleza.

La composición en verso épico de la *Odisea* kazantzakiana no es un motivo que impida ver en ella el carácter novelesco. Está claro que la narrativa encontró en su desarrollo la prosa como forma más libre (Lukács), pero ejemplos de novelas en verso existen hasta época muy reciente (*Omeros*, 1990, de D. Walcott). Es curioso que en la literatura neohelénica la entrada de la tradición picaresca la señala precisamente una novela en verso de carácter satírico, *Hermilo* (1817), de M. Perdikaris, cuyos hexámetros hacen pensar en un primer momento en una parodia de la *Odisea* homérica,

si bien las invectivas van dirigidas a la actualidad, como es propio de la sátira. Los ejemplos de novela picaresca en la literatura neohelénica, aparecidos ya en prosa durante el siglo XIX, están en deuda con esta novela en verso (H. Tonnet, P. Apostolí).

Respecto a otro de los criterios formales más importantes, el empleo de la primera persona en la narración, estamos de acuerdo en que es más que un mero rasgo formal y que el punto de vista único tiene implicaciones muy serias en la picaresca inaugural. No obstante, la propia evolución del género hace que un relato en tercera persona pueda crear el mismo efecto obsesivo, como puede comprobarse, p. ej., en *América* de Kafka (Pascal, Wicks, Sobejano). La *Odisea* de Kazantzakis es un relato también en tercera persona. Pero entre la manifiesta empatía del poeta narrador (en el epílogo le cede al Sol que entone la elegía por su desaparición del mundo: “esta noche desvanecerse he visto a mi amado como un pensamiento”) y las abundantes intervenciones del héroe en primera persona, tenemos pocas dudas de que ese efecto sea menor que el que se produce en la citada novela de Kafka, considerada “quizás la primera narrativa picaresca importante de nuestro tiempo” (Guillén): el lector va viendo el mundo del modo como lo ve Odiseo en un caso y Joseph Roisman en el otro.

En cuanto a los criterios de contenido, hay dos temas en la *Odisea* que pronto la picaresca acotó como propios en la literatura moderna: la delincuencia y el hambre, antesala de la mendicidad. En ningún otro tipo de literatura de la miseria de la época se aceptan ambas cosas asumidas por un protagonista: “el delincuente hace su primera aparición como tipo literario en la novela europea a través de la tradición picaresca española” (Parker, con sus reservas sobre el *Lazarillo*, al que ve como precursor del género). Guzmán es capaz de robar a la propia familia que va a visitar, y en la propia ciudad, al regresar, oculta su identidad y procedencia y desvalija a la señora que lo emplea, lo que le vale la expulsión y condena a galeras. De la misma forma Odiseo (hemos hecho observaciones sobre la diferente calificación moral de la rapiña según la época) saquea la propia casa antes de partir para no regresar nunca, con unos compañeros de tripulación, marginales y todos ellos apicarados, con los que se identifica (Prevelakis). En su periplo hay una sucesión de pillerías como el robo de un carro, la seducción de una muchacha a la que deja embarazada y abandona a pesar de sus promesas (rasgo donjuanesco), el rapto de Elena y la venta de una imagen sagrada que le había regalado Menelao, el saqueo de algunas tumbas y la práctica de la mendicidad. Cuando entra en juego el código bélico, Simplicius se asocia a los

merodeadores que practican el bandidaje en la Guerra de los Treinta Años como Odiseo lo hace con los *desperados* en su avance por el centro de África entre tribus belicosas.

La transgresión de valores y el desarraigo se encarnan en el mundo moderno de forma traslaticia en la figura del *desperado*, generada en la época de la conquista española del Nuevo Continente más o menos en la misma época que surgió la del pícaro en la metrópoli, con la que mantiene similitudes e importantes diferencias. Dicha figura, fundamentalmente sociológica en su momento, se trasladada ahora a una actitud existencial e intelectual (“el hijo del siglo”), cuya representación más expresiva se da en uno de los mentores espirituales más importantes de Kazantzakis: F. Nietzsche (Zweig / Prevelakis). La asociación de esta figura con el nihilismo para la definición del carácter del Odiseo moderno, como hace Prevelakis, es cuestionada por otro analista de la importancia de P. Bien. Estamos de acuerdo en que el nihilismo es una solución un tanto apresurada y reductiva en la caracterización de Odiseo que hace el primero, pero también lo es dejar a un lado el concepto de desesperación como parece hacer el segundo. Tanto en Prevelakis como en Bien entra en juego la filosofía de Kierkegaard, pero nosotros entendemos que hay que tener más en cuenta de lo que se hace en general la de Unamuno, que Kazantzakis conocía y que no menciona ninguno de los dos, pues en este pensador español la desesperación es transgresión positiva y creativa (“es la desesperación dueña de los imposibles”, dice citando a Salazar y Torres; son *desperados* tanto Loyola como Pizarro o Don Quijote), lo que está más cerca del temperamento vitalista de Kazantzakis, mientras que en el filósofo danés esa afección es negativa, una enfermedad, un pecado.

En el mundo de la precariedad la máxima expresión es el hambre, que viene impuesta y es la compañera casi inseparable del pícaro, lo conduce a la mendicidad y es motivo permanente de búsqueda de soluciones y, por tanto, motivo también de sus reflexiones acerca de la vida. La aceptación voluntaria del hambre es propia del héroe, del caballero andante, del asceta y del místico como ejercicio de mortificación y de elevación. Para el Odiseo kazantzakiano el hambre se presenta como realidad impuesta durante muchos episodios en los que llega a mendigar, pero él la convierte en valor y condición indispensable para el avance espiritual e incluso en un *topos* teológico, en un intento de anulación del orden divino anterior y creación de uno nuevo. Odiseo es el gran Asceta que al final alcanza el Uno, que no existe, con lo que su forma de unión mística lo deja ante el abismo. La radical rebeldía en la dimensión religiosa es evidente

a lo largo de toda la *Odisea*, con independencia de la precariedad. A pesar de la precariedad constante y a veces lacerante en la que se desenvuelve la picaresca inaugural y de algunas irreverencias manifiestas y peligrosas provocadas por ella, no se plantean frontalmente problemas de fe, aunque se deje notar la carga de los graves conflictos de la época en que surgió y se extendió el género (Reforma / Contrarreforma). Las ediciones castigadas del *Lazarillo* y que Juan de Luna escribiese en el exilio la interesante segunda parte de éste, de marcado carácter antiinquisitorial, obedecen a la misma actitud de rechazo por parte de los guardianes de la ortodoxia que sufrió Kazantzakis en su país.

En conexión con esto último, y en cuanto a los componentes narrativos que trazan la vida del pícaro literario tradicional y que jalonan la evolución y los conflictos del protagonista en lo que se refiere al lugar de origen, con el desarraigo definitivo de él y la adopción de la errancia como forma de vida, ha quedado claro que, con diferente intensidad e incidencia, son perceptibles y aun más pronunciados en la trayectoria del héroe kazantzakiano (“el héroe y el pícaro: encuentro en la errancia”, cf. Introducción). En la *Odisea* moderna el protagonista presenta un giro radical de orientación respecto del modelo homérico en relación a la patria en forma de proclamas virulentas de rechazo que anticipan las más razonadas, pero igualmente acerbas, que formula Alexis Zorba en la novela posterior en varias de sus intervenciones capitales: es un tema central en la obra y en la vida real del autor, que nunca dejó de ser un gran griego. Se trata de una relación semejante a la que expresa Unamuno cuando dice: “amamos a España porque no nos gusta”, que encuentra una expresión personal más significativa en una carta de Kazantzakis desde Antibes al final de su vida: “Je vis à l'étranger mais mon coeur erre en Grece” [la acursiva es nuestra] (carta a T. Androulidakis, 18 / 8 /56, recogida en *Le Regard Crétois*, 14, 1996, p. 2). Es clave el concepto de errancia, entendida no sólo como desplazamiento en el espacio, sino como vinculada al azar y al error, e importa tener en cuenta en la definición que hemos hecho de ella el carácter dramático que comporta. Es decir, que el paisaje es fundamentalmente espiritual, por eso la errancia de Kazantzakis no es tanto por el extranjero sino por Grecia, aunque esté fuera de ella. Cabe recordar aquí las palabras de G. Seferis y su sentido de la nostalgia (vid. *supra*, n. 71)

En la tipología de la errancia que hemos establecido en relación a los motivos que la causan había una oscilación entre el determinismo y la libertad. La opción por el

modo de vida que comporta menos ataduras con los compromisos morales convencionales y proporciona más libertad es afirmada con énfasis en varias ocasiones por el pícaro (Guzmán, Lázaro de Juan de Luna), y es empresa acometida con obsesión por Odiseo hasta liberarse de la propia libertad y de la esperanza, unas ataduras que las entiende como errores. Según una sugerente conjetura (Parker), la retirada del mundo de Guzmán tras su arrepentimiento y su opción por la vida eremítica en una hipotética tercera parte de su vida que no escribió conduciría, sin solución de continuidad, a la vida de Simplicius con su apartamiento en otro extremo del mundo en el hemisferio sur, en Madagascar. El Odiseo kazantzakiano, ahora nostálgico sólo de lo que está siempre más allá (ἔσχατα), sin arrepentirse desde que dejó la patria, desaparece por los cielos de la Antártida. Sólo entonces termina su errancia, que se identifica con toda su vida. El pícaro, es la gran diferencia, pone fin a su errancia en su último asentamiento, con lo que cesa su vida como pícaro.

En la última fase de la errancia de Odiseo, junto con la experiencia de la mendicidad que comparte con el tipo del pícaro, la errancia se identifica con su ascética, al final de la cual alcanza la unión con lo Uno (inexistente), convertido en ese momento en místico al filo del abismo. Durante su experiencia española en varios viajes mientras escribía la *Odisea*, Kazantzakis leyó *España virgen*, el “magnífico libro” (así lo juzga) de Waldo Frank, en el que, al referirse a ciertas figuras representativas de la cultura del país, el autor afirma que “opuesto al místico y al héroe, el pícaro, sin embargo, los recuerda”. En una moral de antinomias todo parece estar claro al separarlo tajantemente. No es así cuando nos acercamos a un personaje, sea real o de ficción. La paradoja necesariamente entra en el juego moral valorativo y hace que un tipo como los mencionados “recuerde” al otro. En un mismo personaje, el Odiseo kazantzakiano, hay paradoja, pero no incompatibilidad a nivel evolutivo entre el pícaro y el místico, pues se dan en sucesión y, en la fase ascética, se puede afirmar que también en coexistencia. El cuestionamiento de la moral en la filosofía nietzscheana, basado en el postulado de una misma sustancia subyacente en el bien y en el mal, se percibe en la conducta de este Odiseo y reaparecerá en diversas formulaciones en *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

El cotejo pormenorizado, siguiendo los criterios metodológicos expuestos, de líneas vitales que caracterizan la evolución en ambos casos, el del pícaro (pensamos en el considerado más representativo, Guzmán) y el del moderno Odiseo, nos permite ver unas concordancias (y discrepancias) entre sus “vidas” que se pueden exponer en un

esquema comparativo más condensado que el ofrecido en su momento (vid. *supra*, pp. 204 ss.; para Lázaro remitimos a pp. 199 ss. y para Simplicius a pp. 206 ss.). Este esquema, como aquél, va trazado en una secuenciación que se corresponde con la tipología de la errancia que hemos propuesto, según los motivos que la causan:

Guzmán. En el orden divino: aceptación de la culpa original. En el orden humano: es de extracción social y nacimiento confuso, el padre comerciante venido a menos le deja en herencia la sospecha y el estigma de bastardo / entorno precario, más en el aspecto moral que en el material / desajuste en los afectos familiares / errancia obligada, mezclada con la voluntaria: el deseo de “ver mundo” / defensa de la vida errante, más “libre” / la precariedad material libra de servidumbres peores que las que exige un estatus social acomodado o supuestamente privilegiado / delincuencia y prisión / reflexiones morales sobre sí mismo y el mundo (*atalaya*) / detención y purga en galeras / reconocimiento del error propio y del mundo / potencial liberación de él por la retirada del mundo y la ascética / cesación de la “vida” del pícaro.

Odiseo (K.). En el orden divino: resentimiento y lucha contra ese orden, *teomachos*. En el orden humano: procede (como el homérico) de la aristocracia de sangre, pero de estirpe moral doble, una de valores nobles y otra fraudulentos / hostilidad en el seno de la familia más próxima, en quiebra de valores heroicos / renuncia a la pelea por mantener su estatus / ruptura con el hogar patrio mediante el saqueo del mismo / voluntariedad en la elección de una errancia perpetua, como vía de libertad / actos delictivos durante el periplo / encarcelamiento por apoyar una rebelión en Egipto / la precariedad y el Hambre, potencia cuasi-divina, son armas positivas para un proyecto creativo y destructivo al tiempo: fundación de una nueva ciudad enterrando a los dioses antiguos / fracaso, castigo divino, soledad, mendicidad / liberación del error, de la propia libertad, por la ascética, el ejercicio espiritual que supone la errancia misma hasta el final / separación del mundo / ascensión mística a lo Uno, que no existe.

La actitud de cada uno de ellos en su adopción de la errancia como forma de vida determina su particular evolución, pero hay una convergencia, por cuanto que su errancia se orienta, más que a la libertad como afirman, a la liberación del error buscada

por el héroe (o ‘antihéroe’) novelesco moderno que encontramos representado en ambos personajes. La retirada del mundo supone el fin de la errancia como liberación del error, a lo que paradójicamente ha contribuido la entrega a la misma como ascesis. Pero en la *Odisea* kazantzakiana la afirmación de la vida errante por parte del héroe se prolonga hasta el final como experiencia de plenitud existencial, abrazando la paradoja en su totalidad. Es la gran apuesta creativa y la singularidad de la obra.

Como conclusión en este aspecto diremos que Odiseo reúne todos los tipos posibles de errancia, en la que nunca cesa hasta su consumación y desaparición del mundo, incluidos los tipos que caracterizan al pícaro, que sí cesa en ella en un último acomodo. Ambos optan al final, y esto es esencial, por el no retorno al lugar de origen y son, por tanto, “centrífugos” (en el caso del héroe kazantzakiano es imprescindible la referencia previa a la breve aparición de Ulises en Dante). A pesar de algunos suspiros, ambos se muestran lejos de la verdadera nostalgia, la del héroe nacional “centrípeto” representado sobre todo por el Odiseo homérico. Ha merecido la pena en este aspecto comparar al Odiseo de Kazantzakis con los personajes del *Ulises* de J. Joyce, sobre todo con el Stephen Dedalus (el supuesto Telémaco, otro nostálgico del “cada vez más allá”, al contrario que Bloom, el supuesto Ulises, que vuelve a casa con su mujer al final de la historia), y tener en cuenta la valoración de C. Magris sobre las dos formas existenciales del viaje, la circular y la rectilínea. Ésta última es la única que le es existencialmente posible, según dice, al hombre moderno: “el viaje se vuelve entonces un camino sin regreso al descubrimiento de que no existe, no puede y no debe existir regreso. [...] El viaje circular, tradicional, clásico, edípico, conservador de Joyce, cuyo Ulises regresa a casa, es sustituido paulatinamente por el viaje rectilíneo, nietzscheano de los personajes de Musil...”. El escritor italiano habla del carácter nietzscheano del viaje rectilíneo sin regreso, lo que parece entrar en contradicción con el concepto del eterno retorno, que explícitamente reniega de la línea recta y afirma la circularidad del destino (“‘todas las cosas derechas mienten’, murmuró con desprecio el enano. ‘Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo’”). De este concepto teníamos que ocuparnos, a pesar de la gran dificultad que presenta su comprensión, dada la influencia temprana de Nietzsche en la obra de Kazantzakis. Nos es imposible concentrar lo que hemos tratado de aclarar al respecto según nuestras posibilidades y hemos de remitir a los lugares donde lo hemos hecho (cf. ns. 40 y 219): las figuraciones geométricas de lo rectilíneo y de lo circular tal vez se encuentren en un sentido convergente en los espacios misteriosos del

espíritu donde habita el concepto del eterno retorno, que quizás se entienda mejor como intuición (así parece sugerirlo el título del capítulo donde se expone: “De la visión y el enigma”, en *Así habló Zaratustra*). Quizás esa forma de encuentro explique la paradoja de que al final de la *Odisea*, al héroe que no cesa de alejarse con convicción de su punto de partida en un viaje que se promete sin retorno (τὸ ἀγύριστο ταξίδι), se le llame “el gran errante” (ὁ μέγας γυριστής) que oye “las voces del retorno” (τοῦ γυρισμοῦ τὸ λάλο), lo que nos deja perplejos justamente ante el enigma existencial profundo de la nostalgia y sus posibles dimensiones, también paradójicas (“dolor de o por volver”, cf. n. 71).

Dos aspectos de carácter son también muy importantes y comunes al pícaro y al Odiseo moderno en distinto grado: el tono reflexivo (el pícaro es un “filósofo en curso”) va acompañado o en alternancia con el tono jocoso (anunciado en el proemio de la *Odisea*), que es, no menos que aquél, “síntoma preclaro de lucidez”. Lo volveremos a ver en el *Zorba*.

En cuanto a la práctica del engaño, hay un rasgo compartido entre el héroe homérico, el kazantzakiano y el pícaro, que corresponde al tipo antropológico del *trickster*. Éste es el rasgo que favorece la conexión histórica entre ellos y alcanza a otros casos a lo largo de la historia e, incluso, a través de culturas, como cabe aceptar según propuesta de K. Kerényi cuando habla de una mitología picaresca. Es un concepto este último más amplio por su perspectiva antropológica y distinto del de “mito picaresco” de C. Guillén, pues éste va referido a la relevancia del componente picaresco y a su ponderación en determinadas obras en su intento de definición y de gradación de la picaresca.

Con todo lo que nuestro estudio comparativo pueda haber contribuido a una lectura en profundidad de la *Odisea* de Kazantzakis –y esperamos que no haya sido poco– no puede decirse de su obra que sea “literatura picaresca”, sino que la tradición de literatura picaresca desde sus orígenes ha servido en medida considerable, con la intervención de un “mito picaresco”, a la creación de un poema narrativo cuya naturaleza no se entendería bien ni se acertaría a valorar si no se tienen en cuenta otras líneas modales muy intensas que actúan combinadas en él, a las que hemos tratado también de prestar atención dentro de lo posible. Tampoco el carácter complejo del protagonista permite definir a este Odiseo moderno, tan separado del homérico a la vez

que lo recuerda por contraste o por similitud, ciñéndolo a ningún tipo de los que hemos visto, ni el de errante ahora voluntario y perpetuo, ni el de *theomachos*, ni el donjuanesco, ni el de *desperado*, ni el de pícaro, ni el de asceta, ni el del moderno *outsider*. Todos pueden estar presentes en él, en sucesión o en transformación. Sólo una visión que intente combinar estos aspectos puede ayudar al lector a navegar por este documento complejísimo de la literatura moderna y a ver en cada faceta del héroe *πολύτροπος* la posibilidad y necesidad de entender la otra, todas en la línea evolutiva que caracteriza al personaje kazantzakiano. Si hubiera que integrar toda esa variedad de facetas en sólo dos, aparentemente polares, pero en concomitancia en este caso, nos remitiríamos a la formulación de Prevelakis que nos ha servido de orientación y apoyo en nuestro estudio: “la humanidad heroica que lleva dentro de sí Kazantzakis intenta manifestarse como lo hace, en no menor grado, la picaresca”. En su ensayo de definición de la picaresca, el profesor Guillén establece una cuádruple distinción a la hora de establecer una gradación según la presencia del elemento picaresco en las novelas: 1) el género picaresco; 2) novelas picarescas en sentido estricto (de acuerdo con el patrón español original); 3) novelas que pueden ser consideradas picarescas sólo en un sentido más amplio del término, y por último 4) un mito picaresco: una situación esencial o estructura significativa derivada de las propias novelas. Pensamos que la *Odisea*, si admitimos el aspecto novelesco del poema, podría entrar en la cuarta categoría, que no consideramos “degradatoria”, por cierto.

Pero la naturaleza del elemento picaresco, fundamentalmente crítico con la actualidad por su proximidad a la sátira (modo básico extremo), reclamaba la salida del espacio y del tiempo míticos expresados en la *Odisea* kazantzakiana en la forma épica versificada (modo básico que precede históricamente al *romance* y es recogido en éste para su representación en el otro extremo opuesto del anagrama modal de la narrativa). La forma épica es marca de lejanía para el cumplimiento de la función crítica por su naturaleza intemporal, a pesar de las resquebrajaduras que se producen en ella por la entrada de la temporalidad. La mordacidad sólo puede darse con verdadera eficacia cuando va abiertamente dirigida a la realidad actual, inspirándose muy de cerca en ella, pero siempre con los valores creativos de la mimesis. Es claro que esta línea picaresca reclamaba, quizás como otras presentes en la *Odisea* moderna, pero con más apremio por su naturaleza y grado de presencia, otra forma literaria más prosaica para su despliegue mundano: la novela moderna, el tiempo y el espacio comunes y abiertos en

los que Kazantzakis se revelaría como maestro reconocido con una serie de títulos ilustres. Esta nueva andadura culminaría en el testamento, en forma confesional de autobiografía (novelada), de la *Carta al Greco*. La confesión es una de las pulsiones más fuertes del autor que se refleja en su literatura. La primera novela de esa serie, no por casualidad, es *Vida y hechos de Alexis Zorba*, cuya peculiar relación de fondo con el poema Kazantzakis aparece, de manera sorprendente, en la nueva dimensión de la *Carta* (o Informe), como veremos más adelante.

LA PICARESCA EN NIKOS KAZANTZAKIS

SEGUNDA PARTE: *VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA*

II. 1. RESUMEN DE LA NOVELA

Prólogo (7-13)²⁹⁸. “En muchas ocasiones sentí el deseo de escribir sobre la vida y hechos de Alexis Zorba, un viejo operario al que quise mucho” (Πολλές φορές πεθύμησα να γράψω τὸ βίο καὶ τὴν πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ, ἐνὸς γέρου ἐργάτη ποὺ πολὺ ἀγάπησα). Con estas palabras da comienzo al prólogo de su novela Nikos Kazantzakis, el autor de esta vida (inspirada, modificándola, en la de un personaje real, Giorgis Zorba), comenzada en 1941, terminada en 1943 y editada el 1946, ocho años después de su *Odisea*, para el que los viajes y los sueños fueron los mayores benefactores de su vida. Cuatro personas se destacan entre las que le dejaron más honda huella, según declara el escritor: Homero, Bergson, Nietzsche y Zorba. Éste último le enseñó a amar la vida y a no temer la muerte, y es él a quien elegiría como guía espiritual. Tenía la mirada primigenia que devolvía la virginidad a los elementos eternos. Tenía la audacia de burlarse de su propia alma. Su risa brotaba de un pozo profundo y en los momentos cruciales era capaz de derribar todas las barreras –moral, religión, patria– que confinan al hombre desdichado y miedoso. Lo conoció demasiado tarde para seguir su ejemplo y todo lo que pudo hacer fue transformar la vida en arte, transformar el instante efímero e irremplazable –el único que en el tiempo infinito tiene carne y sangre– en presunta eternidad. Zorba se transformó en fábula (παραμῦθι).

El autor, que va dando pasos hasta presentarse como narrador de la fábula que prologa, necesita reflexionar sobre el modo que adoptará para su relato: “romance²⁹⁹, canción, intrincado cuento fantástico de *Las mil y una noches* o transcribir de modo árido y seco las pláticas que mantuve con él en la costa de Creta” (del lugar de la experiencia real hablaremos en otro momento). La empresa de explotación de lignito que acometen allí, el uno como patrón y el otro como capataz, no parecía tener otro sentido que ponerse a conversar al terminar la faena diaria. Cuando las palabras no le alcanzaban a

Zorba para expresarse, se ponía a bailar. El autor confiesa en este prólogo (como también hará en su relato, en el que se imposita como actor y narrador) haberse sentido muy a disgusto por no haber superado la rutina de su vida, por no haber acometido la suprema locura, la esencia de la vida, pero nunca tan avergonzado como se sintió delante de Zorba, por no haberse embarcado con él en sus grandes viajes.

Sigue la noticia de su separación al final de la aventura cretense. El escritor metido a empresario continúa con el afán fáustico de aprender y el otro, el empleado, con dirección al norte, se instala en un lugar de Serbia, en Skopje, y se embarca de nuevo en una empresa minera. Allí termina su errancia, se casa y tiene un hijo. Desde allí le manda una carta a su antiguo patrón, que se encuentra en Berlín durante la depresión de los años veinte, invitándole a acudir junto a él, pues ha encontrado una hermosa piedra verde. De nuevo el patrón no se atreve a seguirle. Zorba le responde que si hay infierno será “para algunos chupatintas”.

Los recuerdos se ponen en movimiento y es preciso poner orden en ellos. Es hora de tomar la vida y hechos de Zorba desde el principio (να πιάσουμε τὸ βίο καὶ τὴν πολιτεία τοῦ Ζορμπᾶ ἀπὸ τὴν ἀρχή). Nada de Zorba ha caído en el olvido. Hace dos años, sin embargo, que el escritor no recibe noticias de él y un presentimiento de debilitación de su salud le despierta la urgencia de conjurar su muerte escribiendo su vida, un libro que se convertirá más bien en unas exequias (μνημόσυνο). La visión onírica tanto de la bandeja ritual del convite fúnebre que lleva escrito el nombre de Alexis como del mar azul de Creta agitan los instantes vividos que le dan la bienvenida y el adiós para siempre³⁰⁰.

Al final del prólogo, el recuerdo del ritual homérico de la *nekya* en la *Odisea* con las sombras inconsolables saliendo para recobrar vida a beber la sangre de un sacrificio, que ahora brota “de nuestro corazón” cuando se abre a ellas, termina con la siguiente dedicatoria del libro: “al grito más libre que yo haya conocido en mi vida”.

Capítulo 1 (15-31). En un café de El Pireo se encuentran por primera vez un intelectual escritor de origen cretense y Alexis Zorba. El primero, un hombre de mediana edad y de carácter retraído –cuyo nombre no facilita en ningún momento– será el narrador de la novela (fácil es ver tras él rasgos de la personalidad del autor, N. Kazantzakis). El segundo es un locuaz personaje de origen macedonio con aire de trotamundos, como un Simbad el marino entrado en años, que busca trabajo y es capaz de desempeñar varios

oficios. Pronto se establece una corriente de simpatía entre ellos (“este obrero me aclaraba qué es el arte, el amor por la belleza, la inocencia y la pasión, con las palabras más sencillas y humanas”) y acuerdan colaborar como patrón y capataz en una empresa de explotación de lignito en una costa de Creta. Zorba se ofrece también como buen cocinero, lo que anticipa la presencia de la comida como un tema importante y constante en la novela (“sopas, risa, charlas...”). En el diálogo que se establece entre ellos pronto se ve la intención del intelectual: inducir a que Zorba le cuente su vida, lo que se prolongará durante toda la novela de manera discontinua, pero intensa, dando así fundamento al título del libro. En el relato fragmentario que va haciendo de ella aparece pronto la primera noticia sobre su padre y cómo no siguió su consejo y abandonó el hogar en un pueblo situado en las faldas del Olimpo para ir a Salónica a aprender con un maestro turco a tocar el santuri, el instrumento musical con el que se identifica en cuerpo y alma, figuración de lo que será su vida bohemia y errante. El mundo del escritor se expone a través de las propias reflexiones y memoraciones, que quedan en la intimidad de sus soliloquios. El café del encuentro en El Pireo fue también el escenario de la despedida de su amigo Stavridakis cuando éste partió en misión de ayuda a las comunidades griegas que corrían peligro en el Cáucaso por el acoso bolchevique³⁰¹. Se prefigura de este modo lo que será quizás el principal tema, por sus múltiples implicaciones que afectan a la práctica totalidad de la existencia: la relación con la patria, cuyo cuestionamiento más explícito, sobre todo por parte de Zorba, con su nuevo sentido del patriotismo, será la propuesta ideológica más audaz y consistente de la novela.

Se cierra el capítulo con el acuerdo entre el intelectual y el trotamundos en el que ya se prevén los banquetes amenizados con charlas al final de la jornada de trabajo. El que ya es patrón le sugiere al empleado que podrá terminar la velada tocando el santuri. Zorba contesta que, si le presiona, le perderá. El santuri es sólo para momentos muy especiales que él decide. Que ha de saber que es un hombre: “—¿Un hombre?. —Sí. Libre”. La despedida del café camino del barco es: “—Vamos —le dije— en nombre de Dios. —¡Y del diablo!— añadió con calma Zorba”. Él es el primero en salir con el santuri debajo del brazo.

Tenemos, pues, anunciados desde el principio los siguientes temas: patria, errancia, comida, risa, libertad y teología. Todos ellos tuvieron una presencia fundamental en la *Odisea*. La mujer aparecerá pronto, en el capítulo siguiente.

Queda claro desde el primer capítulo que el protagonismo de la novela va compartido entre la subjetividad intimista del escritor convertido en “amo” y la objetividad épica del “mozo” sesentón al que el narrador le concede en múltiples ocasiones la primera persona. Esto último sucede con tanta presencia que llegamos a ver, en retrospectiva y en paralelo con su participación en la acción presente y en solidario con ella durante todo el relato, “su vida contada por él mismo” prácticamente completa.

Capítulo 2 (31-48). El barco en el que viajan ha partido. Unos bellos párrafos describen la navegación por el Egeo luminoso en el que los mástiles de los barcos más destartalados echan pámpanos y uvas y hacen pensar en aquel magnífico vaso decorado con Dioniso navegando sobre un velero en plena euforia: “En Grecia, el milagro es la flor ineludible de la necesidad”.

Comentarios sobre el paisanaje a bordo del barco. Reflexiones búdicas del narrador que proyecta escribir un libro sobre el asceta oriental. Discusiones entre algunos pasajeros a favor o en contra del estadista Venizelos, temas que Zorba desprecia. Delfines compiten con el barco en un espectáculo que contenta a Zorba después de haber sufrido un mareo. A Zorba le falta un dedo de la mano y ello es motivo de la curiosidad del patrón, que le interroga. Se lo cortó él mismo para poder desempeñar mejor el oficio de alfarero. Conseguir hacer lo que se quiere es libertad aun al precio de la automutilación. Diálogo con sorna sobre el asceta que se mutiló el sexo cuando vio una mujer.

El narrador se recoge en su camarote y lee el “Diálogo de Buda con el pastor”. Al amanecer avistan Creta. Al ver a Zorba que la contempla con ojos escrutadores, le dice que la mira como a una vieja amiga. Zorba responde a lo que en realidad es una pregunta y una incitación a que cuente. En 1896, ya un hombre hecho y derecho, hacía de buhonero en Macedonia y ya mostraba su afición por las viudas. Llevaba una vida regalada, pero la dejó por alistarse con otros rebeldes para ir a luchar en Creta contra el turco. Primera alusión a las atrocidades a que obligaba el código bélico, “como se acostumbraba entonces en Creta”. Comienzan las primeras reflexiones de Zorba sobre la guerra, la patria y las implicaciones teológicas: “¿Qué es esa ira, pienso ahora que he entrado en razón, que te hace abalanzarte a morder a alguien que no te ha hecho nada, cortarle la nariz, llevarte sus orejas, abrirle las tripas y llamar a Dios para que venga en

tu ayuda, es decir, para que también él corte narices y orejas y abra tripas?” . El hombre es una fiera, concluye. Comienza también a marcar la línea moral que les separa a él y a su cultivado patrón: “–Pero ¿qué puedes decir tú?– dijo sopesándome con la mirada –. Por lo que se ve, su merced no ha pasado hambre, no ha matado, no ha robado, no ha cometido adulterio; ¿qué puede, pues, usía entender del mundo? Sesos inmaduros, carne que no ha visto el sol...–murmuró con evidente desprecio”. Zorba va desgranando aporías ante la perplejidad del patrón, que no puede encontrar salida razonable. Zorba ve un milagro en que tanta infamia y degollina que cometieron los guerrilleros trajeran la libertad. Recuerda cuando el príncipe Jorge puso el pie en Creta y el pueblo, eufórico, vio la libertad. Todo lo que deseaba era que aquel momento durase para toda la eternidad. El patrón sigue pidiéndole que cuente. Vuelve Zorba a la desconcertante naturaleza humana, llena de arrebatos contradictorios, y refiere el caso de un compañero guerrillero que había perpetrado canalladas y llorando desparramó por el aire todas las monedas de oro que había robado de las casas de los turcos que había asesinado. Eso es la libertad, piensa Zorba. Pero liberarse de una pasión, obedeciendo a otra superior, ¿es libertad o esclavitud?, medita el interlocutor.

Arriban por la tarde a una playa de Creta. Avistan las vetas de lignito. El narrador sigue con su vena intimista pensando en cuándo podrá dejarlo todo y adentrarse en solitario en el bosque. Dos niños los acompañan y se dirigen al pueblo. En Creta cada piedra y cada árbol tienen una historia trágica. Uno de los chicos les habla de la Higuera de la Doncella: dos heridos de amor desaparecieron y al cabo de semanas los encontraron por el hedor, muertos y abrazados. El muchacho suelta una carcajada al terminar la historia. En el café-carnicería del pueblo les invitan a rakí. Les ofrecen alojamiento por separado, pero prefieren ir a instalarse por el momento en casa de madame Hortense, una *chanteuse* retirada. Más adelante construirán una barraca al lado del mar, cerca de la mina. Zorba naturalmente pregunta si aquella mujer es viuda y los paisanos chancean sobre su múltiple viudez. Cortesana de muchos capitanes navegantes, había recalado ya bastante mayor en aquel lugar y había montado una posada y una suerte de colmado. Los lugareños la presentan de forma sumaria como mujer asendereada, como un caso literalmente de *βίος και πολιτεία*³⁰².

El capítulo concluye en casa de madame Hortense. El escritor tiene la sensación de vivir una fábula como la de *La tempestad* de Shakespeare con el desembarco de los

náufragos. La mirada lúbrica de Zorba, príncipe encubierto, sigue atentamente los movimientos de la regordeta y ajada princesa.

Capítulo 3 (49-64). Descripción del establecimiento de madame Hortense. Paseo matinal del narrador por los alrededores. Reconocimiento del paisaje cretense, semejante a la buena prosa, que expone “lo esencial con los medios más simples”. Encuentro con unas muchachas amedrentadas por temor al desconocido. Desde tiempo ancestral la zona fue objeto de saqueos por piratas berberiscos. Poco a poco se acercan más confiadas. Reflexiones del escritor en su paseo sobre otra de sus referencias espirituales, Dante, que lleva en un bolsillo como vademecum. Encuentro con Zorba que le buscaba y le propone ir a comer, a él que hacía tiempo que se alejaba de los placeres de la mesa. Comienza la serie de razonamientos de Zorba sobre el hambre y la comida que no cesarán de aparecer en sus intervenciones, combinadas ahora con la pregunta de si es preferible vivir como si fuese el último día o sintiéndose inmortales. Todo lo que resta del capítulo es para dar vida a una magnífica situación de aparente desenfado y semiembriaguez en torno a una gallina guisada con arroz en casa de madame Hortense, cuyo papagayo repite con frecuencia el nombre de uno de sus amores, el almirante Canavaro. Cuando lo hace, Zorba contesta ¡presente! Esta “Sarah Bernard”, como la llama irónicamente el narrador, que exhibe un griego en el que confunde resurrección (ἀνάσταση) con revolución (ἐπανάσταση), que dice “alrimante” (βάβρακος) por almirante (ναύαρχος), luce todas las galas de su vida y milagros y hace vibrar a Zorba, que la llama Bubulina como la heroína de la Independencia. Termina la velada tocando el santuri con la cabeza de la hospedera recostada sobre su hombro. El criado viejo le invita al amo joven a que se marche.

Capítulo 4 (65-80). Al despertar, Zorba ya ha regresado. El narrador recuerda a otro amigo con el que compartió una visita al museo de Berlín donde contemplaron el *Guerrero* de Rembrandt. Sigue con su pensamiento sobre el libro que escribe sobre Buda. Piensa en las situaciones esperpénticas del día anterior. Despierta Zorba en la habitación compartida, ambos dialogan y Zorba hace el reproche a los dos de que la noche anterior se rieran de la pobre “nereida”. Zorba habla de la debilidad de la mujer que siempre espera que la cortejen y cuenta lo que le sucedió a su abuela, que se acicalaba todas las tardes pensando que una ronda de jóvenes cantaba una serenata para ella cuando en realidad era para una joven que vivía enfrente. Zorba comete el error de descubrirse a la abuela y ésta no se lo perdona, lo maldice diciendo que desea que

sufra lo que ella ha sufrido. Zorba ríe y admite que la maldición de la vieja abuela se cumplió, pues ha pasado de los sesenta y cinco y, aunque cumpla cien nunca, sentará la cabeza y siempre llevará un espejito para acicalarse y seguirá persiguiendo al género femenino. El narrador rememora la visita a una exposición de Rodin donde ve la gran *Mano de bronce* en la que un hombre y una mujer se unen en lucha. Entabla conversación con una joven que también contempla la obra. Ella preferiría poder huir en una situación semejante, pero él contesta que la mano de Dios está en todas partes. Ella, a la vista de esa mano, prefiere la libertad al vínculo amoroso, por mucha alegría que proporcione, y él replica preguntándose si sólo somos libres en realidad cuando nos sometemos a la mano de bronce, si Dios no tuviera el sentido superficial que se le suele atribuir. Ella se inquieta y desaparece. Nunca volvió a aparecer en sus pensamientos hasta ahora, que surge doliente de sus entrañas. El patrón da la razón a Zorba y reconoce que la noche anterior se había portado mal con la mujer que los hospeda.

Aparecen los obreros contratados para las labores y a las órdenes de Zorba, al que contempla con admiración madame Hortense, que ha aparecido en el patio, se encaminan a la mina. Zorba se toma el trabajo de tal forma, que no pregunta siquiera al patrón, que sólo ha de ocuparse de pagar los desperfectos. Éste tiene el presentimiento de que va a pasar los días más felices de su vida. Rememora a su abuelo que nunca había salido de su pueblo cretense y acogía a algún forastero al que le invitaba a cenar y, con los vapores del vino, a contar sus andanzas, y entre verdades y mentiras viajaba con él por el mundo. Igual que ahora, que al final de la jornada se reúne con Zorba y sigue con lo que será el ritornelo de la novela: “¡Cuéntame, Zorba, cuéntame!”. Grecia entera se despliega ante él en los relatos del macedonio. El alma de éste se va abriendo mostrando el asombro que le produce todo, como si lo viera por primera vez, y el milagro del vino, que desde la raíz de la cepa se trasforma en un jugo que, luego de fermentar y beberlo, hace que aquella alma se agigante y rete al mismo Dios a batirse con él. Durante esas noches todo volvía a su fuente primigenia en labios de Zorba.

El narrador hace mentalmente planes románticos a la vista de aquellas escenas en la mina con personajes vivos y auténticos, fuera del mundo libresco que le había envuelto. Sus ensoñaciones de creación de una comunidad con los obreros si salía bien la empresa del lignito las desmiente Zorba con réplicas tremendamente pragmáticas. No obstante, aparecen los recuerdos y los dilemas cuando en la escuela, siendo un niño, el futuro escritor pensaba con los compañeros juramentados fundar una *Filiki Etería*, un

espíritu quijotesco que aún conserva. Una tarde de domingo, después de la comilona acostumbrada en casa de madame Hortense, el patrón le insiste a Zorba en sus planes, pero éste muestra un escepticismo radical con respecto a la naturaleza humana y se cierra en sí mismo. “Habas como, de habas hablo, Zorba soy, cual Zorba hablo”. Su egoísmo choca un tanto al intelectual, pero si su mente está de acuerdo con él, el corazón se resiste. Se retira y en sus meditaciones decide liberarse de Buda terminando el libro, para sentirse más ligero de preocupaciones metafísicas y conseguir en adelante un contacto justo y cálido con los humanos.

Capítulo 5 (81-91). Visita a la casa del *demogeronte* Anagnostis. Descripción de la casa. Escenas costumbristas que remiten a reflexiones antropológicas. Intervención sobrenatural, de la Virgen, en el nacimiento de Anagnostis, con discrepancias en las creencias de turcos y griegos que se resuelven de forma un tanto chusca. Se celebra un banquete en el que se sirven como manjar las partes del cerdo que acaban de castrar y que corretea por el patio gimiendo de dolor. Anécdotas como la de que al rey Jorge en su visita le sirvieron y alabó un plato de habichuelas que no eran tales, sino las criadillas de los gallos de todos los alrededores. Zorba defiende la idea de que no conviene alejar a esas gentes de sus creencias: “¿qué ganará el pobre del viejo de Anagnostis con todas tus tan ilustradoras sandeces?”. Zorba tiene razón siempre y sabe deshacer los enredos de un tajo como hizo Alejandro con el nudo gordiano. La razón de ello es su apego a lo más elemental, como el de la serpiente a la tierra con todo su cuerpo haciéndose portadora de sus secretos. Zorba no fue a la escuela y su cerebro no se echó a perder, mientras que “nosotros los instruidos somos los atolondrados pájaros del aire”. La referencia a la adoración del reptil en la mitología de los “salvajes” africanos recuerda el primitivismo de la *Odisea*, perceptible claramente en la escena del banquete y la relación brutal con el animal casero castrado.

Dejan ambos la casa y marchan hacia la barraca instalada al lado del mar donde ahora pernoctan. Por la noche, dormido Zorba, el intelectual escribe frenéticamente para no dejar escapar la visión que le hará terminar con su obsesión: “Ha llegado el momento –discurrí estremeciéndome–, la rueda de Buda me arrastra, ha llegado el momento de librarme del peso divino que llevo dentro”.

Capítulo 6 (92-109). Despertar feliz. El escritor siente la ligereza y profundidad de todo el paisaje que le rodea, con todo su significado. Otra vez la sensación de

proximidad de África. Al acercarse la noche siente por primera vez alegría de tener hambre y de que llegue la hora de que Zorba encienda la lumbre y comience el ritual diario de guisar y charlar. Junto con la mujer, la comida “es un tema interminable también”, según Zorba. El intelectual descubre ahora que la comida es “una liturgia espiritual”, que carne, pan y vino son las materias primas del espíritu. Transformación moral de los alimentos según la filosofía de Zorba. Con ironía le dice al patrón que lucha por transformarlos en Dios, pero que él no es capaz de conseguirlo.

Llega Zorba visiblemente preocupado. Mientras se hace la comida, surge la conversación en respuesta a la pregunta sobre si tiene hijos. Zorba ríe. Cuenta una breve historia de su hija, de la que se entera por la carta de un hermano de que tiene un amante y un hijo de éste. Zorba reacciona a la indignación de su hermano y tío de la muchacha rompiendo la carta: “¡Mujeres!”. Recibe más tarde otra carta del tío, eufórico porque la sobrina por fin se ha casado. Después se descubre el motivo de la preocupación de Zorba. No entiende el motivo de aquella empresa y siente que se está portando como un granuja con el patrón. Cuando éste le revela que era un pretexto para venir a disfrutar bajo la apariencia de empresarios serios, Zorba estalla de alegría al comprobar que el objetivo era la risa (otro gran tema de la novela). Emprende una danza frenética que asusta al patrón. Explica al calmarse lo que para él es la danza. El ser humano no se puede desfogar con palabras. Cuando murió su primer hijo con tres años, se puso a bailar porque de otro modo no habría podido soportar el dolor. Cuenta la anécdota enjundiosa que le ocurrió en Rusia cuando se encontraba allí también como minero. No sabía más de cuatro palabras en ruso y en una ocasión, en una taberna, inició con alguien una conversación en la que las palabras no alcanzaban; ambos se pusieron a bailar alternativamente de manera que consiguieron dar cuenta detallada con la danza de lo que habían sido sus vidas. Ve que el patrón se ríe y le pregunta si no se cree lo que le cuenta este Simbad el Marino de que con el baile se puede hablar. Se retiran a dormir con la promesa al patrón de proponerle un magnífico plan al día siguiente. Y de enseñarle el verdadero alfabeto.

En su meditación nocturna el patrón piensa que ha desperdiciado su vida y que ojalá pudiera borrar muchas cosas e ingresar desde el principio en la escuela de Zorba (τὸ σχολεῖὸ τοῦ Ζορμπᾶ) para aprender el verdadero alfabeto. Si así hubiera sido, habría podido conciliar los seculares antagonistas que son el alma y el cuerpo. Mira a Zorba bajo las estrellas y entiende que él ha encontrado el verdadero camino. Que en otras

épocas y lugares habría sido un jefe de tribu o un famoso trovador al que lo más selecto de la sociedad caballeresca habría escuchado. En nuestra época envilecida e ingrata, sin embargo, ronda los rediles hambriento como un lobo o sirve de bufón a algún escritorzuelo.

Ve a Zorba zambulléndose en el mar a la luz de la luna con el alboroto de un animal. A la mañana siguiente lo despierta y le expone su plan de montar un teleférico con postes y un cable grueso que permita trasportar con rapidez la madera del bosque que habían alquilado al monasterio desde la ladera de la montaña hasta el mar, para sustituir a las mulas en el acarreo. La madera valdría no sólo para las galerías, sino para embarcarla y venderla. El patrón aprueba de buen grado el proyecto. Al final del día vuelve Zorba y de nuevo ante el improvisado hogar surgen las conversaciones, esta vez en torno al diseño del teleférico, en cuya construcción se prevén dificultades, objeto de bromas. Si las cosas salen bien y se gana dinero, se podría comprar un barco para dar la vuelta al mundo. Zorba tiene prisa por vivir, cuanto más viejo, más ansia de vivir tiene. Descuelga y desenvuelve con esmero el santuri, pero ensaya varias canciones que no salen y lo guarda. Parece una premonición de lo que va a ocurrir. Zorba compara la vida con madame Hortense o Bubulina, como la llama ahora, vieja pero con gracia. Recuerda que en su vida ha hecho “lo que no está escrito”, de todo, pero se vuelve virgen porque no se acuerda. Ese es el misterio de la mujer. Sólo el papagayo recuerda al almirante Canavaro. El patrón le dice que ya es hora de que le enseñe a gritar ¡Zorba, Zorba!, pues lo grita justo cuando la pareja empieza a refocilarse. Zorba chanea con ello y dice que él entonces se convierte en almirante. De la risa surge la historia de su abuelo Alexis, al que dice que se parecía y que se llamaba como él, con su debilidad por las muchachas jóvenes. La velada termina en calma bebiendo vino y comiendo castañas al lado del mar.

Capítulo 7 (110-120). Por la mañana, reflexión sobre el entorno: la sencillez es la condición de la felicidad. El patrón pregunta a Zorba si se casó y cuántas veces. Por supuesto, contesta, le dio la Gran Tontera y se casó. El patrón insiste en que cuente. Los emparejamientos se dividen en honestos (“comida sin pimienta”), deshonestos (“sólo la carne robada tiene sabor”), imposibles de recordar por la cantidad, y los semihonestos (“estos tienen su encanto”). El relato prolijo de dos de estos últimos ocupa el resto del capítulo. Las mujeres eslavas significan la libertad, no piden cuentas de dónde estuviste, por qué llegaste tarde, dónde dormiste. Su relación con la comida es otra que la de las

griegas por la generosidad o, más bien, por la desmesura. Relata la relación con Sofinka y con Nusa, sobre todo con la última, y la ceremonia laica de su boda: “No hay pope. La religión es el opio del pueblo” contesta el padre de la novia, “nos lanzamos mujeres y hombres sobre el banquete. Comíamos como cerdos, bebíamos como búfalos”. En el momento de besar a la novia se apagan las luces y el barullo es total. El novio tiene que palpar por la mañana hasta encontrar a la novia bajo un montón de cuerpos. Zorba vivió seis meses con ella. Visiblemente conmovido cuenta cómo Nusa le dejó un buen día por un soldadito de buen ver. No guarda ningún rencor. Insiste en que la mujer es una cosa distinta, no es un ser humano. Las leyes del Estado y de las religiones están equivocadas y son injustas con ellas. Él daría leyes para los hombres y ninguna para la mujer. La mujer es un ser débil: “¡A la salud de Nusa, patrón! ¡A la salud de la mujer! Y que Dios nos conceda sensatez a nosotros los hombres”.

Capítulo 8 (121-138). Despertar melancólico del intelectual un día de lluvia. Decide escribir a su amigo Stavridakis, que está en el Cáucaso, como un Pseudo-Prometeo, en la misión de rescate de las comunidades griegas. Recuerdos y reflexiones sobre la experiencia común en viajes y en vivencias profundas. Su alma teje como una lanzadera de un lado a otro, pero en Creta cree (“que Dios me perdone”) que es feliz. En ello tienen mucho que ver las tardes que pasa con el fabuloso Simbad que es Zorba. De las conversaciones con el amigo lejano recuerda una respuesta que le dio a una pregunta al respecto: “¡Grecia y el deber no significan nada; y sin embargo para esa nada vamos voluntariamente a la muerte!”. Aprovecha para decirle cosas llenas de afecto que frente a frente no se habría atrevido a decir por no parecer tierno y ridículo.

Amo y empleado van a la aldea bajo la lluvia, que ha congregado en el café-carnecería a los notables de la aldea. Allí encuentran a Anagnostis, a Mavrandonis, el maestro, a Manólakas, el guardia forestal, y van llegando otros, el viejo Andruliós, el sacristán, Mimithós, el retrasado del pueblo, y Pavlís, el hijo de Mavrandonis. Los primeros escuchan a un recién llegado de Megalo Kastro que les cuenta una función teatral que le había desconcertado. El acontecimiento más destacado es, sin embargo, el paso por la calle de Surmelina, una viuda despampanante, una “jaca” que bajo la lluvia se apresura a buscar una oveja que se la ha escapado. Los comentarios acaparan la reunión y Andruliós, el sacristán, no tiene reparos en pedir que Dios la bendiga, pues el pueblo está produciendo hijos muy bonitos porque al apagar el candil todo el mundo se figura que no abraza a su mujer, sino a la viuda. El hijo de Mavrandonis, Pavlís, ha

jurado que si no se casaba con ella se mataría, premonición de la tragedia que ocurrirá más tarde. Zorba está muy alterado con la visión de la viuda, pero al final lo que hace es proponerle al patrón que él sea el osado y no deshonre el sexo masculino. El “diosdiablo” le está mandando ese manjar. “La vida es un lío, la muerte no lo es”, sentencia Zorba. Intenta convencerle de que mande un mensaje a la viuda con Mimithós hablándole de su admiración, y que al día siguiente compre una oveja y se la lleve personalmente. El patrón no contesta mientras se dirigen a la barraca. Allí Zorba saca su santuri y el patrón percibe que quiere decirle de ese modo lo que no acierta con palabras, que ha desperdiciado su vida. Zorba desiste y, aunque de nada sirva, decide contarle lo que le ocurrió en Salónica cuando ejercía de buhonero y pregonaba en alta voz sus mercancías. Un respetable turco le buscó para decirle que una dama se había prendado de su voz y que quería verle. Si hay algún delito punible el día del Juicio, dice Zorba, es no acudir al lecho de una dama que te espera. Zorba se pone a cocinar y le sonrío despreciativo.

Capítulo 9 (139-148). Los días decrecen y aparece el sentimiento primitivo de zozobra ante la duda de si volverá el sol. Zorba ha encontrado un nuevo filón de lignito muy puro y está contento, convirtiendo siempre en su fuero interno el dinero (“las alas”) en viajes, mujeres y nuevas aventuras. Hace dibujos infantiles ilusionado con el teleférico que proyecta, con alabanzas al Señor. Pregunta al patrón si cree en la existencia de Dios y pasa a exponer su divertida teología analógica: “no te burles, patrón, si me imagino a Dios idéntico a mí”. Termina subrayando su magnanimidad: “Dios es un gran hidalgo; y eso es la hidalguía: ¡Saber perdonar!”. El patrón ríe, pero a la larga arraiga en él ese pensamiento. Otra tarde le dice que no entiende cómo confía en él, pues le falta algún tornillo. El patrón le reafirma su simpatía. Un ejemplo de su chifladura es que merodea todas las noches por los alrededores de la casa de la viuda por saber si alguien duerme con ella. Conforme a sus creencias que ya ha manifestado, es culpa de todos los hombres que se pagará el día del Juicio, porque precisamente ese pecado es el que Dios no perdona. Siguen las creencias extravagantes de Zorba sobre la reencarnación en animales. Se van a dormir con el brindis por que todo salga derecho según el deseo del patrón y de que todo salga torcido según el de Zorba, pues “hasta ahora, con lo derecho, medro no hemos visto”.

A la mañana siguiente, cuando Zorba acude a la galería, encuentra a un pope que iba a dar la extremaunción a una monja del monasterio. Zorba lo interpreta como un mal

agüero y hace exorcismos. Efectivamente, ese día, que el patrón había ido a ver los trabajos, la galería se derrumba, pero Zorba tiene un comportamiento heroico y gracias a él se salvan todos los obreros, a los que recrimina que se hayan dejado las herramientas dentro. Terminan todos comiéndose el almuerzo delante de la entrada a la mina. Quieren agradecerle a Zorba lo que ha hecho y éste les manda callar.

Capítulo 10 (149-160). La cercanía de la muerte que sintió el escritor aquel día en la mina provoca en él una reacción de deseo hacia la viuda, que se ve mezclado con sus devaneos budistas. Ve en ella a Mara, el espíritu de la tentación que aparta del camino de la luz y a él de su empeño de transformar la materia en espíritu. Mientras sigue sobre el manuscrito de su *Buda*, Zorba insiste en que debe acudir a visitar a la viuda. Es víspera de Navidad y debe ocurrir el milagro. Sin la visita de Gabriel nada habría ocurrido. Zorba llega a comparar a la viuda con María. Tras la celebración del Nacimiento (reanimación del sol) el pope corre a romper el ayuno igual que los aldeanos cuando se dirigen a sus casas al banquete, “a sentir hasta el fondo de sus entrañas el misterio de la encarnación. El estómago es el cimiento sólido; pan vino y carne, antes que nada: sin eso no se manifiesta Dios”. Reflexión sobre las costumbres religiosas tradicionales: creencia en la infancia, escepticismo en la madurez, vuelta a la creencia ya en la vejez. Madame Hortense, atildada, espera con un pavo humeante sobre el mantel. Celebración entusiasta de la fiesta. Hay que creer, “deja la lupa”, le recomienda Zorba al intelectual, aproximarse así al agua que bebemos es ver miles de gusanillos que lo impedirán. No todo es alegría para éste, al que le vienen recuerdos de los muertos que recuerdan el ritual de la *nekya* aludido al final del prólogo. El Año nuevo trae nuevas reflexiones. Zorba sigue eufórico con los cánticos de los niños. Sigue recomendando la visita a la viuda. Va a los oficios de la iglesia para que no los tomen por masones. Para él Dios, los intereses de la Compañía y la viuda se habían fundido en su mente. El escritor hace recuento un tanto desesperanzado de su vida al mirar para atrás y quiere romper el velo para ver qué le deparará el año nuevo. Las saluciones de Zorba le animan. Entiende como un sacrilegio forzar nada. Tiene un recuerdo triste: una vez tomó una crisálida en su mano y apresuró la salida de la mariposa con su aliento, pero al poco de nacer murió por demasiado prematura. Es pecado mortal violar las leyes eternas. Nuestro deber es seguir confiados el ritmo inmortal.

Capítulo 11 (161-173). El patrón emprende contento por la mañana el camino de la aldea. Espera que sea un niño la primera persona que encuentre en el camino el primer

día del año como un buen presagio. A quien encuentra, sin embargo, es a la viuda. Se siente profundamente turbado por sus gestos y al ver cómo deja abierta la puerta de su huerto al entrar en su casa. Vence la tentación, pero al no ceder a ella tiene una sensación de pecado por el impacto de las palabras de Zorba. Encuentra a éste en el camino, que ya le buscaba para ir a comer en casa de madame Hortense y aprovecha para seguir incitándole a buscar a la viuda, a la que había visto esa mañana en los oficios de la iglesia, con su seductor lunar en la mejilla. Lleva un regalo para la “vieja sirena” hecho por él: un dibujo coloreado con cuatro bajeles, cada uno con un almirante barbado, circundando a una nereida de protuberantes senos. Hortense se emociona al reconocerse en ella. Tiene, sin embargo, cierta melancolía al hacer recuento de su vida y no tiene apetito para comer el lechón que ha preparado. Una vez más la intervención de Zorba y su valoración del poder de la comida hace milagros. Si no come, le dice a la sirena, San Basilio se volverá a casa con todos los regalos de celebración, los juguetes de los niños, el roscón e incluso el lechón. Con eso y los cosquilleos consigue que su Bubulina se coma una patita del animal. Los halagos, los vapores del vino y las promesas de rejuvenecimiento hacen que Hortense venza su decrepitud y cuente lances amorosos de su vida y se quede dormida dulcemente. Salen de la casa y los comentarios de Zorba al respecto de las mujeres son, como siempre, feroces unas veces, y otras compasivos. En el camino recuerda a su abuelo y su relato de la creación de la mujer, hecha de un cuerno del diablo, y por ello es mejor no acercarse a ella. Pero Zorba siguió el camino del abuelo admirado. Pasan por delante de la casa de la viuda y extiende a ella el mismo juicio y le canta una copla procaz excitado aún por los vapores del vino. Al amanecer llegan a la barraca. Zorba parece en armonía con el mundo. El dulce declinar de la luna todo lo transforma en Zorba. Se sienta frente al mar y ensaya con su rudimentario juguete la maqueta del teleférico. Aburrido, termina por derrumbarlo de una patada.

Capítulo 12 (174-184). Al levantarse, el patrón lleva a cabo un ejercicio intelectual con una reflexión sobre estética y contenido moral de los de mayor alcance del libro. La poesía de Mallarmé, que tiene en sus manos y que en otro tiempo le interesó mucho, ahora se le revela como una arquitectura del aire, agua destilada sin sustancias nutritivas. Poesía pura es sinónimo de perfección inane. Se estremece con la intuición de que Buda, que continúa obsesionándole, es “el último hombre”, el alma “pura” que se ha vaciado, la Nada. Ahora entiende que su obra es, más que literatura, una lucha con

el gran No. El arte es un encantamiento mágico que nos libera de las oscuras fuerzas destructivas que habitan en nuestras entrañas. Tras el agotamiento de la escritura diaria, la llegada de Zorba por la noche para comer y dormir es un alivio para reiniciar la lucha al día siguiente.

Esa noche se replantean los problemas económicos que amenazan con paralizar la empresa. Hay que acelerar la construcción del teleférico para obtener dinero con la venta de la madera obtenida del bosque. Zorba dice haber encontrado por fin la inclinación adecuada y parte en mula a Megalo Kastro para comprar el cable preciso. En el camino de la barraca a la aldea, Zorba se admira una vez más de fenómenos sencillos, como unas piedras rodando. Los grandes visionarios, como los grandes poetas, observa el patrón, “no ven un mundo nuevo, lo crean”. Despedida de una madame Hortense emocionada que esperará a su amado con ansiedad. Promesa al patrón de regresar en tres días.

El cartero llega con dos cartas dirigidas al patrón. Éste reserva la de Stavridakis para más tarde y abre primero la que le envía un antiguo compañero que emigró a África. Se trata de un verdadero renegado de Grecia y de los griegos, que le invita a que se vaya con él. Es un contrapunto claro de la abnegación que sigue demostrando Stavridakis en la suya, que su maestro lee después con devoción, en la que le informa de la misión de rescate de los griegos del Cáucaso y le dice que recuerda las promesas de su despedida en El Pireo antes de partir hacia allí.

Capítulo 13 (185-196). Pasan cinco días sin noticias de Zorba. Al sexto llega una larga carta suya, “una encíclica”, que el patrón, desde la retrospectiva de quien ya está escribiendo la historia, dice haber conservado con celo. Contrastan, por un lado, la delicadeza de la presentación que hace presagiar la aventura de faldas en que se hallará envuelto Zorba, un papel rosa que lleva un corazón atravesado por una flecha (será el papel de Lola, en el que escribe Zorba desde su alcoba), y, por el otro, la rudeza de la escritura (“empleaba la pluma como una azuela”). El contenido de la carta es un verdadero compendio del sentido que tienen para su autor la propia vida y la vida en general desde su punto de vista tan particular y único. Zorba hace una reflexión extensa sobre la generalidad de su experiencia, aunque se halla en una situación intensa de marginalidad total voluntaria respecto de su compromiso más inmediato: ha gastado, en una francachela que comenzó la primera noche de su llegada a Megalo Kastro, el dinero

del patrón, aunque más adelante dice que esté tranquilo, que comprará el cable y lo necesario. En su exposición, lógicamente en primera persona, todo parece acontecer en una secuencia que representa y resume toda una existencia en sus dimensiones esenciales, que, en palabras del destinatario, “traspasando la corteza de la vida – la lógica, la moral, la honestidad – alcanzaba la sustancia”. El erotismo, la risa, la locura, la libertad, son acicates del relato.

El patrón termina de leer la carta perplejo. No sabe si enojarse, reír o admirar a este hombre primitivo, según dice. Recuerda su ingenuidad y sus arrebatos primitivos, su concepción del hombre como fiera y su versión cómica de la creación del hombre que tanto le hizo reír, al final de la cual se puso a tocar el santuri. Con la carta en la mano, acepta que al lado de Zorba el tiempo había adquirido un sabor distinto. Como respuesta, le envía un telegrama conclusivo: “vuelve ya”.

Capítulo 14 (197-208). El narrador sigue con su escritura obsesiva frente al mar y en su conjuro contra Buda, pero ahora con la convicción de que saldrá triunfante en su lucha.

Aparece madame Hortense, que espera carta de Alexis, y el patrón simula una lectura de la carta que ha recibido en la que supuestamente habla de ella y en la que la llena de halagos. La Sirena se enternece y sueña como si recuperara la juventud, abrazando en Zorba a toda la procesión de amantes. La pregunta final es sobre el anhelado matrimonio y se asegura de que el patrón será también el padrino. Al retirarse se oyen a lo lejos gritos que respondían a un lamento fúnebre. Una desgracia terrible moviliza a las gentes de la aldea. Pavlís, el hijo de Mavrandonis, se ha ahogado, ha elegido la muerte por no verse correspondido por la viuda, contra la que lanzan maldiciones. El patrón increpa a la multitud y dice que la viuda no es culpable, que es cosa del destino, y logra frenar el linchamiento. Anagnostis dice que el muchacho en realidad se salvó, pues de qué le habría servido vivir sin el amor de la viuda, y que su padre lo sabe y por eso guarda silencio.

De vuelta a la playa ya de noche, con el descanso y la comida en solitario, el patrón siente una felicidad animal, más profunda que la humana. Se presenta Mimithós, el disminuido, con una cesta de naranjas, regalo de la viuda en agradecimiento por las palabras en su favor en un momento tan difícil. Ordena al emisario en respuesta que le recomiende a la viuda no aparecer por la aldea durante un buen tiempo. Mimithós le pregunta con aire de sorpresa si no quiere nada más. Con el sabor de una naranja se

duerme y sueña que es joven y va por un huerto de naranjos oyendo el mar que suspira como una mujer.

Capítulo 15 (209-219). Lasitud primaveral. Paseo del patrón que le lleva a los restos de la pequeña ciudad minoica descubierta. Descripción y vivencias al recorrerla. Conversación con un joven pastor. Meditación sobre el cambio de las estaciones, las grullas que llevan las golondrinas en las alas, y sobre la futilidad de las charlas y disputas diarias.

Decisión de ir al convento de monjas en el acantilado a la orilla del mar. Sosiego de la vida conventual y asistencia a los oficios. Conversación con la madre superiora. Meditación sobre la eternidad (la palabra “antropófaga”) y la caída anteriormente en el pozo de otras palabras como amor, esperanza, patria y, en los últimos años, de la palabra *Buda*. Gracias a Zorba piensa que será el último pozo. Al regresar se lanza a nadar en el mar y al salir y secarse al viento nocturno tiene la sensación de haberse aferrado al pezón de la tierra.

Capítulo 16 (220-232). Al acercarse a la barraca ve encendida la luz: Zorba ha vuelto. Titubeos antes de entrar dentro: simular enojo o manifestar su contento. Sin deshacerse aún de los perfumes femeninos, por mucho que se ha lavado, Zorba le dice que ha traído regalos para todos y, por supuesto, para Bubulina, pero el patrón le responde que no ha traído lo más importante, la corona de boda. Zorba contesta que hizo mal al jugar con los sentimientos de una mujer, de un ser débil, un jarrón de porcelana que necesita muchos cuidados. A la pregunta sobre si ya ha resuelto el dilema acerca de la mujer, si es o no un ser humano, la respuesta es que eso es cosa del pasado: “es un ser humano como nosotros... ¡y hasta peor!” Ha traído el cable y las herramientas y es necesario ir pronto al monasterio de los monjes al que pertenece el bosque antes de que sepan lo del teleférico y suban sus exigencias. Hay que recuperar con la venta de la madera extraída el dinero invertido y el despilfarrado (“el viaje a Kastro costó un montón; el diablo, tú sabes...”). Tiembla como un niño que ha hecho una travesura. El patrón le dice que olvide al diablo y coja el santuri. A la luz del candil aparece el pelo que Zorba se había teñido en la ciudad para parecer más joven ante Lola, haciendo desaparecer todos los achaques de sesentón. Salen fuera y Zorba canta unas coplas que aprendió en Kastro y que le cambiaron la vida, con un tema: empeñarse siempre en ser joven. Los obreros que ya dormían fuera del yacimiento lo oyen, bajan y se entregan a la danza alrededor

del santuri. “Éste es el verdadero filón que estaba yo buscando”, piensa el patrón, “no me hace falta otro”.

Al día siguiente Zorba transforma el trabajo en entusiasmo de todos. Va dando nombre a las galerías. Viene Mimithós a traerle un mensaje de la madame, pero no quiere distracciones y le despide, como también al patrón que se había colado a ver los trabajos. Éste se retira a sus lecturas. Lee un libro sobre el Tibet con las lecciones del gran asceta a sus discípulos: “esta vida y la otra son una”. Vuelve Zorba por la noche y el patrón le crea conflictos que le desconciertan, pero ve las segundas intenciones. Cuando le dice que presume de ser un Simbad que ha recorrido el mundo pero que en realidad no ha visto nada, Zorba adivina lo que piensa que son sus propósitos. Pero esto será después de que prepare la cena, que por primera vez es el patrón quien tiene que insistirle que lo haga, pues estaba remiso por la perplejidad. Lo que en realidad pretendía el patrón era fundar un monasterio, pero no de monjes, sino de “plumíferos” (= siempre con la pluma en la mano) como él, de cuyas bocas, igual que en los iconostasios, salieran cintas con palabras escritas. Ha acertado. El escritor pensó en tiempos formar una comuna espiritual junto a una iglesia en el monte Himeto. Zorba, genio y figura, le pide que le reserve el puesto de portero para sus trapicheos. Comen de excelente humor. Zorba dice que había echado de menos a Bubulina. El patrón, gran animador ya de los banquetes, es quien exclama que la comida ha obrado el milagro. Cuando Zorba ya iba a descolgar el santuri, se oyen unos pasos que se acercan, los de la vieja Sirena.

Capítulo 17 (233-244). A la mañana siguiente emprenden el camino al monasterio a hacer el trato con los monjes para la explotación del bosque. Pasan por la mina a dar instrucciones y ascienden por la ladera, cuya inclinación Zorba observa atentamente, y entre los pinos la brisa con sus aromas runrunea como el mar. Zorba se hace ilusiones con los beneficios del negocio que espera obtener para cumplir su sueño de ir a Tebas (la confunde con el Tibet) antes de construir el propio monasterio. No deja de pensar en que en su momento llegarán el vino y las mujeres. En el monte aparece un monje fugitivo y atribulado que les recomienda que no vayan al monasterio, que no es el jardín de la Virgen sino el campo de Satanás. Su Trinidad: dinero, mancebos y el poder. Zajarías, que así se llama el monje, le pregunta por su nombre, y Zorba contesta que es Canavaro. El higúmeno había echado al monje con un fuerte coscorrón porque por la

noche berreaba (con Cristo según él) y no dejaba dormir a los demás. Zorba le convence para que vuelva con ellos y los conduzca al monasterio. A cambio pide que le den una porción de bacalao, coñac y acepta un cigarrillo. Zorba le pregunta si lleva un demonio dentro. Lo confirma, se llama Josif. La compañía del monje majareta no le gusta al patrón, pero la acepta. Continúan el camino, tienen hambre. Al monje se le salen los ojos de las órbitas de glotonería. Zorba le avisa que es Lunes Santo y debe guardar ayuno, pero que ellos son masones y no tienen que guardarlo. El monje contesta que él sí comerá aceitunas y beberá agua, pero que Josif comerá carne y beberá vino. El patrón señala su parecido con Zorba. El monje confiesa que no fue por santidad, sino por pobreza y por hambre por lo que ingresó en el monasterio. En él hace piruetas para divertirse que hacen reír a los monjes, lo insultan y dicen que tiene siete demonios dentro; sin embargo, él piensa que a Dios le gusta la risa y que le aceptará para hacerle reír: “así también entraré en el paraíso en calidad de marioneta”. Zorba afirma que tiene bien prietos todos los tornillos. Continúan la ascensión, con la sensación de que es también espiritual.

El monje se detiene ante la capilla de la Virgen de la Venganza, que otrora mató con su propia mano a unos piratas que habían incendiado el monasterio. Llegan a él. Es un maravilloso lugar para solaz del espíritu que podría haber sido el de un gracioso templo antiguo o de un alegre santuario musulmán para el recogimiento. El recibimiento de los monjes es, sin embargo, bastante esperpéntico. Les piden un periódico, lo que revela su escaso espíritu monacal. Les dispensan rakí y algún dulce, pero el higúmeno, con el que hay que negociar, no está en ese momento. Un monje gordo, Dometios, entre risitas de los demás va en busca de una tanagra que guarda como un fetiche. Aparece al poco un jovenzuelo y una pareja de monjes maliciosos le avisa: “Dometios, tu novicio Gavriíl”. Ambos desaparecen por la iglesia, el joven por delante contoneándose. Repugnancia de Zorba: “¡Sodoma y Gomorra!”. Propone irse cuanto antes para no terminar cogiendo asco a los hombres y también a las mujeres. Hay que conseguir la firma de los papeles. Zorba dice tener un plan. Sus salidas son chuscas, acompañadas de una sonora risa que Zajarías viene a silenciar porque la ventana iluminada que da al patio es la biblioteca en la que escribe durante todo el día el obispo. Zorba celebra la presencia del fraile loco y le pide ir a su celda a maquinarse. Pide también al patrón que se de una vuelta por la iglesia y le deje a él, que esperará al higúmeno y conseguirá el contrato a mitad de precio.

Capítulo 18 (245-258). El patrón entra en la iglesia y disfruta de la iconografía que la adorna. El Dioniso griego y San Baco se confundían en el cuerpo bronceado por el sol de Grecia. Zorba aparece en el patio, el higümeno ha vuelto y no está de acuerdo con lo que se había acordado anteriormente. El capataz insiste en que el patrón se eche a un lado y le deje a él negociar. Insiste en que conseguirá el bosque a mitad de precio. Por amor propio quiere resarcirle al patrón de la deuda que contrajo con el despilfarro en Kastro, ahorrar los siete mil que le costó Lola. El hospedero les invita a bajar al refectorio. Frugalidad de la comida en Cuaresma hasta que llegue la Resurrección con el festín del cordero. Zorba nombra a Zajarías y el hospedero se sobresalta, pues “lleva los siete demonios dentro”. Suena la campana y el hospedero ha de ir a los oficios de la Pasión (“vamos a crucificarnos con él”) mientras Zorba y el patrón pueden ir a dormir y acudir por la mañana a maitines. Zorba murmura para sí tratándolos de bribones y embusteros, de humanos embrutecidos. El patrón le pregunta alarmado si Zajarías le ha revelado algo. Zorba le responde de nuevo que le deje a él, que como no firmen, se ocupará de hacerles ver su suerte, pero no aclara cuál es exactamente su plan. Se retiran los dos a la celda que les habían preparado. Los lamentos fúnebres y los ruiseñores no les dejan conciliar bien el sueño aquella noche. Al cabo de una hora el patrón se despierta sobresaltado por una detonación y llama a Zorba, que estaba sentado en su jergón fumando: “No pasa nada, patrón –dijo esforzándose por contener la rabia–; déjalos que se refocilen”. Carreras por los pasillos y el gemido lejano de alguien que parecía haber sido herido. Abren la puerta y aparece el obispo en camisón y gorro de dormir que suscita la chanza de Zorba: “nadie es obispo en camisón”. Le invitan a entrar y a tonar un vaso de rakí. Le preguntan por el disparo y contesta que no sabe, que estuvo trabajando hasta tarde y que al acostarse oyó algo al lado en la celda de Domitios. Zorba exclama que Zajarías no se equivocaba. El obispo supone que debió de tratarse de algún ladrón. Cesa el alboroto por los pasillos y vuelve el silencio. El obispo encuentra ocasión de contarle a la persona instruida que ve delante de él sus tres teorías que le endulzan la vida. Al finalizar Zorba dice tener una cuarta: “que dos y dos son cuatro”, y una quinta: “que dos y dos no son cuatro”. “No entiendo”, murmura el obispo. “Ni yo”, replica Zorba soltando una de sus sonoras carcajadas. Sigue la conversación y el obispo dice sobre qué está trabajando en la biblioteca. Se recuesta y recita, como en un delirio, los epítetos de la Virgen que le ayudan a olvidarse de las miserias del mundo.

Llega la hora de maitines y el hospedero acude a llamar a la celda. Zorba le pregunta sobre lo ocurrido, pero el monje desaparece. El patrón urge a Zorba a marchar de allí, pero éste ve la oportunidad para el negocio. El diablo les está favoreciendo, dice Zorba, y ese disparo le va a costar al monasterio “siete de a mil”. Encuentran a Zajarías y van a la iglesia del cementerio donde encuentran el cadáver del frailecito de Dometios. No queda claro por el momento quién lo mató, pero Zorba y Zajarías, decidido a hundir a los monjes que le expulsaron, se separan del patrón y van a negociar. No se describe la negociación, pero parece claro que el silencio sobre el incidente tiene un precio. Cuando se reúnen con el patrón de nuevo en el bosque, Zorba ya tiene la cesión y además los siete mil. Quiere saldar la deuda con el patrón, pero éste le regala el dinero y Zorba lo comparte con Zajarías. El monje acepta el dinero y dice que comprará petróleo con la intención de quemar el monasterio. “Que sea de noche...” le sugiere Zorba, que siente ya la misma repugnancia que el fraile loco. A la pregunta del patrón Zorba responde que efectivamente Dometios mató al fraile joven, que Zajarías tenía razón: “Sodoma y Gomorra”. Suciedad y pestilencia. Mirando hacia atrás y viendo a los frailes que salen del refectorio hacia sus celdas lanza una imprecación “¡que vuestra maldición recaiga sobre mí, santos padres!”

Capítulo 19 (259–269). Al llegar a la barraca, encuentran frente a ella a Bubulina. Está afectada porque la ha dejado tanto tiempo sin desposarla y porque no ha traído las coronas de Kastro. Él dice que no las había allí lo suficientemente bonitas y que las había encargado a Atenas. Todo el capítulo está dedicado a los esponsales que se improvisan para consolarla junto a la barraca a la luz de las estrellas, oficiados por el patrón y el “compadre” Zorba salmodiando, pues fue monaguillo una vez. La escena, cómica y desgarradora, es una magnífica mezcla de elementos burlescos que no hacen más que acentuar el fondo serio de los sentimientos tan contradictorios de Zorba por la mujer, burdos unas veces y tiernos otras, pero fundamentalmente humanos. La salida jocosa es magnífica. El trato humano de este mujeriego tiene una correspondencia en lo divino mitológico: Zorba, con las supuestas ganancias de la empresa, fundará una agencia matrimonial que llevará el nombre de Zeus. Desde ella buscará consorte a todas las mujeres poco agraciadas que lo necesiten, y al final de su vida, paralizado por sus muchas calaveradas, el amo de llaves Pedro le tendrá reservado un lugar al lado de su colega Zeus para descansar, “ya que tú también, pobrecito mío, ¡sufriste mucho en la vida!”.

Capítulo 20 (270–281). El patrón pide calma a Zorba, excitado por las experiencias del día, y le recuerda que hay que dormir y estar descansados para el día siguiente, en el que tendrá lugar la ceremonia de la bendición al clavar el primer poste del teleférico. Zorba no consigue dormir, su cabeza no para y recuerda una trastada de su querido abuelo, al que tanto se parece en lo libertino y en lo burlón. En la faena el abuelo Alexis (se llamaba como él) juega con el supuesto poder de espantar el mal que poseen los objetos sagrados, como un trozo de la Santa Cruz que falsifica. El engaño le sale bien y la ganancia es zamparse un cochinillo que aporta como contraprestación el agraciado, que se cuelga la reliquia y se transforma en aguerrido guerrero al que efectivamente no alcanzan las balas.

El patrón pregunta a Zorba sobre su participación en la guerra. Al principio a regañadientes, Zorba comienza el relato más crudo y la reflexión más enjundiosa sobre la guerra y su participación en la lucha contra los búlgaros en la que fue cosido a balazos a pesar de ir revestido de amuletos como un fanático (llevaba la imagen de Santa Sofía bordada por él mismo con sus propios cabellos en un escapulario). Cuenta cómo entró furtivamente en una aldea búlgara y degolló a un pope sanguinario que oficiaba después de sus incursiones nocturnas en las aldeas griegas. Zorba coleccionaba orejas de búlgaro, por lo que se las corta. Cuando volvió días más tarde por la aldea camuflado como buhonero, encontró a unos niños que resultaron ser los hijos del pope y les dio todo el dinero que llevaba encima, se arrancó el escapulario de Santa Sofía y lo arrojó y salió corriendo, y sigue corriendo todavía. Se libró de la patria. Sigue librándose de muchas cosas y volviéndose así un ser humano. Ya no le importa que alguien sea búlgaro, turco o griego. Lo único que quiere saber es si es bueno o malo. Cuenta la aventura que corrió una vez que estaba en una aldea búlgara y un infame *demogeronte* griego le delató y tuvo que esconderse en casa de una viuda búlgara que le salvó. Pasó la noche con ella, le prestó la ropa búlgara de su difunto marido y pudo huir con la promesa de regresar, “eso es ser una mujer, un ser humano”. Pero la patria implacable hizo que volviera, pero para prender fuego a la aldea, en la que tal vez muriera la mujer: “hazme caso a mi –dice Zorba–, mientras exista la patria, el hombre seguirá siendo una fiera, una fiera salvaje”. “Pero gracias a Dios me liberé. Se acabó”.

Zorba duerme roncando y el patrón vela con la tristeza del canto del un ruiseñor. A la mañana siguiente todo cambia con la contemplación del estallido de la naturaleza. Todo se muestra como por vez primera. Zorba baila como un potrillo. Pronto se

preparan para recibir a los asistentes, el pope, los dignatarios de la aldea y los obreros, a la bendición del primer poste del teleférico. Tras la ceremonia Zorba prepara el convite con los entremeses de Cuaresma. Cuando parte Zorba no piensa en otra cosa que en terminar cuanto antes la instalación, con turnos nocturnos: “¡cuanto más rápido vea si el diablo nos ha llevado, mejor!”. El patrón contempla los astros y le aquieta el sentimiento de Marco Aurelio de girar con ellos.

Capítulo 21 (282-294). Es el día de Pascua y esperan a madame Hortense con todos los preparativos, con el cordero al espetón aprestado y todo el decorado para hacerle un recibimiento como si estuviese en los mejores años de su juventud. Tarda en llegar y Zorba se inquieta. De la aldea llegan aires de celebración. Zorba medita sobre el banquete pascual. En otro tiempo él sentía que resucitaba con Cristo. Ahora resucita sólo su carne. Entre tantos manjares algo se convierte en buen humor, baile, canción y alguna liviana escaramuza y a ese algo lo llama resurrección.

Llega un muchacho con la noticia de que madame Hortense está enferma. Zorba toma consigo dos huevos rojos para entrechocar con ella y va a verla. Regresa pronto. Se trata de un resfriado que se le pasará pronto con las friegas, las ventosas y el ron que le ha dado. Siguen llegando los ecos de la celebración en la aldea. Zorba se excita y provoca al patrón. Hay que celebrar la Resurrección. Dice que el cordero no puede ir perdido, que hay que transformarlo en danza. En su paroxismo el cordero se ha transformado en Zorba y su discurso alcanza lo divino y lo humano. Ha violado todos los mandamientos, pero no tendrá miedo de presentarse ante Dios cuando llegue el momento. Dios también comete injusticias y su conducta no difiere de la nuestra. “¡Dios y el diablo son lo mismo!”.

Zorba emprende por su cuenta el camino de la aldea. El patrón queda solo, pero termina por ponerse en marcha sin saber hacia dónde. Las palabras de Zorba: “mar, mujeres, vino, harto trabajo! Zambullirte de cabeza en el trabajo, en el amor, sin miedo a Dios ni al diablo ¡Eso es ser gallardo!”, actúan sobre él como un resorte. Se encuentra ante la cancela de la viuda que, insinuante como una ninfa en la entrada de su gruta, invita al patrón a pasar.

Cuando regresa al alba, Zorba le estaba esperando sentado fuera de la barraca frente al mar y le da su bendición. Entre sus sueños despierta y tiene por primera vez la certeza de que el alma también es carne, más diáfana, pero carne. El día comienza y Zorba marcha a clavar más postes. El patrón se queda, abre el manuscrito de su *Buda* y

le da fin. Se siente liberado: con el conjuro de las palabras destruye su cuerpo, su alma, su mente.

Llega una niña asustada con un huevo rojo en la mano y le dice al patrón que madame Hortense está muy enferma. Le pone otro huevo rojo en la otra mano y le encarga que anuncie que ya va. Se pone en camino, atraviesa la aldea en fiesta y llega a casa de madame Hortense, a la que encuentra tosiendo con mucha fiebre. Ella pregunta por Zorba y él contesta que también está enfermo desde el día que la vio, pero que vendría esa noche aunque fuera a rastras, y que las coronas ya habían llegado de Atenas. Hortense empeora y delira. Entra Mimithós, que le había dejado en casa unas flores por encargo de la viuda, pero el patrón le urge a que vaya a buscar inmediatamente un médico al pueblo vecino.

Capítulo 22 (295-308). El patrón deja a una mujer al cuidado de madame Hortense para ir a buscar a Zorba y pasa por la aldea. Admira la danza de un pastor que baja del monte una vez al año para ejecutarla. La fiesta se interrumpe bruscamente cuando alguien avista a la viuda que va a la iglesia a ofrendar unas flores de los limoneros de su huerto. La descripción de las escenas del linchamiento es terrible. Esta vez la intermediación del patrón es inútil. La aparición repentina de Zorba logra detener con su intervención la mano con el cuchillo en alto de Manólakas, el forestal. Luchan entre sí y Zorba, con una oreja desprendida, logra derribarlo, pero cuando parece que va a lograr llevarse a la viuda, se abalanza el viejo Mavrantonis y de un tajo la decapita delante del atrio de la iglesia. Asume, dice, el pecado y se santigua.

El patrón y el capataz se retiran a la barraca. Ambos derraman lágrimas por el duro incidente. Esa noche no hay apetito alguno. Zorba da rienda suelta a su monólogo interior y grita la injusticia de este mundo. Recuerda que perdió un hijo con tres años y dice que nunca perdonará a Dios y que espera que éste se avergüence cuando esté ante él. No puede permanecer en la barraca y sale de noche a adentrarse por el bosque. El patrón se avergüenza un tanto de sus propios pensamientos, que le conducen a aceptar el consuelo de que aquello ocurrió porque había de ser así, que estaba bien que ocurriera. El pensamiento le lleva a un orden atávico de civilizaciones desaparecidas (v. gr. la minoica en la que la víctima se reconcilia con sus asesinos en una serena y sagrada inmovilidad).

A la mañana siguiente el patrón encuentra a Zorba en el monte donde prosigue su trabajo y paga su genio con los obreros. Por la noche habla como si sólo quisiera

terminar la explotación y marchar. Zorba no consiente en hablar de la viuda. Durante tres o cuatro días no come ni bebe. El patrón está impresionado por el sentimiento de Zorba.

El patrón le advierte de la enfermedad de Bubulina. Zorba va a verla y a la pregunta de cómo la ha encontrado, la respuesta es “no tiene nada, se va a morir”.

Esa misma noche, sin cenar, Zorba coge su bastón y se dirige a la aldea. El patrón se percata y, con el temor de que se encuentre con Manólakas que le anda buscando para vengarse, sale tras él. Cerca del huerto de la viuda aparece efectivamente Manólakas con ánimo de reparar su honor por haberle avergonzado delante de la iglesia. Reta a Zorba a que vaya a por su cuchillo. Éste contesta que tire el suyo como él hará con su bastón. La pelea cuerpo a cuerpo, que se promete feroz, la evita el patrón interponiéndose y, con argumentos que salvan el honor de ambos, logra la reconciliación. Todo termina con el banquete en la barraca, arrojando al suelo unas gotas de vino de los respectivos vasos de los contendientes con el juramento de que así se derrame la sangre del que ose levantar la mano contra el otro. Zorba da por perdida su oreja.

Capítulo 23 (309-324). Zorba cuenta un sueño que ha tenido por la noche. En él intenta negociar con el capitán de un barco el precio del pasaje para hacer un gran viaje. En el regateo el capitán se muestra inflexible. Ante eso, el pasajero le dice que o toma lo que le ofrece o que, si no, se despertará y lo perderá todo. Zorba ríe sonoramente tras contarle. Todo parece normal, menos que el viajero solitario llevaba consigo una jaula con un papagayo. El significado lejos de ser jocosos es premonitorio de algo sumamente triste. Con el tumulto de los acontecimientos de la aldea, con el linchamiento de la viuda, han olvidado a madame Hortense, postrada por la enfermedad. Todo el capítulo es una concentración costumbrista terrible de plañideras y de rapaces de variado plumaje en torno a la moribunda, que se prolonga, cuando fallece, con el asalto a su ajuar. Una muerte deseada por algunos para paliar su hambre, como declaran, con la rapiña de su corral. A los mortuorios asisten algunos de los notables de la aldea con las expresiones más ambiguas de condolencias. No faltan entre ellos ni el tañedor de lira ni los bailes que pretenden dejar a un lado, ignorándola, la muerte. En medio de la euforia macabra destaca la profunda conmoción y la piedad de Zorba, que lo único que se lleva es el papagayo, que le confundía con el almirante Canavaro, el más aureolado amante de Bubulina. Es uno de los capítulos quizás más logrados del libro.

Capítulo 24 (325-340). Regreso a la barraca. Sentados frente a ella, dormir parece una huida en momento de peligro. Zorba, con la jaula entre las rodillas, guarda un largo silencio. La contemplación de las estrellas le lleva a la reflexión elemental y profunda sobre quién es el artífice de todo eso, y por qué hay que morir. Con enojo y con miedo le pregunta por ello al patrón, que no encuentra respuesta. ¿Para qué han valido sus lecturas y sus libros? El vértice más alto al que puede llegar el hombre, piensa el intelectual, es el Miedo sagrado. La mente del hombre no puede ir más allá. Intenta comunicárselo a Zorba con alegorías. El gusano que somos se desliza por la hoja, que es nuestra Tierra, y llega al borde y se asoma al abismo. A partir de ese momento vienen las actitudes ante el peligro. Unos deliran, otros dicen “Dios” y otros miran valientes al precipicio y dicen: “Me gusta”. Zorba se rebela. Ve en todo momento la muerte y no tiene miedo, pero nunca dirá que le gusta. Nunca se ofrecerá a la Parca. “¿Soy libre o no?”, grita. El patrón no habla más. Piensa que la única vía de salvación es decir sí a la necesidad y convertirla en voluntad propia. Zorba se da cuenta de que no hay más conversación, coge delicadamente la jaula y se acuesta junto a ella³⁰³.

Pasa el tiempo y las espigas ya maduran. Zorba marcha por las mañanas en silencio a proseguir con la instalación del teleférico y vuelve exhausto por las noches, cocina y ambos evitan conversar sobre todo cuanto les causaba pesadumbre. Miran silenciosos al mar.

Una mañana el patrón recorre pensativo el camino hacia la aldea, pasa frente a la casa de la viuda y llega hasta el hotelito de madame Hortense, desierto, donde no queda sino una de sus pantuflas como único resto compasivo de ella. Tarda en volver esa tarde y después de muchos días Zorba vuelve a hablar. Ante el reproche de que pronto ha olvidado a Bubulina, dice que el corazón se repone con las cicatrices y que nadie, ni Canavaro, le dio a ella tanta alegría como él. Pone más leña en el fuego y comenta que al día siguiente inaugurarán el teleférico. El patrón recuerda el día en que se encontraron por primera vez en El Pireo y le pregunta a Zorba cómo adivinó lo de las sopas, que ahora es lo que más le gusta.

La conversación se interrumpe por los pasos apresurados de alguien que llega. Es Zajarías, el monje loco, que aparece desarrapado, con la barba chamuscada y oliendo a petróleo. Ha pegado fuego al monasterio y Zorba, contento, le pide que cuente cómo lo ha hecho. El higúmeno y los monjes, incluido el pederasta Dometios, se burlaron de él al salir de Vísperas y entrar en el refectorio. Él se fue a la iglesia del cementerio y el

arcángel Miguel descendió de su imagen y le dio órdenes de hacerlo. Sacó el bidón de petróleo que tenía allí para que lo bendijera el arcángel y cuando todos dormían impregnó los corredores y las llamas hicieron el resto: “Al fuego eterno”, exclamó. Las campanas comenzaron a repicar y él huyó y se escondió en el bosque perseguido por los monjes. El arcángel guió sus pasos hasta la playa. Zorba le invita a comer, pero el monje dice que no tiene hambre. Zorba, siempre irónico, le pregunta si el demonio que lleva dentro Iosif tampoco la tiene. Zajarías contesta que desapareció abrasado y contorciéndose el momento en que encendió la vela con el candil de Cristo. Ahora ya puede entrar en el Paraíso. Se retira a dormir en la playa. El patrón muestra inquietud por si le encuentran los monjes y Zorba contesta que no hay peligro, pues no lo reconocerán después de que él lo afeite y acicale cuando despierte. Se entabla una conversación sobre los demonios que llevamos dentro, los impulsos contradictorios y las distintas opciones morales en la lucha interna. Hay elegidos que, en armonía con el universo, se proponen como meta transformar la materia en espíritu. Zorba le dice al patrón que le cuesta trabajo entenderlo, que mejor sería si pudiese expresarse mediante la danza o como un cuento, como hacía un viejo turco vecino suyo, Hussein Agá. El patrón escucha silencioso a Zorba y piensa que ojalá abriera la boca sólo cuando la idea abstracta alcanzara la cima más alta, cuando se volviera fábula (παραμύθι). Sólo los grandes poetas son capaces de ello, y algunos pueblos tras siglos de trabajo silencioso.

Zorba va a buscar al monje para arroparle provisto de unas tijeras para acicalarle. Vuelve aturdido con la noticia de que el monje ha muerto. Lo afeitó y lavó creyéndole dormido y al final se dio cuenta de que estaba muerto. Va aceptando la muerte con un humor sardónico y propone utilizar el cadáver de un modo que parezca un milagro, pero no quiere revelar al patrón por el momento cómo lo hará. Se queda preparándolo el resto de la noche mientras el patrón duerme. Por la mañana le recuerda a éste que al día siguiente es la inauguración del teleférico y vendrán los gordos de los curas a dar la bendición. Entonces se enterará del nuevo milagro de la Virgen de la Venganza (vid. cap. 17).

Zorba siente que vale para higúmeno. Continuando con sus sueños (vid. caps. 16, 17) abrirá un monasterio y hará de él una fábrica de milagros, de modo que tendrían que cerrar todos los demás monasterios.

Capítulo 25 (341-359). En aquella inolvidable vigilia del primero de mayo todo estaba preparado para la inauguración del teleférico. Una bandera griega ondeaba arriba en la

montaña al comienzo del mismo y otra al final en la playa. Un obrero le daba vueltas al espetón donde giraba un pingüe cordero al lado de un barril de vino. Zorba ha colgado la jaula del papagayo cerca de un poste y recuerda a su antigua dueña. Recibe exultante a los invitados que van llegando, explicándoles el funcionamiento y que el ingenio humano ha necesitado de la ayuda de la Virgen, que se le apareció en sueños con un funicular pequeñito en la mano, para encontrar la inclinación precisa. Aparece un monje corriendo con una cruz seguido de otros en mulas que traen la imagen de la Virgen de la Venganza. El monje gritaba “¡milagro, milagro!” ante el estupor y los *kyrie éleison* de los presentes. Comenzó a relatar el suceso. El monje poseso Zajarías había prendido fuego al monasterio y ellos habían logrado salvarse. Pidieron a la Virgen de la Venganza que castigase al culpable antes de salir a buscarle y, cuando volvieron a la capilla de la Virgen sin haberlo encontrado, lo hallaron muerto a los pies del icono y la punta de la lanza de la imagen teñida de sangre. Pero lo más asombroso es que cuando se inclinaron a levantar al endemoniado, vieron que la Virgen le había afeitado, cortado el bigote y rapado el pelo: “¡parecía un sacerdote católico!”. El patrón, conteniendo la risa al ver “el nuevo milagro” de la Virgen de la Venganza, le desliza a Zorba un “tunante” (ἰθεομπάιχτη!)³⁰⁴, mientras éste sigue con sus gestos devotos delante del monje.

El monje hospedero coloca la imagen de la Virgen sobre una piedra y el gordo Dometios propone una cuestación por las aldeas para reunir fondos con el fin de reconstruir el monasterio (“¡Curas sebosos, otra vez saldrán ganando!”, masculla Zorba).

La ceremonia de la bendición con la prueba de funcionamiento del teleférico termina en un desastre espectacular. Los postes se van derrumbando uno tras otro y todo termina en un sálvese quien pueda, con algún herido (Dometios). La preocupación de Zorba, siempre entero, tras el desastre y la huida de todos es que el cordero desatendido se chamusque. Ya solos patrón y capataz en la playa, el segundo se hace cargo de hacer girar el espetón y, turbado por cómo se tomaría el primero aquella ruina, corta un trozo del asado, canta sus delicias y le pregunta al amo si él también quiere un bocadito. Ambos se dan un buen festín.

El banquete estimula una vez más la conversación. El cordero le trae a Zorba a la memoria la única ocasión en la que comió otro tan bueno, en los viejos tiempos en los que todavía llevaba el escapulario de Santa Sofía. El patrón torna a pedirle insistentemente que lo cuente. Fue en una ocasión en la que se encontraba con un grupo

de combatientes, de *komitadjis*, a los que los búlgaros tenían asediados. En lugar de arredrarse, prepararon un cordero al modo kléftico, es decir, enterrado y con el carbón por encima. Acompañaron con una canción el banquete para contrarrestar los aullidos de lobo de los búlgaros. Para ver qué podía deparar tanta euforia, le pidieron a Zorba que limpiara y leyera al trasluz del fuego la paletilla. No vio muerte, así que se salvarían. El cordero que ahora tienen delante no desmerecía de aquél. Sigue la descripción del banquete. El patrón le pide a Zorba que vuelva a leer la paletilla. Vivirán mucho y, cuando vuelve a mirar, ve un largo viaje y al final de él muchas puertas: ¿una ciudad, un monasterio, un cementerio? Desprecian la preocupación por los caprichos de la fortuna, continúan comiendo y bebiendo y el patrón le pide a Zorba que le enseñe a bailar. Inician la danza frenética de los *komitadjis* antes de la batalla, el *zeimbékiko*. El patrón ve en los pasos de Zorba el intento ancestral de vencer el peso y la materia, el trazo de la historia demoníaca del hombre. Recuerdan el derrumbamiento del teleférico y estalla su risa. Zorba celebra entusiasmado que el patrón se ría. Terminan revolcándose en la playa y se quedan dormidos.

Al amanecer del día siguiente el patrón anda el camino hacia la aldea con una sensación de liberación y de triunfo en el fracaso. De Zorba había aprendido cómo hablar a la Necesidad. Va contemplando a su alrededor el paisaje en el que ha sido feliz con mirada de despedida. Se encuentra con grupos de gente que van a festejar el primero de mayo. Los sentimientos se van mezclando y recuerda a la vieja Sirena ahora muerta. Al entrar en la aldea encuentra al cartero, que tiene una carta para él. Es de su amigo Stavridakis que le comunica el éxito de la operación de rescate de los griegos del Cáucaso, que pronto serán trasplantados a Macedonia y Tracia. El patrón se siente feliz y juega con sus propios sentimientos de buen patriota en el fondo. Sigue con su paseo montaña arriba. Allí se adormece y tiene un sueño muy inquietante en el que encuentra a su amigo en Atenas, pero se dan una despedida macabra. Despierta y espanta al cuervo que se le ha acercado. Siente que el amigo está en peligro. El camino de vuelta está presidido por esa obsesión. La lucha entre el mundo interior y el exterior, la Gran Certeza, se resuelve en el regreso a la tranquilidad de la barraca. El alma encuentra refugio en sí misma y vence.

Capítulo 26 (360-374). Todo ha terminado. Llega el momento de la separación y de las emociones profundas. ¿Qué hacer por separado con las dependencias, mucho más afectivas que materiales, que se han creado? La palabra tremenda: para siempre. El

patrón, titubeante, no la acepta y recuerda los propósitos de fundar un monasterio laico, de hombres libres sin Dios ni diablo, con Zorba como portero. Éste no acepta debilidades feminoides. Sabe que es para siempre. A la propuesta del patrón de tocar el santuri también se niega: el instrumento es para momentos alegres. Lo hará cuando pase el tiempo. El patrón llega a decirle que, puesto que se considera libre, podría quedarse o marcharse con él. Zorba le dice que se equivoca, que no es libre, que sólo le ata un cordón un poco más largo que no consigue cortar. Tiene muchas cosas, pero le falta una, la locura. Zorba calla y después de ver una estrella fugaz lanza un grito y se pone a cantar la canción del camellero en el desierto. Es ya de noche y pone el vaso boca abajo en señal de que ya no bebe más. Lo último que cuenta es una historia de su padre cuando rompió tajantemente con el vicio de fumar pisoteando la bolsa de tabaco que le tenía esclavizado. Se levanta y desaparece caminando por los guijarros en la oscuridad. No se volvieron ver.

En Megalo Kastro el patrón recibe un telegrama que está a punto de romper, pues presiente su contenido. Viene desde Tiflis y le anuncia que su amigo Stavridakis ha muerto a consecuencia de una pulmonía.

Pasan cinco años llenos de espanto y con el trazado de nuevas fronteras. Durante los primeros tres años recibe de Zorba algunas postales con su ruda escritura. Dos de ellas proceden del monte Atos donde busca y no encuentra trabajo pues todo lo hacen los monjes, dicho con la sorna que le caracteriza. En una de ellas dice haber regalado a uno de ellos el papagayo para que le enseñara a salmodiar. Poco más tarde recibe otra de Rumanía, en donde Zorba trabaja en la extracción de petróleo. En ella le cuenta su dieta de cerveza y mujeres, un paraíso para viejos verdes. Unos años después recibe una más desde Serbia: se ha casado con una joven viuda a la que ha dejado embarazada. Ha engatusado a un capitalista para explotar una mina de magnesita y vive “como un pachá” al lado de Liuba “la cuestión interminable”.

Ya en el Berlín de los años veinte el escritor, que también declara haberse encontrado con “la cuestión interminable”, recibe la carta de Zorba con la propuesta de que acuda junto a él, pues ha encontrado una fabulosa piedra verde. Es la misma carta que comenta en el prólogo, con la reflexión de que no tuvo el valor para abandonarlo todo y acudir a la llamada.

Zorba no volvió a escribirle, pero nunca desaparecería de sus recuerdos. En ellos se mezclan los de Stavridakis. Sigue un extenso y magnífico pasaje de evocación del amigo muerto, que recuerda una vez más la *nekya*. En un sueño se le aparece y los

diálogos con él son conmovedores y se remansan al final al despertar: “mi mente se serenó al percibir así de amigable el sentido de la muerte”.

En un sueño se le aparece también Zorba. Se despierta sin recordar cómo se había presentado exactamente, pero, angustiado, siente el deseo impetuoso de poner a salvo los recuerdos y las vivencias en el litoral de Creta; no el deseo, recalca, sino la necesidad. Ponerse a escribir, sin embargo, sería la señal fatídica de que Zorba estaba agonizante, por lo que la primera reacción es no hacerlo. Intenta distraerse de aquel primer impulso con otros escritos, pero un día, sereno frente al mar y divisando Salamina (él está en Egina), sin pensarlo previamente se puso a escribir “la vida de santo” de Zorba (τὸ συναξάρι ἐτοῦτο τοῦ Ζορμπᾶ). El trabajo de escritura se asemeja a la pintura de las tribus salvajes africanas, mediante la que intentan representar fielmente al antepasado que han visto en sueños para que el alma reconozca al cuerpo y el muerto vuelva a la vida. En pocas semanas el συναξάρι estaba terminado. El momento en que tiene el manuscrito sobre sus rodillas, una muchacha le trae una carta. Sabía lo que contenía. Venía de una aldea serbia cercana a Skopje. Era del maestro de escuela del lugar. En ella le comunicaba las circunstancias del final de su amigo. Zorba, incontenible, se levantó del lecho, abrió una ventana, miró las montañas y se puso a reír y a relinchar como un caballo cuando le alcanzó la muerte. La carta y todo el relato de *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ* terminan con la consignación de la última voluntad de Zorba de que, cuando el patrón pase por la aldea, se quede a dormir en su casa y al día siguiente, al marchar, su viuda le entregue el santuri.

II. 2. LA GESTACIÓN DE *VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA*

II. 2. 1. DEL GIORGIS ZORBA REAL AL ALEXIS ZORBA DE LA NOVELA. LA EXPERIENCIA PERSONAL DEL AUTOR Y EL CAMBIO DE GUIÓN. EL JUEGO DE MÁSCARAS.

Es obvio que el arte supone siempre una transformación de la realidad tal como la recibe el artista, nunca un calco. El funcionamiento y valor de la mimesis en la creación artística es un tema de primer orden, nada simple, en la teoría estética desde que Platón plantease el problema, tomando como ejemplo la pintura, de que la representación de un objeto, que ya era una imitación de una idea según él, producía una duplicación aún más devaluada, ya que se trataba de la imitación de una imitación. Por

si fuera poco, los poetas ni siquiera imitaban la realidad, sino que mentían, y no eran por ello nada edificantes para la ciudad, por lo que bien se merecían la expulsión de ella que se decreta en la *República*. Aristóteles en su teoría de la tragedia viene al rescate del arte de la palabra en su *Poética* y nos dice que no se trata de la imitación de lo real, sino de lo posible (δυνατόν), de lo verosímil (εἰκός), de lo convincente (πιθανόν), con lo que la poesía (ποίησις) alcanza lo universal, lo que no ocurre con la historia, que se queda en lo particular. Deja claro que la poesía, según la entiende, se ocupa de acciones humanas, de modo que a Empédocles se le llamaría más bien estudioso de la naturaleza y a Homero poeta, aunque ambos empleen el mismo tipo de verso. Sí entrarían en ese concepto de poesía los diálogos de Platón (con lo que cabe suponer que también habría entrado la novela si hubiera existido el género). Aristóteles sostiene que la imitación en el drama va referida necesariamente a caracteres de personas que son mejores, iguales o peores que nosotros. La evolución de los géneros literarios y la aparición de otros nuevos obligó a la teoría posterior a flexibilizar la rigidez del criterio moral de la *Poética* y a profundizar en el valor de la mimesis como reconocimiento y, al mismo tiempo, conocimiento de algo más que lo ya conocido: es creación de presencia y pertenece al “orden del alma” como una facultad cognoscitiva suya, una acción surgida, por ello, de la necesidad (Gadamer 1993: 25-36). Las posiciones respecto a los diversos aspectos la teoría aristotélica pueden ir del rechazo a la integración. Al segundo caso entendemos que pertenece una teoría literaria que afirma: “Nuestro mundo ‘real’ –en el que vivimos, pero que nunca llegamos a entender– es éticamente neutral. Los mundos de la narrativa, por el contrario, están cargados de valores”, y es por eso por lo que esos mundos “nos ofrecen una visión de nuestra propia situación, de tal manera que al tratar de situarlos nos vemos inmersos en la búsqueda de nuestra propia situación”. Se trata de la *teoría modal* o de los modos básicos combinados que hemos adoptado desde el principio como recurso metodológico para nuestro estudio (vid. *supra*, pp. 3 ss., con diagramas y notas, y la n. 6 sobre la relación con la teoría aristotélica).

Nikos Kazantzakis encontró en la realidad dos motivos que estimularon de manera muy especial su instinto imitativo, queremos decir transformador, de artista. Uno se encontraba en la tradición literaria familiar en su país, el Odiseo homérico, el otro estaba a su lado en un momento de su vida, un hombre de carne y hueso, Giorgis Zorba. El primero le proporcionaba la posibilidad de manifestar la “humanidad heroica” que llevaba dentro, así como también la faceta “picaresca”, y el segundo más claramente la segunda, sin excluir del todo la primera. El uno se transformaría en las manos de

Kazantzakis en el nuevo Odiseo del poema la *Odisea* que hemos analizado en la primera parte de este estudio, y el otro, en Alexis Zorba, protagonista de la novela *Βίος και πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ / Vida y hechos de Alexis Zorba*, que sucedió al poema y que veremos en esta segunda parte. Siempre que aparezca Zorba en Kazantzakis, en su novela y en sus memorias, se referirá a Alexis, al personaje ya transformado literariamente.

Las circunstancias que llevaron a Nikos Kazantzakis a participar en la explotación en 1916, en plena guerra balcánica, de una mina de lignito en Prastová, en la apartada región de Mani³⁰⁵ al sur del Peloponeso, donde tuvo como contratado y colaborador a Giorgis Zorba, y la compleja relación que nació entre el escritor cretense y este macedonio de gran personalidad han sido aspectos bien indagados y reconstruidos por Y. Anapliotis en su libro *El verdadero Zorba y Nikos Kazantzakis* (1960), aparecido pocos años después de la muerte del escritor en 1957 y algunos más de la de quien fue su amigo, en 1941. El primer encuentro de Kazantzakis con G. Zorba había tenido lugar, algo más de un año antes del inicio de la empresa maniota, en el monte Atos. Kazantzakis había ido allí en 1914, acompañado de Ángelos Sikelianós, para un retiro de larga duración. Para poder mantener su propósito, necesitaba procurarse algún dinero que intentó conseguir con una explotación maderera, aliado con un socio, en los bosques de aquel monte. Tal vez la experiencia de esta explotación inspirase en parte, según nos parece, el episodio de la novela de la instalación de un teleférico para bajar hasta el mar la madera de un bosque situado en una ladera propiedad de un monasterio cretense, lo que terminó en un espectacular fracaso por derrumbamiento. Allí, en el monte Atos, fue donde Kazantzakis encontró al atribulado G. Zorba “embarrancado, sin trabajo, apartado de la familia [...] económicamente naufragado, hambriento, judío errante, con la alforja vacía, águila herida con las alas rotas”, como nos lo describe Anapliotis (1960: 98). Por entonces ya se habían convencido Kazantzakis y su socio de que con las condiciones que reinaban en aquella Macedonia empobrecida por la guerra (las Guerras Balcánicas habían comenzado en 1912 y la Gran Guerra en 1914) no se podía permanecer allí y que el negocio de la madera no tenía futuro. Nació entonces entre ellos el proyecto de la mina de lignito en Prastová, que asimismo estará lejos de ser exitoso. Anapliotis (1960: 32) ve una segunda intención en el proyecto, y era que los productores de materiales esenciales, como el lignito, estaban exentos del alistamiento para ir al frente. No tardó en haber

entendimiento entre Kazantzakis y G. Zorba, también en otro orden bien diferente de la simple relación laboral entre “amo y mozo” y, desde luego, literaria y vitalmente mucho más productivo. Cuando meses más tarde Kazantzakis llegó a Mani a finales de 1916, Zorba ya estaba allí instalado y esperando. En la lista de colaboradores en la misión de rescate de los griegos del Cáucaso en 1919, al frente de la que iba Kazantzakis, están presentes G. Stavridakis y G. Zorba (Prevelakis 1959: 10). Kazantzakis, sin embargo, no los nombra en la *Carta al Greco*, cuando se limita a decir que escogió “unos diez colaboradores de excepción, en su mayoría cretenses” (Kazantzakis 1973: 519).

Las cosas suceden de otro modo en la novela. En un café de El Pireo se produce el primer encuentro del narrador, el intelectual que recuerda al propio autor, que asume el papel de “patrón”, con quien a partir de entonces es Alexis Zorba, aquel singular macedonio “*desperado y vagabundo*” (δεσπεράδος και ἀληταράς) como lo califica Anapliotis (1960: 96). Allí surge el proyecto ilusionado de embarcarse para Creta, donde, entre otras muchas cosas, tendrá lugar la empresa de explotación de la mina que terminará en sonoro fracaso como se describe en el capítulo 25 de la novela. La acción cabría situarla hipotéticamente en torno a 1919, por la carta de Stavridakis, la mención de la expedición de rescate al Cáucaso que se está llevando a cabo en ese momento (en la que en realidad participó el autor) y la noticia de la muerte de este amigo de Kazantzakis. Tampoco coincide con lo que sucede en el capítulo especial que Kazantzakis dedica a Zorba en su póstuma *Carta al Greco* (1964). En intencionada distorsión de la propia realidad, tanto la que le tocó vivir como la literaria que él mismo creó en la novela, Kazantzakis dice brevemente al final del capítulo 29 de su carta-informe (“El regreso del hijo pródigo”) haber conocido en Creta a Zorba, “un viejo obrero minero”, al regresar de Rusia, dando a entender que es el comienzo de la empresa minera en la isla con ciertos ideales igualitarios de la revolución. Kazantzakis visitó aquel país tres veces, en 1919, 1925-1926 y en 1927, pero durante la misión del Cáucaso, “que había durado once meses” con la dedicación al rescate de los griegos perseguidos por los bolcheviques no parece probable que adquiriera las simpatías que muestra en el regreso “del hijo pródigo” a Creta en 1920 ante su padre justo antes de conocer a Zorba según dice. Esta conversación con el padre parece encajar mejor cuando volvió a Creta en 1924 y participó en los conflictos políticos de Heraclio, con ideales revolucionarios que había adoptado más bien en círculos radicales berlineses su estancia en aquella ciudad en 1922-23 (vid. *supra*, n. 75), antes de su segundo viaje más

concienzudo a Rusia. Pasó parte del verano del 24 en el sur de la isla, cerca de donde se desarrollará la acción de *Zorba*, y allí comenzó la escritura de las seis primeras rapsodias de la *Odisea*. Se dedicó a esta tarea durante el invierno y la primavera de 1925, cuando regresó a Atenas y visitó Egina, donde terminó el poema en 1938. Kazantzakis añade en la *Carta*, tras el encuentro con el minero, que inicia la empresa para así salir de su “torre de marfil” (Kazantzakis 1973: 544). El capítulo 30 de la *Carta* que sucede a ese supuesto primer encuentro, titulado “Ο Ζορμπᾶς” (“Zorba” y no “Alexis Zorba” como en la traducción española por la que citamos) utiliza proporcionalmente bastante material literal del prólogo y de la novela con ciertos pasajes claramente embellecidos, de forma que por momentos parece una antología sinóptica. Se recoge la carta con las últimas palabras de Zorba que le trae el maestro del pueblo serbio donde murió, como aparece al final de la novela, y el capítulo de la *Carta al Greco* se cierra con las mismas palabras con las que terminaba el prólogo de aquella (Kazantzakis 1973: 563).

Lo sorprendente de estas memorias en lo que atañe a la historia de las dos creaciones kazantzakianas que nos interesan son dos cosas que aparecen en el capítulo siguiente al dedicado a Zorba, el 31, que lleva el título significativo de “La semilla de la *Odisea* germina en mí” (“Όταν ὁ σπόρος τῆς Ὀδύσσειας ἔδενε μέσα μου”). La primera de las sorpresas la vemos tras un comienzo creativamente esperanzador: “El mito de Zorba empezó a cristalizar en mí [...] Se había convertido en una semilla, en un grano de trigo duro, que parecía sentir que las espigas y el pan aprisionados en él estaban en peligro, y esforzarse desesperadamente en no perecer para que ellos no perecieran” [...] “Zorba reposaba en mí como una crisálida, encerrada en una envoltura dura y diáfana, y no se movía, pero yo sentía que secretamente, sin ruido, en esta crisálida muda, proseguía día y noche un trabajo ininterrumpido y lleno de misterio”. Algo más adelante el entusiasmo creador se detiene: “Me interrumpí; había comprendido que aún no había llegado el momento. La metamorfosis secreta de la semilla todavía no había concluido”, y finalmente vemos que las tentativas de “resucitar” a su venerado Zorba (ὡς τὸ ἀναστήσω) mediante la rememoración literaria fueron siendo desechadas, se entiende que momentáneamente, por considerarlas insatisfactorias, pues “la crisálida de Zorba todavía no había llegado a su madurez, me había apresurado a abrir su mortaja. Tuve vergüenza, rompí todos los papeles que había emborrinado y fui a echarme a la orilla del mar” (Kazantzakis 1973: 563, 565, 570 s.). Si estas tentativas se produjeron, no

parece que llegaron a desaparecer del todo. Si esa redacción se produjo “cuando se había declarado la Segunda guerra mundial” (Kazantzakis 1973: 554), quizás podría corresponderse en la realidad y en cierta medida con el primer boceto de la novela de que se tiene noticia, redactado en 1941, que fue dejado a un lado y retomado en 1943.

Pero lo más sorprendente de todo es que, más adelante, el autor recobra el entusiasmo de la creación cuando por fin ve el rostro del gran Compañero de Ruta, τοῦ μεγάλου Συνοδοιπόρου (Odiseo), e insiste en su imagen querida de la crisálida: “ahora, con ayuda del tiempo, de la soledad y del almendro en flor, la idea se había convertido en leyenda. Era una gran alegría, había llegado la hora feliz, la oruga se había transformado en mariposa” (Kazantzakis 1973: 581 s.)³⁰⁶. Según el relato de la *Carta*, la *Odisea* se habría escrito “en una costa de Creta mientras las potencias infernales preparaban la segunda gran guerra” (Kazantzakis 1973: 601). Como hemos visto, Kazantzakis comenzó su escritura en Creta en 1924 y, tras siete reescrituras llevadas a cabo en muy distintos lugares, la terminó en Egina en 1938, desde donde la mandó a la imprenta para su publicación en Atenas a finales de ese mismo año. Fue durante la Segunda Guerra Mundial cuando Kazantzakis escribió en su muy fecundo retiro de Egina *Vida y hechos de Alexis Zorba*, publicada en 1946, ocho años más tarde que la *Odisea*, situando la acción principal en un lugar próximo al del comienzo de la redacción del poema. Sin embargo, el único testimonio fehaciente de un proyecto de escritura de la novela se remonta a un par de años antes de acabar la *Odisea*, cuando Kazantzakis publicó el boceto sólo de un prólogo de su novela (ya llamaba de ese modo al futuro relato), con el título de “Πρόλογος στο μυθιστόρημα *Βίος καὶ Πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*” en la revista *Κρητικὲς Σελίδες*, 11-12 (1936-1937) 290-292. El autor tardaría unos años en ponerse manos a la obra y en 1941 redactó otro boceto, ya de la novela, que no retomaría hasta de 1943 (Bien 2007a: 197; para la inversión cronológica en la *Carta* y sus motivos, 2007: 527). La información que nos da el narrador al final de la novela de que a los pocos días de haber empezado el συναξάρι de Zorba estaba terminado debe referirse a la situación que debió de producirse cuando Kazantzakis retomó el manuscrito en 1943, más de un año después de recibir la noticia de la muerte de Giorgis Zorba. En la ficción de la novela, sin embargo, esta noticia (la de la muerte de Alexis) le llega al narrador cuando tiene el manuscrito recién terminado entre las manos. Según informa Niki P. Stavrou (Kazantzakis 2015: 349), Giorgis Zorba murió el 16 de septiembre de 1941 y hay noticias de que Kazantzakis empezó a escribir la novela

en julio del mismo año (carta a Prevelakis, vid. *supra*, n. 86, y otra a Diamantarás, vid. *infra*, n. 311), con lo que se constata que, como dice el narrador, la novela sí que fue comenzada antes de recibir la noticia de la muerte de quien se convertiría en su protagonista al lado de él mismo, el intelectual narrador, el “patrón” (contrafigura de Kazantzakis), pero no se terminó en realidad hasta dos años más tarde de lo que dice el narrador, durante 1943. El prólogo de la novela, al final del que el autor habla de darle a Zorba “nuestra sangre para que reviva”, se escribió durante la última fase de elaboración. De todos modos el prólogo presenta problemas narratológicos que han sido analizados de cerca (Matthias 1998 a). En el capítulo 31 de la *Carta al Greco* (“La semilla de la *Odisea* germina en mí”) hay páginas preciosas que describen la metamorfosis que da lugar a la aparición del nuevo personaje: si, como hemos visto, la crisálida de Zorba se malogra (por el momento, aunque esto no se dice), la de Odiseo eclosiona con su vuelo pletórico de color. Se invierte de ese modo el orden cronológico real de la creación literaria, pues *Zorba*, como es bien sabido, vino después de la *Odisea*. No es extraño, sin embargo, que Kazantzakis tuviese “in pectore” desde mucho antes escribir la novela y que hiciese alguna tentativa que no se conserva, por lo que sabemos, con lo que puede conjeturar una “prehistoria” de la novela asociada desde el principio a la gestación de la *Odisea* (M. P. Stavrou 2001: 343 s). Pero, de cierto, el único testimonio del proyecto de escritura de que se dispone es el mencionado boceto del prólogo redactado unos cuatro años largos antes de ponerse a escribir la novela con su nuevo prólogo, unos doce después de comenzar a escribir la *Odisea* y dos antes de su publicación.

El capítulo 32, “La mirada cretense” (“Η κρητικὴ ματιά”), que transfigura todo aquello en lo que se posa, termina con el encuentro fantasmal y el breve diálogo del autor con el Odiseo que acaba de crear, hilando versos junto al mar hasta que éste se despide dejándole la sal de sus labios. La voz de su adiós parece venir de la otra orilla y, cuando el poeta se levanta y busca en la oscuridad, lo que ve delante de él es: nadie (κανένας) (Kazantzakis 2015: 605). Que ésta sea la escena que precede inmediatamente al último capítulo (“El Greco”, “*Ἐπίλογος*” en el original), en el que se produce el encuentro culminante de Kazantzakis con su “general”, al que le hace entrega como “soldado” del Informe (Ἀναφορά) de su vida, es muy significativo. En la jerga de la crítica literaria, que muchas veces ha de recurrir a ciertas componendas a la hora de cumplir su función, podría decirse que la *Carta* o, mejor dicho, el *Informe al Greco* es,

por su ingreso en la ficción, una autobiografía novelada³⁰⁷. Esto se correspondería con el hecho de que en las primeras palabras del prólogo el autor afirme que su informe “no es una autobiografía”, que le prometa al lector encontrar “en estas páginas la línea roja, hecha con gotas de mi sangre, que jalona mi camino entre los hombres, las pasiones y las ideas” (Zaratustra dice: “De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre y te darás cuenta de que la sangre es espíritu”, Nietzsche 2005: 73). Es, desde luego, aclaratorio que, para la representación de la línea ascendente de su vida, Kazantzakis diga más adelante: “quisiera pintar aquí esta subida mezclando la imaginación y la verdad” (Kazantzakis 1973: 19 s.), con lo que no deja de intentar establecer una suerte de “pacto autobiográfico” con el lector, reservándose explícitamente amplias prerrogativas que le permiten la invención, como la que hace del propio Zorba: “los recuerdos subieron un estadio más arriba que la verdad, dos estadios más arriba que la mentira. Zorba se metamorfoseaba poco a poco convirtiéndose en una leyenda” (Kazantzakis 1973: 564). Para nuestro estudio, que se centra en la secuencia creadora *Odisea / Vida y hechos de Alexis Zorba*, esto viene a confirmar la profunda consanguinidad de estos dos personajes kazantzakianos, pues si en el poema épico se intuye la necesidad de crear el personaje novelesco, al final de su vida plasmada en su memoria recreadora y reordenadora³⁰⁸ Kazantzakis hace del segundo (Zorba), de creación posterior, una semilla germinal o una suerte de *pródromos* que profetiza la llegada del primero (Odiseo), depositando toda la responsabilidad del mensaje en la que siempre consideró su Obra, la *Odisea*, que con la inversión cronológica queda en lo más alto de la jerarquía que desea el autor. Ése parece ser el objetivo de la inversión deliberada que aparece en las memorias de Kazantzakis. Nada hay que objetar al artista cuando pretende imitar, no lo real de las acciones humanas (también las propias como escritor), sino lo posible, lo verosímil, lo convincente: “¿Existe algo más verdadero que la verdad? Sí, la leyenda (τὸ παραμύθι), ella da un sentido inmortal a la verdad efímera” (Kazantzakis 1973: 578) Así se expresa Kazantzakis cuando comienza a vislumbrar a su gran Compañero de Ruta (ὁ μέγας Συνοδοιπóρος), un antepasado gigante, el nuevo Odiseo que sale de su crisálida, que alcanza su plenitud y eclosiona mientras que la de Zorba queda rezagada y a la espera, aunque parece haber estimulado la metamorfosis del héroe ancestral. La *Carta* es, sin duda, una de las creaciones más hermosas de Kazantzakis.

Los trazos de la vida y del carácter del verdadero Zorba son expuestos por Anapliotis en su libro con la precisión que le permiten las conversaciones mantenidas con personas que le conocieron y trataron, mayormente en Mani, y con su hija, Andrónica. Aparecen aventuras y formas de entender el mundo que son reconocibles en el personaje de ficción creado por Kazantzakis en su novela, como cuando Anapliotis afirma que en lo que se refiere a las relaciones con lo humano y lo divino, y a pesar de la simpatía que despertaba en las gentes que le rodeaban por su sentido del humor, en él todo se había derrumbado: patria, religión, infierno y paraíso. Tanto esto como el tono de sus meditaciones, oscilante entre grave y jocoso, se corresponden sustancialmente con lo que aparece en el relato novelesco, tanto que es imposible saber hasta qué punto la semblanza que se nos ofrece del personaje real es independiente del relato y, desde luego, nada tiene que ver con las referencias a Zorba en la *Carta*, todavía inédita cuando escribió su libro. Partiendo de la lectura de la novela, es decir, de la recreación literaria y de los juicios del propio Kazantzakis (al que por regla general no diferencia del narrador) sobre su personaje, Anapliotis traza una semblanza entusiasta de Zorba, de la que extraemos un pasaje:

¿Qué era entonces Zorba? ¿Un Simbad el Marino, como lo llama Kazantzakis, un *desperado* permanentemente insatisfecho que sin descanso golpeaba, destruía y arrasaba con su hacha cuanto impedimento encontraba en su camino sin otro objetivo más profundo, un Don Quijote que alanceaba los vientos? ¿Qué era? ¿Tal vez un sátiro o un Baco insaciable según los imaginaron los antiguos? ¿Un héroe trágico del drama antiguo? ¿O era un Zeus sempiternamente airado con el rayo en la mano? Era algo de cada uno de éstos por separado y todos al mismo tiempo.

Todas las fuerzas y todas las debilidades del mundo se habían amontonado en él. Era ángel y diablo. Podía hacer lo mismo el bien que el mal, ser Dios y Satanás. Era un océano infinito, sin principio ni fin, siempre tempestuoso. Un lidiador incurable que sacudía cada momento, cada segundo la muleta ante el toro que tenía dentro y peleaba y peleaba –era su destino– para matarlo y salvarse. Un intrépido navegante que no temía ni las galernas del trago terrible, ni a Dios ni al diablo, y avanzaba sin vacilar hacia su destino [...] ¿Y qué no era? Vida y hechos, cruzado de fantasía portentosa, jinete descabalgado, hombre hecho de agua y de tierra. Cuanto pueda imaginarse. El aventurerismo lo llevaba en la sangre. En su subconsciente estaba agazapado –noche y día– un dragón, un Odiseo [...] ³⁰⁹

Aunque de algún modo parece sobreentenderse, se echa de menos la referencia explícita al carácter del pícaro que sí encontramos en Prevelakis y en Bien a la hora de referirse al Zorba novelesco. Más clara parece la referencia a ese carácter en otros pasajes del estudio, como cuando leemos:

¿Cinismo? ¿Sarcasmo de la insensibilidad humana? Defensa o ataque con todos los terribles medios de que dispone el hombre para afianzar su vida? ¿O acaso turbias explosiones del inconsciente que no hace distinción alguna entre el honor y el deshonor, entre la moral y la inmoralidad, el hurto y la ley? [...] Zorba sabe que en este mundo deteriorado en el que vivimos –y no olvidemos que expresa una época de decadencia, su época, la nuestra– no sucede nada o casi nada justo. El mal sobra, la injusticia y el crimen sobreabundan. El alma del hombre se arrastra por el fango. El propio hombre se desploma, el pez grande se come al chico. Los grandes Estados devoran a los pequeños, y los pequeños a los más pequeños. Sombras, injusticia, hundimiento. Y Zorba levanta una voz enfurecida:

¡... Todo esto que sucede en el mundo es injusto, injusto, injusto! Yo no suscribo la estela del gusano, yo, la babosa, Zorba!

Aquí se podría suponer que Zorba se encuentra en contradicción consigo mismo. Su grito contra la injusticia es absolutamente consecuente, aunque él mismo sea injusto muchas veces, aunque robe y mate. Eso lo hace como lo haría un héroe de Dostoievski. La injusticia la combate con la injusticia. La astilla se saca con la astilla. Kazantzakis también levantaba la voz contra la justicia –y toda su obra en prosa está llena de voces semejantes– pero su voz nunca se transustanció en acción. No robó, no mató para combatir la injusticia. No toleraba la injusticia y la explotación del hombre por el hombre [...] Zorba combatía esa debilidad suya. Kazantzakis era un Don Quijote embelesado. Zorba miraba justo su propio objetivo, no le interesaba cómo alcanzarlo, sino alcanzarlo. Y si era necesario, hasta pisaría por encima de cadáveres para llegar. No tenía tiempo para pensar en los demás. O eres obrero y sufres y te sometes a la explotación, o eres patrón y explotas al obrero sin concesiones [...] (Anapliotis 1960: 130 ss.).

Toda esta filosofía de la vida (la que alude a la situación laboral que se plantea en el capítulo IV de la novela y que comentamos más adelante, *infra*, pp. 319 ss.) se acercaría desde luego mucho más al espíritu descarnado de un Guzmán imaginado como oponente del héroe cervantino que si pensamos en el talante interesado pero bonachón de un Sancho. Pero no cabe olvidar la multiplicidad de facetas de Zorba señalada por Anapliotis en otros lugares de su estudio. Como en el caso del pícaro en el mundo cervantino, sorprende de lo que es capaz “y esto puede ser muy diverso, amplio como la vida misma, incluidas todas las reacciones susceptibles de belleza y bondad” (vid. *supra*, n. 292).

Es fácil ver que el listado de referencias caracteriológicas al que recurre Anapliotis para describir a este hombre “hecho de agua y de tierra” no difiere mucho del

que formulamos en su momento para el Odiseo kazantzakiano (errante, *theomachos*, asceta, *desperado*, pícaro, *outsider*). Podríamos decir lo mismo que entonces a la hora de intentar comprender a este proteico personaje, y es ver en cada faceta suya la posibilidad y necesidad de entender la otra.

Siempre es interesante tener en cuenta la relación de una obra de arte con la realidad, pero indagar cómo esa realidad se reconoce y se hace presente en la nueva realidad de la creación es entrar en un misterio. Anapliotis está en lo cierto cuando afirma: “La Verdad, revestida de la maravillosa envoltura, de las luminosas reflexiones de Kazantzakis y adornada de diamantes –hallazgos literarios del escritor– se hace más verdadera. Zorba surge de sus páginas –y esto interesa fundamentalmente– puro, como era en la realidad. Y quizás más vivo de lo que era a los cincuenta y cinco años cuando lo conoció Kazantzakis” (1960: 94). Eso sí, trasladado a Creta, patria del escritor, y adaptándose a los modales cretenses. Es en ese marco donde se produce el cambio de la historia real por un guión literario, donde propiamente nace el “mito” de “Alexis Zorba” y comienzan a funcionar las máscaras, que revelan más que ocultan. De los dos personajes que comparten el protagonismo de la novela, el intelectual narrador y el “jocoso bribón”, el primero apenas necesita desenmascararse para descubrir a quién encarna y cuáles son las necesidades que le llevan a esta suerte de confesión en primera persona. En el segundo las modificaciones son más complejas³¹⁰, pues también obedecen a las necesidades personales del creador del mito en función de los arreglos consigo mismo y con los demás que acomodan el relato a la autobiografía y a la confesión (ἐξομολόγηση) (vid, *infra*, 459). En el moldeado literario dialógico elegido se le concede a Zorba la primera persona con tal grado de frecuencia y de energía, que es él quien propiamente gobierna la acción en gran parte de la novela, hasta el punto de que a veces parece adueñarse también de la narración. El intercambio de máscaras funciona no demasiado discretamente tanto entre los bastidores de la novela como en el texto, como queda figurado en el traspaso de papeles en la gestión de la empresa:

Se había tomado el trabajo a pecho; ya ni siquiera me preguntaba. Desde los primeros días, las preocupaciones y la responsabilidad pasaron de mis manos a las suyas. Él se hizo cargo de las decisiones y de su realización; yo sólo me encargaba de pagar los destrozos y lo hacía sin mayor contrariedad, porque me percataba de que esos meses serían de los más felices de mi vida; al hacer las cuentas, sentía que compraba mi felicidad a muy buen precio (Kazantzakis 2015: 73).

Pero cuando se concibe el cambio de gui3n respecto de la realidad en la mente del autor es en la pr3ctica de la escritura durante su retiro en Egina, aquella isla vecina de Atenas, poco despu3s de mandar desde all3 a la imprenta la *Odisea* en 1938. En una carta escrita en esa isla en 1941 Kazantzakis afirma que est3 aplicado a la composici3n de un $\sigma\nu\nu\alpha\zeta\acute{\alpha}\rho\iota$ (vida de santo) inspirado en Zorba³¹¹. La expectativa mayor de Kazantzakis es encontrarse en compa3a de “h3roes y, al mismo tiempo, santos: he aqu3 el hombre perfecto”, como dir3 m3s tarde en *Carta al Greco* (Kazantzakis 1973: 96). “Entre bromas y veras” Zorba, tras separarse definitivamente del patr3n y despu3s de dejar el Monte Atos, le env3a una carta postal en la que le informa de que ha regalado el papagayo de madame Hortensia que llevaba siempre consigo a un monje y le dice:

No puedo recorrer los monasterios llevando el papagayo en la mano como un vendedor de loter3a; se lo regal3, pues, a un monje estrafalario que tiene un mirlo al que ha ense3ado a cantar el *Se3or, te invocamos*. Canta como el mejor de los salmistas, el muy brib3n. Te deja con la boca abierta. Ense3ar3, pues, a nuestro pobre papagayo a salmodiar. ¡Eh, lo que ha visto el infeliz en su vida, y ahora...! ¿Hasta pope te volver3s, papagayo? ¡As3 lo quiso la desventura! Te abrazo con cari3o. Padre Alexios, anacoreta (Kazantzakis 2015: 366 s.).

Al final de la novela, invadido por el recuerdo de Alexis Zorba, contemplando a lo lejos las costas de Salamina, su antiguo patr3n, el escritor que no puede concentrarse en otra cosa, toma de pronto la pluma en su casa de Egina:

Cog3 unas hojas de papel, me recost3 en las losas ardientes de la terraza y me puse a escribir de la vida y andanzas de Zorba ($\acute{\alpha}\rho\chi\iota\sigma\alpha\ \nu\grave{\alpha}\ \gamma\rho\acute{\alpha}\phi\omega\ \tau\acute{o}\ \sigma\nu\nu\alpha\zeta\acute{\alpha}\rho\iota\ \acute{\epsilon}\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\ \tau\omicron\upsilon\ \text{Z}\omicron\rho\mu\pi\acute{\alpha}$).

[...]

Trabajaba como los hechiceros en las tribus salvajes de 3frica que pintaban en las cavernas al Antepasado que hab3an visto en sue3os, y luchaban por representarlo de la manera m3s fiel posible, para que el alma pudiera reconocer su cuerpo y volver. En algunas semanas la calenda ($\tau\acute{o}\ \sigma\nu\nu\alpha\zeta\acute{\alpha}\rho\iota$) estaba terminada (Kazantzakis 2015: 373)³¹².

Con el manuscrito reci3n terminado sobre las rodillas, el escritor dice que recibe en su terraza la carta que le da la noticia de la muerte de su amigo Alexis Zorba en una aldea de Serbia.

II. 2. 2. LA PUBLICACIÓN DE LA *ODISEA* Y LA ESCRITURA DE *VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA*. EL CAMBIO EN LA ADOPCIÓN DEL MODO. LA TRANSFORMACIÓN DEL “HÉROE-SANTO” EXPATRIADO EN “PÍCARO-SANTO” Y NUEVA EXPATRIACIÓN.

En los años que siguen a la conclusión de la *Odisea* Kazantzakis se debate entre la continuidad y la necesidad de un cambio en su poética. Significan la continuidad su producción dramática (*Juliano, Buda, Constantino Paleólogo, Capodistriás* y la trilogía *Prometeo*), algún libro de viajes (*Anglia*) y el proyecto que no llegó a realizarse de un nuevo poema épico (*Digenís Akritas*) de proporciones semejantes al que acababa de terminar, además de la traducción de los grandes poemas homéricos con la ayuda de I. Th. Kakridís. El cambio más significativo lo anuncia un comentario del autor que nos trasmite Prevelakis y que tiene que ver con la inminente entrega al arte de novelar (vid. *supra*, n. 16 e *infra*, n. 313). La interesante experiencia juvenil de Kazantzakis como novelista a principios de siglo quedaba lejos, y la más cercana en lengua francesa tenía otro valor distinto de lo que ocurriría en las novelas posteriores escritas en griego (vid. *supra*, n. 90). La exigencia máxima de la *Odisea* durante los trece años que duró su composición, la acumulación de temas, la tensión y la altura de tono que intentaba corresponderse con la *Ascética* crearon en Kazantzakis la necesidad de otra vía de expresión que, sin abandonar la hondura, posibilitara una relación más próxima y amigable con la realidad, aunque nunca estuvo lejos de la experiencia de su crudeza y prosaísmo. En una carta a Prevelakis enviada desde Egina en octubre de 1938, poco después de enviar el poema a la imprenta, Kazantzakis escribe: “Espero con impaciencia que se imprima la *Odisea* para librarme del peso y escribir ya lo que se me pase por la cabeza sin ninguna intencionalidad ni ninguna limitación. ¿Para quién? Si estoy solo. ‘El dueño se divierte’” (Prevelakis 1984: 474). En otro lugar comenta Prevelakis el texto de esta carta en el curso de su estudio sobre la influencia de la novela picaresca y la intervención del tipo del pícaro en la *Odisea*, para lo que aprovecha un texto inédito de Kazantzakis en el que manifiesta la alegría que le produce el encuentro con divertidos tunantes que parecen inspirarle y animarle a escribir novelas (1958: 201-203, y ns. 216, 217, 218)³¹³. No es casual que Prevelakis cite en la primera de esas notas *Vida y hechos de Alexis Zorba*, que será la novela que inaugure la nueva época de

creación literaria de Kazantzakis, y *Tortilla flat* de Steinbeck como ejemplos de supervivencia de la novela picaresca.

En Kazantzakis era necesaria la desaparición espectacular de Odiseo, errático tras abandonar definitivamente Ítaca, su desvanecimiento por el éter en el nadir del mundo (la Antártida), “las aguas celestes del final de la noche”, para que naciera el personaje cenital de Zorba. Pero la relación que existe entre ambos es sólo aparentemente antipódica, porque el héroe kazantzakiano está emparentado espiritualmente en lo profundo con el “antihéroe” (vid. *supra*, n. 42), que surge, como el milagro en Grecia –en expresión del comienzo del capítulo segundo de *Vida y hechos de Alexis Zorba* (1946)– como “flor de la necesidad”. Ello se hace patente en la producción literaria más acendrada –según pensamos– de Kazantzakis, es decir, en la *Carta al Greco*, donde el autor revela una sorprendente relación cronológica inversa entre sus creaciones de Zorba y de Odiseo. Concebida la *Odisea* (1938) formalmente como un ingente *epos* en el que encontrarán espacio todas las pulsiones espirituales y vitales concentradas en la *Ascética, salvadores Dei* (1928), ese denso breviario de teología que se proyecta en toda su obra y en el que también cabe ver una antropología en el sentido que propone K. Anguelaki³¹⁴, Kazantzakis siempre consideró esta moderna secuela homérica como la culminación de su arte. Pero no siempre aciertan los creadores a la hora de jerarquizar sus propias criaturas, y no son pocos los críticos que harían una valoración diferente (Bien 2000: 125 s). Sea como fuere, es decisivo el momento en que Kazantzakis opta por entregarse al arte de novelar para encontrar una vía de exteriorización a una dimensión de sí mismo que no le posibilitaba el modo de la epopeya, incluso con la remoción de valores y de formas que hemos visto en el poema. En su impaciencia por ver impresa la *Odisea* para escribir sin “ninguna limitación” se revela la necesidad de encontrar otro modo para el relato más adecuado de una dimensión de su personalidad que reclamaba exteriorizarse. Recordamos las palabras de Prevelakis a propósito de la doble naturaleza de la humanidad que lleva dentro de sí Kazantzakis, la heroica y la picaresca. El modo del relato heroico-caballeresco, en clave simbólica, y el tono elevado, con la adopción de un verso ‘acorde’ (el verso político tradicional prolongado en dos sílabas), sirvió para el héroe de múltiples facetas en la *Odisea*; pero, una vez que el antihéroe se erige en protagonista (protagonismo compartido dialógicamente con el intelectual narrador), se crea la necesidad de un cambio en la adopción del modo. De las hazañas del extrañado rey de Ítaca, fuera del

tiempo y en el espacio desabrigado más allá de la leyenda, discurriendo esforzadamente por un verso igualmente inhóspito (el infrecuente decaheptasílabo), al terreno transitable, más humano y ‘realista’, en el verbo amigable, lleno de inventiva y de reminiscencias folclóricas (vid. *infra* n. 352) de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, que se despliega en plena contemporaneidad (Várnalis ridiculiza el empleo de ese verso y alaba la prosa de la novela, vid. Kókoris 2023; para el verso de la *Odisea*, vid. Chourmouziou 1977: 155-161). La empresa de la mina en la que se enmarca la aventura habría comenzado hipotéticamente en 1916, y la redacción de la novela, en 1941, poco antes de la muerte de Zorba. La luz que abandona a Odiseo en el antimundo metafórico se hace así, en este mundo (“en nuestra ingrata época”), sobre Zorba, su sucesor literario inmediato: el tránsito decidido del tiempo de los héroes al ámbito de lo comúnmente experimentable (vid. *supra*, n. 152). Odiseo, el Gran Asceta expatriado definitivamente, regresa ahora reencarnado en un hombre cualquiera, como Alexis Zorba, a la patria, a luchar por ella en una época de urgencias y volver a renegar de ella (de todas, es decir, de los nacionalismos) proponiendo otra mejor: otra forma ejemplar de ser griego en la patria de todos los humanos, en “la patria esencial”. Si el máximo héroe kazantzakiano es Odiseo, necesariamente éste ha de ser interpretado como el gran aspirante a héroe-santo que se consagra en la *Odisea* según los deseos profundos del autor de encontrarse con “héroes y al mismo tiempo santos: he aquí el hombre perfecto” (*Carta al Greco*). Es el héroe que da expresión y sintetiza “la riqueza suprahelénica”, como dice el propio Kazantzakis, integradora de contradicciones y acumulada durante siglos de aportación de sangre nueva (vid. *supra* p. 68). Su reencarnación en Zorba hace que lo veamos transformado en lo que reclamaba salir de él mismo, en “pícaro-santo”, como el nuevo personaje se va revelando durante su βίος καὶ πολιτεία (interpretada por el autor-narrador como συναξάρι), que termina en una nueva expatriación. Éste es, quizás, el gran tema que traspasa casi toda la obra de Kazantzakis y que no encuentra solución. Después de la publicación de *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*, en el curso de un viaje a Inglaterra durante el verano de 1946 Kazantzakis escribió una novela que por extrañas razones no ha visto la luz hasta hace muy poco, en 2022. Se trata de *Ὁ ἀνήφορος* (“La ascensión”, vid. *supra* n. 257), un texto complejo en el que se recoge diverso material, como el que sirvió para la posterior novela *Capitán Mijalis*, e incluso el autobiográfico que más tarde entró en la *Carta al Greco*. El protagonista, Cosmás, tras veinte años de ausencia vuelve a Creta, a Megalo Kastro, justo al terminar la segunda Guerra Mundial. Vuelve con su mujer, Noemi, una judía con la carga del

holocausto en la memoria. El padre ha muerto y en el ambiente de la ciudad flota aún el drama de la guerra. La adaptación resulta imposible y emigra a Inglaterra, donde el camino sigue siendo tremendamente empinado para un hombre que quiere remontar el inmenso deterioro. La novela fue escrita mientras Kazantzakis preparaba con algunos intelectuales británicos la creación de una “Internacional del Espíritu”, un viaje tras el que no volvería a Grecia. Nunca renunció Kazantzakis a lo que llamó “La mirada cretense”, amplia, a la medida de su espíritu. Sólo una mirada estrecha puede reducir la actitud de sus dos personajes preferidos, Odiseo y Zorba, al convencional antipatriotismo: las diatribas de Zorba contra la patria como “fiera” devoradora se ven superadas moralmente por el espacio que despeja su grandeza de ánimo, una utopía en la que no hay distinción de razas enemigas ni lugar para la mezquindad de la que el escritor fue víctima, proyectada desde sus lares. La clave de la relación profunda entre ambos personajes de su creación se ilumina en la Carta-Informe que al final de su vida Kazantzakis dirige a su compatriota, el gran pintor cretense.

Pensamos que el personaje de Zorba podría haber encontrado espacio entre las figuras estudiadas por R. W. B. Lewis en *The Picaresque Saint. Representative Figures in Contemporary Fiction* (1960), que la traducción al inglés de la novela unos años antes (Widman, 1952) podría haber facilitado, aunque es cierto que la selección que hace el ensayista incluye creaciones de autores de una generación posterior a la de Kazantzakis. De todas formas, la creación novelística del autor griego (su orientalismo y su anclaje en el siglo XIX no es óbice cuando la piedra de toque frecuente en el estudio es Dostoievski) pensamos que encajaría mejor en la generación de los Moravia, Camus, Silone, Faulkner, Greene y Malraux, que es la estudiada por Lewis. Y esto no sólo porque su producción, al ser tardía, coincidiría cronológicamente en muchos casos con la de éstos, sino por ser su mundo “humano”, según la calificación que aplica Lewis a esta segunda generación, frente al “artístico” de la primera en la que nombra a Joyce, Proust y Mann (cuyo *Felix Krull* considera una obra maestra). La cuestión no es, ni mucho menos, baladí, cuando el enyayo enjundioso de Lewis progresa sobre premisas tales como:

“Picaresque” is an adjective deriving from the word *pícaro*, meaning “rogue”. Most of these men have a touch of roguery about them, sometimes a touch of criminality; the more roguery, I dare say, the more representative.

Y continúa poco más adelante:

Es entonces a través de su picaresca como estas figuras se convierten no sólo en seres humanos reconocibles, sino en creaciones ficcionales convincentes e imponentes. Parte de la intensidad de la novela contemporánea se extrae directamente del esfuerzo de artista por modelar y del esfuerzo del personaje creado para llegar a ser (como hemos indicado) un santo y un pecador, ambos trascendentes y amigables, para encarnar tanto la verdad observable como la aspiración oculta. El esfuerzo, sin duda, no siempre es exitoso, y cuando lo es, sin duda no resulta lo mismo. Es igual de fácil “caer” en la dirección de lo demasiado humano que en la de lo demasiado santo....

(Lewis 1960: 32 s.)

No están lejos de esto las palabras vivas de Kazantzakis en una entrevista al final de su vida a propósito de sus héroes: “Ce ne sont pas encore des saints. Ce sont des combattants. Ils ne sont pas des blocs d'égoïsme Les bons et les braves peuvent devenir lâches et méchants. Les méchants et le lâches son capables, eux aussi, d'actes de bonté et de courage” (Spiriot 1990: 58; vid. *infra* n. 326). La cuestión la resuelve Lewis al final del estudio en una dimensión suprageneracional cuando en un diálogo de la última novela de Malraux (*Los nogales de Altenburg*) el protagonista escoge las novelas que han representado mejor en la historia de la literatura la eterna condición del hombre y sus eternas aspiraciones. Aparecen entonces *El idiota* de Dostoievski y *Don Quijote* de Cervantes. “In Quixote and Myshkin, we recognize”, dice el ensayista. “the supreme instances in Western literature of the saintly *pícaro* [...] In the novels Cervantes and Dostoievski wrote about their sublimely eccentric heroes, moreover, we recognize the literary ancestry of much of second generation fiction” (Lewis 1960: 294). Es importante observar en esta afirmación que el adverbio en función adjetival ‘saintly’ se antepone al sustantivo *pícaro*, con lo que se deja claro, con respecto al título, que la cualidad última buscada en la vida del pícaro es la bondad, como depuración tras la ascesis que supone el conjunto de sus actos. No es casualidad que los ejemplos finales en el estudio de Lewis sean los que son. Parece evidente que en ellos puede subsumirse una faceta esencial del pícaro cervantino capaz de “todas las reacciones susceptibles de belleza y bondad” (vid. *supra*, n. 292).

La cohabitación del pícaro con el santo ya la observó en la cultura española de época áurea Waldo Frank, como hemos visto: aunque personas separadas y opuestas, el uno recordaba al otro, pero en una proximidad que permitía al lector intuir que no se trataba de una separación tajante. A la hora de evaluar la evolución moral del Odiseo kazantzakiano afirmábamos: “hay, quizás, paradoja, pero no incompatibilidad a nivel

evolutivo entre el pícaro y el místico, pues en este caso se dan en sucesión y, en la fase ascética, con arrepentimientos y vuelta a las andanzas, incluso en coexistencia” (vid. *supra*, p. 251, con las reservas del autor sobre el carácter místico del héroe). En el caso de Zorba parecen estar muy claros los motivos por los que su creador llamó en varias ocasiones a su novela *συναξάρι*, dentro de ella como narrador y fuera de ella como autor.

Las circunstancias personales, literarias e históricas que rodearon la decisión de escribir *Vida y hechos de Alexis Zorba* pueden explicar en cierta medida la elección de máscaras. Cuando Kazantzakis se instala en Egina en 1937 (en donde permaneció con pocas interrupciones hasta el final de la ocupación germana) y termina la *Odisea*, se hace evidente en él la necesidad de un cambio en su actitud respecto de su patria y sus gentes, que venía siendo de bastante rechazo desde su distanciamiento del nacionalismo de tan nefastas consecuencias de principios de los años veinte y desde el fracaso de su experiencia política en su ciudad natal a mediados de esa década (vid. *supra*, n. 74). La invasión italogermana que se inició en 1940 reanimó en él un sentimiento de cercanía (cuestionado por algunos) hacia el pueblo que se veía avasallado y ultrajado por el hambre. Este acercamiento no podía pasar por alto un ajuste con aquel pasado de adhesión a la Gran Idea. En la novela es clave la aparición, a través de sus cartas, del personaje de Yannis Stavridakis (no se dice su nombre hasta el final, en la noticia de su muerte), con quien Kazantzakis había compartido las ideas nacionalistas de Ion Dragoumis³¹⁵ y en 1919 la misión de rescate de los griegos del Cáucaso hostigados por los bolcheviques, empresa en la que los acompañó el Giorgis Zorba real. En la novela el narrador, el autor débilmente enmascarado, muestra admiración y ternura por este personaje que, en sus cartas enviadas desde Rusia, no cesa de declararle su afecto de discípulo. La conciencia del compromiso con los valores patrios y el sacrificio que comporta no deja de planear por toda la narración, y se extiende por supuesto a otras novelas, recordando en este aspecto a su mentor Dostoievski (Poulakidas 1969). La llamada a la conciencia patriótica va jalonada por las frecuentes cartas de Stavridakis, desde la evocación de la supuesta despedida de ambos en el primer capítulo de la novela cuando todavía está en la taberna de El Pireo –el lugar de la encrucijada, pues es donde conoce a Alexis Zorba– hasta el telegrama que recibe con la noticia de su muerte en el último capítulo antes de dejar Creta. En una de esas cartas, la más prolija, Stavridakis le recuerda al narrador y amigo que los que allí sufren son también hijos de “tu muy caro Odiseo”, y le dice:

Todos tenemos el mismo guía, tú lo llamas Ulises, otros Constantino Paleólogo, no el que mataron, el otro, el de leyenda, el que se volvió de mármol. Yo, con tu permiso, a este guía de nuestra raza lo llamo Akritas. Esta palabra me gusta más, es más austera y marcial, porque en cuanto la oyes, se yergue en ti, bien pertrechado, el eterno griego que combate sin tregua en los confines de las fronteras. En todas las fronteras: nacionales, internacionales, espirituales. Y si además dices Digenís, describes todavía más profundamente a nuestra raza, la exquisita síntesis de Oriente y Occidente.

(Kazantzakis 2015: 182)³¹⁶.

El contrapunto más radical a esa actitud viene expresado en otra carta que recibe de otro amigo que reniega de esos valores en unos términos más que hirientes para la grecidad (pp. 146 ss.). Que esta carta proceda de un lugar de África en el que ese amigo, feliz por estar lejos de la patria, se ha establecido y desde el que le invita a que le visite no deja de recordar la andadura por aquel continente del Odiseo resueltamente autoexpatriado y bastante despechado del poema que precedió a la novela. La resultante de estas posiciones contrarias entendemos que es la superación de un nacionalismo cerrado y la creación de un patriotismo de nuevo cuño moral, que borra fronteras e identidades tenidas por naturales, encarnado en Alexis Zorba, una personalidad que es capaz de proclamar:

Hubo una época en la que decía: éste es turco y éste, búlgaro, éste, griego. Yo he hecho cosas por la patria, patrón, que te pondrían la piel de gallina; maté, robé, quemé aldeas, deshonoré mujeres, exterminé familias enteras ... ¿Por qué? Porque, ya ves tú, eran búlgaros, turcos. ¡Púdrete, imbécil, me digo con frecuencia, y me mando al diablo!; ¡púdrete, mentecato! Después entré en razón, ahora miro a las personas y digo: éste es un buen hombre, aquel es malo. ¿Qué importa que sea búlgaro o griego? Me da lo mismo; es bueno, es malo, es lo único que ahora quiero saber. Y cuanto más viejo me hago, lo juro por el pan que como, creo que comienzo a no querer saber ni eso. ¡Qué más da que sea bueno o malo! A todos los compadezco, se me desgarran las entrañas cuando veo a un ser humano, aunque finja que me importa un bledo. Mira, me digo, también este infeliz come, bebe, ama, teme, también él tiene su dios y su antidiós, también él estirará la pata y se quedará tieso, en la tierra se lo comen los gusanos ... ¡Ay, el pobre! Hermanos somos todos... ¡Alimento para los gusanos!

(Kazantzakis 2015: 275).

La evolución, el “entrar en razón” de Zorba apunta a lo que afirmábamos tras las reflexiones de Lewis: que la cualidad última buscada en la vida del pícaro es la bondad. Parece claro el intento de Kazantzakis de universalizar la particularidad de un carácter griego, de gran determinación y amplitud de espíritu después de la catarsis, del ejercicio de limpieza de la ceguera que impide salir del error y ver una realidad de orden moral y

estético superior, la αλήθεια. Zorba puede ahora con su verbo genuino exhibir su αρετή, su καλωσύνη, su “santidad”.

La dimensión política que tanto incumbió a Kazantzakis en la década de los años veinte y que se manifestó de manera contradictoria en su admiración por hombres fuertes como Mussolini y Primo de Rivera, por un lado, y por Lenin y las ideas socialistas, por el otro, queda parcialmente representada en la novela en los rasgos autobiográficos siempre claros, aunque modificados, presentes en el narrador y en ciertas pulsiones del propio Zorba. La primera inclinación, la nacionalista, aparece difuminada y como superada en la relación epistolar del narrador con el antiguo camarada con el que aún empatiza, y la segunda, la socialista, en el proyecto de explotación minera en un lugar de la costa cretense en el que el patrón planeaba proyectos románticos:

Al principio iba yo con él, vigilaba a los obreros, luchaba por tomar un nuevo camino, por interesarme en los trabajos prácticos, por conocer y amar el material humano que me había caído en las manos; por probar esa largamente deseada alegría de ya no tener que vivir entre palabras, sino sólo entre seres humanos vivos. Y hacía planes románticos: si iba bien el trabajo con el lignito, organizaríamos una especie de comuna en la que todos trabajaríamos, todo sería de todos, comeríamos todos la misma comida, nos vestiríamos con la misma ropa, como hermanos. Amasé en mi mente una nueva sociedad, la masa madre de una nueva convivencia entre los seres humanos...

(Kazantzakis 2015: 76)

Cuando todavía estaba en la escuela, organicé en secreto, con mis amigos más cercanos, una *Filiki Etería*, así la llamábamos, y juramos, en mi habitación, que todos dedicaríamos nuestra vida a luchar contra la injusticia. Y nuestros ojos derramaron gruesas lágrimas en el momento en que nos pusimos la mano en el corazón y prestamos juramento. Ideales infantiles, pero ¡pobre de aquel que se ría de ellos! Cuando veo dónde terminaron los miembros de la *Filiki Etería* –medicuchos, abogaduchos, comerciantes de poca monta, politicastos, gacetilleros–, se me encoge el corazón. Es árido, así parece, es muy riguroso el clima de esta tierra, y las semillas más preciosas no germinan o acaban ahogadas por las ortigas y las matas de manzanilla. Y sin embargo, por lo que veo, no he sentado cabeza todavía y aun ahora, ¡gracias a Dios!, estoy siempre dispuesto a aventuras quijotescas.

(Kazantzakis 2015: 77)³¹⁷

La actitud del patrón con los obreros la había contestado Zorba de forma bastante pragmática, sanchopancista por cierto:

– ¡Eh, patrón, te ruego que no te metas! Arruinas lo que yo construyo. ¿Qué diantre les dijiste hoy? ¡Qué socialismo ni que zarandajas! ¿Qué eres? ¿Predicador o capitalista? Vas a tener que escoger (p. 77).

Otra experiencia espiritual decisiva de Kazantzakis por aquellos tiempos es la liquidación de cuentas con el budismo, una relación que se había iniciado con una lectura durante su visita al monte Atos en 1914, según anotó en su diario: “He leído a Dante (c. 26) sobre Odiseo. Después a Buda, y mis ojos se han llenado de lágrimas” (Prevelakis 1959: 8)³¹⁸. En su retiro de Egina escribe, entre otras cosas, su drama *Buda*, cuyo proceso de creación, doloroso como el de unos ejercicios espirituales, aparece en muchos momentos de meditación profunda del narrador en la novela hasta que da por terminado el manuscrito (cap. 21). La lucha contra el gran No y la suspensión de la acción predicada por el asceta oriental (al que llama “el último hombre”, cap. 12) encuentra su solución en el paradigma de la acción continuamente renovada que es Zorba. El ejemplo práctico lo encuentra el intelectual precisamente “en la escuela de Zorba” (στὸ σκολειὸ τοῦ Ζορμπᾶ):

Tardé en quedarme dormido. He desperdiciado mi vida, pensaba. ¡Si pudiera coger una esponja y borrar todo lo que he leído, todo lo que he visto y oído, si pudiera entrar en la escuela de Zorba y aprender el grande, el verdadero alfabeto! ¡Qué camino tan distinto habría tomado! Habría entrenado a la perfección mis cinco sentidos, y a mi piel toda, para que se alegrara y comprendiera. Habría aprendido a correr, a luchar, a nadar, a montar a caballo, a remar, a conducir un coche, a disparar un fusil. Habría rellenado mi alma de cuerpo; habría reconciliado dentro de mí, por fin, a estos dos antagonistas seculares.

(Kazantzakis 2015: 103).

En efecto, comenzar de nuevo es justamente la práctica cotidiana del maestro Zorba, pues cada día ve todo con ojos nuevos:

Algunas cosas a las que nosotros nos hemos acostumbrado y ya no advertimos, frente a Zorba se yerguen como terribles enigmas. Ve pasar a una mujer y se detiene asombrado: “¿Qué misterio es éste –pregunta–. ¿Qué es una mujer y por qué nos afloja de esta manera los tornillos del cerebro? ¿Qué es todo esto... me puedes decir?”. De la misma manera se le saltan los ojos y pregunta al ver maravillado a una persona, un árbol florecido, un vaso de agua fresca. Zorba lo ve todo, día tras día, por primera vez.

[...]

No hablaba; sentía, escuchando a Zorba, que el mundo recuperaba su virginidad. Todas las cosas cotidianas, que ya habían perdido su color, recobraban el esplendor de sus

primeros días, cuando apenas habían salido de las manos de Dios. El agua, la mujer, la estrella, el pan volvían a la misteriosa fuente primigenia y la rueda divina volvía a adquirir impulso en el aire (75).

[...]

–¿Te has dado cuenta, patrón? – me dijo por fin –; ¡las piedras cobran vida en las pendientes!

No hablé, pero mi alegría era enorme. Así son los grandes visionarios, y lo mismo los grandes poetas, lo ven todo por primera vez. Cada mañana ven frente a ellos un mundo nuevo; no ven un mundo nuevo, lo crean.

El mundo era para Zorba, como para los primeros seres humanos, una visión compacta, las estrellas lo emocionaban, el mar reventaba en sus sienes, vivía la tierra, el agua, los animales, Dios, sin la intervención deformante de la razón (177).

[...]

Este obrero, que cuando escribe rompe las plumas por su impaciente fogosidad, está dominado, igual que los primeros hombres que escaparon a la condición de monos o que los grandes filósofos, por los problemas fundamentales de la vida, y los vive como necesidades inmediatas y urgentes. Como un niño, él también lo ve todo por primera vez y no deja de maravillarse y preguntar, y todo le parece un milagro, y cada mañana que abre los ojos y ve los árboles, el mar, las piedras, un pájaro, se queda con la boca abierta: “¿Qué es esta maravilla?!” grita. “¿Qué significan *árbol, mar, piedra, pájaro?*” (193).

Son características de Zorba que se recogerán más tarde en el capítulo que se le dedica en *Carta al Greco*. En no pocos pasajes de la *Odisea* hemos visto la nostalgia de los orígenes y cierto adanismo. Verlo todo como si fuera la primera vez y la recuperación de la inocencia de la mirada son viejas aspiraciones del Kazantzakis viajero y poeta³¹⁹. Sin embargo, sobre el telón de fondo del paraíso perdido, la confrontación con la realidad dio lugar, a lo largo de la vida de sus héroes modélicos (Odiseo, Zorba), a un conflicto con la sociedad que los lleva a encontrar nuevos valores y a optar por soluciones de compromiso entre la errancia y, en ocasiones, la delincuencia (Guillén, criterio 1º). Veremos, en el apartado correspondiente, la confluencia del personaje de Zorba con las características del tipo del pícaro literario que hacen de su vida azarosa una ascesis con el horizonte siempre improbable del “hombre perfecto” (Guzmán).

II. 3. NOTAS SOBRE LA PRIMERA FASE DE RECEPCIÓN DE LA NOVELA DENTRO Y FUERA DE GRECIA.

“Pienso, con cierta melancolía, que no se me habría presentado la ocasión de leer *Vida y hechos de Alexis Zorba* si no nos hubiera llegado la noticia de que el libro se editó en francés”: así se expresa un crítico en una revista literaria tan prestigiosa como *Nea Estía* algo más de un año después de la publicación en griego de la novela, a la que prefiere llamar “autobiografía” (Chatzinis 1948: 1052). Efectivamente, ese mismo año había aparecido la traducción francesa. El comentario da una idea de que el recibimiento inmediato de la novela en Grecia no fue precisamente entusiasta, sino que más bien había una predisposición en contra como había ocurrido con la *Odisea*, que también tendría mejor acogida en el mundo anglosajón gracias a la traducción de K. Friar (1958). Hay excepciones, como la de P. Charis, que sitúa la novela a la altura de *La vida lírica* de Sikelianós o las *Memorias* de Makriyannis (“Τρία φιλολογικά γεγονότα”, *Ελευθερία*, 13/2/1947, p. 2), pero en general predominaron los reproches que llegaron desde varios ángulos, como el que incide en que no haya la más mínima alusión a la trágica situación del momento en que se escribió, es decir, la ocupación, puesto que no cabe exigir “lo que no puede darnos el temperamento extraño de un escritor cerebral” (A. Komis, *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 61, 1/3/1947, p. 60). Los reproches fueron más abiertos y extensos como en el caso de L. Zografou (recogidos por la autora en 1997). Las reticencias que manifestó “la legalidad literaria y estética de Grecia” (η λογοτεχνική και αισθητική νομιμότητα), en palabras de B. Karalís, son bien estudiadas por este analista que ofrece en su magnífico estudio un inteligente enfoque para observar la compleja evolución, tanto del autor respecto de su país, como de éste respecto de su obra (Karalís 1994)³²⁰. El eco de la novela en el extranjero y la validación que ello suponía en la literatura europea sirve de orientación a la posición crítica de Karalís, como se ve cuando afirma que “un análisis más detallado (que el propuesto por algunos críticos franceses, refiriéndose a P. Minet) encontraría que Kazantzakis tomó su modelo del Platón Karataíef de León Tolstoi, en la novela *Guerra y Paz*, o del Sancho Panza de Cervantes, en el *Quijote*, hecho que muestra inmediatamente la tradición del discurso a la que se incorporó dentro de la novela europea” (Karalís 1994: 263). Y la referencia a la gran literatura rusa decimonónica que apunta el analista griego la ampliaríamos nosotros, creemos que sin arriesgar demasiado, hasta el reconocido ejemplo de repercusión de la picaresca en aquel ámbito,

Almas muertas de Gógol, novela muy apreciada y comentada por Kazantzakis (vid. *infra*, pp. 362 s.). Parece que el intento de universalizar la particularidad de un carácter griego como el de Alexis Zorba, portavoz de un nuevo patriotismo de mayor amplitud que transgredía la clausura ideológica del nacionalismo al que otrora se adhirió su creador literario, no tuvo mucho éxito en aquellos momentos, aunque los dramas escritos en ese mismo período de confinamiento de Kazantzakis en Egina, como *Capodistrias* y *Constantino Paleólogo*, subrayaban el valor heroico de sus protagonistas. Los intentos de reconciliación de Kazantzakis con sus compatriotas en aquella época son claros y sinceros³²¹. Con todo, a pesar de las dotes de Zorba para la sociabilidad, aunque diga que no cree en el hombre, su forma de transgresión no dejaba atrás la soledad de éste, siempre al borde del abismo, pero con la jocosidad como lúcida compañera.

El panorama general de la recepción de la novela de Kazantzakis en la posguerra en Grecia queda muy bien resumido en las siguientes palabras:

El rechazo de Kazantzakis también como prosista, que cesará finalmente en parte desde el momento en que sus novelas tuvieron eco en el extranjero –cosa que a su vez demuestra la absoluta falta de criterios por parte de la intelectualidad griega– constituye el último acto de sumisión de la cultura griega a valores espirituales ajenos. Paralelamente, la escritura de Kazantzakis contribuyó a la prevalencia de la novela como forma de escritura en la Grecia de posguerra. En consecuencia, mientras que era rechazado en el ámbito del discurso en griego, al mismo tiempo lo determinaba indirectamente tanto con su escritura como con su personalidad, hasta el punto que hoy sólo con una voluntaria ceguera podríamos negar la presencia del pensamiento kazantzakiano en nuestra realidad, algo que continúa sucediendo, sin que nadie proponga un criterio concreto más allá de un sentido subjetivo de lo estéticamente aceptable (Karalís 1994: 265 s.).

El crítico ilustra esta argumentación citando a continuación las palabras de otro analista que, cautelosamente, después de haber demostrado antes ciertos prejuicios, como hemos visto, se abrió a otras apreciaciones:

La moda de Kazantzakis un día pasará y su eco se reducirá, tal vez se apague. Pero este *Zorba* quedará como una obra que honra no simplemente a un escritor, sino a toda una literatura (Chatzinis 1962: 114 s.)

Anteriormente, en “El problema Kazantzakis” (1955), Chatzinis, que agudamente plantea el problema del modo de composición adoptado en el *Zorba*, manifestaba su perplejidad por el hecho de que Kazantzakis publicase sus novelas, a

excepción de *Libertad o muerte*, en otras lenguas antes que en griego (Chatzinis 1997: 95).

Sorprende, de todos modos, que Karalís no tenga en cuenta la opinión de Kostas Várnalis sobre la novela, manifestada casi inmediatamente después de la aparición de *Vida y hechos de Alexis Zorba*. El crítico marxista, que nunca pudo entender el “metacomunismo” que dijo profesar Kazantzakis en algún momento, había mostrado su reprobación del contenido y la forma de la *Odisea* (vid. *supra* p. 69). El autor de *Los esclavos asediados* muestra, sin embargo, su alabanza de la novela, aunque bien matizada con su correctivo de rigor:

Un libro serio la *Vida y hechos de Alexis Zorba*, de uno de los literatos serios del país: de Nikos Kazantzakis. Escritor de valía. Libro exigente. Son muy raras las veces que se les presenta a los críticos de libros la oportunidad de disfrutar lisa y llanamente de una buena obra. Porque una buena obra ofrece márgenes a la opinión del crítico para ser debidamente precisa y / o tan severa como desee [...]

El libro se lee con mucho interés porque reborda por todos los costados al hombre. Pero estas virtudes del escritor no deben hacernos silenciar lo que tenemos por defecto. El más importante de todos es el tratamiento forzado que da K. a su material, quiere decirse, lo antinatural y lo inverosímil. Obra básicamente realista, sobrepasa los límites de lo real y se traslada con frecuencia a la esfera de lo mítico donde se pueden transgredir las leyes naturales y psicológicas e ignorarse las sociales. El escritor tiene siempre esta debilidad: buscar el impacto como sea y sobre todo con la exageración. Sus héroes son superhombres, y el mundo, sobrenatural [...].

En general todo el libro está sembrado de pequeñas historias, de fábulas, de apólogos llenos de sustancia y experiencia de la vida, de modo que sólo estos elementos preciosos bastan para que otorguemos a la obra los quilates de las creaciones serias. Y olvidas que Zorba es en exceso filósofo, que el simulacro de boda, el asesinato de la viuda, la muerte de madama Hortense son demasiado inverosímiles; olvidas que el nihilismo pesimista del escritor descompone éticamente al lector y paraliza la acción, y te quedas en los insuperables valores artísticos de la obra y en la riqueza de su sabiduría y de sus conocimientos (K. Várnalis, en *O Píços της Δευτέρας*, 23.12.1946, recogido en Kókoris 2023: 5).

El Várnalis crítico sigue insistiendo en el supuesto nihilismo pesimista de Kazantzakis como paralizante de la acción, una cualidad que ya había atribuido a la *Odisea* como lastre negativo del poema y que Karalís rebate adecuadamente en el caso del poema. Karalís aprovecha para revisar el concepto y contesta también a Prevelakis en relación a su postulado de un “heroísmo nihilista” en el mensaje del poema (Karalís 1994: 197 ss). Ya hemos ofrecido nuestro comentario al respecto de esta cuestión crucial en la filosofía de la vida de Kazantzakis (vid. *supra*, pp. 139-134, 212, 239, n. 213)

No podemos aquí exponer los diferentes conflictos a los que hubo de enfrentarse Kazantzakis en su país durante la década de los años cuarenta poco después de la publicación de *Zorba* y que le llevaron a optar por un exilio definitivo hasta el final de su vida. En el fondo no difieren casi nada de los prejuicios con los que la crítica recibió la *Odissea*, a los que nos hemos referido en su momento (vid. *supra*, pp. 61 ss.) Los pormenores de su nuevo compromiso político, con su participación en la fundación de la Σοσιαλιστική Εργατική Ένωση, la “Unión Socialista Obrera” (1944-1945), las oscuras maniobras en torno a su candidatura para el premio Nóbel en varias ocasiones, que consiguieron sus propósitos, y la progresiva enemistad de la Iglesia Ortodoxa Griega son aspectos que acompañaron su trayectoria creativa, muy productiva y reconocida como novelista, que se pueden encontrar bien descritos en Janiaud-Lust 1970: 439-503.

En cuanto a la notable repercusión de *Vida y hechos de Alexis Zorba* fuera de Grecia, nos parece oportuno dar una visión sumaria³²². La crítica francesa, primer país europeo en el que apareció una traducción (de Yvonne Gauthier, con el título *Alexis Zorba ou le rivage en Crète*, Paris: Les Éditions du Chêne, 1947, apenas un año después de la primera edición en griego, Atenas, 1946), señaló inmediatamente, a través de Pierre Minet, las analogías que el *Zorba* presentaba con los libros de Louis Ferdinand Céline, y encontraba la filiación del personaje dentro de la literatura europea, desde Rabelais hasta el polaco Mickiewicz³²³. La alusión a *Viaje al fin de la noche* (1932), junto a otras obras de carácter autobiográfico de Céline, que hace P. Minet es muy significativa, pues se trata de una novela ampliamente aceptada por la crítica como un libro crucial en el desarrollo de la moderna picaresca³²⁴. Interesante y apasionada es la conferencia pronunciada en Antibes, poco después de la muerte de Kazantzakis, por Ch. Guillemeau, traducida pronto al griego, en la que se recuerda, con matices, el ascendente quijotesco del diálogo entre los protagonistas³²⁵. También Aziz Izzet, en su breve y penetrante biografía de Nikos Kazantzakis, califica a *Zorba* de “Héros picaresque” a la hora de etiquetar a los protagonistas predilectos del autor³²⁶. Es curioso que en la crítica neohelénica se encuentren tan pocos casos, que sepamos, con referencia explícita a la literatura picaresca a la hora de enjuiciar al héroe de la novela, salvo el importante caso ya citado de Pantelís Prevelakis (1958: n. 216 y 217), al que hay que añadir bastante más tarde el de Petros Spandonidis, cuando afirma que *Vida y hechos de*

Alaxis Zorba está escrita de modo que “la narración parece más una continuación de las novelas picarescas (*romans picaresques*) que cuando el relato se va desplegando en un avance bien trabado lógicamente y causalmente”. Y más adelante continúa diciendo: “por aquí pasa la refrescante sombra de Bergson, que dio riego benefactor al pensamiento de Kazantzakis: que el sentido de la vida se capta no mediante el arma gnóstica fáustica sino mediante un salto natural y espontáneo, como la creación según la hora del arte: el hombre va entendiendo las cosas cada día que vive, viviendo cada día un momento fuera de lo ordinario” (Spandonidis 1998: 106 s.)

“Zorba conquist l’Europe avant d’être admis en Grèce” como afirma Colette Janiaud-Lust (1970: 423). Para hacerse una idea de la aceptación de la novela desde Francia e Inglaterra hasta Suecia y Chequia la especialista francesa recomienda seguir la correspondencia de Kazantzakis con Prevelakis entre 1947 y 1953, cuando aquél expresa en una de sus cartas su deseo de que se incluya en las futuras ediciones un extracto de artículos en los que la crítica internacional se ocupó de su novela (Prevelakis 1984: 653). Desde Alemania Alexander Steinmetz, su traductor (optó por el título *Alexis Sorbas. Abenteuer aus Kreta*, 1954), informa sobre el éxito de mercado y de crítica de la novela (*Kainourgia Epoché* 11 [1958] 239). El título en alemán se acercaría bastante a las exigencias formuladas más tarde por P. Bien para el inglés, pues “Abenteuer” entra en la calificación que recibe el protagonista en el título de la novela que inaugura la tradición picaresca en Alemania: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, 1668, de Grimmelshausen (vid. *supra*, 161 ss.).

En el mundo anglosajón, con la importante extensión americana, es P. Bien quien ofrece unas observaciones muy importantes acerca de la recepción de la novela, empezando por el propio título que recibió en inglés (*Zorba the Greek*, trad. de Carl Widman, Londres: Faber and Faber, 1952). “El primer gran éxito literario de Kazantzakis sigue siendo su novela más ampliamente conocida”, afirma Peter Bien en su libro dedicado al estudio de la obra novelística en general de Nikos Kazantzakis, “y puede que sea la que peor se ha entendido”, y ofrece el ejemplo de la versión cinematográfica de M. Cacoyannis (1964), sobre la que tiene una opinión bastante negativa que comparte con otros críticos (vid. Janiaud-Lust 1970: 421 y, para el problema por extenso, Agathos 2007). “Pocos se dan cuenta, por ejemplo”, continúa el profesor americano, “de que incluso el título en inglés, *Zorba the Greek*, es incorrecto, inventado por el editor, no por el autor”, y pasa a proponer algunas soluciones para su

traducción: *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπά* encontraría una correspondencia más apropiada como “Life and Times of Aléxis Zorbás”, o mejor como “Fortunes and misfortunes of Aléxis Zorbás»” (“Fortunas y adversidades de Alexis Zorba”) por analogía con el título de la novela de Daniel Defoe *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*; y también podría ayudar el que eligió Tobias Smollet para su *The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves*, desde el momento en que “la novela de Kazantzakis”, enfatiza P. Bien, “como las mencionadas, es un relato picaresco, es decir, la historia de un alegre bribón (‘playful rogue’) que resulta ser merecedor de nuestro respeto” (Bien 1989: 11, este texto es prácticamente idéntico al que se recoge en 2007a: 144).

P. Bien prosigue su análisis de la novela mediante una aproximación en dos planos diferentes, el filosófico y el político. En el primero afirma que proyecta las ideas de la *Ἀσκητική, Salvatores Dei*. El tema en este caso es la relación entre arte y vida (espiritualidad y materialidad) representada a través de la relación entre el Patrón y Zorba. “Las muy ordinarias y materiales fortunas y adversidades del alegre bribón (se insiste en este carácter) son milagrosamente transubstanciadas en algo espiritual y divino (Eucaristía) [...] pero para llevar a cabo esta transubstanciación del mundo de las cosas en espiritualidad el Patrón debe participar en ese mundo [...] La vida en sí (Zorba), en lugar de impedirnos alcanzar la espiritualidad, es nuestro camino en orden a ese fin”: así se llega a la equiparación entre el *élan vital* de stirpe bergsoniana y Dios. Y en lo que se refiere a la identificación que hace Kazantzakis entre el Occidente con la razón y el Oriente con el instinto, P. Bien afirma que la síntesis resultante es el relato “sumamente griego” de “Life and Times of Alexis Zorbas”, insistiendo en el necesario cambio de título en la traducción. En el plano político, la novela es la respuesta creadora de Kazantzakis ante el derrumbamiento sangriento del nacionalismo megalómano de Grecia en los años 20 y los desastres de la guerra, respuesta equiparable a la de su héroe, en el plano vital, al rechazar el militarismo tras su triste experiencia de él y proponer un nuevo patriotismo basado en la compasión por los que sufren. Las armas de Zorba son “la ductilidad, el buen humor, la simplicidad, la humanidad, la entereza y el amor tanto por la naturaleza como por la naturaleza humana, entendidas como algo dado”. Con esa propuesta magnánima del personaje de su creación se produce una reconciliación del autor con su destino como griego, como enfatiza P. Bien y como también hace Beaton 2017: 132.

Peter Bien no siguió su propia propuesta de un cambio de título conforme a los modelos anglosajones y de adoptar por “Life and Times of Aléxis Zorbás”, o “Fortunes and misfortunes of Aléxis Zorbás”, sino que años más tarde, en la edición que hizo de la novela con su traducción se decidió por otro título: *Zorba the Greek. The Saint's Life of Alexis Zorba* (Nueva York: Simon & Schuster, 2015). Así aparece en la cubierta, en donde están los datos que cuentan bibliográficamente, mientras que en la portada se lee *Zorba the Greek* (lo que no deja de recordar la conveniencia editorial que curiosamente Bien denuncia en la primera edición en inglés de la novela). La explicación que Bien da sobre esto en su introducción es la siguiente: “Even the old title is wrong, an imposition by the publisher. The author's title, as Kazantzakis clearly says in his prologue, is *The Saint's Life of Alexis Zorba*. This has now been added as a subtitle”. En el prólogo definitivo de Kazantzakis, el que aparece en la edición que manejamos de la novela (1996, reimpresión de la de 1981) y en la original de 1946, no encontramos, sin embargo, otra cosa que βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ un par de veces (βίος con minúscula) para referirse a la naturaleza de la obra y no exactamente al título, aunque es claro que esa fue la elección final del autor. P. Bien (2007a: 144) había añadido algo importante a sus objeciones al primer título que recibió la novela en inglés: “But we should also remember Kazantzakis' early choice for a title: Το συναξάρι του Ζορμπᾶ (The Saint Life of Zorbás)”. Sigue una nota en la que se documenta dicha intención en una carta del autor a Diamantarás el 22 / 7 / 1941, cuando comenzaba la escritura de la novela. Recordamos que también en una carta a Prevelakis, justo un mes más tarde, dice: “Trabajo mucho, hace unos días que comencé τὸ Συναξάρι τοῦ Ζορμπᾶ, año muy fecundo, porque sólo así se vence la desesperación. Por fuera estoy tranquilo, nada ha cambiado” (Prevelakis 1984: 499 s.). Algunas razones tendría el autor cretense para la elección del título definitivo, que según una hipótesis muy plausible obedecieron a la clara intención de integrar el relato en la tradición helénica, no sólo la de las populares vidas de santos (para lo que bastaba con βίος), sino también en la más antigua de los diálogos platónicos, con la presencia de la palabra πολιτεία (Beaton 2017: 132 s.)

Nos parece perfectamente lícito que Bien opte por la solución que vemos en su edición (de manera abreviada venía refiriéndose a la novela en sus estudios como *Aléxis Zorbás*), pero francamente nos habría gustado mucho más que la ascendencia picaresca del relato hubiera quedado más clara en el título mismo según cabía esperar del énfasis con el que el crítico la subraya en los textos citados, haciendo además las propuestas concretas que vemos. No obstante, recordamos en su favor que, aunque συναξάρι no

aparece en el prólogo como dice, al final de la novela el narrador se refiere dos veces a su relato llamándolo *συναξάρι*, al parecer la intención primitiva del autor, y no emplea el título definitivo con el que circuló la novela en la primera edición de 1946. Es muy interesante el artículo de Susan Matthias (1998 a), en el que se plantean a fondo las cuestiones terminológicas y narratológicas que conciernen al prólogo. Nos recuerda que ya en 1936-1937 el propio Kazantzakis publicó un boceto de prólogo de su novela (ya llamaba de ese modo al futuro relato: “Πρόλογος στο μυθιστόρημα *Βίος και Πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*”) en *Κρητικές Σελίδες*, 11-12, aunque la autora certifica que no comenzaría a escribirla hasta 1941. En lo que se refiere a los términos del título, la ensayista trata de probar que βίος puede referirse en la tradición popular a las vidas de santos, con lo que vendría a ser equivalente de *συναξάρι*. De todos modos, la autora del ensayo, que también traduce todo el prólogo, opta por la solución “The Life and Adventures” (Matthias 1998 b: 241), con un criterio que parece ser el mismo que tenía Peter Bien cuando pensó en Smollet y Defoe. P. Bien conocía sin duda este artículo y la traducción cuando se decidió por el título que vinculaba la novela más a una tradición que no es exactamente la de la novela picaresca, aunque la relación de ésta con las vidas de santos parece probada ya en sus orígenes españoles en el siglo XVI³²⁷. La novela picaresca es de mucho más reciente aparición en la literatura neohelénica, de comienzos del siglo XIX, y el término que utilizó la crítica muy tardíamente para referirse a ella fue el francés “picaresque” hasta que se empezó a utilizar *πικαρικός* (Farinou-Malamatari 1991: 303, 305). No hay que olvidar, de todos modos, el aspecto irónico de la “santidad de Zorba” que sin duda pretendió el autor (p. ej. la firma de la postal que envía desde el Monte Atos: “Padre Alexios, anacoreta”, cf. Kazantzakis 2015: 366 s.). En cuanto a los interrogantes narratológicos sobre quién es el redactor del prólogo, si el autor o ya el narrador, Matthias se decanta por el último, basándose en la relación existente con las palabras del narrador al final de la novela. Nosotros ya nos hemos pronunciado sobre la sutileza con la que pronto se va produciendo en el texto del prólogo el tránsito del autor al narrador.

Otro crítico americano, James Demetrius, con el propósito de encontrar anclaje en la literatura occidental para la novela, cita la influencia en la composición de *Vida y hechos de Alexis Zorba* del *Lazarillo de Tormes*, libro con el que Kazantzakis, según afirma, estaba familiarizado: el autor cretense habría tomado prestadas de sus páginas satíricas numerosas ideas, que aderezó convenientemente en un ambiente griego, lo mismo que habrían hecho Steinbeck en *Tortilla Flat*, Caldwell en *Tobacco Road* y

Mark Twain en su *Tom Sawyer y Huckleberry Finn*, con un fondo americano³²⁸. Un informe más general sobre la repercusión de la obra de Kazantzakis en América se la debemos a K. Friar, quien precisa que las obras más estudiadas en ciertas universidades de aquel país son la *Odisea y Zorba*³²⁹.

Por lo que respecta al título que la novela recibió en castellano, la primera traducción a esta lengua fue la de Roberto Guibourg procedente del francés con el título de *Alexis el griego*; apareció en Buenos Aires en la editorial Preuser y conoció varias ediciones entre 1954 y 1966. Esta misma traducción, ahora con el título de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, fue la que se reeditó en el segundo tomo de las *Obras Selectas* de N. Kazantzakis (Barcelona: Planeta 1960) y tuvo varias ediciones en libro de bolsillo. Con el título de *Alexis Zorba el griego* se editó de nuevo en Buenos Aires en 1973 en la editorial Carlos Lohle y en Méjico en 1979 en Promexa. En asociación de la editorial argentina con Alianza Editorial de Madrid vuelve a aparecer en 1985, con varias reimpressiones. También con este título se publicó en la editorial Debate a partir de 1990. Para la cronología de las diversas ediciones en español puede consultarse Mathioudakis 2013: 15.

Sobre el título en español podríamos decir algo semejante a lo que indicaba P. Bien para el caso inglés, con una particularidad. La traducción de Roberto Guibourg, como hemos visto, se editó con títulos distintos. El segundo título, *Vida y hechos de Alexis Zorba*, el utilizado en la edición de Planeta (1960) resultaba tan acertado como fácil de encontrar, y por fortuna se ha conservado en las sucesivas reediciones en esa editorial. Es el título que hemos utilizado regularmente en nuestro trabajo. El cambio posterior por el título de *Alexis Zorba, el griego* (Carlos Lohé, 1985), próximo al primero, *Alexis el griego* (Preuser, 1954), probablemente fuera una solución comercial de compromiso siguiendo el ejemplo del inglés, que dio título a la conocida película. Dejaba así de recordarnos su estrecha vinculación con una tradición específica de relatos. La analogía del título elegido en la editorial Planeta en 1960 con una de las principales novelas picarescas españolas del siglo XVII, *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, e incluso con el de la fundacional, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (título con el que apareció en las primeras ediciones conservadas de 1554), ambas aparecidas bastante antes que las inglesas citadas por P. Bien, es algo que está más allá de las intenciones de cualquier traductor o editor. Esto es lo que pretende recuperar, aunque sin renunciar tampoco a las supuestas ventajas de la solución en inglés, la última edición aparecida en español, con

traducción directa del griego de la mano de Selma Ancira, cuando como editora se vale de un paréntesis para completar el título: *Zorba el griego (Vida y andanzas de Alexis Zorba)*, Madrid: Acantilado, 2015³³⁰.

Desde el punto de vista de la crítica, el primer comentario destacable de la novela que conocemos en España se lo debemos al profesor Lasso de la Vega, enmarcado en un ensayo suyo sobre la obra en general de Nikos Kazantzakis. Extraemos de él unos párrafos para terminar el capítulo sobre la primera recepción fuera de Grecia de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, por su condensación y buen tino:

Sorbás [sic] es el griego hasta las cachas. Ardillero griego de sesenta y cinco años, muy vivido y castigado. De seso bastante y de bastante seso. De una vez para siempre ha nacido sensual y necesita los placeres del estómago, y los otros, como el pulmón necesita el aire. Su tozudez es indómita. Espíritu arrebatado y sanguíneo, tiene saltos de humor imprevisibles y también sus escapes meditativos, que son siempre motivo para algún regocijo. Lo mismo se dispersa en palabras, torres de aire, castillos de viento en que se abroquela y encastilla, tan socarrado y recatado de sí. Tosco y sensible, goza de la vida a fauces llenas. Gracias a ese helénico torbellino y humor y murria dolorosa, de gracias y fuerza, capea el temporal de la vida. El personaje que habla en la novela en primera persona –un escritor y filósofo apasionado por Dante y Buda– es un espíritu fino, inquieto, docto, sabidor de libros. Es meditativo, es soñador y don Quijote budista. Frente a él Sorbás representa una sensibilidad diferente, la de Sancho Panza. Así se enuncia una dualidad fundamental, espíritu y carne, la del hombre que vive completa y hondamente con su doble faz de deseo y realidad, de éxtasis y acción, combinando dos estados espirituales aparentemente contradictorios. Retenga el lector esta nota que nos será luego de mucha cuenta. Algo de Kasantsakis hay en el relator. Algo de Kasantsakis hay en Sorbás. Pero, en su simbolismo más patente, se ve a cien leguas que, en este diálogo, lo que hay, en el fondo, es una meditación del artista consigo mismo, una conversación entre las dos facetas de su ser, y que el tema de dicha meditación no es otro que la esencia del pueblo griego incorporada en un heleno del común. Alexis Sorbás. Atezado por el sol ardiente y el aire salado de Grecia, Sorbás es el griego hodierno... visto a través del prisma nietzscheano, una curiosa variante del Ulises de nuestro poeta (Lasso de la Vega 1971: 265 s.)³³¹.

Para la recepción ulterior de esta novela kazantzakiana tanto en Grecia como en el extranjero existe, como cabía esperar, una bibliografía muy amplia (Agathos 2023: 21-24, más que la relativa a la *Odisea*. En ambos casos nos valdremos discretamente de ella según nuestros propósitos, como queda reflejado en la bibliografía selecta propia que ofrecemos al final de nuestro estudio.

II. 4. LA ENTRADA DE LA TRADICIÓN PICARESCA Y PRESENCIA DE SUS ELEMENTOS EN *VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA*³³².

II.4.1. La entrada de la tradición picaresca en la novela de N. Kazantzakis..

En la primera parte de nuestro estudio, al tratar de la *Odisea* en el apartado I.4.1., procuramos dejar claro que la tradición picaresca actúa como algo dado tanto para la *Odisea* como para *Vida y hechos de Alexis Zorba*, y que ambas obras pueden relacionarse con ella de manera independiente. Los referentes fundamentales que analizamos en aquel apartado serán entonces en principio los mismos para el poema y para la novela, aunque no todos inciden en la misma medida o de la misma manera. De todos modos, aunque haya independencia entre ambas obras en relación a dicha tradición (como en otros muchos aspectos), dada la especial relación que vemos entre ellas y por ir en sucesión, el poema es una vía lógica de transmisión de elementos picarescos a la novela inmediatamente posterior. Es más, un motivo central de nuestra tesis es que el potencial que tiene el elemento picaresco de la *Odisea* se actualiza en el paso del modo heroico del verso a la prosa de la novela, en la que ese elemento encuentra su lugar históricamente más natural. En esta segunda parte de nuestro estudio dedicada a la novela las remisiones a lo dicho para la *Odisea* en el citado apartado I.4.1 serán una constante de fondo, a la vez que destacaremos los referentes a los que la novela se aproxima de forma más particular y, eventualmente, añadiremos otros nuevos.

Recordamos que la influencia de la picaresca se manifiesta en dos planos, el vertical de la tradición y el horizontal de la contemporaneidad (vid. Intr, 1. c). Según ello, la ordenación de la influencia es la siguiente: 1) Antigüedad; 2) Medievo; 3) La novela picaresca clásica; 4) El contexto contemporáneo: 4.1) Literatura neohelénica; 4.2) Literatura europea.

1) La Antigüedad. La *Odisea*. La historia de Simbad.

Vimos que en la *Odisea* homérica cabe detectar los orígenes lejanos de la literatura picaresca y del género picaresco (Hölscher 1988: 230, vid. *supra*, pp. 86 s.),

sobre todo en el episodio de la historia inventada y antiheroica de la propia vida relatada ante Eumeo en el canto XIII. Es evidente que, en este y otros muchos aspectos, el poema antiguo es referencia del moderno kazantzakiano, cuyas similitudes, contrastes y profundas innovaciones hemos señalado según los objetivos de nuestro estudio. En la novela que sucedió al poema hay una intención, calculada sin duda por parte de Kazantzakis, de no hacer mención ni alusión directa a la figura de Odiseo en la caracterización de Zorba, quizás para evitar asociaciones demasiado fáciles, dada la proximidad en el tiempo entre la publicación del poema y de la novela. La única mención de Odiseo en el curso de la novela (veremos lo que ocurre en el prólogo) se encuentra en la carta que un amigo, Yannis Stavridakis, envía al narrador, al que considera su maestro, cuando le recuerda la predilección que éste tenía por el héroe homérico como representante de la raza griega (vid. *supra*, pp. 318 s.).

En cambio, en la novela sí se establece una relación explícita e insistente entre Alexis Zorba y una figura independiente de la tradición helénica, aunque en cierto momento debió de darse algún cruce con ésta, que tiene su origen más remoto en la Antigüedad: Simbad el Marino. El narrador intelectual, que se convierte en patrón de Zorba en su primer encuentro en el café de El Pireo, dice de él:

Me dio risa. Su manera de hablar, y también sus palabras, me agradaron; las sopas me gustaban. “No estaría mal –pensé– llevarme a este viejo larguirucho a aquella apartada y solitaria playa”. Sopas, risa, charlas... parecía muy viajado, muy vivido, un Simbad el marino; me gustaba (Kazantzakis 2015: 24).

El presentimiento se ve confirmado en muchas situaciones de su aventura en Creta:

Mis alegrías aquí son grandes, porque son muy simples, hechas de los elementos eternos: aire puro, mar, pan de trigo y, por las tardes, un fabuloso Simbad el Marino que se sienta a la turca, abre la boca, habla y el mundo se ensancha (Kazantzakis 2015: 122 s.).

En otra ocasión el propio Zorba acepta de forma excitada e hiperbólica el parangón con el marinero, con una prolongación en la propia moral transgresora que veremos más adelante cuando hablemos de delincuencia (vid. *infra*, pp. 390 ss.).

Ese personaje de leyenda, con sus múltiples artimañas para salir de apuros, le sirve a Kazantzakis en otros momentos más de la novela para definir a su Zorba, y de

esa caracterización se hace eco Anapliotis (1960: 104). Simbad el Marino dice de sí mismo al iniciar el relato de su segundo viaje:

Un día entre los días me asaltó la idea de los viajes por las comarcas de los hombres; y de nuevo sintió mi alma con ímpetu el anhelo de correr y gozar con la vista el espectáculo de tierras e islas, y mirar con curiosidad cosas desconocidas, sin descuidar jamás la compra y venta por diversos países (*Los siete viajes de de Simbad el marino. Segundo viaje*).

La historia de Simbad se remonta a la *Historia del marinero náufrago*, que se originó, al parecer, a finales del segundo milenio a. C. en Egipto. A lo largo de su dilatada historia recibió múltiples variantes e incorporaciones de muy diversa procedencia en el Medio Oriente hasta su inclusión, tal vez tardía, probablemente durante los siglos XVII y XVIII, en *Las mil y una noches*, obra que en conjunto adopta la forma de relato enmarcado, con el título de *Los siete viajes de Simbad el marino*, ya con el nombre árabe definitivo del protagonista³³³. A esta lengua se había traducido la *Odisea* en el siglo VIII y, si aquella leyenda egipcia junto con otras, así como la de Gilgamés, puede haber tenido en la remota Antigüedad alguna influencia en la gestación del poema homérico, es evidente la que tiene el poema griego en la de Simbad tal como nos ha llegado. En su tercer viaje el marino idea un truco para cegar con una estaca a un gigante que devoraba a sus compañeros. En el cuarto viaje, tras uno de sus habituales naufragios se encuentra en una isla en la que unos caníbales engordan a sus presas con una hierba que les hace perder el sentido. Las aventuras en la isla del Cíclope y en el país de los lotófagos, dos episodios de los que no hay rastro en el testimonio egipcio, demuestran la capacidad de la *Odisea* de inspirar nuevos relatos en otras lenguas. El caso de la leyenda de Simbad, que durante sus viajes manifiesta el deseo de regresar a su Bagdad, habría merecido algún comentario a la hora de hablar del palimpsesto que generó la *Odisea* en la historia de la literatura, no sólo la occidental (cf. Genette 1989: 219-26). Stanford hace una sola mención a Simbad a propósito de un juego de palabras conceptual típicamente joyceano (Stanford 2013: 234), pero sí dedica más atención a la leyenda del Viejo marinero (98, 243, 233), conectándola, aparte de con Ulises, con el holandés del buque fantasma y con el judío errante. El telón de fondo de la *Odisea* homérica, fiel a su carácter de “escritura en segundo grado” generadora a su vez de otras escrituras (Genette 1989), no deja de vislumbrarse en el escenario abierto de la literatura posterior. Que Zorba es un avatar de Odiseo (del kazantzakiano en primer término, al

que irá referida fundamentalmente nuestra comparación) lo prueba el hecho de que su creador pretenda en su autobiografía ficcional póstuma, *Carta al Greco*, hacer preceder su concepción del hombre corriente actual (Zorba) de su novela a la del tipo heroico de otro tiempo (Odiseo) de su poema, invirtiendo con ello el sentido de la secuencia real de su producción literaria y, por tanto, de la generación de los personajes. Es muy significativo que Kazantzakis proyecte la figura de Zorba en otra figura mítica de época aún más remota que la de Odiseo, la del marinero náufrago egipcio a la que se remonta la de Simbad. El primitivismo con el que hemos visto que se caracteriza a Zorba justifica esta remisión. Hay dos razones que hacen interesante la relación de la novela con la fábula oriental si tenemos en cuenta su origen. Una es la del acercamiento, desde el punto de vista antropológico, a la figura arcana del *trickster*, y otra, desde el punto de vista narrativo, la común adopción de la forma dialogada. En el caso egipcio, en la historia fijada, al parecer, por un hábil escriba, protagoniza la acción el compañero que cuenta su naufragio a un príncipe que ha fracasado en una expedición, para consolarle (en medio de la aventura hay otro diálogo más vivo con una serpiente). En el caso del relato árabe, en la fábula tal como se nos ha transmitido, la situación inicial de diálogo se produce entre dos personajes que parecen tener una identidad complementaria, como si el uno necesitara y deseara en el fondo ser el otro, pues sucede que ambos comparten el mismo nombre y se prometen hermanamiento. En el comienzo del cuento tiene lugar el encuentro entre Simbad el Porteador, un pobre que lamenta su condición, con Simbad el Marino, el rico propietario de una casa que escucha sus endechas, lo que le induce a contar el origen de sus bienes como resultado de sus siete azarosos viajes regidos por “la Fortuna y el Destino”. Los viajes son la verdadera materia literaria del relato en primera persona en el cuento que la famosa Scherezade (evocada en una visita a la Alhambra por el viajero griego: Kazantzakis 1998: 174, vid. *supra*, n. 83) cuenta en *Las mil y una noches*. Lo interrumpe y deja en suspenso al final de cada noche, como hace con las otras historias, con la finalidad de mantener el interés del sultán Shariar que pensaba ejecutarla, para así prolongar su vida hasta seducir a quien iba a ser su verdugo. La intervención del Simbad porteador es mínima al final de la narración de cada viaje, cuando se beneficia de la generosidad del Simbad rico que llega a llamarle hermano, con lo que la forma dialogada no se despliega plenamente, pues apenas hay alternativas en las intervenciones. En el prólogo de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, Kazantzakis manifiesta sus dudas sobre el modo de narración que debe aceptar: “romance, canción, intrincado cuento fantástico de *Las mil y una noches*, o transcribir de modo rudo y

escueto las pláticas que mantuve con él en la costa de Creta donde vivimos, excavando convencidos de que encontraríamos lignito” (Kazantzakis 2015: 9). La solución pudo ser de compromiso, pues lo cierto es que en la forma dialogada elegida se invierten en cierto modo los papeles respecto del cuento de *Simbad el marino*. El rico o acomodado intelectual que es el empresario asume el papel de narrador pero, sin renunciar a sus meditaciones íntimas y a sus recuerdos, es quien induce al minero pobre a contar a retazos su vida y milagros a medida que progresa la aventura real, la explotación de la mina de lignito, en la que se embarcan los dos, el uno como patrón y el otro como capataz. En la novela se da la forma dialogada mucho más perfecta que en la fábula, pues la invitación a Zorba a que “cuente” es continua:

Todas las noches espero a que termine de trabajar, hago que se siente frente a mí, comemos, llega la hora de pagar, y le digo: “¡Cuéntame!”. Fumo mi pipa y escucho; ha dado muchas vueltas por el mundo este huésped mío, ha dado muchas vueltas por el alma del ser humano, no me canso de oírlo. “¡Cuéntame Zorba, cuéntame!”

(Kazantzakis 2015: 74)

Esta situación recuerda la magia nocturna que envuelve la historia oriental, por un lado, y el carácter *πολύτροπος* del Odiseo homérico, por otro. La inducción al intercambio es recíproca, por eso hay un diálogo intenso que produce intervenciones en las que alternan el relato con fragmentos de la propia vida con sus cambios, el pensamiento actual y las reacciones ante lo inmediato de ambos personajes, con un conato sostenido de hermanamiento entre dos caracteres de partida diametralmente opuestos, al modo un tanto quijotesco. El relato de la propia vida como presentación requerida por un interlocutor (Alcínoo, Eumeo, Penélope) es algo que se repite, como hemos visto varias veces, en la *Odisea* homérica, y el hecho de que la diferencia en los relatos no sea sólo de exposición, como ocurre a veces, sino de contenido (la pseudoautobiografía ante Eumeo, con pronunciado carácter antiheroico) es lo que confiere al poema griego antiguo el poder que tuvo en la posteridad de generar variantes o recuperaciones de autor, revigorizando el empleo de la máscara más allá de un mero disfraz. Volvemos, por tanto, al poema homérico como fuente primera conocida del recurso, sumamente eficaz para la ficción, pues en el relato egipcio conservado el compañero del príncipe le cuenta espontáneamente a éste, para consolarle del fracaso de su expedición, sólo una aventura que se supone “cierta” para determinada mentalidad, por muy fantasiosa que sea, como también más tarde ocurre con las que cuenta Simbad. El relato ante Eumeo, sin embargo, aunque de forma resumida y realista, abarca toda la vida de Odiseo,

percibida por la audiencia naturalmente como inventada por él mismo como estrategia, que si algo no oculta son sus dotes extraordinarias de *trickster*, también en el arte de narrar.

Kazantzakis deja muy clara la conexión de *Vida y hechos de Alexis Zorba* con la *Odisea* homérica y con la propia. Lo hace, sin nombrar el poema ni al héroe, desde el prólogo de la novela, cuando alude a uno de los arcanos más profundos de la tradición épica: la llamada ritual a los muertos para conversar con ellos mediante el vertido de la sangre del sacrificio, como aparece en el canto XI (la *Nekya*) de la *Odisea* homérica. Este pasaje lo encontramos de nuevo representado, como hemos visto, en la *Odisea* kazantzakiana (XIV, 319 y ss. y también en I, 730 y ss.) El prólogo de la novela termina así:

Sin duda el corazón del hombre es una fosa cerrada llena de sangre y, cuando se abre, corren a beber y a revivir las inconsolables sombras sedientas que sin cesar se amontonan a nuestro alrededor y entenebrecen el aire. Corren a beber la sangre de nuestro corazón, porque saben que otra resurrección no existe. Y delante de todas corre hoy Zorba con sus grandes zancadas y aparta a las otras sombras, porque sabe que las exequias, hoy, son para él.

Démosle, pues, nuestra sangre para que reviva.
Hagamos cuanto podamos para que viva un poco más ese
extraordinario comilón. El alma más grande, el cuerpo más dotado,
el grito más libre que yo haya conocido en mi vida.
(Kazantzakis 2015: 13)

El ritual, que el narrador evoca en forma de leyenda en otro momento de la novela, cuando la víspera de Año Nuevo le vienen a la memoria sus seres queridos (p. 157), es la forma mítica, sagrada y única de resucitar a Zorba, y con esa inspiración da comienzo el relato en forma dialogada de su vida como si de un santo se tratase según la moral kazantzakiana (“héroes y al mismo tiempo santos”), de ahí que *συναξάρι* y *Βίος καὶ πολιτεία* vengan a coincidir.

Importa anticipar en este momento que la forma dialogada es un recurso muy antiguo que pronto adoptó la novela picaresca de época áurea (p. ej. la cervantina) y que en parte desvinculaba el relato de la primera persona como característica exclusiva del género.

Por lo que respecta a los antecedentes antiguos de la novela picaresca (*El sueño* de Luciano, *Las metamorfosis* de Apuleyo y el *Satiricón* de Petronio), vale lo dicho en I.4.1.1.

2) El Medioevo griego. El proyecto de un nuevo *Akritas*.

La caracterización oriental de Zorba responde a la constante del pensamiento kazantzakiano empeñado en encontrar solución en su arte a la oposición entre las dos formas de ver el mundo que convergen en el Mediterráneo. No hay que olvidar que justo al terminar su *Odisea*, Kazantzakis tuvo intención de componer un poema de iguales proporciones con el héroe de doble raza (διγενής), hijo de padre musulmán (Oriente) y de madre cristiana (Occidente), con el título de *Akritas*. De las características generales de la composición del poema medieval *Digenís Akritas*, con una primera parte épica y una segunda novelesca, y del carácter antiheroico y apicarado de algunos pasajes hemos hablado antes (vid. *supra*, pp. 89 ss.), así como de la importancia especial que tuvo este personaje en la obra de Kazantzakis al ser el único de la tradición helénica que se nombra como modelo en la *Ascética*.

Pantelis Prevelakis dio a conocer un documento muy valioso que ilumina la gestación de este imponente proyecto llamado a suceder a la *Odisea*, razón por la que lo vemos aquí. Se trata de la carta (Prevelakis 1984: 483-490, nº 262) que le escribió Kazantzakis durante su viaje a Inglaterra en julio de 1939. Dice que dos cosas le han causado la más profunda impresión en una visita al British Museum: el arte asirio “con las feroces, sobrehumanas escenas de caza de los leones (¡qué escuetos, qué pobres, qué ‘perfectos’ son a su lado los relieves y las metopas del Partenón!) y la colección oriental de miniaturas, persas, indias, árabes”. En la carta incluye una postal con una miniatura persa a la que se refiere como uno de los héroes del *Akritas*, su futura composición. Dice que pretende que el poema sea muy diferente de la *Odisea*, oponiendo a la gravedad de ésta la ligereza de aquél (“borraré el tiempo y el espacio, jugaré libre de las ataduras de la lógica, bailaré sin apoyar los pies...”). En un cuaderno del legado de Kazantzakis encuentra Prevelakis unos primeros apuntes de 1940 con el título “Akritas. El nuevo Adán”, y entre otras anotaciones de las que allí se reúnen leemos: “Odiseo = el último hombre antiguo. Akritas = el primer hombre nuevo. Si no queremos ser juguete del mundo tenemos que hacer del mundo juguete”. Más adelante: “Akritas = no el hombre que lucha para llegar a la cumbre, a la Nada (ése = Odiseo), sino el hombre que ha llegado a la cumbre, a la Nada, y desde allí comienza ya, más allá del espacio y del

tiempo, su vida, ve y goza de los tiempos y de los lugares y de su *jet jaillissant* [ἀναβρύσιμα] [...] Akritas no crea el Mito. Vive el mito, se convierte en Mito; los hombres lo ven como águila, lluvia, toro... [...] ve los mitos, conversa con las fuerzas de la naturaleza (viento, lluvia, primavera), con dioses griegos antiguos, con santos cristianos...”. Efectivamente, el amplio boceto provisional de los veinticuatro cantos del *Akritas* con fecha de 1941 que añade Prevelakis demuestra lo ambicioso y fantasmagórico del plan. Todo el espectro de acontecimientos históricos que afectaron a Grecia y a Europa desde que aparece Akritas como defensor de Constantinopla hasta las guerras animadas por la industria bélica moderna va apareciendo junto a grandes figuras del pensamiento religioso y de la literatura, autores y personajes. No olvida ni las referencias a la Antigüedad ni sus experiencias en Rusia o en España: conquistadores, Toledo, El Greco, Akritas contemplando las Meninas de Velázquez y, en su intento de pintar el Sinaí, aparece transfigurado en monje en aquel monte. Hay una muerte y resurrección para regenerar la virginidad del mundo escribiendo algunos libros de una nueva Biblia, desde el Génesis al Apocalipsis. Concilia el bien y el mal. Juega. Condensa la Nada para hacerla visible, la dispersa y desaparece. Todos hermanados en una procesión de “drosulitas” (apariciones espectrales en el rocío –δρόσον– de la mañana que recuerdan enfrentamientos contra los turcos en Francocástelo, Creta) se dirigen a una isla apartada. Un pavo real blanco despliega las alas suavemente y todo se desvanece como una sonrisa. Un desvanecimiento luminoso que contrasta con el de las aguas del final de la noche en la *Odisea*. El gozo más allá de la Nada, que se preconiza en los primeros apuntes de 1940.

El proyecto no se consolidó y el nuevo Adán no fue Akritas sino *Digenís Zorba*, al que un turco enseña a tocar el santuri y que encarna “el primer hombre nuevo”, el sucesor literario de “el último hombre antiguo”, Odiseo. La alternativa en la sucesión de la *Odisea* no es otro *epos* atrevido, mezcla de *romance* en verso político prolongado, de cuento oriental, de especulación dramático-filosófica fáustica y de jocosidad a la vuelta de cada esquina de la historia (inevitable el recuerdo en tantos aspectos del *Till Eulenspiegel* de Hauptmann) sino el verbo realista de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, del que realiza un primer intento de escritura precisamente en 1941. Si la desaparición espectacular de Odiseo en la oscuridad de la Antártida era necesaria, también lo era la renuncia a cualquier desvanecimiento, aunque fuera luminoso, en ninguna apartada isla bienaventurada, para que surgiera no un “drosoulites”, sino un personaje vigoroso de

carne y hueso, con su paso natural alternado con los ritmos y éxtasis de la danza. Como dice Prevelakis (1984: 39), “el Zorba de Kazantzakis baila incluso cuando está quieto”.

En cuanto al significado histórico del paso de la expresión en verso a la prosa, ya nos hemos pronunciado más arriba al hilo del teórico húngaro (vid. *supra*, n. 152):

En tiempos en los que no se da ya esa ligereza, el verso desaparece de la épica grande o se transforma gradual e involuntariamente en verso lírico. Sólo la prosa puede entonces abarcar con intensidad igual el sufrimiento y el laurel, la lucha y la coronación, el camino y la consagración; sólo su libre flexibilidad y su vínculo sin ritmos encuentran con igual fuerza las cadenas y la libertad, la gravedad dada y la ligereza conquistada del mundo que ahora ya irradia inmanentemente con el sentido descubierto. No es casual que la descomposición de la realidad cantada creciera con la prosa de Cervantes para volver a ser la ligereza, de dolor cargada, de la épica grande [...] no es casual que el épico Goethe fundiera sus idilios en versos y eligiera la prosa para la totalidad del *Meister* (Lukács 1970: 325-6).

Dijimos en su momento, y nos reafirmamos en ello, que esta reflexión sobre el paso del verso épico al lírico y a la prosa a nivel histórico y en algún significativo caso individual (Cervantes, Goethe) daría consistencia a nuestra tesis acerca de la transformación del héroe en Kazantzakis: del “anacronismo” de su fantástica *Odisea* (y añadimos ahora que de su proyectado *Akritas*) a la “sincronía”, entendida como relación con la realidad prosaica contemporánea, en la que se desarrolla la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Según la tesis de Bajtín (1971: 228 s.), nos parece que en esta novela de Kazantzakis convergen las dos líneas esenciales que conforman la novela moderna: la línea “patética”, visible en la novela heroica y en parte de la barroca, representada en nuestra novela por el espíritu del patrón, y la “antipatética”, la de elementos cómicos y satíricos (rabelesianos), donde entra la picaresca, representada por el talante de Alexis Zorba, que a su vez incluye rasgos de la primera línea al recordar su etapa de luchador por la patria.

3) La novela picaresca. La picaresca cervantina.

L-os referentes comparativos que empleamos para el estudio de la *Odisea* en el apartado correspondiente (I.4.1.3.), a saber, el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* y *Simplicius Simplicissimus*, siguen sirviendo, con matices, para el estudio de

Vida y hechos de Alexis Zorba. Ahora bien, dado que el diálogo tiene una importancia evidente en la novela griega que estudiamos ahora, debemos hacernos eco de una llamada de atención ante el peligro de una excesiva reducción a determinados modelos:

Hubo una indiscutible tendencia, ya sea a la generalización, ya sea a cierta imposición de etiquetas tan inflexibles como inoperantes, que condujo a una inevitable reducción del número de integrantes y generó la aparición de todo tipo de subcategorías dentro del género (pseudopicaresca, gusto picaresco, picaresca declinante, tardía, de epígonos, ... son algunas de ellas). En definitiva, cualquier propuesta que resulta de la observación de uno, dos o tres títulos sólo (la gran mayoría de las veces, del *Lazarillo* y del *Guzmán*) desembocaría en planteamientos erróneos. [...] Así, empezamos a observar la particularidad de las novelas picarescas, originada en la configuración comunicativa de raigambre dialogística. Hecho éste, conviene dejarlo claro desde un principio, tan constante como determinante. De allí, y en un segundo momento, surgió el planteamiento de observar la novela picaresca a la luz del diálogo; y resulta ser, a nuestro parecer, un enfoque tan legítimo como fructífero. Legítimo porque, objetivamente comprobado y demostrado, *no escapa a la regla ningún título; cada uno de los componentes cuenta con una trabazón narrativa de carácter dialogado, anterior al propio discurso autobiográfico* [la cursiva es nuestra], siendo incluso algunas novelas diálogos –en el sentido estricto de la palabra (pongamos al *Alonso, mozo de muchos amos* como ejemplo más claro)– entre el narrador-protagonista y un interlocutor (o varios) presente y determinado (Laporte 2011: 544 s.)

Es, por tanto, la picaresca cervantina (sobre todo la autobiografía de Berganza en *El coloquio de los perros*, que naturalmente tiene muy en cuenta Laporte en su estudio) una referencia que adquiere especial relevancia en este caso dada la relación de Kazantzakis con la creación del autor español. Huelga decir que los intercambios dialógicos entre D. Quijote y Sancho Panza no quedan lejos de la obra que nos ocupa. Pasemos a revisar cómo se recoge el recién nacido género en el *Quijote* y los contenidos de algunas de las *Novelas ejemplares* que cabe enfocar desde esa perspectiva, a saber *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros* y *La ilustre fregona*.

La picaresca cervantina

En las consideraciones previas al comienzo del estudio ya anticipábamos la diferencia que veíamos entre la motivación básica de la errancia del pícaro y la de su precedente literario más inmediato y opuesto, el caballero *andante*. Por condición, éste se esfuerza en su recorrido por ser valedor del mundo al que pertenece, en el que lucha

por su mejora y afirmación, con el que puede encontrarse en conflicto, pero no en contradicción. El carácter idealista de la literatura caballerescas encuentra, como se sabe, una primera contestación moderna en el 'realismo' de la novela picaresca. El *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* ofrecen una gran innovación en la ficción literaria regida por la verosimilitud, una forma insólita de realismo crítico en el que un individuo de una extracción social opuesta a la del caballero sale al camino mayormente urgido por la necesidad de subsistencia, aunque caben otros motivos. El protagonista tiene además el atrevimiento de ponerse a contar su vida él mismo (una cortina corrida en primera persona tras la que a veces asoma el autor que crea al actor-narrador) con el propósito de exonerarse de cargas morales, pero dejando constancia con osadía de que las leyes que rigen el mundo están inexorablemente al servicio de la falacia imperante. Él mismo las sigue y las sufre bordeando la delincuencia, o entrando y saliendo de ella, en el curso de esa vida inquieta que cuenta, sea en un tono jocoso cuya transparencia no oculta la tristeza, como en el *Lazarillo*, o en otro decididamente sombrío y pesimista hasta la amargura, como en el *Guzmán*.

El conflicto y la contradicción, tal como se dan en un mundo en el que no hay nada que se pueda enderezar, al contrario de lo que sucede en el mundo caballeresco, estimulan el comportamiento errabundo específico del pícaro. La oscilación entre la adaptación o la marginalidad que impone una realidad unívoca hace que su 'vida' se vea impelida a un peregrinaje en el que los horizontes se retrazan de continuo en busca de una salida ilusoria a otro mundo, una vez que el mundo por el que transita es inalterable. Sin embargo, ni el caballero ni el pícaro están propiamente en contradicción con el mundo, pues ambos significan su continuidad: la gran diferencia entre uno y otro radica en el optimismo del primero y el pesimismo del segundo, y la diferencia respecto de ambos vendrá representada históricamente por la gran sorpresa de la moral de D. Quijote antes de volver a ser Alonso Quijano, que no sólo está en conflicto, sino también en contradicción con el mundo. Hay, sin embargo, sobre todo desde la perspectiva cervantina, un margen para la libertad por parte del pícaro en la adopción de su propia forma de vida.

Justo cuando la picaresca llegaba a afirmarse, con mucho éxito por cierto, como género con el *Guzmán de Alfarache* (1599-1602), aparece otra forma de realismo, aliado con la audacia y siempre orientado por la verosimilitud del relato, con una inventiva compositiva que parece corresponderse con el temperamento del propio protagonista de

la novela: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, cuya primera parte es de 1605. Algunos analistas, como W. L. Reed, postulan que la novela cervantina podría interpretarse como una “contraficción” respecto del género picaresco, y otros, como E. C. Riley, que “debía ser un género narrativo nuevo, genéticamente diferente, y lo bastante amplio para contener los dos”, el caballeresco y el picaresco ³³⁴. Aparte de las importantes consideraciones de género, la valoración más extendida del personaje es la que ve en él tanto la forma excelsa de dejar al desnudo los valores anacrónicos representados por los héroes de las novelas de caballería, como la glorificación de su empresa particular insobornable de “enderezar entuertos”, nacida ciertamente de la condición de hidalgo de “adarga antigua” que acredita al héroe (errancia tipo 4^a). Sin embargo, al encontrarse ya tal condición completamente anticuada social y moralmente, nada viene ya a obligarle, y su decisión se presenta como descabellada, pero libre (errancia tipo 6). Se trata de una empresa en clave de ironía, al llamarse el protagonista continuamente a un engaño que a la postre será el mayor acierto. Es esto, como decíamos, “lo que da un sentido nuevo y grande a su errancia, pues D. Quijote sí que está no sólo en conflicto, sino en contradicción con el mundo, y sus fracasos serán en realidad el triunfo sobre éste, que es donde realmente reside el error” (vid. *supra*, p. 12) (combate contra el error, errancia tipo 5). Que aparte del mundo caballeresco Cervantes conocía bien la repercusión de aquellas novelas protagonizadas por un trapacero que contaba sus ‘verdades’ lo demuestra el pasaje del *Quijote* en el que Ginés de Pasamonte, el galeote que afirma estar escribiendo su vida (más que probable alusión al protagonista de la novela de Alemán), dice de su libro que

es tan bueno que mal año para *Lazarillo de Tormes*, y para todos cuantos de aquel género han escrito o escribieren: lo que le sé decir a voacé es que trata de verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen. (I, 22, p. 206).

Es dudoso el valor con el que aquí se emplea el término ‘género’, pero es indudable la conciencia de la presencia ya de un modelo y de su repercusión (Guillén 1971b). La reaparición del galeote en la segunda parte, ahora camuflado, es extraordinariamente significativa (II, 25-27). Lo es que el pícaro se oculte tras el disfraz de maese Pedro, un titiritero que se gana la vida de pueblo en pueblo engañando a los incautos, y que no se revele su identidad sino al final del episodio, recurriendo al cronista de toda la historia, Cide Hamete. Se recuerda que aquel Ginés de Pasamonte,

aparte de ser quien le había hurtado el rucio a Sancho Panza (II, 4), había recurrido a ese disfraz para eludir la persecución de la justicia por “sus infinitas bellaquerías y delitos, que había cometido tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos”. El “titerero” (sic) es muy solvente sobre todo en el arte de ‘adivinar’ y contar por donde quiera que va las historias pasadas o circunstancias actuales de los presentes entre el público sobre las que hábilmente se ha informado previamente para cobrarles por ello. Pero cuando llegado el momento se dispone a representar ante los asistentes una historia caballeresca, la irritación de D. Quijote que rompe las marionetas supone la demostración gestual aparatosa de que el modo de ficción competidor ‘picaresco’, encarnado por maese Pedro y su espectáculo, queda absorbido en el nuevo ‘quijotesco’. No deja de sorprender la inversión puntual de papeles en la que el pícaro Ginés se muestra como el adalid de la ficción caballeresca (el romance de don Gaiferos y su esposa Melisandra) y, sin embargo, es D. Quijote quien da al traste con ella³³⁵. La convulsión viene de los distintos valores de fondo que animan los modos de contar, y aparatosa y convulsa es la escena que aquí lo representa. Al final todos quedan en paz, tras la indemnización ponderada de desperfectos: “En resolución, la borrasca del retablo se acabó y todos cenaron en paz y en buena compañía, a costa de D. Quijote, que era liberal en todo extremo” (II, 26). La liberalidad de D. Quijote es correlato de la libertad que Cervantes concede a sus personajes como la mejor vía de conciliación, el gran mensaje que se desprende a lo largo de toda su obra³³⁶.

Así lo vemos:

casi a las ocho del día dejaron la venta y se pusieron en camino, donde los dejaremos ir, que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración de esta famosa historia (II, 26, p. 759).

La errancia es el lugar natural desde el que la narración quijotesca se abre al realismo, a la creación de lo verosímil de la fantasía, con una visión nueva y totalizadora del mundo en el que el protagonista prosigue en su afán épico de combatir el error³³⁷. Este afán no se pierde nunca y aunque “la segunda parte está más cerca, sin embargo, del *ethos* de las novelas picarescas contemporáneas que del *ethos* de la primera parte de la novela”³³⁸ y aunque la decepción vaya ganando al entusiasmo en el ánimo del protagonista (su “sanchificación”), la distancia entre los modos “cargados de valores”³³⁹ parece hacerse patente en la dramatización del episodio del retablo: el

conflicto y la pacificación por magnanimidad, un concepto ético que por la amplitud demostrada en toda esta obra cervantina contribuye a uno de los logros estéticos más altos e innovadores de la historia de la literatura.

En estos contextos, el heredado y el nacido de su propia creación, entre la primera y la segunda parte del *Quijote* aparecen las novelas cervantinas de tema picaresco en el conjunto de las *Novelas Ejemplares* (1613), algunas de ellas escritas antes de la aparición de la primera parte (*Rinconete y Cortadillo*). Repetimos que no podemos entrar en si se trata propiamente de ‘novelas picarescas’ como género cerrado o no, entre otras razones, por ser dialógicas y no cumplir por tanto con el requisito exigido, a nuestro entender en exceso, del punto de vista único³⁴⁰. Recordamos también que adoptamos la amplitud de criterio que permite considerar estas obras dentro de una narrativa o de una literatura picaresca (Laporte 2011, Rodríguez Álamo 2015). En cualquier caso, se sabe que en Cervantes todo es distinto, que transforma todo lo que recibe. En lo que se refiere a la representación de la errancia, nada en ninguna de esas obras (y en otras más) es comparable, lógicamente, a lo que vemos en el *Quijote* o en el *Guzmán*. En el caso de *Rinconete y Cortadillo*, la situación de errancia cesa pronto, tras el encuentro de ambos protagonistas al inicio del relato en un lugar de tránsito, con la decisión que toman de dirigirse desde allí a Sevilla y establecerse en aquella ciudad. El breve espacio concedido para la vivencia de la errancia se aprovecha para la exposición que cada uno hace de su vida, un relato breve dentro del relato, en marco dialógico, en el que no faltan pormenores sobre su ascendencia y la determinación de dejar el lugar de origen. Le pregunta el mayor al menor, cuando todavía no se han dicho los nombres:

–¿De qué tierra es vuestra merced, señor gentilhombre, y para dónde bueno camina?

–Mi tierra, señor caballero –respondió el preguntado–, no la sé, ni para dónde camino, tampoco.

–Pues en verdad –dijo el mayor– que no parece vuesa merced del cielo, y que éste no es lugar para hacer su asiento en él: que por fuerza se ha de pasar adelante.

–Así es –respondió el mediano– pero yo he dicho verdad en lo que he dicho; porque mi tierra no es mía, pues no tengo en ella más que un padre que no me tiene por hijo y una madrastra que me trata como alnado [hijastro]; el camino que llevo es a la ventura, y allí le daría fin, donde hallase quien me diese lo necesario para pasar esta miserable vida.

Cesan al poco las ocultaciones: Cortadillo aclara su lugar de nacimiento, se dan los respectivos nombres y sellan el pacto de una amistad perpetua “con santas y loables ceremonias”, es decir, engañando a un arriero jugando a los naipes. La finura cervantina deja intencionadamente sin especificar si la salida a la errancia y, sobre todo, la adopción de la vida picaresca son por la exigencia de las circunstancias, de la extracción social o fruto de la decisión libre (tipos de errancia 3, 4b-c, 6). Ser hijo de un sastre en un caso y de un buldero en otro, el “enfadóme la vida estrecha de la aldea y el desenamorado trato de mi madrastra” de Cortadillo, o la fuga de Rinconete con la bolsa del padre con el dinero de las bulas, no parecen tener la misma razón de peso de aquel “siéndome forzoso, no pude excusarlo” de la salida al mundo de Guzmán. Por lo demás, la historia se desarrolla prácticamente entera en la ciudad andaluza, en el coto donde actúa la cofradía del hampón Monipodio en la que ingresan, y la novela, que no niega su hibridación con el entremés³⁴¹, ofrece un magnífico cuadro costumbrista lleno de vida. Rinconete hará al final propósito de aconsejar a su compañero que deje “aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta y tan libre y disoluta” en la que, sin embargo, continuará algún tiempo con sucesos que “piden más luenga escritura”, por lo que se deja para otra ocasión dar cuenta de ellos, pues “podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren”. El jefe de la “bendita” comunidad, en una despedida momentánea, les había hecho un encargo tal vez premonitorio del futuro azaroso que les aguardaba, cuando les dice “que no tuviesen jamás posada cierta ni de asiento, porque así convenía a la salud de todos”.

En el *Coloquio de los perros* el marco dialógico en que el perro Berganza hace relación de su vida en primera persona apoyándose en su interlocutor, Cipión, deja también abierta la posibilidad de continuación, pues tras la conclusión de la novela el compañero Cipión podrá tomar en el momento oportuno el relato de la suya. El coloquio de ambos animales ha sido escuchado en un hospital por la noche, a hurtadillas, y tomado “de coro”, primero, y escrito al otro día, por el alférez Campuzano, que se lo hace leer a quien es su interlocutor en la situación de partida, el licenciado Peralta, convirtiéndose ambos de este modo en portavoces en distinto grado del verdadero narrador de su propia vida que es Berganza³⁴². Queda así enmarcado, al modo maestro cervantino, un coloquio, el de los perros, en el otro que se inició en *El casamiento engañoso*, sostenido desde el principio de esta novela por esos dos personajes, el alférez y el licenciado. Se habla de la unidad que forman ambas novelas.

En *El Casamiento* se cuenta la historia del encuentro entre Campuzano y Peralta a la salida de un hospital de Valladolid donde el alférez se ha tratado de unas bubas aparecidas en la piel (síntoma de enfermedad venérea), caminando un tanto derrengado y apoyándose en su sable a modo de garrota. Le cuenta al licenciado, en diálogo con él, el resultado de un lance amoroso que tuvo con doña Estefanía, una mujer muy bien acomodada a la que desposó interesadamente valiéndose de fingimientos. Lo cierto es que quien quiso engañar resultó en aquella historia engañado, pues, como reconoce el alférez, “me hirieron por mis propios filos”, y ello por quien resultó ser mucho más sagaz en la ‘carrera de la vida’, que parece interpretar a la perfección en el modo del pícaro: por doña Estefanía. Ella, antes de desvalijarle y desaparecer, la única renta perceptible que deja al alférez como fruto de la relación son las bubas.

El alférez ha escuchado una noche en el hospital donde se trataba cómo dos perros dialogaban entre sí y ha registrado la conversación, que ahora pide al licenciado que lea en voz alta: así nace *El coloquio de los perros*, de una situación ya dialógica en *El casamiento engañoso*. Berganza, en el coloquio que sostiene con Cipión, hace el relato de su vida como perro servidor de muchos amos, en el que los pasos de un asiento a otro los jalonan las huidas normalmente apresuradas tras un revés. Así ocurre en su primera escapada del matadero de Sevilla (la segunda será a través de un agujero de la muralla):

Puse los pies en polvorosa, y tomando el camino en las manos y en los pies por detrás de San Bernardo, me fui por aquellos campos de Dios, adonde la fortuna quisiese llevarme (*Coloquio*, en Blecua--Luttikhuizen 1994: 604).

La naturaleza, sin embargo, de la errancia no es la de la simple supervivencia, pues sale a relucir en el protagonista un carácter magnánimo que recuerda el de la más insigne creación cervantina, el del mismísimo Don Quijote:

Aquella noche dormí a cielo abierto y otro día me deparó la suerte un hato, o rebaño, de ovejas y carneros. Así como le vi, creí que había hallado en él el centro de mi reposo, pareciéndome propio y natural oficio de los perros guardar ganado, que es obra donde se encierra una virtud grande como es amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden (*Coloquio*, en Blecua--Luttikhuizen 1994: 604 s.).

Es fácil ver en esto también un conocido rasgo moral de Cervantes. El relato de Berganza tiene una importancia especial por dejar traslucir a través de la primera

persona avatares del propio autor, según apuntan ciertos analistas. Así ocurre, p. ej., en uno de los pasajes en los que Berganza, que se propone asombrar a Cipión con sus andanzas, le dice:

¿Ves mis muchos y diversos sucesos? ¿Consideras mis caminos y mis amos tantos? Pues todo lo que has oído es nada comparado a lo que te pudiera contar de lo que noté, averigüé y vi desta gente, su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas, unas para decirse al oído y otras para aclamallas en público, y todas para hacer memoria dellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación (*Coloquio*, en Blecua--Luttikhuizen 1994: 669 s.)

Encontramos interpretaciones del pasaje como la siguiente: “Al leer la crónica del alano, vemos a Berganza como trasunto de Cervantes en sus tiempos por Andalucía, viajando de pueblo en pueblo como comisario de Abastos” (Gallor 1919: 40).

Cervantes no olvida mencionar el modelo principal latino que subyace detrás de su composición. La vieja hechicera Cañizares, que ahora ejerce de hospitalera sin abandonar sus dedicación a la brujería, le revela a Berganza su encantamiento y el de su mellizo Cipión como perros en el momento de su nacimiento por obra de la malvada Camacha, la maga maestra suya, y de la Montiel, la madre del propio Berganza, que en la tradición de “aquellas antiguas magas” convertían a los hombres en animales. El encantamiento lo hizo la maestra por los celos que tenía de su aventajada discípula al asistirle en el parto de los gemelos. La Cañizares, que fue amiga de su madre ya fallecida, le muestra ahora al perro su bienquerencia con el deseo de que el modo de recobrar la forma primera humana “fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en el *El asno de oro*, que consistía sólo en comer una rosa”³⁴³. No habrá de ser exactamente así, pues según la profecía de aquella maga autora del encantamiento

*Volverán en su forma verdadera,
Cuando vieren con presta diligencia
Derribar los soberbios levantados,
Y alzar a los humildes abatidos,
Con poderosa mano para hacello.*

(*Coloquio*, en Blecua-Luttikhuizen 1994: 647).

Y nunca sabremos si alguna vez recobrarán tal forma, pues como dice Cipión más adelante a su interlocutor, cualquiera que sea el sentido en que se tomen los versos de la Camacha, ambos han presenciado ya tales cosas “y nos estamos tan perros como ves”. Aunque la veracidad de la profecía de la maga que los había hechizado y que ahora transmite su discípula la bruja Cañizares queda en entredicho (la atmósfera de confusión entre brujería y santidad del extenso episodio es magistral), queda, sin embargo, claro en esta “alegoría” o “adivinanza” el mensaje central de corrección de las injusticias del mundo que moviliza la ética cervantina³⁴⁴. Y no deja de ser curioso que sea precisamente en el discurso de un personaje tan extravagante como la bruja, en el punto de mira de la Inquisición en todas partes, donde aparezca la reflexión (“quién me hizo a mí teóloga”) sobre algo tan delicado como el orden moral universal, sin lesionar la sensibilidad dogmática de la época, con la distinción entre los males de daño (“todas las desgracias que vienen a las gentes, a los reinos, a las ciudades y a los pueblos; las muertes repentinas, los naufragios, las caídas [...] vienen del Altísimo y de su voluntad permitente [...] por nuestros pecados”) y los males de culpa (que “vienen y se causan por nosotros mismos”) (Blecua-Luttikhuisen 1994: 651 y s.). Esto es algo que, dicho sea de paso, en lo que afecta a los planteamientos de nuestro estudio, concierne eventualmente a los criterios básicos de motivación en nuestra tipología de la errancia. Sin pretender una correspondencia exacta, pues no hay una convicción teológica idéntica que la respalde, los males de daño que pueden dar lugar a la errancia se corresponderían con los tipos 2 y 3, mientras que los de culpa, en la tradición judeocristiana, serían sobre todo del tipo 1a); recordemos la matización esencial que hicimos de “fallo de la inteligencia humana” de la tradición helénica, en el tipo 1b). Los demás tipos son fruto de la tensión en el individuo entre el determinismo de la condición social y la libertad de elección, en todo caso con el consiguiente grado de responsabilidad en el comportamiento. Los males que con él se relacionasen serían entonces “de culpa”, con la reserva antedicha sobre el fallo, en el orden moral aquí expuesto.

Un aspecto especialmente significativo del *Coloquio*, desde nuestro punto de vista, es la atribución de la adquisición de virtudes a la errancia, que tanto más importancia tiene cuanto más tenemos en cuenta el modelo elegido. Berganza, justo antes del episodio de la hechicera, decide seguir como amo a un tamborilero de los tercios, “gran chocarrero” (tramposo), por la posibilidades de viaje que le ofrece en

principio, ya que, como antídoto de que “quien necio es en su villa, necio es en Castilla”, está su convicción de que “el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos”; a lo que apostilla Cipión:

Eso es tan verdad que me acuerdo haber oído decir a un amo que tuve de bonísimo ingenio, que al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por sólo haber andado muchas tierras y comunicado con muchas gentes y varias naciones; y así alabo la intención de irte donde te llevasen.

(*Coloquio*, en Blecua-Luttikhuizen 1994: 639).

No es la primera vez que se asocia la figura del pícaro a la de Ulises (v. gr. Pedro de Urdemalas, vid. *infra*, n. 347; vid. también *supra*, n. 25). La comparación de una faceta esencial de la vida del pícaro con la también constitutiva de Ulises, la errancia, refuerza la posición de partida de nuestra tesis. La errancia del pícaro no es aquí forzada como la de Lazarillo, sino elegida por sus ventajas. La errancia del Ulises homérico, que no es voluntaria (tipos 1b, 2, 3), cuando deviene en modelo genera, sin embargo, su transformación en elegida (tipos 5, 6) por la ganancia en juicio que acarrea su lección (“hace a los hombres discretos”), aunque en el caso de Berganza se manifieste en una dependencia especular como animal al servicio de un amo (tipo 4b, el pícaro): un penetrante juego de paradojas típicamente cervantino. Asoma así el Ulises moderno asociado al conocimiento como elemento lleno de riesgos, pero positivo, en tensión frente al negativo de la concepción medieval de Dante (saberes peligrosos; hechicería; engaño; condena en el *Infierno*)³⁴⁵. No hay que olvidar que, para subrayar la peligrosa proximidad de la sabiduría con la magia y lo demoníaco, el episodio de la bruja Cañizares ocupa un lugar privilegiado en la composición del *Coloquio*, pues es el único que se cuenta pormenorizadamente y es central, como clave de bóveda, en la simetría de la novela: cuatro amos antes con los respectivos episodios, cuatro después. El relato de la bruja cuenta, como hemos visto, el origen del encantamiento de Cipión y de Berganza por la hechicera Camacha, que fue la maestra de la Cañizares. El episodio del relato de ésta sucede cuando Berganza está al servicio del atambor con el que se ha embarcado en su aventura “uliseica”. Para explotarle en público, éste le convierte en “perro sabio”, enseñándole cantidad de piruetas tan inverosímiles, que el propio Berganza dice de sí mismo que “pusiera en duda si era un demonio en figura de perro el que las hacía” (*Coloquio*, en Blecua-Luttikhuizen 1994: 640). En una de las exhibiciones en un hospital de Montilla la Cañizares se irrita por la alusión del atambor

a sus prácticas y cita a Berganza para contarle en solitario los secretos que guarda. Entendemos que hay un atrevimiento considerable por parte de Cervantes en este episodio circeico con la Cañizares, convertida en la narradora de una parte decisiva de la vida del protagonista, la de su nacimiento, que él no conoce, para revelársela (lo mismo que hace el aedo ante Odiseo en *Odisea* K. I, 1188-1283). El atrevimiento consiste en que, sin que haya nada que contradiga frontalmente el dogma en lo que dice la bruja, y dejando a salvo la creencia en la misericordia divina y la doctrina de la gracia (“Dios está más prompto a perdonar pecados que a permitirlos”), y aunque sea por debilidad y por estar sumida en la miseria por lo que su alma “no quiere alzar la mano a la de Dios”, su lucidez no abandona, sin embargo, el lado del mal cuando dice con resolución: “todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echado grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala”³⁴⁶. Refutada la autoridad de la anciana bruja por Cipión porque la profecía que transmite de su maestra la Camacha no se ha cumplido, Berganza se ha asomado al peligroso misterio: “¿quién hizo a esta mala vieja tan discreta y tan mala?; ¿de dónde sabe ella cuáles son males de daño, y cuáles de culpa?; ¿cómo entiende y habla tanto de Dios, y obra tanto del diablo?; ¿cómo peca tan de malicia, no excusándose con ignorancia?” No se abandona el tono jocoso, la prueba oportuna de lucidez en el autor: el episodio culmina, redondeando significados, justo con la huida de Berganza confundido y molido a palos por quienes lo veían, unos efectivamente como “perro sabio” y otros como “demonio en figura de perro” (*Coloquio*, en Blecua-Luttikuizen 1994: 657). La supuesta presencia y acción del demonio dentro de la persona la vemos en *Vida y hechos de Alexis Zorba*, como en los casos del monje loco y del propio Zorba, sobre todo cuando baila (“sus esmerados e impetuosos pasos trazaban la historia demoniaca [ἑωσφορικὴν = ‘luciferina’] del hombre”)³⁴⁷.

El rasgo fundamental de la errancia tal como se presenta en otra de estas Novelas ejemplares, *La ilustre fregona*, en la que el tema picaresco alterna con otro propio de la novela sentimental, es la abierta y explícita voluntariedad de la motivación (tipo 6), nada sorprendente, por otra parte, dentro de la poética de la libertad que preside la obra cervantina. Entra también en juego lo que es difícil echar de menos en este autor: la ironía, que todo lo mezcla con sabia intención de originalidad. Los protagonistas, Carriazo y Avendaño, son dos “caballeros principales y ricos” de la ciudad de Burgos. Ambos, el segundo inducido por el primero, eligen el camino de la

errancia no por condición, lo que les habría llevado a una carrera de tipo caballeresco (4a), sino libremente (tipo 6), de manera que la opción elegida coincide con la impuesta de la condición contraria, la del pícaro-delincuente (4b-c). La ironía, con su juego de máscaras, puede quizás condensarse en la carta que los dos amigos dejan a mitad de camino, tras darle el esquinazo, al ayo con el que los padres los habían enviado a estudiar a Salamanca y a quien desvalijan, con el encargo de notificarles su decisión de variar el rumbo:

Habiendo nosotros sus hijos con madura consideración considerado cuán más propias son de los caballeros las armas que las letras, hemos determinado de trocar a Salamanca por Bruselas, y a España por Flandes. Nuestra hidalga intención y el largo camino es bastante disculpa de nuestro yerro, aunque nadie le juzgará por tal si no es cobarde. Nuestra partida es ahora, la vuelta será cuando Dios fuere servido, el cual guarde a vuesa merced como puede, y estos sus menores discípulos deseamos. De la fuente de Argales [Valladolid], puesto ya el pie en el estribo para caminar a Flandes, Carriazo y Avendaño.

(*La ilustre fregona*, en Blecua-Luttikhuizen 1994: 415).

La “hidalgas intención” que disculpará su yerro es, en realidad, la de alcanzar de nuevo las almadrabas de Zahara, una verdadera academia de bribonería a la que ya había arribado antes Carriazo en solitario en su primera “salida”. En ella había culminado su aprendizaje alcanzando grado de maestro, guardando siempre la compostura, tras varios años en un primer ciclo de andanzas a la deriva pasando por todos los grados de pícaro. En ningún otro lugar, que sepamos, de la literatura picaresca de la época se encuentra una descripción semejante del abigarrado y contradictorio ambiente picaresco:

¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, el hambre prompta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos [...] Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega y por todo se hurta. Allí campea la libertad y luce el trabajo.

(*La ilustre fregona*, en Blecua-Luttikhuizen 1994: 109).

Lo único que parece amenazar esa “dulzura” en la que discurre la vida de los pícaros es que alguna galera termine por llevárselos a la vecina Berbería. Recordamos que de Carriazo se dice al comienzo que “llevado de una inclinación picaresca”, sin forzarle a ello ningún maltrato de los padres, “se desgarró” de su casa y se fue “por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre”. De tal modo prosperó en las habilidades del

pícaro “que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache”, de quien sabemos por su declaración el motivo por el que, a pesar de ser “dulce amor el de la patria”, hubo de dejarla: “siéndome forzoso, no pude excusarlo. Alentábame mucho el deseo de ver mundo” (I, 1. 3, p. 67). En contraste con el pícaro sevillano, la extracción noble se deja ver en el pícaro vocacional burgalés, pues “con serle anejo a este género de vida la miseria y la estrechez, mostraba Carriazo ser un príncipe en sus cosas. A tiro de escopeta en mil señales descubría ser bien nacido porque era generoso y bien partido con sus camaradas”. En cierto momento de las correrías de la pareja de amigos, con el nombre cambiado, un encuentro fortuito en la venta del Sevillano en Toledo dará lugar a una historia romántica feliz (Constanza no es fregona, sino de buena familia y casará con Avendaño) y les desviará del proyecto de alcanzar aquel no va más o “finibusterrae de la picaresca” que era Zahara: el amor, el más noble de los sentimientos, todo lo conduce a buen puerto³⁴⁸. Los jóvenes regresan a su ciudad, recobran sus nombres y se reintegran a su estatus. Tiempo después Carriazo, también casado, con tres hijos estudiando en Salamanca “sin tomar el estilo del padre ni acordarse si hay almadrabas en el mundo” (eso no se transmite por nacimiento), vive, sin embargo, con el temor, cada vez que ve pasar un burro de aguador, de que alguna satirilla le recuerde con sorna un encontronazo que dio con él en la cárcel cuando hizo ese oficio en la ciudad de Toledo.

En el caso de Carriazo y de Avendaño la condición picaresca adquirida (y abandonada al final de la historia) se debe exclusivamente a la libre elección, en una dirección opuesta a la que les correspondería por nacimiento. Eligen una vida nueva y se rebautizan con nombres nuevos. El sentido agudo y conciliador de Cervantes resuelve lo chocante y contradictorio de la elección con su peculiar ironía y con fino humor. Al tiempo que cuestiona la univocidad de los valores que jerarquizan la sociedad, logra demostrar que a nadie le está negada la experiencia de la libertad. Es claro que el medio elegido para vivirla, la vida del pícaro, se entiende moralmente reprobable y despierta los recelos de la mentalidad contrarreformista, según los cuales la libertad era antesala del pecado. Cervantes se cuida muy bien en su caracterización del personaje de matizar desde muy pronto que, a pesar de su alta graduación en ciencia picaresca, “en fin, en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto”. Es por tanto comprensible que al final de su carrera como pícaro y de su errancia no se vea atormentado por ningún remordimiento. La experiencia de la libertad, que comienza cuando “se desgarró” de su casa y se fue “por

ese mundo adelante, tan contento de la vida libre”, no tiene que pagar ese precio, precio que sí pagó Guzmán por aquel “alentábame el deseo de ver mundo” del comienzo y su goce de la “gloriosa libertad” que le procuró una ocupación engañosamente “libre de todo género de pesadumbre”. Hay, como vimos en su momento y es obvio, grados de delincuencia y de conciencia. En Cervantes encontramos una concepción del mundo y de la vida humana muy diferente de la de su coetáneo Alemán. El caso de *La ilustre fregona* es el de una errancia cíclica, con retorno a la integración, que reaparece como el “buen puerto” al que lleva el amor (Rosales 1996: 243 y s.), con la ganancia de la experiencia de libertad compartida, de una vida vivida, lo que por sí mismo es un triunfo sobre el error (tipo 5).

Ya comentamos que el pícaro no está solo en Cervantes (*Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros*), lo que, añadido en *La ilustre fregona* a la incorporación del elemento psicológico del impulso al vagabundeo, con su rechazo inicial a la integración social, supone un ensanchamiento de la vía de ingreso en la condición picaresca más allá de las restricciones del género desde criterios sociológicos deterministas. Este último dato refuerza la interpretación de la literatura picaresca como una expresión temprana del individualismo moderno y explica su continuidad hasta nuestros días (Geremek 1991: 282-5). La diferente valoración moral del pícaro moderno (Lewis 1960) frente al habitual maniqueísmo con que se venía juzgando a esta figura es una ampliación de perspectiva crítica fundamental en el estudio de la tradición de la literatura picaresca. Con esa convicción abordamos la lectura de *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

No hemos tenido en cuenta, como quizás merecieran, ejemplos como los que ofrece P. Bien, con los títulos aducidos de Daniel Defoe o de Tobías Smollet. Con todo, no profundiza en las similitudes de la novela de Kazantzakis con esas obras inglesas mucho más allá de lo que sugieren los títulos. La literatura anglosajona queda representada en nuestro estudio por el *Ulises*, con su herencia picaresca que hemos resaltado. El caso del *Gil Blas de Santillana* de Lesage es un tanto especial, dado que parece acreditada su incidencia en la aparición del género picaresco en Grecia en el siglo XIX.

4) El contexto contemporáneo: 4. 1) Literatura neohelénica; 4. 2) Literatura europea.

4. 1) Literatura neohelénica. *El hombre de las mil desventuras* (Ὁ πολυπαθής).

En la primera parte de nuestro estudio dedicado a la *Odisea* de Kazantzakis, al hablar de la recepción de la literatura picaresca en la literatura neohelénica empezábamos obligadamente por el caso de *Hermilo* (Ἑρμύλος), una novela en verso aparecida a comienzos del siglo XIX, publicada por M. Perdikaris en 1917 (vid. *supra*, pp. 92 ss.). La versificación y las referencias homéricas en principio pueden hacer pensar en una *Odisea* burlesca, pero es clara y explícita la intención del autor de narrar su historia inventada (τὴν μυθώδη αὐτὴν ἱστορία) de manera novelada (ὡς ἐν μυθιστορικών), de una forma que entronca a distancia con la Antigüedad (*El asno de oro*), por un lado, y, por otro, con las modernas apariciones en el campo de la narrativa como el *Gil Blas* de Lesage, a través del cual se hace perceptible por el fondo la novela picaresca española inaugural del género picaresco. La crítica especializada (Tonnet, Apostolí) admite que la influencia del *Hermilo* es notoria en una serie de novelas que se sucedieron durante el siglo XIX y que “appartiennent plus nettement à ce genre”, refiriéndose al género picaresco (Tonnet 2002: 123-128). El crítico francés se refiere en su estudio sobre todo a *El hombre de las mil desventuras* (Ὁ πολυπαθής, 1839), de Gregorio Paleólogo, y a *El mono Xouth* (Ὁ πίθηκος Χουθ, 1848), de Jacobo Pitsipíos. En el caso de la novela de Pitsipíos la presencia de una metamorfosis en animal, que también se da en el *Hermilo*, recuerda asimismo el *Asno de oro* de Apuleyo, que citábamos como un ejemplo muy fecundo de *translatio*: “La historia es griega, entiéndela bien y habrás placer” (vid. *supra* p. 20). Al comentar el título de la obra de Paleólogo, Tonnet no olvida llamar la atención sobre la afinidad que hay entre “el de las mil desventuras” (Ὁ πολυπαθής) y la rúbrica “de sus fortunas y adversidades” que se encuentra en el título del *Lazarillo*, aunque en general niega la conexión directa con las obras picarescas españolas de la época áurea. Hay referencias también en este libro de Tonnet a *Thanos Vlekas* (Θάνος Βλέκας, 1855) de Pablo Kalligás y a *La papisa Juana* (Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα, 1866) de Emmanuel Roidis.

Analicemos la primera de estas obras aparecida tras el *Hermilo*. El propio Paleólogo declara en el prólogo de su libro posterior *El pintor* (Ὁ Ζωγράφος, 1842) que

Ὁ πολυπαθής es “el *Gil Blas* griego” (“ὁ ἑλληνικὸς Ζιλβλάσιος”) y hace referencia también a la novela de Bulgarin *Iván Vyzhigin* (1829), que a su vez fue anunciada en su país como el “*Gil Blas* ruso”³⁴⁹. En el prólogo de *Ὁ πολυπαθής*, dirigido al público, el autor resume de manera sencilla la poética en la que se basa su obra, la herencia que recibe y cómo la trata, lo que le sirve para hacer una breve semblanza de sí mismo:

“Los libros tienen, o al menos deben tener, dos objetivos principales: enseñar (νὰ διδάσκουν) o deleitar (νὰ τέρπουν). Algunos unen lo placentero (ἡδύ) con lo útil (ὠφέλιμον) y tales son, junto a otros casos, las llamadas entre nosotros μυθιστορίαί y entre los franceses *romans*. El escritor, cuando crea una historia, introduce en ésta con destreza los defectos de la sociedad, deleita mediante la elegancia de la narración al tiempo que ilustra los extravíos humanos. El lector, obligado por los sufrimientos de los otros, se hace más cuidadoso con su propia vida; a veces se corrige a sí mismo si es susceptible de corrección. Este objetivo me propuse al redactar el primer libro de este género editado en nuestra lengua. No me limité a describir sólo los amores de mi héroe como la mayoría de los novelistas, sino que tomando a éste desde el vientre de su madre, lo crío, lo enseño, lo empleo, lo hago pasar por las profesiones más importantes y tratar a tipos diferentes para que vea y nos cuente cuantas más debilidades posibles mejor de la paradójica criatura.

Algunos de los caracteres de mi novela quizás se encuentren también en otras letras extranjeras. Otro en mi lugar diría que las ideas de los escritores sagaces se corresponden o que no es fallo suyo si otros se anticiparon; pero yo *me conozco a mí mismo*, si frente a esos no tengo otra cualidad para demostraros, diré que soy sincero, confieso que tomé prestadas algunas ideas de moralistas más antiguos, pero no copié a ninguno. Aunque cuanto expongo es ilustración de la sociedad, casi toda mi historia es creación de mi mente, grande o pequeña, como el Creador la sustanció y la experiencia la modeló.

(Paleólogo 2000: 1)

La sencillez del resumen no distrae de la complejidad de la obra, sino que condensa las características del género que nos ocupa y anticipa las líneas que han orientado la investigación reciente después de un largo e inmerecido olvido: la influencia francesa en general, la picaresca, la moralista, Rousseau, Voltaire (Tonnet 2000), la más concreta de Lesage (Farinou-Malamatari 1991), la aproximación a los modelos españoles (Apostolí 2003, 2018) y la más amplia desde el plano formal e ideológico, encuadrando la obra en la tradición y en el momento de la historia griega en que apareció (Tziovas 2007), sin olvidar el prolijo estudio genealógico y filológico de carácter comparatista que precede la edición de *Ὁ πολυπαθής* llevado a cabo por A. Angelou (2000: 1989¹).

Las aventuras de Aléxandros Favinis contadas por él mismo desde el principio de su vida hasta que, ya mayor, se casa con la amada a la que lleva tiempo siguiendo se distancian del trato que reciben en la novela amorosa y de aventuras tradicional por la mirada continua del héroe al mundo que le rodea y su afán de denuncia de conductas y en última instancia de mejora espiritual, propia y de los demás. La rueda de la fortuna no deja de girar y el protagonista a lo largo de su errancia por diversos países del Imperio otomano y por la Europa occidental conoce muchas gentes y sus ciudades (ya el título recuerda al héroe de la *Odisea* homérica que anduvo errante, μάλα πολλὰ πλάγχθη) y cambia de nombre y de religión varias veces. La forma de pasar de la pobreza a la relativa abundancia con los ascensos y descensos en la pirámide social le hacen comprobar que el medro no coincide precisamente con la virtud. Casi todo ello se refleja o se insinúa en el prólogo, en el que la apelación al conocimiento de sí mismo y a la sinceridad remiten a la confesión, y la crítica recoge el testigo de lo que el propio autor ofrece en él para ampliaciones y ejercicios de literatura comparada que revalorizan merecidamente el texto. Aunque el héroe no llega a sufrir precariedad lacerante por el hambre ni incurre en el grado de delincuencia o de truculencia en el juego de los pícaros españoles, el relato entra en el ámbito literario del género picaresco como afirma Tziovas, quien para refrendarlo se remite en varias ocasiones a los criterios de Guillén para la definición del género (Tziovas 2007: 127 s., ns. 6 y 8; 133, n. 16). El relato en primera persona es propio de la pseudoautobiografía como característica del género, pero Tziovas nos recuerda los pasajes en los que por momentos se levanta la máscara y “el relato de Favinis se cuenta como la historia de la vida del escritor” (Tziovas 2007: 134). Los paralelismos o los episodios que se asemejan al *Gil Blas*, como el del encuentro con los bandidos, tienen una colocación diferente en la historia con distinta repercusión, como puesta a prueba moral en la evolución del protagonista. Recordamos que lo mismo sucede con los “merodeadores” en *Simplicius* y, desde luego, con los “desperados” de la *Odisea*, casos en los que se da una empatía con la delincuencia en grado diferente (vid. *supra*, pp. 132 ss.). Siempre es especial el caso cervantino: Carriazo, a pesar de enrolarse voluntariamente (“traído de una inclinación picaresca”, “solamente por gusto y antojo”) en ese enjambre de bribones de las almadrabas de Zahara, siempre se mantiene como “un príncipe en sus cosas” (vid. *supra*, p. 111). Resulta interesante y original la manera que tiene Tziovas de poner en relación el tema de la libertad con la época de la historia de Grecia en la que se gestó la novela (2007: 127):

Una de las características del género picaresco es el síndrome de Sísifo, es decir, una serie de nuevos esfuerzos de supervivencia. Si la azarosa vida de Favinis se ve como metáfora de las tremendas experiencias y pruebas a las que se vio sometida la nación griega antes y después de la Independencia, entonces la repetición rítmica del protagonista del mito puede interpretarse como la lucha incesante por la supervivencia y la autonomía. Una lectura de ese género encuentra fundamento en el hecho de que el principal tema picaresco de la novela es la libertad, incluida la libertad moral, mientras que otros temas básicos del género como el hambre, la supervivencia física elemental, los sucesos grotescos y espantables son de menor importancia en *Ο πολυπαθής*. Favinis lucha repetidamente por su libertad desde cualquier situación en la que se encuentre, sea la cárcel, el asilo, un matrimonio fracasado o entre los bandidos. Por tanto, se distingue aquí una posible analogía con el pueblo griego.

De hecho el título del ensayo que venimos citando es “(Auto)biografía picaresca y novela nacional” (incluido en Tziovas 2007: 123-179).

La recurrencia al mito de Sísifo podría convenir al pícaro español (con él se identifica explícitamente Guzmán), pero la reclamación de libertad que hemos visto en algunos casos no tiene que ver con ninguna causa nacional fundacional ni es metáfora de ella, sino con el individualismo radical. De todos modos, pensamos que si hubiera que acercar el sentido de la libertad que vemos en *El hombre de las mil desventuras* a los modelos españoles que, como recuerda Apostolí mencionando el *Guzmán de Alfarache*, también buscan la mejora moral del hombre (“ο στόχος του ηθικού φρονιματισμού δεν ελλείπει πάντως εντελώς από το picaresque”, Apostolí 2018: 152), no sería ni a la proclamada por Guzmán ni por el Lázaro de Luna, sino más bien a la que se desprende en general del universo cervantino en el que “todos sus personajes nos dan la sensación de que no viven como pueden, sino como quieren” (Rosales 1996: 243 y s.), incluida su versión de la picaresca. La libertad y el amor: al final de *La ilustre fregona* Avendaño se casa con Constanza y Carriazo con la hija del corregidor, como Aléxandros Favianis con Roxandra (lo hace también Zorba con Liuba). Por cierto, los nombres de la pareja amorosa creada por Paleólogo recuerdan claramente los históricos. Si se piensa en la *Historia de Alejandro* y en la reconocida relación que el autor moderno establece entre su obra y el *Gil Blas*, podría afirmarse que *Ο πολυπαθής* es un intento deliberado de “helenización de un pícaro occidental” (Tziovas 2007: 142).

En cuanto a *El mono Xouth* (*Ο πίθηκος Χουθ*, 1848), Jacobo Pitsipíos, según afirma N. Vagenás, “no parece ignorar tanto la literatura de lo fantástico del siglo XVIII (Lesage) como la de su siglo (Balzac), mientras que además toma elementos de la

tradición picaresca y de la temática de la sátira de los médicos [...] De sus relaciones con la tradición literaria neohelénica la más estrecha es con el *Hermilo*, el poema narrativo de M. Perdikaris, del que *El mono Xouth* podría considerarse su correspondiente en prosa” (Vagenás 1994: 216 s.). En su trabajo sobre la lengua irónica en la literatura neohelénica este crítico la detecta en la afirmación que hace el propio Perdikaris en los *Prolegómenos al Hermilo*, donde dice que “todo poema de refutación y didáctico ha de estar compuesto de imitación y de alegoría” y que la metamorfosis del héroe (que, como sabemos, ocurre en ambas obras) tiene como objetivo “mostrar la lamentable situación del siglo” (Vagenás 1994: 220).

Persa Apostolí analiza con detalle la obra de Roídis y concluye: “*La Papisa Juana* ofrece una singular figura picaresca femenina en un texto narrativo que se encuentra muy cercano al espíritu de sus ancestros españoles” (Apostolí 2003: 278), y poco antes nos recuerda que “si Paleólogo aceptó la influencia de Lesage y de Bulgarin, Roídis incluye el *Guzmán de Alfarache* y el *Lazarillo de Tormes* en ‘la literatura satírica del género de Juana’” (Apostolí 2003:277). Entendemos que otros personajes femeninos que aparecen en las obras que comentamos, si no en tanto que protagonistas, sí con importancia en el desarrollo de la historia, pueden aproximarse al tipo de mujer que con diversos avatares literarios llega desde *La pícaro Justina* hasta la *Coraje* de Grimmelshausen y *Moll Flanders* de De Foe (vid. *supra*, n. 302). La Anastasia que en *Ὁ πολυπαθής*, I, 7, un capítulo que lleva por título “Mi enamorada infiel” (Ἡ ἄπιστος ἐρωμένη μου), **engaña a Favinis y le quita todo su dinero**, dándole una buena lección que se consuma en el capítulo siguiente, recuerda inevitablemente a la Estefanía Caicedo que deja al alférez Campuzano limpio de sus bienes, eso sí, cubierto de bubas en un hospital en *El casamiento engañoso* de Cervantes, la historia que da paso a *El coloquio de los perros*.

Volviendo al punto de partida, el *Hermilo* es una novela versificada en una tradición que en Grecia se remonta al siglo XII. Que la diferencia entre la plasmación en verso o prosa no es determinante para la distinción del género en la historia de la novela lo hemos puesto de relieve siguiendo a Lukács, lo que no significa que una y otra formas de expresión no sean relevantes. En la línea de la literatura picaresca neohelénica que va del *Hermilo* a obras como las antes citadas, el cambio del modo responde a la adecuación al contenido, lo que hace que algunas obras que no parecen cumplirla se vean como “anacrónicas” (*Hermilo* y, salvando las proporciones, la *Odisea*

de Kazantzakis). El movimiento puede representarse en los diagramas dibujados en la teoría modal, que ayuda a ver en qué medida los modos se combinan en una determinada obra: “la narrativa puede presentarnos el mundo degradado de la sátira (en un extremo del esquema), el mundo ‘mimético’ de la historia (en el centro) o el mundo heroico del *romance* (en el otro extremo). La novela satírica puede adoptar *formas picarescas* y formas cómicas, y la novela romántica formas trágicas y formas sentimentales” (vid. *supra*, pp. 4 s.). En el caso del *Hermilo*, por instalarse desde el punto de partida en el tono burlesco y satírico, es evidente la rebaja del código heroico, ya presente, como hemos visto, en ciertos momentos importantes de la *Odisea* homérica, con lo que se puede certificar un cortocircuito, buscado conscientemente por el autor, entre un extremo, el modo épico-heroico (sólo por la forma), y otro, el satírico-cómico-picaresco (sin aceptar la forma más propia de la narrativa picaresca: la novela en prosa). *Ὁ πολυπαθής* significaría el hallazgo del lugar idóneo para el desarrollo de un carácter evolutivo y de corazón cambiante, como más tarde será el del Odiseo de Kazantzakis que más tarde se vio actualizado en el de Alexis Zorba en el espacio de la novela. Esta evolución de la literatura neohelénica que termina en la creación de una literatura picaresca en la forma extendida de novela a partir de una obra muy peculiar, el *Hermilo*, no tanto por la forma épica, como por su objetivo (una refutación de valores por “la lamentable situación del siglo”), es un sostén muy valioso para el objetivo primordial de nuestro estudio. Recordamos que este objetivo es resaltar la fundamentación histórica del cambio en la adopción del modo por parte de *un* autor griego de la relevancia de Nikos Kazantzakis, motivado en buena medida por la presencia en su anacrónico poema épico de una proporción discreta de contenido picaresco. Este contenido, suficientemente significativo, reclama una forma más acorde con los tiempos, es decir, más desenvuelta y abierta al acontecer, rítmicamente más libre y temáticamente más actual, como sucede en *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

Persa Apostolí concluye su trabajo afirmando que merecería la pena rastrear las huellas de la novela picaresca en textos del siglo XX y no dar por cerrado, como algo del pasado, este capítulo de la literatura neohelénica (2003: 279). No hemos encontrado estudios que nos ayuden a proseguir tal rastreo y no nos ha sido posible por el momento verificar de cerca la presencia de esas huellas en obras del siglo pasado hacia las que apuntan algunas sugerencias de los críticos, entre ellos, la propia P. Apostolí. Pueden

citarse como ejemplos en los que tal vez nos fijemos en trabajos ulteriores la novela de de Andreas Karkavitsas (1865-1922) *Ο Ζητιάνος* (1897) (“se trata de uno de los personajes literarios más destacados de Grecia hasta la aparición de Alexis Zorba de Kazantzakis”, R. Moschochoriti) y *Γιούκερμαν* (1938) de M. Karagatsis (1908-1960). Podría continuarse la exploración en autores más recientes como Nanos Valaoritis (1921-2019) y Alexis Panselinos (1943-) con su libro *Ζαΐδα*.

4. 2) Literatura europea. Siglo XIX: Rusia (*Almas muertas*, *Memorias del subsuelo*). Siglo XX: España (*La lucha por la vida*), Irlanda (*Ulises*), Alemania (*Till Eulespiegel*, *Berlín Alexanderplatz*, *Félix Krull*).

Rusia

Un ejemplo muy notable de la tradición picaresca, aunque se discuta en qué grado sea posible tal adjudicación como siempre que el relato va en tercera persona, es una obra muy singular de la literatura europea, *Almas muertas* (1845) de Gógol, obra inconclusa que Kazantzakis en su *Historia de la literatura rusa* (1930) juzgó como un intento trágicamente fallido de dotar al pueblo ruso de una “epopeya humana” que lo sacara de las sombras (“se quedó en el Infierno de Dante”). El propio autor, de origen ucraniano, dijo de su obra que era un “poema épico en prosa”. Kazantzakis, metido a historiador de la literatura de aquel país tan querido para él, afirma de esta obra que “nunca, ni en la literatura rusa ni en la universal, llegó a tal grado de mordacidad la sátira del hombre”, y de su protagonista, que “Chichikov –y esto hace a la sátira aún más áspera– no se presenta como el tipo de delincuente esquivo, sino alegre (πρόσχαρος); sabe comportarse, dice a cada uno lo que le conviene, insiste siempre en que su negocio no perjudica a nadie”³⁵⁰. Por el tono y la pretensión de ofrecer un mosaico de toda la sociedad de su tiempo con un afán totalizador, su autor no duda en recordar el origen histórico de su novela, del cual parece tener nostalgia por su grandeza: la epopeya. La historia actual representada y la vivencia de la misma por el protagonista en duración más que en fijación temporal objetiva, sin por ello perderla, confieren a la obra un carácter plenamente novelesco. La inmersión en una realidad sórdida con un grado tal de compromiso por parte del autor deja el empeño de una redención de la misma sin posible salida: por eso, como dice Kazantzakis, que no abandona sus propios referentes dantescos, Gógol se quedó en el mundo infernal. No

logró remontar y la hazaña se quedó sin la proyección en la intemporalidad propia de la epopeya, lo que tuvo consecuencias nefastas al parecer en la salud mental del autor. Sorprenden las coincidencias de las observaciones de Kazantzakis sobre esta obra capital con el comentario de Bajtín:

En este sentido vamos a referirnos a *Las almas muertas* de Gógol. Como forma para su epopeya, Gógol pensaba en la *Divina Comedia*; en esa forma imaginó el autor la grandeza de su obra, pero obtuvo como resultado una sátira menipea. Una vez dentro de la zona de contacto familiar, ya no podía salir de ella, ni podía transferir a la misma las imágenes positivas distanciadas. Las imágenes distanciadas de la epopeya y las del contacto familiar no lograban encontrarse en el mismo campo de representación; la patética irrumpía en el universo de la sátira menipea como cuerpo ajeno; la patética positiva se convertía en abstracta y, sin embargo, quedaba fuera de la obra. Gógol no podía pasar del infierno al purgatorio y al paraíso con los mismos individuos y en el marco de la misma obra. La tragedia de Gógol es, en cierta medida, la tragedia del género (entendiendo el género no en sentido formalista sino como zona y campo de la percepción valorativa y de la representación del mundo). Gógol había perdido de vista Rusia, es decir, había perdido el plano para su percepción; quedó atrapado entre la memoria y el contacto familiar (hablando claramente, no logró encontrar el enfoque adecuado para los prismáticos) (Bajtín 1989: 472 s.)

Dicho con nuestras palabras, la tensión temporalidad / intemporalidad no encuentra solución en el universo pretendido por Gógol, que no logra soldar la fractura. El valor que atribuye el crítico ruso a la risa como destructora de la distancia épica (p. 480) y el papel medular que tiene en el universo épico roto creado por Gógol para la indagación de la verdadera naturaleza humana en línea con lo *σπουδαιογέλοιον* de los antiguos y de Rabelais, según este mismo crítico (pp. 487 ss.), es algo que no pudo dejar de influir en Kazantzakis. La risa de Odiseo en el poema y, aún más, la de Zorba en la novela, que se despiden del mundo riendo, puede denunciar un cierto eco de la obra del escritor ucraniano en las del cretense. Tal vez la experiencia fallida de Gógol en *Almas muertas*, los problemas con el género en el sentido que denuncia Bajtín, fueron una lección que influyó en Kazantzakis a la hora de decidir un cambio en el modo y resolver en una novela con modulación satírico-picaresca lo que con más dificultades había encontrado cabida en el poema épico. Por cierto, obsérvese la similitud que hay en el comentario de Bajtín sobre el género (“la tragedia de Gógol es, en cierta medida, la tragedia del género: entendiendo el género no en sentido formalista sino como zona y campo de la percepción valorativa y de la representación del mundo”) y la de Scholes en la teoría modal (“[términos tradicionales] como tragedia o comedia se refieren aquí a

la cualidad del mundo de la narrativa y no a las formas de narración usualmente asociadas con este término [...] Nuestro mundo ‘real’ –en el que vivimos, pero que nunca llegamos a entender– es éticamente neutral. Los mundos de la narrativa, por el contrario, están cargados de valores”; vid. *supra*, p. 4).

El primer testimonio de la recepción de la picaresca en la literatura rusa se remonta a la época de Pedro el Grande con la aparición de un anónimo, la *Historia de Frol Skobeyev*, pero la obra que jugó un papel en la transmisión a la literatura neohelénica fue la de Bulgarin *Iván Vyzhigin* (1829), que menciona Paleólogo como hemos visto. Kazantzakis señala esta novela como precedente en algunos aspectos de *Almas Muertas* en su *Historia de la literatura rusa*, en la que otro autor, Fiódor Dostoievski, recibe una atención especial, como era de esperar. Es difícil exagerar la relación espiritual y artística de Kazantzakis con el autor de *Crimen y castigo* en lo que se refiere, entre otras cosas, a la vinculación profunda con el destino atormentado de sus pueblos, el griego y el ruso, ligados a la religión ortodoxa fuertemente, como lo demuestran los conflictos que no cesan de aflorar en su literatura. Muchos de los juicios del autor griego sobre Dostoievski, “por otro lado tampoco extraño a la picaresca más tradicional ni a la sátira menipea”, según Cabo Aseguinolaza (2007: 80), parecen retratar tanto al ruso como al propio Kazantzakis. Un pasaje como el siguiente no puede ser más elocuente:

Los héroes de Dostoievski están dominados por un “demonio”, por fuerzas oscuras, y luchan durante toda su vida con su “demonio”. Ateos, nihilistas, sátiros, delincuentes, todos están sumergidos en su infierno con placer, con grandeza luciferina [ἑωσφοριὸ μέγαλειο] que confiere a su rostro oscuro un aura peligrosa. Sientes que el alma misma de Dostoievski lucha en el interior de sus héroes y se atormenta, el alma misma del hombre y de todo el Universo. Existe paraíso, pero para llegar a él se ha de pasar por todo el infierno.

¿Quién salva a Dios? Sólo quien muestra en sí humildad y amor. Estos sentimientos pueden brillar –y desde luego brillan con muchísima frecuencia– en el alma del ateo y del delincuente (Kazantzakis s. f. / 1930: 220).

En *Los endemoniados*, en “La confesión de Stavroguin”, el diálogo cínico de éste con el obispo Tikhon es un magnífico *agón*, con mezcla de lo serio y lo burlón, en el que está en juego la naturaleza de la fe. Stavroguin dice tener alucinaciones nocturnas en las que se le aparece una especie de ser maligno y burlón bajo varias formas. Podría ser él mismo. Ante la pregunta astuta al obispo sobre si cree en la existencia del diablo

éste dice que sí, que cree “canónicamente en un diablo personal y no alegórico”, La siguiente pregunta será si cree en Dios la respuesta es naturalmente afirmativa, aunque las preguntas capciosas de Stavroguin le llevan a reconocer que su fe es imperfecta.

-Pero, ¿se puede creer en el diablo, si creer en Dios – preguntó, sonriendo, Stavroguin.

-¡Oh! Es muy posible, y suele ocurrir a menudo.

Tikhon levantó los ojos y sonrió a su vez

[...]

-El ateo perfecto ocupa el penúltimo escalón que precede a la fe perfecta. Dará o no ese último paso, eso es ya otra cuestión. La indiferencia, por el contrario, no tiene fe alguna; sólo posee un temor pernicioso, en ocasiones, y si es un hombre sensible (trad. de C. de Arce, Bruquera, 1968, pp. 542-5).

En los folios que ha escrito Stavroguin con su confesión con la intención de publicarlos y que le hace leer al obispo el caso central es el suicidio por ahorcamiento de la joven y débil muchacha Matriocha, con la que ha tenido aproximaciones eróticas, creándole un desequilibrio que llega al deseo de matarla. Después de vislumbrar su fatal desenlace y antes de que le llegue la noticia de su muerte dice para sus adentros en una reunión de amigos:

Pude darme cuenta, claramente y por primera vez en mi vida, que no comprendía ni sentía el bien y el mal; que no sólo había perdido esos sentimientos, sino que el bien y el mal no existían. Esto me resultaba muy grato, porque no eran más que prejuicios. Yo podía librarme de todo prejuicio, pero estaba perdido, si alcanzaba esa libertad (ibid, p. 560)

El control de la argumentación lo ejerce el obispo Tikhon, que al final del encuentro logra exasperar a Stavroguin con su predicción de que cometerá un nuevo crimen. La despedida de éste será gritándole enrabiado “maldito sicólogo”. No es de extrañar que Nietzsche dijera en algún momento que de quien más psicología había aprendido era de Dostoievski, y si no nos equivocamos también le debió de inspirar a la hora de trazar su genealogía de la moral. También se entiende que el autor ruso le atrajera siempre a Pío Baroja, como veremos.

No es difícil reconocer en todo esto conflictos kazantzakianos, y, entre otros personajes suyos, a Zorba, creado unos diez años más tarde que la *Historia de la literatura rusa*. Basta con pensar por ejemplo en los diálogos entre el operario y el patrón sobre la existencia de Dios y del Diablo o del bien y el mal (p. ej. caps, 9, 21), la

instantánea del entusiasmo que recoge el intelectual narrador inmediatamente después de haber bailado con él (“sus pasos trazaban la historia demoniaca [lit, έωσφορικήν = “luciferina”] del hombre”) tras el espectacular hundimiento del teleférico que habían construido con el consiguiente fracaso de su empresa (cap.25), y en el episodio del fraile endemoniado al que el patrón, al escucharle por primera vez, compara con el propio Zorba (cap. 17).

Que son perceptibles elementos de la tradición picaresca en algunas obras del ruso lo fundamenta seriamente R. W. B. Lewis en su *The Picaresque Saint* (1960: 165, 215, 294 s.), entre ellas en *Memorias del subsuelo*, cuyo protagonista prueba con todo: “desde las mentiras más radicales a las verdades más radicales, las simientes a su vez de resabio y de malicia irónica” (p. 106). Esta obra es punto de partida para un interesante ensayo comparativo de P. Y. Boisseau (*Le picaresque à l'épreuve du sous-sol*), que trata de establecer un puente entre la picaresca española inaugural del género y el siglo XX:

Vemos, pues, hasta qué punto hay necesidad de pasar por la mediación dostoiévskiana que nos permitirá pasar de la picaresca española a las obras de la primera mitad del siglo XX (Céline) o de la segunda (Ellison, Grass). Un Dostoiévski que no guarda, por así decirlo, del pícaro más que la voz infamante y el tono irónico.

[...]

Esta escucha [de la voz del subsuelo] y esta voluntad de una restitución de la profundidad sin la que, después de los maestros del recelo en el cambio de siglo, parece difícil hablar con autenticidad es la que obliga a recurrir a Dostoiévski para comprender las metamorfosis eventuales de la picaresca en el siglo XX.

[...]

Solamente esta voz infame, como el enunciador de la novela picaresca, profiere verdades bajo la cobertura de su infamia: es en este juego entre enunciador y enunciado donde se encuentra la verdad tanto de la novela picaresca como del opúsculo dostoiévskiano (Boissau 2004: 20 s., 24, 26)

Existen, por otra parte, testimonios del interés de Dostoiévski por la picaresca inaugural, sobre todo por su difusión través del *Gil Blas* de Lesage (Bajtín 2005: 322).

Es preciso dejar también constancia de una veta del héroe dostoiévskiano que no puede olvidar Kazantzakis. Éste da cuenta de la veneración hacia el hidalgo cervantino que profesó el escritor ruso y que se deja ver en su obra maestra *El idiota* (“en todo el mundo no hay obra de ficción más sublime y fuerte que ésta. Representa hasta ahora su suprema y más alta expresión del pensamiento humano, la amarga ironía que puede

formular el hombre”, *Diario de un escritor*, en Obras completas, tomo III, Aguilar, 1961, p. 967). Una vez más hay confluencia entre el autor griego y el ruso. Si hubiera que elegir en la obra de uno y otro los protagonistas más próximos entre sí, quizá habría que empezar por dos que pertenecen más a la línea patética, sufriente y dispuesta al sacrificio, como es el caso de Myshkin en *El idiota* (novela muy citada por Lewis justo por sus rasgos quijotescos) y el de Manoliós en *Cristo de nuevo crucificado*. Dostoievski es, sin duda, un mentor inexcusable de Kazantzakis (Poulakidas 1969).

España

En este apartado hemos de advertir que en el plano horizontal de la contemporaneidad incide de manera especial el vertical de la tradición, por ser España el país en el que se inició la novela picaresca como género. Curiosamente la interrupción temprana de esa tradición durante el mismo siglo de su mayor desarrollo, el XVII, mientras se extendía por otros países, va acompañada del hecho de que tardara en recuperarse durante el siglo XX, y de que en las primeras décadas del mismo la visión crítica de la picaresca renacida como género se mostrara con unos tintes bastante duros en sus valoraciones.

Como hizo Nikos Kazantzakis, también Pío Baroja se interesó por la literatura rusa y escribió sobre ella, si bien no de forma tan ordenada, y valiéndose de traducciones al francés. Lo hizo, sin embargo, siendo mucho más joven. Cuando apenas tenía veinte años, en 1880 publicó en un diario de San Sebastián una serie de artículos con el título genérico de “Literatura rusa” entre los que se encontraba uno dedicado a Dostoievski. La influencia del autor ruso en el vasco se haría notar ya en su primera novela, *Vidas sombrías* (1900), y se prolongaría a lo largo de su obra literaria y ensayística. En un artículo de 1938 titulado “El desdoblamiento psicológico de Dostoievski” Baroja afirma que lleva leyéndolo más de cuarenta años y que hay títulos que van ganando en su estima más que otros, como es el caso de *Los poseídos* [*Los endemoniados*], *El eterno marido* y *El espíritu subterráneo* [*Memorias del subsuelo*]. Como médico, lo que le atrae del escritor ruso, más que la forma literaria, es “el desdoblamiento de su espíritu unido a su acuidad psicológica”, y para confirmarlo cita una de sus últimas cartas en la que afirma: “siempre hubo en mí desdoblamiento”. Si nos interesamos por las figuras del criminal y del ladrón, frecuentes en su obra, es

porque en determinadas circunstancias todos podemos llegar a serlo, como piensa Baroja (Morillas 2019).

En la producción novelística barojiana es clave la trilogía *La lucha por la vida*, aparecida en 1904. Varios años más tarde José Ortega y Gasset publicó un artículo titulado “Observaciones de un lector” (escrito en 1910, aparecido en *La Lectura* en 1915, recogido posteriormente por el autor con el título “La picardía original de la novela picaresca” en el tomo II de *El Espectador* en 1928) en el que sólo citaba esa trilogía entre las obras de Baroja. La presencia de picaresca en la obra del escritor vasco ya había sido advertida, sin embargo, por D. Juan Valera en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), en el horizonte de una recuperación por parte de la crítica del concepto histórico del género picaresco (Sobejano 1964: 214; en este mismo estudio se mencionan los casos de Galdós y de Blasco Ibáñez). En su estudio, enmarcado en una serie de ensayos sobre el autor vasco, Ortega relega de manera general la picaresca a la condición despectiva de literatura imitativa, no de creación, excluyéndola al cabo del concepto de *poiesis* (sic), y del pícaro, al que supone autor, dice: “¿De dónde va a sacar él sin vacilar, cercado de hambre y angustias, el destripaterrones [...] el esfuerzo superabundante para crear existencias, formas de la nada? Copia la realidad que ante sí tiene, con fiero ojo de cazador furtivo [...] La copia es crítica. Y esta es su intención; no crear, criticar. Le mueve el rencor” (Ortega y Gasset 1963: 123)

Ortega distingue en la historia de la literatura, desde la Edad Media europea, una literatura noble y otra plebeya:

El tema del amor e imaginación se enciende como un espléndido artificio en el libro de caballerías. El tema del rencor y la crítica madurece en la novela picaresca. La primera novela integral que se escribe es el *Quijote*, y en ella se dan un abrazo momentáneo amor y rencor, el mundo imaginario e ingrátido de las formas y el gravitante, áspero, de la materia, Cervantes es el Hombre, ni lacayo ni señor (Ortega y Gasset 1963: 123).

Si antes había derivado la picaresca por la línea “del triunfo de la astucia de la vulpeja ulísea (sic)” ahora tilda al pícaro de “figurón nacido de las capas inferiores de la sociedad, un gusarapo humano fermentado en el cieno y presto a curar al sol, sobre un estiércol”. Refiriéndose directamente a la obra del autor vasco, afirma que “por ahora predomina en su literatura un elemento rencoroso y crítico que le ha llevado a

convertirse en Homero de la canalla”. Al final Ortega trata de salvar algunos muebles en la valoración de la creación barojiana haciendo de su héroe no un pícaro puro, sino un vagabundo, mezcla de pícaro y de idealista:

La picardía original de la novela picaresca ha de buscarse, pues, en la mirada insolente que de abajo arriba lanza a la sociedad el pícaro autor. Los libros de Baroja representan un compromiso entre el puro apicaramiento y unos fuertes ímpetus, bien que discontinuos, de aspiración a cosas mejores [...] El héroe de Baroja es el vagabundo [...] El vagabundo es una mixtura del pícaro y del idealista [...] El vagabundo es un hombre que no se atiene a un medio; fugitivo de todas las costumbres, llega, echa una ojeada y se va. Es un Don Juan de los pueblos, de los oficios y de los paisajes. Atraviesa todos los sin fijarse en ninguno. Tiene el alma dinámica de una flecha que en el aire hubiera olvidado su blanco” (Ortega y Gasset 1963: 124 s.).

Naturalmente, Baroja no tardó en replicar a Ortega sobre los valores estéticos de la supuesta imitación de la realidad y de la literatura picaresca, que demuestra conocer muy bien. En forma de diálogo entre tres amigos, con retazos de humor muy genuino propio de navarros (el diálogo, titulado “Comentarios a unas observaciones”, iba incluido en *La caverna del humorismo*, 1919), se van comentando los postulados del artículo de Ortega aludiendo a su primer título, que uno de ellos, Paco Luna, ha puesto sobre el tapete y va leyendo por párrafos y preguntando la opinión a los otros dos, Illumbe y Guezurtegui. El último es el que asume la responsabilidad de los comentarios:

Nuestras conclusiones son: Primera, que no sabemos si Ortega y Gasset tiene razón o no en su tesis aristocrática, que creemos que no. Segunda, que aunque la tuviera, sería muy poco filosófica y de un carácter demasiado dogmático su enemistad contra la literatura que él llama plebeya, porque todas las cosas pueden ser necesarias en la naturaleza y en el arte. Tercera, que no creemos que sólo en la literatura distinguida haya creación. Cuarta, que no aceptamos la excepción de Cervantes en la novela rencorosa y *demótica* (como diría el abogado de Pamplona), y, quinta, que no nos parece el realismo una copia servil... (Baroja 1919: 89 s.)

Poco antes Guezurtegui había comentado lo que Ortega decía sobre el *Quijote* en su artículo:

Si fuese verdad la tesis expuesta en párrafos anteriores, el que estaría más dentro de la novela rencorosa sería Cervantes. Cervantes se encuentra por su *Quijote*, no sólo fuera de la literatura noble, sino en contra de ella; no es el autor del *Lazarillo*, que cuenta por entretenimiento las aventuras de un muchacho atrevido; sino es el ingenio que se burla de todas las invenciones que Ortega y Gasset tiene por nobles y levantadas y ridiculiza todos los mitos de la literatura amante (Baroja 1919: 81 s.).

Las opiniones del Ortega aristocratizante, sin embargo, ejercieron una gran influencia en el panorama crítico y creador de años sucesivos (Unamuno, por su parte, con su pasión por la mística y Don Quijote, detestaba la picaresca, lo mismo que Marañón, vid. Frutos 1950: 140) creando un ambiente muy poco propicio para la recuperación del género en su país de origen. Hasta después de la guerra no fue cambiando el enfoque sobre el valor que la novela picaresca había tenido en la creación y desarrollo de la novela moderna de la literatura occidental, a la vez que aparecían novelas picarescas de la mano de Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio, Suárez Carreño y Juan Goytisolo. Tuvo que pasar un tiempo hasta que la voz de un creador y crítico se alzara nítida en defensa de los valores morales y estéticos de la picaresca. Frente a la valoración negativa, que aún perduraba (Frutos 1950), Gonzano Sobejano (1964: 224) vio muy bien el proceso que condujo a que un autor de la relevancia de Juan Goytisolo, que creía firmemente que “la copia” de la realidad del mal encierra un valor catártico, afirmase:

Mostrar que el destino del hombre es el hombre; transformar el destino en conciencia: tal es la misión del artista. Mucho antes que los filósofos de la praxis la formularan, la máxima sirvió de espejo y guía a los artífices de la Picaresca. Escritores del siglo XX debemos humildemente esforzarnos en imitarlos (*Problemas de la novela*, Barcelona, 1959, p. 106).

El panorama cultural y literario que encontró Kazantzakis en España en su primer viaje (agosto-septiembre de 1926), que reflejaría en una primera versión de su libro de viajes publicada en 1927, estaba aún impregnado de espíritu noventayochista. Diez años más tarde, en 1937, aparecería la segunda versión de *Viajando. España* con las experiencias de un segundo viaje más detenido de seis meses (1932-1933) a las que se añadía una segunda parte diferenciada con las vividas en la guerra civil como corresponsal de prensa (vid. *supra*, n. 78). En el primer viaje estableció contacto con Ortega y con Juan Ramón Jiménez, y en el segundo y tercero se encontró personalmente con Unamuno, aunque ya conocía su obra, pronto traducida al francés. De Pío Baroja tenía noticias desde su entrevista con Juan Ramón Jiménez en 1926, como vemos en la primera versión de *Viajando. España*. En aquella primera entrevista el poeta andaluz exhibe su talante fino y adusto a la vez, tremendamente cicatero a la hora de juzgar a los demás siempre por el lado débil. De Baroja dice que “no puede superar su buena medianía, lo mismo que Benavente en sus dramas”. Tiene desde luego para todos (no

está todavía en la conversación la generación del 27), y es verdad que para él mismo también: “pero lo que he escrito hasta ahora no es Poesía. Es material poético. ¡No es la Obra!” (Kazantzakis 1927: 40; Prevelakis 1984: 52; en este último Kazantzakis cita a Baroja en una carta mientras reúne material para el artículo en la enciclopedia *Elephtheroudakis*).

Kazantzakis sintió gran admiración por estas personalidades que trató directamente y son varios los lugares en los que muestra su interés por Ortega y Gasset, a quien le presenta como el filósofo español más grande del momento y uno de los más grandes de nuestra época, y contrapone su método científico y afán de sincronización con Europa con la actitud de Unamuno, oposición naturalmente muy conocida en la época. En una carta a Prevelakis (nº 177, Madrid, 15 de marzo de 1933) resalta su capacidad de observación en el terreno literario tras leer su ensayo sobre Goethe y le envía un pasaje de cerca de 80 líneas del mismo, al tiempo que declara su intención de comprar sus obras completas, demostrando cierta afinidad ideológica (“This rise of a new barbarism, in both East and West, was likewise traced by Ortega, one of Kazantzakis’ spiritual colleagues, to experimental science and tecnicism...” Lea 1979: 82 s.) No es, por tanto, improbable que leyera durante su segundo viaje el mencionado ensayo “La picardía original de la novela picaresca” recogido años más tarde de su primera publicación (1915) en *El Espectador* (1928). Pero es muy improbable que leyera la réplica de Baroja, publicada bastante antes, en 1919. No podemos saber cómo percibió el tono de la polémica en los ambientes en que se movió. Lo cierto es que de un modo u otro no debió de recibir una opinión muy clara de la figura literaria del pícaro cuando comprobamos que no lo nombra en ninguna de las dos versiones de su libro *Viajando. España*. Sí lo hizo pronto en sus artículos sobre Literatura Española redactados para la enciclopedia *Elephtheroudakis* aparecidos en 1929, después de su primer viaje (vid. *supra* n. 141). El interés de dos de sus referencias intelectuales más importantes de su experiencia española, Ortega y Unamuno, estaba centrado en Cervantes. Juan Ramón Jiménez, su otra gran referencia, fue sobre todo orientador en la poesía, y probablemente le aconsejara en la antología de poesía española contemporánea (ahí sí entraría la generación del 27), que Kazantzakis envió traducida a la revista ateniense *Kyklos* durante su segundo viaje (Omatos 1999: 193-208).

Al ambiente de entonces, en general poco favorable hacia la novela picaresca como género en su país de origen, se añade el momento en que se encontraba

espiritualmente Kazantzakis como escritor. Todos los escritos mencionados sobre España pertenecen a una época en la que el autor está embargado por una experiencia espiritual místico-heroica que se concreta en dos obras mayores de expresión literaria diferente, la densa meditación *Ascética. Salvatores Dei* (1927, corregida en 1928, versión definitiva en 1945) y el largo poema épico *Odisea* (1938), que discurría por su cuarta versión. No es extraño que Kazantzakis, que tantas veces manifiesta durante este período de estancia en España a través de sus cartas que reúne material para su obra épica (Prevelakis 1984: 334, carta fechada en Madrid 19-10-32), se detenga más en los aspectos con los que se halla más en sintonía en ese momento como creador. Kazantzakis muestra una simpatía muy sincera por los personajes humildes que va encontrando desde su entrada en España y manifiesta su serena emoción cuando habla con un vendimiador que regresa de Francia y le ofrece un bocado: una hoja de col es suficiente para tender un puente “sobre el abismo que separa al hombre del hombre” y le hace olvidar el aislamiento que siente cuando se encuentra entre eruditos. Recuerda los personajes de marginados que desfilan por los cuadros de los famosos pintores, los tunantuelos (ἀλητόπουλα) de Murillo, los enanos pesarosos y llenos de orgullo de Velázquez, los ladrones, mendigos y gitanos de Goya, sin que falten los cuerpos como antorchas del Greco. Pero son los nobles guías espirituales de nuestra historia de la literatura, San Juan, Santa Teresa (en “matrimonio místico” con don Quijote), Cervantes y la época de los conquistadores, llena de “sagrada locura” como dice en una carta, lo que atrae más su interés. Para dar cuenta del aspecto más prosaico y realista del alma española recurre, claro está, al universalmente conocido Sancho Panza (personaje que queda ennoblecido por el mero hecho de aparecer junto a D. Quijote acompañándole), lo que no quiere decir que el autor no conociera otros ejemplos que encarnan el espíritu pragmático, medrador y trasgresor en nuestra literatura, pero que encierran al tiempo un incitador misterio de duplicidad ética, como son los pícaros. Es curioso que entre la primera y segunda versión de este libro de viajes se dé una variación con respecto a la supuesta dualidad que encarnan los dos famosos personajes creados por Cervantes. En ambas escrituras el breve párrafo inicial es el mismo: “Διπλὸ εἶναι τὸ πρόσωπο τῆς Ἰσπανίας. Ἀπὸ τὴν μία μεριά, ἡ μακρουλὴ φλεγόμενη ὄψη τοῦ ἱππότη τῆς ἐλεεινῆς μορφῆς, ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸ πραχτικὸ τετράγωνο κεφάλι τοῦ Σάντσου” (“El rostro de España es doble. Por un lado, la alargada cara encendida del caballero de la Triste Figura, por el otro, la práctica cabeza cuadrangular de Sancho”), pero, inmediatamente a continuación, el comienzo del segundo párrafo: “Ὅλο τὸ δισυπόστατο ὄραμα τῆς

Ἰσπανίας ἀνεβαίνει στὸ νοῦ μου: Πεδιάδες τῆς Καστίλιας καὶ τῆς Ἑστρεμαδοῦρας χωρὶς νερό [...] κοιλάδες τῆς Ἀνδαλουσίας καὶ τῆς Βαλένθιας γιομάτες περιβόλια...” (“La doble esencia de la visión de España acude por completo a mi mente: llanuras de Castilla y de Extremadura sin agua [...] valles de Andalucía y de Valencia cubiertos de huertas...”) queda modificado en la segunda versión, donde leemos: “Ὅλο τὸ φανταχτερὸ ὄραμα...” (“Entera la llamativa visión...”), es decir, se suprime el comprometido término *δισυπόστατο* (“de doble esencia”) para así evitar que un posible paralelo del paisaje con la pareja cervantina transfiera a ésta una disyunción moral también esencial. Esta parte introductoria de la primera versión de las impresiones viajeras, en la que las referencias a la pareja cervantina son más bien parcas, se amplía considerablemente y se enriquece en la segunda hasta manifestar, valiéndose ahora de un interlocutor joven al que Kazantzakis presenta como superador de las viejas concepciones, que Don Quijote y Sancho son uno: “Ἐδὼ εἶναι τὸ μεγάλο λάθος ὅλων τῶν ξένων. Κιχότης καὶ Σάντος εἶναι ἓνα. Οἱ δύο μαζί ἀποτελοῦν τὴ μία, ἐνιαία ψυχὴ τῆς Ἰσπανίας” (“Éste es el gran error de todos los extranjeros. Quijote y Sancho son uno solo. Los dos juntos conforman el alma sola, unitaria, de España”). Esta idea, que no aparecía en ningún momento de la primera escritura, no parece estar en sintonía con la separación tajante unamuniana:

Debe quedar claro, ya desde nuestros preliminares, que don Quijote representa, para Miguel de Unamuno, el alma de un pueblo redentora de la *Weltanschauung* y *Lebensansicht* medievales; en otras palabras, «el quijotismo no es sino lo más desesperado de la lucha de la Edad Media contra el Renacimiento» (Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*). En la «jamás imaginada aventura de los molinos de viento» (I, 8), Unamuno reviste la actitud de Sancho Panza ante don Quijote de un apreciable simbolismo científico y positivista que condena decididamente [...] Miguel de Unamuno no condena la ciencia ni su evolución, sino que advierte de los peligros que entraña una concepción unilateralmente materialista y cientifista del hombre. (Maestro 1990: 247 s.)

El joven que encuentra Kazantzakis al poco de entrar en España, con el que dialoga, hace una descripción del “don Quijote moderno” diciendo que el antiguo caballero ahora es ingeniero (la profesión del propio joven) y su concepción parece lo más distante del simbolismo que ve Unamuno en el héroe cervantino. Da la impresión de que el joven avanza la opinión del propio Kazantzakis en cuanto a la unicidad de la pareja cervantina, pero no está claro que el viajero esté de acuerdo en cuanto a la

actualización que hace el joven de don Quijote. Kazantzakis por un lado reconoce la pujanza de lo nuevo iconoclasta entre los jóvenes, pero dice para sus adentros “no rendirse” y, refiriéndose a él mismo, “aunque te ríes y te mofas también junto con ellos”. El pensamiento del joven que reúne unicidad y actualización moderna de los personajes lo expone al final de la conversación de este modo:

He aquí el drama verdadero y profundo de don Quijote, es decir, de España. El alma española es quijotesca o sanchoquijotesca, dependiendo de la época. Algunas veces predomina uno de los elementos eternos, a veces el otro. Pero siempre luchan y sufren juntos. No te sorprendas de los rascacielos que verás en Madrid, ni por nuestras preocupaciones económicas o políticas. Detrás de esa cara sanchesca contemporánea se asoma, basta que lo sepas ver, el rostro santo, triste, lleno de grandeza y elevación, del gran patrón de España don Quijote. Incluso yo, el hombre común, el ingeniero, el moderno: ¿lo ves?, le rascaste un poco a Sancho y brotó de su interior don Quijote (Kazantzakis 1998: 31).

Kazantzakis rubrica la conversación y la parte en la que cuenta su entrada en España recordando una canción de un poeta musulmán que declara la imposibilidad de escoger entre todas las mujeres que le gustan por igual. “Semejante es el corazón del librepensador –dice el viajero griego– Todas las facetas de su pensamiento son igualmente amadas, máscaras tristes o alegres de la misma ansia”.

En la primera versión de 1927, que refleja las impresiones de su viaje del año anterior, Kazantzakis aguarda al tercer capítulo (el segundo está dedicado a Barcelona, ya que esta primera vez entró por Cataluña) para, al llegar a Castilla, dedicarlo íntegramente a Don Quijote, como anuncia el título que encabeza el mismo. El viajero da una versión ajustada a las interpretaciones más extendidas de identificación del Caballero del Ideal (ó Ἰππότης τοῦ Ἰδανικοῦ) con las aspiraciones de España, impulsada por el espíritu castellano, de redención del mundo de su supuesto desvarío con otro desvarío, y su fracaso. La breve historia de Cervantes como persona corre en paralelo con la de su país, pero se redime de la ingratitud que recibe de él con su obra. “Porque quizás”, termina Kazantzakis, “de todos los conductores éste, Don Quijote, simboliza más fielmente el destino del hombre”. Antes había citado a Odiseo, a Hamlet y a Fausto. No existe la más mínima mención en el capítulo a Sancho ni a lo que puede representar. No ocurre lo mismo en la segunda y definitiva versión cuando el viajero, que esta vez ha entrado por el otro extremo de los Pirineos, llega a Valladolid. Hay una

recuperación y enriquecimiento de las reflexiones de entonces, con una diferencia importante. Frente a Quevedo, escritor de gran poderío pero que no consiguió con ninguna de sus obras inmortalizar la ambigua raza española, “Cervantes con su don Quijote y con su Sancho salvó de la corrupción del tiempo al alma de su raza y se salvó él mismo junto con ella”. Ahora aparece Sancho como partícipe por igual con don Quijote de la empresa de salvación (Κιχώτης και Σάντος είναι ένα. Οι δύο μαζί άποτελοϋν τή μία, ένιαία ψυχή τής Ίσπανίας), pero hay algo muy importante en la afirmación del escritor griego y es que la hazaña corre a cargo de Cervantes y no de don Quijote como pretendía Unamuno. El pensador vasco era defensor a ultranza de la emancipación del héroe de su creador literario y de la existencia real del caballero redentor al que había que resucitar de su sepulcro (cf. *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1904), enterrado por las fuerzas oscuras de los tiempos, para que regresara a cumplir su elevada misión en solitario. Unamuno, además, parece que no valoró suficientemente la diferencia entre autor (Cervantes) y narrador. Éste se basa primero en los anales de la Mancha y luego puede continuar la historia a partir de un momento (la pelea con el vizcaíno en el capítulo IX de la primera parte queda interrumpida por falta de fuentes) gracias al hallazgo casual de un manuscrito de un autor árabe (tradicionalmente tenidos por embusteros), Cide Hamete Benengeli, cuyo texto ha de hacerse traducir, por si fuera poco, con la ayuda de un morisco aljamiado. Todo esto es clave sutil de la genial composición narrativa y de la ficción “realista” del *Quijote* (para todo ello, y la complejidad de lo que aquí hemos simplificado como narrador, vid. Maestro 1990). En Valladolid, frente a las tallas de Gregorio Fernández, describe así Kazantzakis el cortejo de la Crucifixión:

Al mismo tiempo, todos son del mismo tipo de Sancho: hombres entrados en carnes, comilones, bebedores, de labios gruesos y colgantes, ojos burlones, a veces inocentes y a veces socarrones. Y simultáneamente, son todos del tipo de don Quijote: los apóstoles, flacos, jadeantes, asustados; las mujeres, débiles y heroicas, y en la cumbre de la realidad y de la fantasía el gran mártir don Quijote del cielo, con la corona de espinas.

[...]

Por las heridas de Cristo mana la sangre en abundancia, y el español que ama la sangre se eleva contemplándola, siente despertar su virtud más antigua y más honda, está listo para partir haciendo caso omiso de la ridiculez y de la muerte, para salvar al mundo. ¿Acaso Jesús no significa para el español otra cara, la más apasionada, la más oculta y sagrada de Don Quijote?

(Kazantzakis 1998: 60 s.)

Hay, por tanto, una oscilación en Kazantzakis (en realidad no cesaría nunca) entre la síntesis igualitaria que propone de las figuras del hidalgo y del escudero cervantinos en el alma española y la univocidad de las convicciones unamunianas expuestas hacia el final del penúltimo capítulo en *Del sentimiento trágico de la vida*:

Y hay una figura, una figura cómicamente trágica, una figura en que se ve todo lo profundamente trágico de la comedia humana, la figura de Nuestro Señor Don Quijote, el Cristo español, en que se cifra y encierra el alma inmortal de este mi pueblo. Acaso la pasión y muerte del Caballero de la Triste Figura es la pasión y muerte del pueblo español. Su muerte y su resurrección.

(Unamuno 1995: 267 s.)

La filosofía, la metafísica, la lógica, la ética, la religiosidad quijotesca cabe desarrollarlas, pero “racionalmente, no; la locura quijotesca no consiente la lógica científica”, zanja Unamuno.

Sancho tuvo una fe heroica en su amo, una fe a base de incertidumbre, de duda, en las locuras de su amo

que a su vez tampoco creía en ellas de ese modo, pues tampoco, aunque loco, era estúpido. Era en el fondo, un desesperado, como en esa mi susumentada obra creo haber mostrado [*Vida de Don Quijote y Sancho*]. Y por ser un heroico desesperado, el héroe de la desesperación íntima y resignada, por eso es el eterno dechado de todo hombre cuya alma es un campo de batalla entre la razón y el deseo inmortal. Nuestro señor Don Quijote es el ejemplar vitalista cuya fe se basa en la incertidumbre, y Sancho lo es del racionalista que duda de su razón.

(Unamuno 1995: 124)

Al final de *El sentimiento trágico de la vida* hay un intento de síntesis dialéctica que no es tal: Don Quijote, que estaba solo y buscaba su soledad en Peña Pobre, no estaba tan solo; Sancho “el bueno” lo acompañaba:

Si, como dicen algunos, Don Quijote murió en España y queda Sancho, estamos salvados, porque Sancho se hará, muerto su amo, caballero andante. Y en todo caso espera otro caballero loco a quien seguir de nuevo

(Unamuno 1995: 291).

Lo que significa volver a la tesis del quijotismo depurado:

solo anduvo Don Quijote, solo con Sancho, solo con su soledad.

(Unamuno 1995: 291).

Lo cierto es que al hablar de Unamuno, tras conocerlo personalmente en el viaje de 1932 y trazar una breve semblanza suya, dice que “es la personificación más trepidante y fiel del eterno don Quijote” (Kazantzakis 1998: 118). Es el tono místico patético con que el autor vasco incluye a D. Quijote en su privilegiada lista de *desperados* (Unamuno 1995: 290) lo que llevó a Kazantzakis a esa identificación de Unamuno con el Caballero del Ideal, pero no exactamente con “el alma española”. En ese mismo capítulo de *Viajando. España* que se desarrolla en Madrid, Kazantzakis aprovecha para describir el vivo ambiente de la ciudad, que no hacía mucho acababa de estrenar la República, y para trazar semblanzas de intelectuales noventayochistas (en otros lugares habla de los más jóvenes, como, p. ej., Lorca) que, como dice, habían acudido como médicos a salvar a Don Quijote tras el desastre que marcó su generación. Frente al regeneracionismo de Joaquín Costa, que dice que hay que “echar el cerrojo al sepulco del Cid”, aparece la voz de Ganivet, a continuación viene Unamuno con las palabras que hemos destacado y, tras éste, viene una breve semblanza de Ortega y Gasset, al que en esta ocasión no relaciona para nada con Don Quijote, pues suponemos que no debió de atraerle mucho el aspecto meditativo de su relación con el Caballero de la Triste Figura frente a la temperamental de Unamuno, su oponente en tantas cosas, como subraya Kazantzakis. En el caso de que éste hubiera leído el artículo mencionado de Ortega sobre la picaresca y lo que dice de la novela de Cervantes, que en ella “se dan un abrazo momentáneo amor y rencor”, es decir, una alianza de dos corrientes literarias históricas antagónicas (“el mundo imaginario e ingrávito de las formas y el gravitante, áspero, de la materia”), estamos seguros de que no le hubiera convencido en absoluto, sino que, por el contrario, habría visto en esa alianza una de las razones fundamentales de su grandeza y de su alcance universal. Lo que no quita para que al final del canto que Kazantzakis le dedicó en aquellos momentos viera a Don Quijote como ἀγάλα, ξεπνεμένος, τῆς ψυχῆς του τὸ ἀνέλπιδο ἀνηφόρι ἀνηφορίζει (“lentamente, sin aliento, de su alma el desesperanzado ascenso asciende”, Kazantzakis 1998: 201), lo que recuerda la ‘desmaterialización’ (ἐξαῦλωση) de Odiseo y su ascenso al final de la *Odisea*. Y que por otro lado favoreciera que no mucho después viese en Zorba, a pesar de su sensualidad y vinculación con el mundo material, elevación y motivo para componer una sentida “vida de santo”.

Este capítulo dedicado a Madrid en el que Kazantzakis vuelve a reflejar los contrastes y los opuestos que agitan el alma española termina con unas páginas

preciosas y conmovedoras cuando dice lo que amó España en su paseo entre las gentes bajo la luz de la luna y recuerda unos versos de Góngora. En el canto del ruiseñor al que alude el poeta resuenan las voces de otros ruiseñores.

Pensamos que la formulación del joven con el que conversa Kazantzakis al comienzo de *Viajando. España* en la que afirma la unicidad de D. Quijote y Sancho insita en el alma española puede tener otras fuentes, pero no hay duda de que es un reflejo del afianzamiento de la convicción trascendental para Kazantzakis de la unicidad ética esencial (tan cercana a Nietzsche como alejada de Unamuno, por no decir de Ortega) por la que se pronuncia en la *Ascética. Salvatores Dei*, perceptible en la *Odisea* y más tarde en el *Zorba*. Las versiones y publicaciones del breviario son complicadas y ya las hemos expuesto (vid. *supra*, n. 90). A su primera publicación en prensa en julio-agosto de 1927, que tendría una importante corrección en 1928, la precedió la primera versión de *Viajando. España*, también aparecida primero en prensa, en diciembre-enero de 1926-1927 (vid. *supra*, n. 78). La modificación en la visión integradora de Don Quijote y Sancho aparece en la segunda versión redactada de forma definitiva en 1934 tras el segundo viaje. Esta visión alcanza su culminación en la meditación de Kazantzakis al final de su visita a Ávila: “Pensamos en esta trabajadora extática que de manera tan fructífera unió en su interior, con integración perfecta, a Don Quijote y a Sancho” (Kazantzakis 1998: 82 s.) Todo el pasaje es una espléndida reflexión sobre el ritmo trascendente que subyace a los epifenómenos de la Historia: “Me despido de Santa Teresa. En otra época, bajo otras condiciones, la misma flama arrebatara a otra persona, danzaría sobre el aire de manera distinta. En una isla griega, durante época presocrática, en la primavera sagrada, rodeada de alegres discípulas enamoradas la llamarían Safo. Y loaría al mismo dios bajo un nombre distinto” (pp. 85 s.).

Hay, sin embargo, otra forma de juzgar al pícaro, distinta de la imperante en España en la época, que pudo ayudar a la formación de esa visión del alma española como presunta unión de contrarios que adquiere Kazantzakis en el intervalo de sus dos viajes. Es la que proviene de un hispanista alejado de la península que observa el problema a una distancia que le permite juzgarlo de un modo más desprejuiciado, es decir, menos o nada maniqueo (“esta norma de antítesis, cuya sinfonía es España”). Ya lo hemos presentado y comentado (vid. *supra*, p. 56 s.), se trata de la propuesta que hace el americano Waldo Frank en su libro *España virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo* (1926 en inglés, 1927 en español), que leyó Kazantzakis, como asegura,

en aquellos momentos (cf. el comienzo del citado discurso del joven en *Viajando. España*). Nos limitamos ahora a recordar su postulado fundamental de forma más completa:

La aventura se erige en anhelo de España y en ella se encarna... Entonces aparece el pícaro que lleva en sí el español aborígen, aquel hombre indomable, fornido y atómico, que encontró Roma y personificó el Cid [...] El pícaro no es hombre sin ley; está fuera de la ley. Es la reacción del ideal social de España, de la estructura social, del misticismo y del heroísmo de España. Opuesto al místico y al héroe, el pícaro, sin embargo los recuerda [...].

En esta norma de antítesis, cuya sinfonía es España, la respuesta a Santa Teresa es la alcahueta de Rojas. Celestina, la compasiva, vigorosa, pícaro y femenil mujer. La respuesta al ardiente San Juan de la Cruz es Lazarillo. San Juan personifica los propósitos de España, que son divinos. El Lazarillo encarna los métodos de España que son brutales. San Juan no es abstracto, es la encarnación de un propósito, y Lazarillo no es sólo cuerpo: en sus tretas y robos hay una invertida conciencia de España que hace que su marcha a través de Castilla sea casi tan luminosa como la marcha de un santo.

Esta conciencia va sellada por la ironía reflejada en todos sus propósitos, pues el pícaro español no es sólo reacción del gesto heroico, sino reversión, también. La mueve la misma energía que levantó el ascetismo y la cruzada (Frank 1941:150 s.)

Resaltamos en cursiva tanto la norma que parece regir el carácter y el drama del pueblo español como la comparación del pícaro con el santo. Esto último para conectar la idea comentada más arriba propuesta por Lewis en *The Saint Picaresque* con la vida de Zorba como *συναξάρι*, como vida de un santo (vid. *supra*, pp. 315 ss.)

De todos modos, volviendo al plano de la contemporaneidad de las creaciones, no falta quien ve influencia de Baroja en la novela de Kazantzakis. J. Demetrius (1975) cita la influencia del *Lazarillo de Tormes* en la composición de *Vida y hechos de Alexis Zorba*: el autor cretense habría tomado prestadas de sus páginas satíricas numerosas ideas que aderezó convenientemente en un ambiente griego, lo mismo que habrían hecho Steinbeck en *Tortilla Flat*, Caldwell en *Tobacco Road* y Mark Twain en su *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn*, con un fondo americano. La influencia del *Lazarillo* en *Zorba* que apunta Demetrius no es únicamente la directa, y como antecedente más próximo señala *Zalacaín el aventurero*. La referencia barojiana de este crítico es un poco exigua, dado que en el propio Baroja pueden hallarse ejemplos más acreditados de supervivencia de la picaresca, como hemos visto (Sobejano 1964, Eustis 1977, Embeitia 1979, Risco 1979). Pero en cualquier caso, si la influencia de Baroja es discutible,

habría que dirigir la mirada más bien hacia un contexto contemporáneo amplio, dentro y fuera de la literatura española, si aceptamos el carácter supranacional de la picaresca que se mueve en diacronía y en sincronía. Es muy clara la voluntad de Kazantzakis de bucear en las amplias y variadas corrientes estéticas y literarias que recorrían la Europa de su tiempo, de la que durante muchos años fue un apasionado viajero.

Irlanda

En el panorama literario europeo de los años veinte supuso un acontecimiento de primera magnitud la aparición del *Ulises* de James Joyce (1922), una novela que por su referencia al mito y por su trascendencia hemos cotejado con la *Odisea* de Kazantzakis (vid. *supra*, pp. 73 ss.). En la obra irlandesa son detectables elementos de la tradición picaresca anglosajona (p. ej., de *Joseph Andrews* de Fielding) y resaltamos ahora la oposición que en ella se establece entre los dos personajes más importantes: el centrípeto Leopold Bloom (la calificación es del propio Joyce en la novela) y el centrífugo Stephen Dedalus. La oposición entre ambos caracteres ofrece una dificultad para trasladarla a la que existe en *Vida y hechos de Alexis Zorba* entre el dubitativo intelectual narrador, equiparable en cierto aspecto al indeciso y pusilánime Bloom, y el resuelto Alexis Zorba, tan decidido y firme siempre en sus determinaciones como Stephen Dedalus. Todos, excepto Bloom (que se queda a vivir con Molly, su esposa adúltera, lo que recuerda al Lázaro del anónimo español), optan por la errancia, como también el Odiseo kazantzakiano. Al separarse amo y empleado, Zorba se distancia de la patria, lo que le ayuda a deshacerse de “la fiera” en que ella convierte al hombre, según piensa, marchándose fuera a Serbia, y el escritor continúa su camino por el mundo “en su afán fáustico de aprender”, como afirma en el prólogo. El trasfondo autobiográfico de estas obras se trasluce: tanto Joyce como Kazantzakis optaron por un desarraigo y una errancia que en el irlandés se correspondería con las decisiones de Stephen Dedalus y en el griego, por la dualidad de su máscara, tanto en las del intelectual como en parte con las de Zorba. A pesar de la declaración del autor en el prólogo de que nunca se avergonzó de su alma tanto como ante Zorba, por no haber sabido seguirle, basta ver su peregrinaje por el mundo durante los últimos años de su vida, sin volver a su país por los conflictos con él (aunque siempre fue un gran griego), para darse cuenta de que alguna de las lecciones del macedonio le valieron. No obstante, no bastaba el espíritu común del errante, pues siempre hubo una gran diferencia de

carácter: “La mayor parte de las veces yo callaba; ¿qué le puede decir un ‘intelectual’ a un ‘titán?’” (p. 9).

Alemania

Creemos asimismo que el experimento germano que hemos comentado de cerca, *Till Eulenspiegel* (1928), por su posible incidencia en la concepción de la *Odisea* (vid. *supra* pp. 95 ss.), pudo tener también algunas consecuencias más diferidas en la gestación de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, seguramente por encima de la conciencia del autor. El poema de Hauptmann comienza con la transformación de un personaje que había sido héroe como piloto durante la guerra del 14 en un pillo burlón (Schalksnarr) vagabundo. La jocosidad se acentúa al expresarse en el arte mayor del hexámetro y cuando a Till se le llama “el Odiseo sin mar” e inversamente a Odiseo “el Eulenspiegel del mar”. En el caso de Kazantzakis hablamos de la transformación, ahora con desdoblamiento del personaje, del héroe de su epopeya de 1938, que comienza como vencedor en la guerra de Troya para después modificar profundamente su relación con la patria (Odiseo), en el “alegre bribón” (playfull roge) de su novela de 1946 (*Alexis Zorba*), con su desencanto de los principios guerreros patrióticos. El tono jocosos es un recurso muy eficaz de expresión de lo serio como se conceptualiza en el término antiguo σπουδαιογέλοιοι.

En el ambiente literario de la Alemania de los años veinte, que Kazantzakis vivió intensamente en una época decisiva para su evolución ideológica y estética como escritor, cabe señalar dos casos más que, sin que podamos asegurar su influencia directa en la transformación del héroe del poema épico en el de la novela, sí ofrecen un paralelo muy significativo a nuestro modo de ver. Ya hemos mencionado el primero de ellos, el más llamativo, en la Introducción como ejemplo de cambio en la adopción del modo. El cambio parece proceder de una necesidad surgida del tratamiento épico de un material cuyo fondo, o un aspecto fundamental de él, parece reclamar otra forma literaria más adecuada y próxima a la realidad. Se trata de la experiencia que el propio autor, Alfred Döblin, nos cuenta a propósito de su poema *Manas* (1927) y de la decisión de escribir casi a continuación *Berlin Alexander Platz. La historia de Franz Biberkopf* (1929), su novela más conocida (vid. *supra*, p. 10). Bastante más tarde, en un epílogo a una edición de la novela (1955), Döblin escribió: “Si en el *Manas* indio, al principio, el

héroe, el pobre héroe, se queja de su destino y se precipita en el reino de los muertos para vivir una nueva vida, aquí vi a un asesino circunstancial, a un homicida castigado, salir de la cárcel, y lo acompañé en su camino de vuelta a la ciudad”. Y en el epílogo sigue el autor con su presentación *a posteriori* del protagonista de su novela, el sencillo mozo de cuerda berlinés Franz Biberkopf, quien “hablaba como un berlinés, era un hombre y tenía el carácter, las virtudes y los vicios de un hombre. Apenas salido de la celda, pensó que comenzaría una nueva vida fresca, alegre y libre” (Döblin 2003: 48).

Otro caso que ofrece gran interés es el de *Las confesiones del estafador Félix Krull*, novela inacabada que el propio Thomas Mann reconoce dentro de la tradición picaresca. El autor alemán acepta con placer y sorpresa unas observaciones de Oskar Seidlin (1951; Reed 1981: 233-5) en las que indicaba que el modelo de su creación era anterior al que suponía, y que se remontaba en realidad a la novela española *Lazarillo de Tormes*; leemos así en su respuesta a Seidlin: “[*Simplicissimus*] ahora no es el más distante. La lección de Vd. me muestra detrás de él más ‘fondo de colinas ondulantes’, y el placer con el que lo percibo me demuestra cuán indispensable es y fue siempre para mí lo nuevo y lo autorizado desde lejos, es decir, lo sorprendentemente tradicional” (Mann 1989: 97). Las primeras noticias sobre la gestación de la novela se remontan a 1905 y es curioso que como fuente se consideren, como el propio autor parece admitir, las memorias del delincuente rumano Georges Manulescu, personaje real en el que está inspirado en parte el protagonista de la novela (como en la novela de Kazantzakis el protagonista Alexis Zorba lo está en el Giorgis Zorba auténtico, si bien la relación del autor con el personaje real es completamente distinta, como hemos visto). El primer libro de *Félix Krull* se publicó en 1922 y el autor retomó la obra en varios momentos de su vida, con una edición ampliada con parte del segundo libro en 1937, hasta que en 1954, un año antes de su muerte, apareció la última entrega de la novela, que quedaría definitivamente inconclusa. Si entendemos *Los Buddenbrook*, la primera novela de Mann (1901), aparte de como la gran novela que es, como una “semi-autographic family epic”, como calificó la crítica inglesa a esta moderna historia de una familia burguesa en derrumbamiento, en el *Félix Krull* puede verse una representación paródica de muchos aspectos de aquel mundo, no sólo de un personaje como Christian Buddenbrook, que ya presenta rasgos evidentes que le emparentan con el *trickster*, sino del conflicto serio que un personaje como Hanno Buddenbrook muestra entre arte y valores burgueses por la incompatibilidad entre ambos. Este conflicto aparece como una constante en la obra de Mann, también en *Tonio Kröger* (1903) y en *La muerte en*

Venecia (1912), todo ello *sub specie* nietzscheana, con la convicción de que el artista es un contador de mentiras (Lügenerzähler, entre otros calificativos, como se dice en *La ciencia jovial*). O quizás la referencia sea Schopenhauer³⁵¹. Es de todos modos muy interesante y más claro el parangón que el propio Mann establece entre Krull y otro héroe “épico”, también creación suya, Adrian de Leverkühn, protagonista de *Doktor Faustus* (1947). En el informe contenido en *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Roman* (1949), Mann afirma que en el año 1943 se encontró ante el dilema de escoger entre el tema de Fausto o continuar, tras muchos años, con la historia de Félix Krull. Se decidió por el primero, dada la época espiritual especialmente intensa para él, exiliado en Estados Unidos durante la guerra, no sin subrayar el sorprendente resultado de la relectura de lo ya hecho del *Félix Krull* (que retomaría más adelante, tras acabar *Doktor Faustus*, y se publicaría sin terminar en 1954), que da razón “del parentesco interno que mantiene el material de Fausto con ello (consistente en el motivo de la soledad, combinándose en un caso lo trágico con la experiencia del místico y en el otro lo humorístico con la vida del delincuente)” (Mann 1989: 89). Existiría entonces entre el pícaro Krull y el místico Leverkühn una proporción similar a la que se da entre Falstaff y Hamlet: “un tema común es explorado en estilos diferentes” (Heilmann 1991: 10). Pensamos que no sólo no es aventurado transferir dicha proporción a la relación existente entre Zorba y el Odiseo del autor cretense, sino que en este último caso cabe observar una mayor proximidad entre ambos justificable genéticamente, si recordamos que en el poema homérico existen ya rasgos no heroicos que representan la transformación del héroe, como por ejemplo el disfraz de mendigo con la adopción de una identidad falsa (relato a Eumeo) o una cualquiera (Nadie). Según esto, prolongando la sugerencia de Heilmann en Shakespeare, se podría proponer la siguiente secuencia dentro de la historia de la literatura: Hamlet / Falstaff // Manas / Biberkopf // Leverkühn / Krull // (Odiseo H.) / Odiseo K. / Zorba.

II.4.2. Elementos de la tradición picaresca en *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Criterios de juicio y temas centrales.

Como hemos hecho en II.4.1., continuamos con la organización simétrica de las dos partes del estudio. Así, pues, el orden de los criterios seleccionados entre los que propone C. Guillén que ayudan a la detección de los elementos de la tradición picaresca

es ahora para la novela el mismo que el adoptado en I.4.2. para la *Odisea*. Tal orden es el siguiente: II.4.2.1. Evolución y conflicto, con los apartados que añadimos dedicados a la ascendencia, la delincuencia y la errancia; II.4.2.2. Precariedad. Hambre. Comida; II.4.2.3. Evolución espiritual. Ascética; II.4.2.4. Pseudoautobiografía; II.4.2.5. Estructura del relato. Para las puntualizaciones sobre la selección, el orden e implicaciones de los criterios en relación con las propuestas metodológicas básicas de C. Guillén, puede verse *supra*, p. 29 ss. Pasamos a la aplicación de esos criterios.

II.4.2.1. EVOLUCIÓN Y CONFLICTO.

El pícaro es un tipo o un carácter evolutivo y en conflicto con la sociedad, y a nuestro parecer no siempre en contradicción con sus valores (vid. *supra*, Intr. 2. a. El pícaro y la errancia, pp. 11 s.). En este primer criterio Guillén postula para el género rasgos diversos pero muy conectados entre sí, tales como que “la picaresca está basada en una cadena de situaciones”, “el héroe se convierte en pícaro a través de las lecciones que extrae de sus aventuras”, “vidas en evolución”, “la novela picaresca ofrece un proceso de conflicto entre el individuo y su entorno, su interioridad y su experiencia” y que “el pícaro no es estático, sino que *se hace* en un determinado momento de su carrera y con frecuencia deja más adelante de serlo”. Son especialmente adecuadas para el caso de la novela que estudiamos las afirmaciones de Guillén en la descripción del pícaro cuando ve en él a alguien al que su adanismo obliga a descubrir por su cuenta los valores; a un huérfano (“fatherless and homeless”) y expatriado (“self-exiled, or ‘depaysée’”) que busca nuevas ciudades, otros lugares donde reubicar a su tutor ausente, pero el paraíso perdido lo está para siempre y permanecerá un “vieil adolescent”. Se siente inesperado en cada escenario donde aparece y prueba la soledad; mas no abandona la sociedad y opta por la solución de compromiso entre la errancia y la delincuencia, una suerte de “half-outsider”. Guillén subraya “la ambivalencia de la situación narrativa final y la riqueza de variaciones que ello puede inspirar” (vid. *supra*, pp. 30 s.).

Trataremos de verificar estos rasgos en Alexis Zorba. En el estudio comparativo de la *Odisea* elegíamos tres temas centrales propios de la tradición picaresca, a su vez

interrelacionados, en los que se manifiesta con más claridad la evolución y el conflicto del protagonista. Estos temas, presentes asimismo en *Vida y hechos de Alexis Zorba* aunque con ciertas variantes y distinta representación y proporción, se encuentran encadenados y agrupados de la siguiente manera: 1. El nacimiento y la ascendencia / prefiguración de la conducta / el entorno familiar y social / determinismo y libertad. Desarraigo. 2. Delincuencia. 3. La errancia como destino.

Dado que estas situaciones referenciales de la picaresca son básicamente las que nos sirvieron en el análisis del poema, no será necesario repetir las a la hora de analizar la novela, sino que bastará con remitirnos a ellas. Daremos entonces por supuestos los comentarios realizados en los apartados I.4.1.3 y, sobre todo, a lo largo de I.4.2. sobre el *Lazarillo*, el *Guzmán*, y el *Simplicissimus* (hemos añadido ahora la picaresca cervantina en II.4.1.3, por la razón ya aducida de su carácter pronunciadamente dialógico, como lo es el de la novela griega) y sobre otros referentes comparativos como el Odiseo homérico, Don Quijote o la figura del *desperado*. Pasamos a abordar la comparación de la novela que nos proponemos distribuida en tres apartados que se corresponden con los tres temas centrales antedichos dentro del criterio transversal de evolución y conflicto.

1. El nacimiento y la ascendencia. La prefiguración de la conducta. El conflicto con el entorno familiar y social. Determinismo / libertad. Desarraigo.

Las noticias que nos da Zorba sobre su venida al mundo y los primeros años de su infancia son nulas en el primer caso y algo escasas en el segundo. Algunas más son las que informan sobre su juventud. Nos atenemos lógicamente a los datos que aparecen en la novela, sin dejarnos llevar por las pesquisas de trabajos como el citado de Anapliotis sobre el verdadero Giorgis Zorba. Estos datos de la novela permiten suponer lo que el ambiente familiar y la condición social y moral de la familia pudo influir en el devenir de la conducta de Alexis Zorba, como ocurre en las novelas picarescas modélicas. Hay dos casos muy significativos, el del padre y el del abuelo. Del primero nos da noticias Zorba en dos ocasiones, una al comienzo, en el primer capítulo (p. 26), y otra hacia el final de la novela, en el último capítulo (p. 364 s.). Del abuelo se ocupa en más ocasiones (pp. 108, 167, 171 s., 270 s.), lo que demuestra una afinidad con él bastante mayor. Pronto comienza Zorba el relato fragmentario de su vida al que da

ocasión el interrogatorio de su futuro patrono en el café de El Pireo donde se conocen. La aparición del padre es muy breve, pero importante porque afecta a la rebeldía y al aprendizaje del joven, así como a la evolución de su personalidad en un aspecto decisivo (“el pícaro nunca deja de aprender”, apunta Guillén en su cuarto criterio), pues su alma parece habitar en el cuerpo del instrumento musical que le acompañará toda su vida. Zorba tiene veinte años, según dice, y, entusiasmado, decide aprender a tocar el santuri que ha oído en una fiesta de su pueblo en la falda del Olimpo. Tan impactado queda que deja de comer y obliga al padre a intervenir:

“Pero ¿a ti qué te pasa?”, me preguntó mi padre, que Dios tenga piedad de su alma. “¡Quiero aprender a tocar el santuri”. “¿Y no te da vergüenza? ¿Acaso eres un gitano para tocar instrumentos?”. “¡Quiero aprender a tocar el santuri!”.

(Kazantzakis 2015: 26)

El carácter del padre, apegado al terruño con el arado, no concibe para el hijo una afición que entraña el peligro de dedicarse a un oficio que obliga a un continuo desplazamiento. El joven, con algún dinerillo que tiene ahorrado con vistas a su futura boda, compra el instrumento y parte para Salónica. Zorba no da noticias de ningún regreso posterior, ni siquiera momentáneo, al hogar, así que continuamente se presenta a sí mismo como huérfano y expatriado (“fatherless and homeless”, en palabras de Guillén). En la capital macedonia, todavía perteneciente al Imperio Otomano, encuentra un maestro turco que no le cobra por las lecciones y al que desea siempre su felicidad en el Paraíso (“buscará nuevas ciudades, otros lugares donde reubicar a su tutor ausente, sólo para descubrir que el mundo es todo lo más un padrastro cruel: el paraíso perdido lo está para siempre”, Guillén). Está claro, sin embargo, que no se siente de ningún modo mal recibido, sino todo lo contrario, en esta primera experiencia decisiva de su vida que significa el inicio de su errancia, habida precisamente con un “extranjero” al que desea lo que él sabe que no alcanzará aunque lo desee. Así le describe Zorba a su futuro patrón los efectos de su aprendizaje:

Desde que aprendí a tocar el santuri, soy otro hombre. Cuando tengo algún resquemor o cuando la pobreza me acogota, toco el santuri y me siento ligero. Cuando toco, me hablan y no oigo; y si oigo, no puedo hablar. Quiero, quiero, pero no puedo.

–Pero ¿por qué, Zorba?

–Eh, ¡un amor loco!

(Kazantzakis 2015: 26 s.)

El aprendizaje fundamental en su vida no le viene del padre, sino de un personaje “de otra raza”, lo que acentúa en él el mestizaje cultural (como *διγενής*) que tanto preconiza el autor a través de sus personajes y que supone un alegato contra los postulados de pureza racial y cultural en la idea integrista de patria. El carácter de “self-exiled, or ‘depaysée’” (Guillén) comienza a manifestarse pronto en Zorba y acabará en su revisión radical del concepto de patria y de patriotismo.

Es, sin duda, muy intencionado el hecho de que las noticias sobre el carácter del padre y el recuerdo que de él exterioriza Zorba aparezcan sólo en una ocasión más, siendo ésta sin duda muy especial. Es precisamente al final de la aventura común en la que se producen los diálogos en vivo entre los dos actores que comparten el protagonismo de la novela. En el momento que significará la despedida y separación definitiva de ambos, dice Zorba:

“Mi padre, has de saberlo, era un hombre como pocos. No me mires a mí; yo soy un escuchimizado. No le llego ni a la suela del zapato. Él era de los griegos de antaño, que se dice. Te daba la mano y te trituraba los huesos. Yo puedo, de vez en cuando, hablar con ilación como persona; pero mi padre rugía, relinchaba, cantaba, rara vez salía de su boca un discurso humano liso y llano.

“Y bien, él tuvo todos los vicios, pero todos los cortó de una estocada. Fumaba como una chimenea; una mañana se levantó, fue al campo a arar, llegó, se apoyó en la valla y, fumador empedernido como era, metió ansioso la mano en el cinturón para sacar su bolsita de tabaco y liarse un cigarrillo antes de ponerse a trabajar. Saca la bolsita: vacía, ni una brizna; había olvidado de llenarla en casa.

“Le salía espuma de rabia, rugía, y de repente dio un salto y emprendió el camino de regreso a la aldea; el vicio, ya lo ves, se había apoderado de él. Pero de repente, mientras corría (el ser humano, te lo he dicho), se detuvo, se avergonzó, sacó su bolsita de tabaco, la hizo mil jirones con los dientes y la pisoteó enfurecido: “¡Pérfida!, ¡Pérfida!” rugía “¡Putá!”. Y a partir de este momento jamás en su vida volvió a ponerse un cigarrillo en la boca. Eso hacen los valientes, patrón; buenas noches.

Se levantó, atravesó los guijarros dando presurosas zancadas, no volvió la cabeza, llegó hasta la línea de espuma que deja el mar, y ya en medio de la oscuridad, lo perdí de vista.

No volví a verlo [...]

(Kazantzakis 2015: 364 s.)

La dedicación a una tarea del campo ruda como es la arada habla de la condición social humilde del padre y de su sedentarismo. Lo más relevante de la breve semblanza del progenitor que traza Zorba es el primitivismo de su carácter, incluso el adanismo que sin duda hereda el hijo, aunque éste diga que es un escuchimizado a su lado. Así lo presenta el narrador varias veces, lo que comporta actitudes esencialistas ante la vida. El recuerdo del gesto de rebeldía del padre ante la dependencia y la forma tajante de

deshacerse de ella que menciona Zorba en el momento de la separación produce, por emulación, un efecto muy eficaz para subrayar la valentía de la decisión de partir en solitario. Se trataba de poner fin a una relación simbiótica que en muchos aspectos comprometía el futuro de ambos colaboradores con otros proyectos vinculantes que amenazaban con afectar a la propia identidad. La relación entre ambos se prolongará muy esporádicamente, sólo por carta, con algunas propuestas de continuidad por parte de Zorba, pero la determinación continua de independencia de éste queda patente en muchos momentos del relato fragmentario que va haciendo de su vida a lo largo de toda la novela. En el fondo Zorba sabe en todo momento que el patrón no se va a atrever a seguirle. “La escuela de Zorba” sólo tiene un discípulo, el propio Zorba, y éste es consciente de ello.

Las referencias al otro ancestro que, según cuenta Zorba, ejerció considerable influencia en su propia personalidad, más sin duda que la del propio padre, son más prolijas. Es significativo que el abuelo se llamara igual que él, Alexis. El modelo moral que fascina a Zorba se ve en la relación obsesiva que el abuelo tenía con la mujer:

Me perdonarás, patrón –dijo–, pero yo me parezco a mi abuelo, el capitán Alexis, ¡Dios bendiga sus difuntos huesos! Tenía cien años y se sentaba por las tardes en el umbral de su casa para ver pasar a las muchachas que iban a la fuente. Pero su ojos estaban ya empañados, ya no distinguía bien. Y entonces llamaba a las muchachas: “Y tú ¿quién eres?” “Soy Lenió, la hija de Mastrantonis”. “¡Ven, acércate, que pueda tocarte! ¡Ven, no tengas miedo!”, y la muchacha se tragaba la risa y se acercaba. Y mi abuelo ponía la palma de la mano en la cara de la joven y toqueteaba lenta, cariñosa, ávidamente. Y lloraba a lágrima viva. “¿Por qué lloras, abuelo?” le pregunté un día. “¿Es para no llorar, hijo, que me esté yo muriendo, y deje atrás tanta muchacha bonita?”.

(Kazantzakis 2015: 108)

La relación con las mujeres, “el eterno tema”, se reafirma en la misoginia (aunque “las amaba mucho”) que el abuelo evidencia en su mitología particular con la que catequiza al nieto:

Que Dios bendiga los huesos de mi abuelo –dijo–. Sabía el buen hombre, que en gloria esté, de mujeres, porque las amaba mucho pese a que se las hicieron pasar canutas. “Te doy mi bendición, Alexis”, me decía, “y un consejo: ¡lejos de las mujeres! Cuando Dios (¡maldita la hora!) le quitó una costilla a Adán para crear a la mujer, el diablo se transformó en serpiente, se apoderó de la costilla y ... ¡huyó! Dios salió tras él, lo pescó, pero aquel se le escurrió dejándole en las manos nada más que los cuernos. “La buena

ama de casa”, dijo Dios, “sabe hilar aun con el cucharón; pues con los cuernos del diablo crearé yo a la mujer”. La creó, y nos llevó el diablo, mi buen Alexis. La mujer, la toques donde la toques, es un cuerno del diablo; no te acerques, muchacho. Fue ella quién robó las manzanas del Paraíso, se las embutió en el pecho y ahora va y viene y se pasea pavoneándose, ¡ojalá reviente! ¿Comiste de estas manzanas? ¡Estás perdido! ¿No comiste? ¡Estás perdido igual! ¿Qué consejo puedo darte, muchacho? ¡Haz lo que te dé a gana!” Esto me decía mi difunto abuelo, pero ¡cómo iba yo a sentar la cabeza! Seguí su camino y ¡me fui al diablo!

(Kazantzakis 2015: 171)

El modelo moral de Zorba se trasluce asimismo en la afición viajera, la pillería y la relación burlona e irreverente de su ancestro con lo sagrado:

–¡Ay, abuelo querido! –dijo al cabo de poco–, ¡ay abuelito, que Dios bendiga sus huesos! Era un libertino él también, un capitán Uno como yo; y, sin embargo, el farsante había echado viaje al Santo Sepulcro y se había vuelto un *hodja*. Sólo Dios sabe qué fines perseguía. Cuando volvió a la aldea, un compadre suyo, un ladrón de cabras y un bueno para nada también, le soltó: “¡Ay, compadre, no me has traído de tu viaje ni un trocito de la Santa Cruz!”.

“¿Cómo no te he traído ni un trocito, compadre?” dijo el muy pillo de mi abuelo, “¿de ti me iba a olvidar? Ven esta noche a casa, trae contigo el pope para las bendiciones y te lo doy. Tráete también un cochino asado y trae un poco de vino, para que brindemos”. Volvió el abuelo por la noche a casa, cortó una astilla a su puerta apolillada, así de chiquitita como un granito de arroz, la envolvió en algodón, la roció con un poco de aceite y esperó. No tardó en llegar el compadre con el pope y el lechoncito. Se puso su estola el pope, dio la bendición, se realizó la entrega de la reliquia de la Santa Cruz, se lanzaron al cochinito. ¿Eh, lo puedes creer, patrón? Se postró el compadre frente a la Santa Cruz, se la colgó al cuello y desde entonces se volvió otro hombre. Cambió. Se fue a las montañas, se unió a los partisanos, incendiaba las aldeas turcas, se arrojaba en medio de las balas, no tenía miedo. ¿Por qué iba a tenerlo? Llevaba al cuello la Santa Cruz, no había proyectil que lo alcanzara.

Zorba se desternillaba de risa.

–Todo está en la cabeza –dijo–. ¿Tienes fe? La astilla de una vieja puerta se transforma en la Santa Cruz. ¿No tienes fe? La Cruz entera de Cristo se transforma en una vieja puerta.

Dondequiera que rozaras el alma de Zorba, saltaba lumbre.

(Kazantzakis 2015: 270)

Cabe comparar esta relación de carácter que Zorba guarda con su ascendencia familiar más con el precedente inmediato del Odiseo kazantzakiano que con lo que hemos visto en la picaresca modélica y su grado de influencia en la prefiguración de la conducta del protagonista. El padre de Alexis, cuyo nombre no se facilita, virtuoso por saber erradicar de sí mismo el vicio y por su apego al terruño con el arado, recuerda al

sobrio Laertes fundacional del reino de Ítaca. Sin embargo, el abuelo, que se llama Alexis igual que el nieto, guarda una clara semejanza con Autólico, el abuelo materno de Odiseo, también un probado pillo (Stanford 2013: 29 ss.). En los deseos que éste formula ante la cuna del héroe recién nacido en la *Odisea* kazantzakiana aparece claramente el contraste entre ambos personajes, padre y abuelo, y cuál de los dos será quien influya en el carácter del héroe maduro:

¡Tu padre, el labrador, labriego desea hacerte;
 te acuna por sus huertos y te desliza en sus surcos;
 yo, en cambio, en las olas te sumerjo, para que te hagas pirata!
 Bueyes de arcilla y arados te regala tu padre
 y yo te doy ejércitos de bronce y daga de dos filos
 y seis pares de pequeños diosecillos para que juegues con ellos:
 ¡arriba, nieto mío, crece veloz y resucítame!

El paralelismo que encontramos aquí entre el poema y la novela en lo que se refiere a la relación con los ancestros inmediatos y su influencia en la configuración del carácter del héroe del poema y el de la novela es uno más de los que pueden detectarse y que acreditan la relación profunda que hay entre ambas obras por encima de las trasfiguraciones de los personajes y de los modos literarios de expresión.

En el pasaje de rememoración del padre en el último capítulo de la novela, que describe el momento previo a la separación, hay una señal premonitoria: cruza una estrella fugaz y se desvanece. Zorba entona la canción del camellero en el desierto. La figuración de su opción por la errancia, que ya se anunciaba en el momento del desarraigo del hogar familiar por el aprendizaje del santuri, está clara en estas imágenes. Desde aquella emancipación, ante los diversos conflictos que habría de afrontar, Zorba adopta una “solución de compromiso entre la errancia y la delincuencia” (Guillén) que le acercan a la vida del pícaro. Trataremos a continuación las situaciones a que conducen ambas opciones. Dado que vemos en la errancia un valor existencial que obedece a códigos diversos de comportamiento, comenzaremos por la segunda por su carácter moral transgresor más definido.

2. Delincuencia

Yo soy un Simbad el Marino; no porque haya recorrido el mundo, no, en absoluto. Pero he robado, he matado, he mentado, me he acostado con un montón de mujeres. He violado todos los mandamientos; ¿cuántos son?, ¿diez? ¿Por qué, dime, no

son veinte, cincuenta, cien, para violarlos todos? Y sin embargo, si existe Dios, yo no tendré miedo de presentarme ante él cuando me llegue el momento. No sé cómo explicártelo para que lo entiendas, pero pienso que estas cosas no tienen ninguna importancia.

(Kazantzakis 2015: 286).

Una declaración así, en forma de confesión desafiante y de autoabsolución, que atañe a las relaciones morales tanto en el orden de lo humano (el delito) como en el trato con la divinidad (el pecado), ahorra las matizaciones previas en cuanto a la “época” que era preciso hacer en el caso del Odiseo kazantzakiano antes de decidir si su comportamiento podía verse como el de un delincuente en el orden humano además del de un transgresor militante del orden divino (vid. *supra*, p. 121 s. y 178 s.) La incardinación de la conducta de Zorba en el mundo contemporáneo rodeada de circunstancias objetivas reconocibles para el lector deja a éste ante una tarea valorativa de la misma más clara, por tratarse de un héroe moderno cercano, que cuando seguía las evoluciones de Odiseo.

Al conflicto familiar de Zorba con el padre a cuenta de su vocación musical y al desafío permanente que supone una improbable integración social para la supervivencia cotidiana se añade la obligada reacción en el ambiente bélico del que pronto se vio rodeado. Desde la insurrección en Creta frente al turco hasta las guerras balcánicas que precedieron a la Gran Guerra su participación en combates y escaramuzas aparece en el relato de su vida en varias ocasiones en las que la evolución de su ideología respecto del patriotismo convencional sigue una línea clara de extrañamiento y de búsqueda de “la patria esencial” (vid. *supra*, pp. 65, 113).

En lo que atañe a la delincuencia, veíamos que en la historia de la literatura el protagonista delincuente “cobra carta de naturaleza en la novela picaresca europea a partir de su aparición en la española”. Hay, sin embargo, mucha diferencia entre Lazarillo, Guzmán y Simplicissimus, los modelos principales de pícaro que hemos tomado, y es muy importante recordar en este momento las matizaciones de M. Bataillon en cuanto a la delincuencia, sobre todo los delitos de sangre, como materia definitoria de la picaresca según la tesis que defiende Parker (vid. *supra*, 129 ss.). Las acciones trasgresoras del primero difícilmente le hacen acreedor del marbete de delincuente por sus dosis de ingenuidad, que va perdiendo; nunca son demasiado perjudiciales para el prójimo e incluso Lázaro llega a ser generoso en su ayuda a uno de

sus amos (recordamos que, de hecho, Parker considera el *Lazarillo de Tormes* no como novela plenamente picaresca, sino como “precursora” del género). Guzmán, sin embargo, es un decidido tramposo ladrón y estafador, incluso con miembros de su propia familia (similar al Odiseo kazantzakiano), que llega a lo lacerante con sus víctimas y termina con toda justicia condenado a galeras, aunque con arrepentimiento final. Las acciones de Simplicissimus necesariamente han de ser enmarcadas en un contexto bélico en el que el código del guerrero es fácilmente franqueado para pasar al del bandido, también con arrepentimiento. Esos tres grados o formas de transgresión encuentran correspondencia en la conducta de Zorba, sea en las propias andanzas que rememora, sea en alguna de sus acciones al servicio del amo en Creta (e. gr., obtención mediante extorsión al higúmeno del documento de explotación del bosque), si bien sin mostrar el claro arrepentimiento al final como los anteriores. El rendimiento de cuentas de Zorba de sus actos en el orden civil va referido siempre al tribunal divino, cuyos valores y criterios él mismo establece a su imagen y semejanza, como vemos en el diálogo con el patrón:

–¿Tú crees que Dios tiene a bien interesarse por unos gusanitos de tierra y les lleva la cuenta de sus acciones? ¿Y que se enoja, insulta, pierde su buen humor porque nos hemos tropezado y hemos acabado encima de la gusana del próximo y hemos comido un bocado de carne el Miércoles y el Viernes? ¡Púdranse, curas sebosos!

–De acuerdo, Zorba –dijo para enardecerlo–; de acuerdo, ¡Dios no te pregunta qué has comido, pero sí te pregunta qué has hecho!

–¡Pues yo te digo que ni siquiera eso te pregunta! ¿Y cómo lo sabes tú, Zorba analfabeto?, me vas a decir. Lo sé de cierto. Porque si yo tuviera dos hijos, el uno sensato, hogareño, ahorrador, temeroso de Dios; y el otro crápula, deshonesto, comilón, mujeriego, contumaz, naturalmente a los dos los sentaría a mi mesa. Pero no sé, mi corazón estaría con el segundo. Quizás porque se parecería a mí. ¿Pero a ti quién te dice que yo no me parezco más a Dios que el padre Stéfanos que se pasa el día y la noche haciendo genuflexiones y recogiendo monedas pero es incapaz de darle ni agua a su ángel de la guarda? Dios se divierte, mata, comete injusticias, ama, trabaja, caza los pájaros inaprensibles, igual que yo. Come lo que le gusta; tiene a cualquier mujer que quiera. Ves a una mujer hermosa como el alba y se te alegra el corazón; y de pronto la tierra se abre y la bella desaparece. ¿A dónde va? ¿Quién se la lleva? Si es juiciosa, decimos: Dios se la llevó; si es coqueta, decimos: se la llevó el diablo. Pero yo te digo, patrón, te lo digo y te lo repito: ¡Dios y el diablo son el mismo!³⁵²

(Kazantzakis 2015: 286)

El Dios de Zorba tiene facetas terribles, pero es campechano y sabe divertirse. Recuerda aquella anécdota que refiere Kazantzakis que vivió en su viaje por Rusia, la del panadero que cansado del trabajo cerraba la tahona y ponía un cartel “el dueño se

divierte” y no volvía a aparecer en varias semanas de francachelas. Eso y el trato con gentes de la calle le animó a escribir novelas en las que se desahogaba la carga de otras creaciones de la gravedad de la *Odisea* (vid. *supra*, n. 313).

Zorba expresa su peculiar concepción de la divinidad, unas veces en un tono chusco, otras en la tradición parémica (“pecado confesado es pecado perdonado”, p. 191) que le lleva al reconocimiento del Dios “hidalgo” (ἄρχοντας) cuya principal virtud es que sabe perdonar: “Porque tienes que saber, patrón, que Dios es un gran hidalgo; y eso es la hidalguía (ἀρχοντιά): ¡saber perdonar! (νὰ συγχωρᾷς!)” (p. 140). Otras veces, sin embargo, lo hace en el tono patético de la imprecación, invirtiendo el sentido del juicio:

Te lo digo yo, patrón, ¡todo esto que sucede en el mundo es injusto, injusto, injusto! ¡Yo, el gusanito, yo, la babosa, yo, Zorba no lo acepto! ¿Por qué tienen que morir los jóvenes y las jóvenes y vivir los vejstorios? ¿Por qué tienen que morir los niños pequeños? Yo tenía un niño pequeño, mi Dimitrakis, que se me murió con tres años y nunca, nunca, ¿lo oyes?, ¡perdonaré a Dios! El día que me toque, a ver si tiene la cara de presentarse ante mí. Sabe que si es un verdadero Dios, ¡se avergonzará! Sí, sí, se avergonzará frente a mí, frente a la babosa Zorba.

(Kazantzakis 2015: 301)

Hay una relación estrecha entre el plano de las leyes humanas y las divinas que hacen del pícaro protagonista un funámbulo que se desliza entre el ser del delincuente y el del pecador. Ello hace difícil su aceptación por parte de las diferentes ortodoxias (incluida la patriótica, por supuesto), siempre decididas a moverle la cuerda para condenarlo. Prevalece, no obstante, en el relato el tono secular de la aventura sobre el religioso. Lázaro hace sisas o sangrías (como su padre, “que Dios perdone”, que terminó en galeras) a algunos de los amos a los que sirve, como al ciego o al cura de Maqueda (*Lazarillo de Tormes*, Tratados I y II), pero ayuda en un momento difícil al escudero de Toledo (Tratado III). Zorba es sin duda generoso con su amo el escritor, pero no duda en gastarse el dinero que éste le había dado para comprar el cable destinado a la instalación del teleférico por el que acarrear la madera del bosque del monasterio hasta la mina que explotan y el mar, idea, por cierto, del propio Zorba (p. 104, 185 ss.). En este caso sí muestra arrepentimiento, pero sólo ante el patrón, en la carta que le envía desde Megalo Kastro, y más tarde le compensa saldando la deuda por el dispendio cuando obtiene truculentamente dinero del higúmeno y la explotación del bosque del

monasterio (p. 257). Guzmán le saca al fraile predicador de Sevilla, con un truco para provocar su compasión hasta las lágrimas, la promesa de recaudar limosnas para ayudarlo y de buscarle empleo con una señora. Lo consigue y así logra de paso robarle a ésta la hacienda en su última fechoría antes de ser enviado a galeras (*Guzmán de Alfarache*, II, 3, 6 y 7). Zorba consigue del higúmeno del convento lo que se propone valiéndose de una extorsión porque no trascienda una oscura historia ocurrida en el convento, un crimen pasional (“¡Sodoma y Gomorra!”; pp. 255-258). Toda la historia en torno al monasterio y a sus monjes (caps. 17-18 y prolongaciones) está impregnada de una sombría red de trucos y de sentimiento anticlerical (“esos sebosos de los curas”, p. 222; “¡púdranse, curas sebosos!”; p. 286) que deja lejos la sordidez que inspiran el cura de Maqueda, que fuerza a su pupilo a desear la muerte de los enfermos para poder comer en los mortuorios, el cínico buldero y el régimen de mancebía del arcipreste de la iglesia del Salvador en el *Lazarillo*. Puede añadirse toda la segunda parte de Juan de Luna con su carga de denuncia antiinquisitorial desde el inicio (vid. *supra*, pp. 201, 263). No es difícil ver un paralelo entre las ediciones castigadas de la picaresca española (*Lazarillo*, 1575) y los anatemas de la Iglesia Ortodoxa griega contra la obra en general de Kazantzakis.

El gesto generoso de Lázaro con el escudero de Toledo al que sirve parece excepcional en el pícaro, pero es, desde luego, muy notable, un contrapunto moral que ha sido visto como un precedente del espíritu quijotesco (Zamora Vicente, n. 292). Pero en ninguno de los pícaros modélicos encontramos una acción tan arriesgada y noble, de tintes caballerescos, como la que vemos en Zorba en el capítulo 22 combatiendo, de forma totalmente opuesta a lo que ocurre en las acciones de guerra que cuenta, como un paladín por defender a una dama contra el forestal Manólakas que pretende matar a la viuda tenida por incitadora al pecado. La pelea cuerpo a cuerpo con Zorba que, habiendo derribado a su oponente, termina con una oreja desprendida, recuerda a aquella del héroe cervantino contra el vizcaíno (*Don Quijote* I, 8-10), asimismo en defensa de una mujer, en la que el mismo apéndice del caballero sufre también gran menoscabo. Pero el recuerdo vuelve a aparecer al final del capítulo de la novela griega cuando el segundo enfrentamiento con el forestal, que ha salido al encuentro de Zorba para vengarse, termina, por la mediación del patrón, con una cena ante la barraca de ambos en la que entre libaciones se sella la paz y el olvido de daños y Zorba da por perdida su oreja. El final del capítulo 26 de la segunda parte de la novela española, con la invitación a todos a cenar por parte del liberal D. Quijote y el cargo a su cuenta de los

desperfectos después del serio altercado con maese Pedro (el pícaro Ginés de Pasamonte camuflado), es un hermoso broche del episodio violento que precede a la nueva partida apacible del caballero al amanecer del día siguiente para proseguir sus andanzas.

El río de la guerra hace un delincuente de un joven como Simplicius adoctrinado en la virtud cristiana por un eremita. A ello le lleva su deseo de ver mundo y el verse ocasionalmente envuelto en una serie de acciones a las que obliga su asociación con una partida de merodeadores que practican acciones más propias del bandidaje que del guerrero, y que los aproximan a los *desperados* de la *Odisea* kazantzakiana (vid. *supra*, pp. 132 ss.). Zorba se decide a enrolarse con los partisanos en la lucha contra los búlgaros. La causa es noble, las acciones, a la altura de las más espantosas del enemigo:

“¡Cogí, pues, mi fusil y me puse en camino!” Me uní a los partisanos, como *komitadji*. Un día, al caer la tarde, me adentré en una aldea búlgara y me escondí en un establo, en la casa misma del pope búlgaro, un feroz y sanguinario *komitadji*. Por las noches se quitaba la sotana, se vestía de pastor, cogía las armas y se iba a las aldeas griegas; volvía de mañana, al alba, se lavaba el lodo y la sangre y se iba a officiar la liturgia. Por esos días había matado a un maestro de escuela griego, en su cama, mientras dormía. Entré, pues, al establo del pope y esperé. Me eché boca abajo en el estiércol, detrás de los dos bueyes, y esperé. De pronto, al anochecer, ahí tienes al pope entrando a dar de comer a sus animales, me le eché encima y le degollé como a un cordero. Le corté las orejas y las guardé; las coleccionaba, ¿sabes?, coleccionaba orejas búlgaras; cogí, pues, las del pope y me fui.

(Kazantzakis 2015: 273 ss.)

También de esto se arrepiente ahora Zorba, sin obedecer a ningún mandamiento, como dice más adelante (vid. Kazantzakis 2015: 286, texto citado), sino al suyo propio de la compasión: ayudará a los hijos del pope al que mató entregándoles, con un gesto desesperado, todo el dinero que lleva encima cuando vuelve poco después a la aldea búlgara camuflado de buhonero.

Como comprobaremos al tratar de la errancia, la conducta de Zorba oscila entre lo vil y lo noble, la bajeza y la elevación. Su trayectoria está marcada por la práctica deliberada (u obligada por la supervivencia) de la delincuencia, en muy diferentes grados de menoscabo de una moral cuestionable desde su genealogía: el bien y el mal son una misma materia, según recordaba S. Zweig en la semblanza que hacía del *desperado* Nietzsche, cuya filosofía se entreteje en los diálogos de la novela sirviendo a la creación de los caracteres antagónicos del amo narrador y del criado biografiado como se percibe en los diálogos. La delincuencia forma parte de una dinámica evolutiva

en lo personal de destrucción y creación o descubrimiento de valores (criterio primero en la caracterización del pícaro)³⁵³.

No vemos en Zorba, sin embargo, un lance delictivo de la envergadura y trascendencia, en relación a la casa paterna, como el de Odiseo cuando saqueó su propia casa, el paso inmediatamente anterior a su salida a la errancia perpetua como forma definitiva de existencia. En el caso de Zorba el acto decisivo es la desobediencia al padre previa al abandono del hogar, valiéndose de sus propios medios, para aprender a tocar el santuri, instrumento con el que se identifica. Los actos más crueles en los que se ve involucrado son los que se producen en medio de la vorágine de la guerra. En el relato retrospectivo de sus andanzas no da tampoco noticias de un regreso al hogar, al pueblo en el que nació, y su errancia cesa solamente con su asentamiento, al final de su vida, en un lugar fuera de Grecia donde funda una familia.

3. Las formas de errancia. El viaje rectilíneo “sin regreso”. La errancia como destino.

Es en un lugar de tránsito, un café del puerto de El Pireo, donde Alexis Zorba hace su aparición por primera vez en la novela. Es allí donde se produce el encuentro con quien se convertirá en el narrador de la historia que allí comienza y que éste rememorará años más tarde en un relato de importancia muy especial para él como intelectual y escritor. Antes de sellar el pacto que embarcará a ambos en una aventurada empresa de explotación minera en una costa de Creta, tiene lugar un breve pero intenso diálogo en el que el futuro patrón pregunta al que será su operario detalles que le permitan saber con quién trata. Las respuestas van poco a poco dando cuenta de una personalidad con una variedad de facetas que hacen prever junto a él un futuro con muchas sorpresas, pues el azar parece ser la profecía permanente de su conducta. Es así como comienza a construirse *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

La intuición del narrador de que está ante una especie de Simbad el Marino se corrobora a medida que va escuchando de viva voz algunos jalones de su vida desde que de muy joven dejó su casa por el aprendizaje del santuri, instrumento vinculado a la vida bohemia. De hecho, en el primer encuentro y al salir del café con quien ya es su patrón para coger el barco, el envoltorio con el santuri parece ser su único equipaje, y la última palabra de la novela que emplea el narrador es precisamente para nombrar ese instrumento en la carta que recibe con la noticia de la muerte de Zorba, un mensaje que

parece asegurar la continuidad del espíritu de la errancia en manos de quien recoja el testigo. El maestro del lejano pueblo en el que Zorba se asentó por última vez como minero asume la responsabilidad de escribir al antiguo patrón y amigo para notificarle su muerte, con el encargo final que le hizo de entregarle el instrumento cuando se decida a ir a visitar a su viuda. El santuri es el testamento de la vida de Zorba, el cumplimiento de su destino y, en cierto modo, la prolongación del mismo en el amigo, a quien insta a llevárselo “cuando emprenda de nuevo el viaje”.

La decisión de Alexis de abandonar el hogar desobedeciendo al padre es el primer jalón de su errancia (conflicto familiar, tipo 2a), que supone una elección de modo de vida frente a la integración en el sedentarismo que exigiría el cuidado de la hacienda: se trata de una motivación de la errancia como opción existencial libre (tipo 6), ya que en principio nace más de la vocación de aprendizaje de un instrumento musical que de la necesidad material, aunque el fondo de precariedad siempre está presente³⁵⁴. De hecho, en su peregrinaje vive del ejercicio de otros oficios y sólo en última instancia recurre a él, como dice el propio Alexis:

Cuando ando apurado, voy de café en café tocando el santuri. Canto, además, algunas canciones cléficas, de Macedonia. Y luego saco mi platito, mira, este gorro, y ahí recojo alguna que otra moneda.

(Kazantzakis 2015: 25)

Pero normalmente lo reserva para momentos muy especiales para expresar su ánimo, que ha de ser bueno, no afectado por la pesadumbre. No se le puede exigir que lo toque, como ya le avisa al patrón cuando éste le pide que lo haga después de las cenas diarias que se prevén:

– Si tengo ganas, ¿entiendes? Sólo si tengo ganas. Trabajaré para ti todo lo que quieras, ¡seré tu esclavo! Pero el santuri es otra cosa. Es una fiera, necesita libertad. Si tengo ganas, tocaré; hasta cantaré. Y bailaré *zeibékiko*, el *jasápiko*, el *pendosali*; pero es necesario, ¡así de claro!, que tenga ganas. Las cuentas claras: si me presionas, me pierdes. En esas cosas, has de saberlo, soy un hombre.

– ¿Un hombre?

– Sí, libre.

(Kazantzakis 2015: 29)

El pícaro no siempre es “servidor de muchos amos” (Guillén, criterio 6) y la proclama de libertad de Zorba, a pesar de la dependencia, recuerda la de algunos pícaros (Guzmán, el Lázaro de Juan de Luna) en alabanza de su forma de vida. Cualquier oficio

es bueno para subsistir (“¡sólo faltaría que pudiera escoger!”, dice Zorba) y tampoco falta algún episodio en el que se deshace de su empleador a golpes, como Lazarillo haciendo que el ciego se estrelle contra un pedestal. Entre los varios apodosos que va recibiendo por donde va, alguno es a cuenta del oficio circunstancial que desempeña, como el de “Tostatosti”, “porque alguna vez vendí semillas de calabaza tostadas”. Muchas y variadas dedicaciones son las que nombra a lo largo de sus intervenciones en la novela, desde la de monaguillo en la infancia a las que le llevan por toda Grecia como la de buhonero, en varias ocasiones, y la de minero, que es la que acepta para la aventura de Creta y parece la más constante: será con la que termine su vida en un lugar de Serbia. El tono burlón con el que toma tantos aspectos de la vida contrasta, siempre tan radical en sus determinaciones, con la entrega y la seriedad con la que concibe el oficio que le toca, sobre todo si es creativo, pues bien desempeñado es lo que le lleva a la libertad. En una ocasión que trabaja de alfarero llega a cortarse un dedo porque le impedía ciertas operaciones en el torno:

Te dije que he pasado por todos los oficios. Y bien, una época hice de alfarero. Amaba ese oficio con locura ¿Sabes lo que es coger un puñado de barro y hacer lo que te dé la gana? ¡Brrr! Tienes el torno y el barro que giran como endemoniados, y tú estás encima diciendo: puedo hacer un jarro, puedo hacer un plato, puedo hacer un candil, ¡puedo hacer lo que sea! Eso es ser hombre, te lo digo yo: ¡la libertad!

(Kazantzakis 2015: 33)

En la mina de Creta da verdaderas lecciones de profesionalidad, como por ejemplo la vez que en un derrumbamiento de la galería logra salvar a los obreros con su actitud. Pero la jocosidad no la pierde en sus proyectos de convertirse en el portero del monasterio laico que el patrón sueña fundar (cerca estaría este empleo del que desempeña “el donado hablador” en *Alonso, mozo de muchos amos*, lo que le permitiría darse a las pláticas como él), para poder practicar en ese puesto sus deseados trapicheos, ni cuando piensa fundar una agencia matrimonial con el título de “Zeus” para facilitar marido a todas. Y menos cuando se derrumba el teleférico que había concebido con el objetivo de ganar dinero para hacer un gran viaje por el mundo:

Había encontrado un buen filón de lignito, sin demasiada ceniza, con poca humedad, rico en calorías, y Zorba estaba contento. Porque a una velocidad sorprendente transfiguraba en su fuero interno la ganancia convirtiéndola en viajes, viajes y nuevas aventuras. A veces no veía la hora de ganar mucho, de tener alas largas –así llamaba él

al dinero– para volar. Por eso pasaba las noches enteras en vela, haciendo pruebas con su minúsculo teleférico.

(Kazantzakis 2015: 139)

El fracaso se convierte en celebración entre amo y mozo solos y supone el fin de la empresa y su separación. Cada uno va por su camino con la profecía de una estrella fugaz que aparece en el firmamento y la entonación que hace Zorba de la canción del camellero nómada. Esa canción significa el final de su presencia viva como actor y como narrador de su propia vida en la novela. Sólo reaparecerá en breves notas postales enviadas al patrón hasta que en otra carta le comuniquen a éste su muerte con su último deseo: que pase a recoger su santuri, el sentido nómada de su vida.

El aprendizaje y conocimiento del mundo que le permite a Zorba el trato con sus gentes a tan variados niveles (Guillén, criterios 6 y 7), aunque sin afanes de medro en la escala social en su apuesta por la vida en sí misma, es lo que le procura el aprecio de sus valores por parte del intelectual. Éste reconoce, por un lado, “la escuela de Zorba” (p. 103), a la que le hubiera gustado asistir para resolver sus conflictos (se deja ver en más de una ocasión el espíritu de la *Bildung*: “un modelo de vida elevado y formativo”, p. 8), y por otro, el trato que en realidad le da la sociedad cicatera que o bien le extraña o bien le humilla:

En otras épocas más primitivas y creativas Zorba habría sido un jefe de tribu, habría ido siempre adelante abriendo el camino con su hacha; o habría sido un famoso trovador que habría recorrido casas señoriales y castillos, y todos, señores, nobles damas y criados, lo habrían escuchado con la boca abierta. En nuestra época ingrata, ronda hambriento los rediles, como un lobo; o cae muy bajo y se vuelve el bufón de un escritorzuelo.

(Kazantzakis 2015: 104)

En muchos de estos aspectos de la personalidad de Zorba que acabamos de ver, en los que predomina su vida errabunda, pueden reconocerse los rasgos del primer criterio propuesto por Guillen que al final definían al pícaro como un *half-outsider*, que es normalmente “mal recibido donde llega”. La marginalidad como constante de vida del protagonista viene subrayada por el distanciamiento del lugar de origen hasta el final de la historia contada. El no retorno o reemprender la vida errante es una constante en las vidas de los pícaros modélicos.

El motivo fundamental de la errancia del Zorba maduro, destacado con énfasis sobre los demás, no es la precariedad, que siempre le acompaña, ni es ya la relación con la familia ni con la sociedad, sino con la forma ideológica de ésta que es la patria. El tema se anuncia ya desde el primer capítulo cuando el intelectual narrador rememora en el café de El Pireo la despedida de su amigo Stavridakis que partía con la misión de repatriar a los griegos del Cáucaso. En esta empresa participó también el autor, Nikos Kazantzakis. El asunto afecta, por tanto, a ambos protagonistas, y está entre las motivaciones más profundas de la obra, dadas las largas relaciones conflictivas que ya hemos mostrado del autor con su patria, pero es en la figura de Zorba en quien el conflicto se exterioriza con más expresividad a lo largo de la novela. Es el trasunto que los une, y en el prólogo ya avisaba Kazantzakis de que Zorba era, junto con Homero, Bergson y Nietzsche, quien había dejado en su alma las huellas más hondas. Es también el motivo que le une al héroe de su *Odisea*, con su radical y repetido rechazo de la patria. El conflicto y descontento con la misma es, pues, el motivo básico de la errancia de las dos principales creaciones del escritor cretense, tanto de Odiseo como de Zorba. El primero tiene esos sentimientos de rechazo respecto de la familia, y no tanto el segundo, que sólo los muestra por la negativa del padre a permitirle el aprendizaje del santuri, con lo que implicaba, lo que es suficiente para dejar el hogar y no regresar. En los episodios de la novela en los que el recuerdo de una determinada experiencia lleva a reflexiones sobre la patria se producen las resoluciones de más calado, pues en esa dimensión política se inscribe también la existencial. Se trata de la veta de la novela que tiene una mayor proyección objetiva al ofrecer una propuesta moral de alcance universal.

Es necesario, sin embargo, hacer una precisión sobre el concepto de patria en lo que afecta a nuestro estudio. Históricamente, la patria como el lugar de nacimiento y vinculación a los valores de estirpe es conflictiva ya en la épica antigua. El héroe de entonces es centrípeto, añora volver al hogar cuando participa en alguna expedición y, cuando llega, a veces ha de hacer valer de nuevo esforzadamente sus derechos hereditarios. No conseguirlo o no haber cumplido con aquellos valores en la expedición guerrera acarrea el tener que dejar la patria (hay ejemplos en varios héroes como desenlace a la vuelta de la guerra de Troya). En la picaresca clásica la baja estirpe del protagonista es un elemento estructural, con los condicionantes materiales que comporta, y la patria es también conflictiva por inhóspita (hay excepciones), lo que

provoca la salida a la errancia por motivos diferentes a los del héroe tradicional. El héroe antiguo “se duele por el regreso” (νοσταλγεῖ) y lo cumple si hace valer sus virtudes, mientras que el pícaro, o no vuelve o, si lo hace, es para una nueva partida y alejamiento (Lázaro, Guzmán, Pablos, Simplicius). Guzmán derrama lágrimas al dejar su ciudad por primera vez, pero luego, al volver, no duda en ocultar su procedencia, no con la intención del Odiseo homérico, sino para realizar unas fechorías que terminarán por llevarle a galeras. El pícaro es fundamentalmente centrífugo y, cuando cesa su errancia, cesa también la vida de pícaro. La patria, sin embargo, ha venido a confundirse equivocada y peligrosamente con nación, y más desde el surgimiento del relativamente reciente sentido del nacionalismo, es decir, de los valores exclusivos supremacistas frente a otras patrias o naciones. El nacionalismo es una conformación ideológica moderna como un producto distorsionado del romanticismo, pues éste supuestamente abogaba por una radical libertad individual impulsada por los propios sentimientos, emancipada de las exigencias del idealismo filosófico. Los pilares del romanticismo histórico son, sin embargo, raza, lengua y cultura específica indisolublemente unidas, cuya defensa como un todo, con pretensiones de una pureza particular amenazada por los valores universales, es prevalente en el comportamiento del individuo y tiende a quedar reflejada en las instituciones. Más que ciudadanos, lo que el nacionalismo reconoce son súbditos militantes de un Estado-nación, a cuyo fomento contribuye el poder de los medios de propaganda. El sentido de patria penetrado de nacionalismo es el que –alusivamente– está detrás de la *Odisea* moderna de Kazantzakis, con el rechazo por parte del héroe que se entrega a una errancia perpetua. Es también el sentido que se recoge en *Vida y hechos de Alexis Zorba* y que encuentra el rechazo del resolutivo Zorba, que tampoco volverá a su patria, frente al siempre débil, indeciso y vulnerable intelectual, herido en lo profundo en este aspecto (Kazantzakis resolvería más tarde en su vida real no volver, aunque recordamos su afirmación hacia el final de su vida: “je vis à l'étranger mais mon coeur erre en Grece”, vid. *supra* p. 264). Él es el verdadero *desperado* (“Me mordí los labios con desesperación. ¡Si pudiera bailar todos estos pensamientos desesperados!”, p. 336) que no termina de encontrar la firmeza de sus valores, mientras que Zorba sí. Éste es quizás el aspecto en el que el autor se deja ver con más claridad tras la máscara del narrador. Los episodios de la propia experiencia en relación a la patria que cuenta Zorba son elocuentes y más crudos que los vividos por el héroe de la *Odisea* kazantzakiana. Hay imágenes en *Vida y hechos de Alexis Zorba* que insisten en el desarraigo similares por su vehemencia a ciertas resoluciones de Odiseo.

Renegar para siempre de “la dulce tierra patria” (*Odisea* K XII, 61) se hace visible en el gesto expresivo del itacense, mencionado en varias ocasiones, de arrojar hacia atrás un peñasco para deshacerse simbólicamente de su pesado lastre antes de emprender la nueva senda de alejamiento:

daré el velamen al viento y una piedra cogeré,
y desde la cubierta, dando voces, la arrojaré hacia atrás:
¡mi patria es el exilio y el hijo mío la espuma!

(*Od.* K. II, 1128-30)

Y dirigiéndose a su tripulación dice:

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.

(*Od.* K. II, 1437-40)

Zorba se había fabricado un amuleto, un escapulario con la imagen de Santa Sofía en la que había entretejido sus propios cabellos como muestra de entrega a la santa identificada con la patria. También lo arroja tras sí violentamente después del desgarró que le produce la conciencia del desmán que había cometido en nombre de la patria matando al pope búlgaro con una crueldad extrema que curiosamente le acerca más a la conducta de un *desperado*, del apátrida por naturaleza (Zweig). Cuando vuelve a los pocos días a la aldea de éste como buhonero, encuentra a sus hijos y les da todo lo que lleva:

Los niños se abalanzaron al suelo y con sus manitas juntaban las liras y los *medjidies*. “¡Son vuestras, vuestras! ¡tomadlas!”. Dejé mi cesta con las provisiones. “¡Todo es vuestro. Tomadlo!”. Y sin más dilación, puse pies en polvorosa; salí de la aldea, me abrí la camisa, me arranque la Santa Sofía que había bordado, la hice pedazos, la tiré y corrí...corrí... ¡Y sigo corriendo!

Zorba se apoyó en la pared, se volvió hacia mí y me miró:

–Así me liberé –dijo

–¿Te liberaste de la patria?

–Sí de la patria –respondió Zorba con voz serena y firme.

Y al cabo de poco:

–Me liberé de la patria, me liberé de los popes, me liberé del dinero, cribo. Conforme pasa el tiempo, más cribo; me aligero. ¿Cómo puedo explicártelo? Me libero, me vuelvo un ser humano.

(Kazantzakis 2015: 274)

Algo más adelante refiere otra aventura, quizás anterior, decididamente más terrible. Perseguido por los búlgaros a causa de la delación precisamente de un griego entra en la casa de una viuda búlgara que le acoge con dulzura una noche, le ayuda a camuflarse al día siguiente en su huida y le pide apasionadamente que regrese:

–Eso decía mientras estaba con ella, a su calor; ¡pero la patria, esa perra rabiosa, cómo iba a dejarme! Por la mañana partí vestido de búlgaro, con lo que la viuda búlgara me había dado; sacó del baúl la ropa de su difunto marido y me besaba las rodillas y me suplicaba que volviera.

Sí, sí, la noche siguiente volví, era un patriota, ¿sabes?, una fiera salvaje, volví con un bidón de petróleo y prendí fuego a la aldea. Se habría quemado ella también, la pobre. Se llamaba Liudmila...

Zorba suspiró, encendió un cigarrillo, le dio dos caladas, lo aventó.

–La patria, me dices... Haces caso a las paparruchas que dicen tus papeles... Hazme caso a mí: mientras exista la patria, el hombre seguirá siendo una fiera, una fiera salvaje... Pero gracias a Dios, me liberé, me liberé, ¡se acabó! ¿Y tú?

No respondí. Todos los problemas que, nudo a nudo, luchaba yo por desatar en soledad, clavado en una silla, este hombre los había resuelto en las montañas, al aire libre, con su espada.

(Kazantzakis 2015: 276 s.)

Zorba pasa por una fase de conducta como “fiera salvaje”, pero es capaz de superarla rompiendo el nudo gordiano moral profundamente contradictorio y proclamar su liberación de la patria “con voz serena y firme”, sin angustia. Deja, por tanto, de ser un *desperado*, aunque siga “viviendo peligrosamente”. Tiene razón Poulakidas (1970: 238; vid. *supra*, n. 353) cuando adjudica el tormento y la desesperación al patrón, que no es capaz de resolver sus dilemas y permanece pensativamente “clavado en una silla” mientras Zorba logra librarse del error precisamente con su errancia montaraz. Un salto que le eleva a lo más alto de las aspiraciones del filósofo que quizás dejó más honda huella en el autor:

Thus Zorba, the once-born becomes the overman whom Zarathustra was seeking and could not find. Zorba is the kind that talkative Zarathustra loves, because Zorba does

not want to preserve himself and because he is willing to live dangerously (Poulakidas 1970: 238).

Entre la gran variedad y agudeza de los análisis sobre la presencia de la filosofía nietzscheana en *Vida y hechos de Alexis Zorba*, y no sólo en esta novela (vid., p. ej., Kerényi 1959; Bien 1965, 1971; Poulakidas 1970; Mousopoulou 1972; McDonoug 1978; González Vaquerizo 2008), hemos escogido el pensamiento que acabamos de citar, que nos parece el más conciso para dar una idea del alcance y complejidad de la influencia de aquella en la creación de un personaje tan singular.

La emancipación del padre con desobediencia por un motivo vocacional significó el inicio de la errancia de Zorba con una determinación temprana de libertad. La época convulsa que le tocó vivir, con una Grecia independiente pero aún sin definir sus fronteras, envuelta en varios conflictos bélicos, le situó pronto ante experiencias crueles. La aceptación de la errancia como forma de vida la entendemos en su dimensión dramática: el reconocimiento del error implícito en el mundo al tiempo que una lucha por deshacerse de él. La emancipación de la patria de Zorba como resultado de su errancia es su determinación madura de libertad. Que el hombre deje la fiera que la patria real le obliga a ser y se vuelva un ser humano es acercarse a “la patria esencial”: el lugar de reunión con Odiseo quizás en la utopía del “antimundo”, en el lado opuesto de donde se vive, como sugiere también el mensaje de Simplicius. Éste, en la *Continuación*, entrega a unos piratas en Madagascar, donde ha ido a parar, sus memorias para que se las lleven a Europa. Zorba se despide del mundo fuera de la patria y le encarga al maestro de escuela de la aldea serbia en la que se ha establecido que, cuando fallezca, escriba a su antiguo amo y compañero, lo que el profesor cumple en estos términos:

“Ven acá, maestro –me dijo–, tengo a mi amigo tal en Grecia; cuando muera, escríbele que he muerto y que hasta el último instante tuve la mente lúcida, los cuatrocientos bien puestos, y que lo recordaba. Y que no me arrepiento de nada de lo que he hecho. Que esté bien, le dices, y que ya es hora de que siente la cabeza... Y si viene algún pope a querer confesarme y darme la comunión, dile que se largue, ¡así me maldiga! Hice muchas cosas en mi vida, y aun así han sido pocas; ¡personas como yo deberían vivir mil años! Buenas noches”.

Ésas fueron sus últimas palabras, inmediatamente después se incorporó sobre las almohadas, hizo las sábanas a un lado, quiso levantarse. Liuba, su mujer, y yo y varios vecinos bien fuertes corrimos a detenerlo, pero él nos apartó con brusquedad, se bajó de

la cama, fue hasta la ventana. Y ahí se garró al alféizar, miró a lo lejos, hacia las montañas, abrió desmesuradamente los ojos y se puso a reír, y luego a relinchar como un caballo. Así, de pie, con las uñas clavadas en la ventana, lo halló la muerte.

(Kazantzakis 2015: 374)

El maestro, al terminar la carta, le trasmite el encargo de la viuda, que a su vez cumple el que le hizo a ella Zorba:

...que cuando tenga ocasión de pasar por nuestra aldea, se quede usted a dormir en su casa para que pueda llevarse, al día siguiente, cuando emprenda de nuevo el viaje, el santuri.

El santuri, recordado en la última palabra de la novela, es el testigo de una vida que simboliza las memorias de Zorba, que él nunca podría haber dejado de otra manera por ser refractario a la escritura. El instrumento queda así como mensaje que sugiere la prolongación de un destino en manos de quien lo recoge. Hasta dónde puede llegar, queda explicado en el prólogo.

Si, según los motivos y formas de errancia, buscamos a modo de recapitulación un contraste entre los caracteres de referencia fundamentales estudiados –es decir, por un lado los pícaros Lázaro, Guzmán, Berganza, Simplicius, por el otro el Odiseo kazantzakiano– y el de Alexis Zorba, podríamos establecerlo de la siguiente manera:

a) Con respecto a Lázaro. Ambos cuentan sus respectivas vidas desde la madurez. Al relatar el momento en que abandonaron el hogar en su infancia (Lázaro) o en su juventud (Zorba), el motivo es la extrema precariedad en el primero (hijo de sirvientes) y no tanto en el segundo (hijo de pequeño propietario), aunque en ambos casos es como consecuencia de un conflicto familiar (tipo 2 a). El primero no lo hace de manera voluntaria, sino impuesta por la madre; el segundo, por decisión propia obedeciendo a una vocación, contra la voluntad de su padre (tipo 6). En ambos casos la experiencia inmediata y decisiva de vida es un tipo de aprendizaje que aboca a la vida errante y supone el comienzo de “la carrera del vivir”. En el caso de Lázaro el maestro es también impuesto, el ciego, cuya forma de vida ambulante le sirve de iniciación a la suya (“después de Dios, éste me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adiestró en la carrera del vivir”); en el de Zorba, el maestro turco de santuri, “instrumento de gitanos”

según su padre, es igualmente decisivo (“desde que aprendí a tocar el santuri, soy otro hombre”). Así empieza en uno y otro una errancia precoz sin perspectivas de regreso (“Hijo, sé que no te veré más. Procura de ser bueno y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto; válete por ti”, le dice la madre al pequeño Lázaro cuando se lo entrega al ciego, habiendo confiado en el Altísimo en que “no saldría peor hombre” que su padre). No hay rastros de nostalgia a lo largo de los relatos de ambos. El sostén material en la vida de uno y otro se basa en el cambio de dedicaciones y de amo al que servir por donde van, con acciones transgresoras que van desde la venialidad de las de Lázaro a la gravedad de las de Zorba (4 b–c). Con los amos mantienen relaciones normalmente conflictivas (Lázaro hace que el ciego se estrelle contra un pilar y Alexis le da una tunda a uno de sus contratadores), pero hay casos en los que demuestran bondad (Lázaro con el hidalgo toledano y Zorba con su empleador en Creta). Hay en ambos una conciencia del mundo como error que se resuelve en forma de aceptación de los códigos del fraude como forma de subsistencia (5 a), pero al mismo tiempo, detrás de la infelicidad que ello supone, late un deseo de un mundo mejor, como huella de un paraíso perdido (en la lejanía se vislumbran las modalidades recogidas en 5 b). El cese de la errancia con la integración social significa el cese de la vida del pícaro: Lázaro y Zorba se casan y crean una familia. Ninguno de los dos regresa a su lugar de origen ni da muestras de desearlo. Los anhelos de libertad de Zorba que se manifiestan en su opción de forma de vida no están en el Lázaro del original anónimo, y sí lo están, igualmente explícitos, en el de la segunda parte de Juan de Luna, que deja clara la opción por la errancia como forma de vida del pícaro: “por ella quise caminar como por camino más libre” (el precedente de esta declaración se encuentra con más énfasis aún en el *Guzmán*). Fiel a lo que reconoce en sí mismo, el segundo Lázaro vuelve a las andadas con sus razones: “siendo en mí la mudanza como accidente inseparable que me acompañaba tanto en la buena y abundante, como en la mala y desastrada vida” (tipo 6).

b) Con respecto a Guzmán. El sentimiento de culpa es una reconocida característica en Guzmán (mucho más acentuada que en el caso de Lázaro), quien reconoce su pertenencia a “la masa de Adán” (I, 1, 1), pues “todos pecamos en Adán” (II, 3, 1), lo que lleva a la entrada de la cadena culpa-castigo, motivo originario de errancia de la que Caín es un prototipo (tipo 1). Su filosofía es profundamente pesimista acerca del curso de la historia de la humanidad (I, 3, 1). En el caso de Zorba es muy evidente el intento de deshacerse del sentimiento de culpa con su teología analógica, proyectando en la

divinidad los mismos defectos y virtudes que hay en el humano que es él. La (auto)absolución de la culpa originaria (y de otras eventuales) está así asegurada. El hecho de que Dios se ría abre un espacio relativamente gozoso para las expectativas humanas a pesar de sus miserias, y la despedida de la vida riendo como es la de Zorba es el gesto culminante del asombro ante el enigma que se trasmite eficazmente al lector.

En Guzmán la salida a la errancia viene determinada no tanto por un principio de necesidad material –pues “harto de molletes”, no parece tan perentoria (tipo 2a)– ni por los condicionantes morales pervertidos de estirpe (tipo 4b). Todo ello va en combinación, lo que es muy importante, con el libre ejercicio de su voluntad de “ver mundo” (tipo 6). En la casa de Alexis Zorba no parece tampoco tan acuciante esa necesidad material (Anapliotis nos describe la realidad del verdadero Zorba, Giorgis, que acepta del padre hacerse pastor y luego, venido económicamente a menos y tras muchas desgracias, estuvo a punto de meterse a monje por necesidad (vid. *infra*, n. 357). En la novela los condicionantes de estirpe pueden venir por el carácter transgresor, más bien de aventurero burlón, del abuelo Alexis. Su decisión libre de abandonar el hogar contra la voluntad del padre (lo que no ocurre en el caso de Giorgis) nace de un impulso vocacional por aprender a tocar el santuri, que le obligará a una vida ambulante si quiere vivir de él. A Guzmán no le lleva a la errancia ninguna afición romántica. El aprendizaje de lo que llama “la florida picardía” le viene gradualmente impuesto por el ambiente y lo va asimilando pronto por el camino desde su salida de Sevilla, en una venta próxima a Madrid. En ella ve a los jóvenes transeúntes que le inspiran hasta que llega a la capital, donde se acredita en el oficio. Una vez allí, en los aledaños de la Plaza de Santa Cruz, dice: “entonces éramos pocos y andábamos de vagar; agora son muchos y todos tienen en qué ocuparse. Y no hay estado más dilatado que el de los pícaros, porque todos dan en serlo y se precian de ello” (I, 2, 7, p. 218). El tono jocoso de Guzmán tiene siempre un fondo de tintes más negros y ácidos de crítica de la sociedad y de la naturaleza humana que el que vemos en Zorba.

El motivo de la libertad en Guzmán se va afianzando a lo largo de la errancia en identificación con ella, y se van añadiendo otros motivos que se convierten en impulsores de la misma, como es la delincuencia (4c), que obliga a algunas huidas apresuradas. Tras la aceptación del error y el arrepentimiento, todo el peregrinaje por el mundo adquiere el sentido, no de haber vencido al error inherente al mundo (tipo 5 b),

sino de haber obtenido la posibilidad de redención fuera de él, con el retiro de la patria inhabitable (5 b. 2), mediante la gracia divina. El sentido didáctico que preside el Guzmán con la creación del hombre “perfeto”, encuentra una correspondencia en la fábula del “santo Zorba”, con sus enseñanzas muy pragmáticas creadoras de una escuela de vida emancipadora de conflictos, paladín de la libertad en un sentido más moderno. También tiene un sentido más moderno y concreto el de patria para Zorba cuando concluye que “mientras exista patria, el hombre será una fiera”, mientras que para Guzmán el equivalente de sus invectivas amargas sería el mundo irredento que conoce y recorre. La errancia de ambos va orientada hacia el encuentro de un lugar humano quimérico definitivamente perdido.

c) Hay al menos tres aspectos esenciales en los que se asemejan la errancia del pícaro cervantino más acreditado, Berganza, y la de Zorba, aparte de que el hecho de ser ambos mozos de muchos años comporta los constantes cambios de lugar. Uno de esos aspectos (dejando aparte que la condición canina de Berganza le vino impuesta por brujería y siempre aspira a recobrar la humana) es la asociación que se da en los dos casos entre errancia y el aprendizaje voluntario del mundo, lo que significa una relación inquieta con él (tipo 5). Berganza muestra su voluntad de aprendizaje eligiendo cierta vez como dueño a un tamborilero de tropa que seguía el camino de Flandes, para “andando tierras” a su lado hacerse “discreto”; la de Zorba queda clara con su determinación de marchar a Salónica para aprender a tocar el santuri con un maestro turco. Otro aspecto de la semejanza es consecuencia de esa inquietud y es el más complejo. Se trata de la constatación de que el orden del mundo es injusto y equivocado: la reflexión, que puede ser por vía del diálogo, sobre la naturaleza de la divinidad, su intervención en el destino de los humanos y la presencia activa del diablo como supuesto oponente, artífice del mal e inductor al error, adquiere sentido sólo desde la experiencia del ancho mundo y la actitud adoptada ante él. Las alternativas seguidas son, o bien seguir los códigos del fraude como hace el pícaro para salir del paso (5 a), o bien oponerse a él con acciones eventuales de tipo quijotesco (Berganza como guardián de rebaños por “amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden”, y Zorba con la defensa audaz de la viuda frente a los atacantes) o con el cuestionamiento absoluto del orden moral cuando Zorba llega a igualar a Dios con el diablo (5 b 1). La retirada voluntaria del mundo (5 b 2) no llega a darse en ninguno de ellos. El tercer aspecto es la búsqueda de la libertad: las proclamas de Zorba en este

sentido son continuas y parecen tener siempre como horizonte el viaje como forma permanente de vida (tipo 6); en el caso de Berganza y de Cipión la constante es su aspiración a deshacerse de la maldición y recobrar la condición humana que les libre de la inexcusable servil del perro. Obviamente, no es posible saber qué modo de vida habrían adoptado una vez recobrada.

En el caso de Berganza, cuya condición de animal destinado, en el mejor de los casos, a servir de compañía a algún dueño que lo adopte es fruto de un encantamiento impuesto, sus decisiones están especialmente determinadas por esa función, como también es el caso de su hermano Cipión. Es muy significativo, sin embargo, que en un momento dado Berganza sea capaz de elegir un amo que le asegura, por su vida de tamborilero de los tercios un tanto fulero, cambiar con frecuencia, casi constantemente, de horizontes. Es una decisión, basada en su idea de que “el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos”, que aprueba Cipión recordando que “al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente”. Ya hemos visto la tradición que asocia al héroe antiguo con la adquisición de conocimiento, lo que entraña riesgos que conducen en algunos casos a reprobaciones, imputaciones de prácticas mágicas o a castigos acreditados en esa misma tradición (el *Infierno* de Dante), y que el episodio central de la bruja Cañizares, que viene a continuación, es un atrevimiento considerable por parte de Cervantes en una época tan vigilada, al convertirla en la narradora de una parte decisiva de la vida del protagonista. Cuenta las circunstancias que rodearon el nacimiento de los hermanos, con el encantamiento por venganza contra su madre por los celos de otra bruja, la Camacha, que fue su propia maestra. En su discurso deja a salvo la creencia en la misericordia divina y la doctrina de la gracia (“Dios está más prompto a perdonar pecados que a permitirlos”), pero no abandona el lado del mal cuando, asociándolo al conocimiento, dice con descaro: “todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echado grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala”. Berganza se interroga peligrosamente por el misterio: “¿de dónde sabe ella cuáles son males de daño, y cuáles de culpa?; ¿cómo entiende y habla tanto de Dios, y obra tanto del diablo?”. En el tono jocoso se encuentra la solución: el episodio termina con la huida de Berganza confundido y apaleado por quienes lo veían precisamente como “demonio en figura de perro” (vid. *supra*, p 350)

La huida del hogar de Zorba está motivada por la decisión de aprender a tocar el santuri, que a su vez le vincula a una vida bohemia. Casi todas las experiencias que

relata en los distintos oficios que va aprendiendo las ve como positivas y desempeñarlos bien le reporta un sentimiento de plenitud y de libertad. El momento culminante de lo que significa para él el aprendizaje de los oficios y el verdadero sentido que tienen llega cuando aprende de boca del patrón, durante la empresa minera en Creta, que el verdadero motivo de la misma era otro, quizás fundar un monasterio laico. Entonces inicia él sólo una danza entusiástica. En los devaneos teológicos de Zorba vimos cómo éste se deshacía de la culpa devolviéndosela a la divinidad, concebida a imagen y semejanza de sí mismo. El mal y el bien quedaban neutralizados en la componenda de que “Dios y el diablo son el mismo”. Reconoce que ambas fuerzas habitan en él y, como le avisa el patrón, en la proyección de él que es el monje loco Zajarías, perseguido como endemoniado para apalearlo por los monjes del monasterio que ha incendiado instigado por Zorba, que ha sabido jugar con todas las supersticiones que albergaban sus moradores. Por tanto no tiene temor (del que difícilmente podía librarse alguien en la época de Cervantes) de rendir cuentas ante el Todopoderoso llegado el momento. Por el contrario, lo que no le perdona él es que permita “males daño” (como los llamaba la bruja Cañizares en el *Coloquio de los perros*), como la muerte de su hijo Dimitris siendo todavía un niño. Le supone, sin embargo, la hidalguía (ἀρχοντιά), el ser “prompto” (en términos cervantinos) a perdonar, y el talante acogedor de la risa y el exultante, a la vez que patético de la danza. Una construcción teológica analógica del ser humano que sólo podía parcialmente darse con muchísima cautela en el ambiente contrarreformista en que surgió la novela cervantina.

d) Respecto a Simplicius. Lo fundamental en este caso es la intervención de la guerra como motivo predominante en la acción y determinante de la conducta colectiva e individual (“la guerra sustituye al sentimiento de culpa del *Guzmán*”, según Parker). Los contornos de la ética del guerrero son variables según la época pero en todas la vulneración de principios se dio con mucha frecuencia. Simplicius ha de huir de su casa siendo casi un niño por causa de un saqueo y más tarde, después de una fase de iniciación espiritual en la vida eremítica, llevado por la curiosidad de conocer mundo y por el torbellino de la guerra, pasa a enrolarse en una de las facciones de contendientes en la Guerra de los Treinta años (errancia tipo 2 b), y en algún momento lo hace con una partida de merodeadores que practican abiertamente el bandidaje (4 c). Zorba participa en diversos momentos en la lucha de Grecia por su definición territorial frente al turco y

los búlgaros, de forma heroica muchas veces y cruel en otras, hasta llegar a la convicción de lo nefasto para el ser humano que el sentido imperante de patria había adquirido en los conflictos que asolaban física y moralmente el mundo que le rodeaba. Simplicius, después de regresar tras un largo viaje, ya en tiempos de paz, a su lugar de nacimiento y de aprendizaje con el eremita, decide en la novela siguiente volver a marchar y retirarse también como eremita en el lugar más apartado posible del Hemisferio Sur. Es claro el mensaje de rechazo del mundo propio que ese alejamiento significa. Las proclamas de Zorba denostando los estragos del sentido cerrado de patria y a favor de otro abierto a todos los humanos son de lo más rotundo y el mensaje más comprometido de la novela que protagoniza junto al narrador. Zorba en su peregrinaje por la vida y en su reivindicación de libertad, aceptando y rechazando valores según el caso, parece haber vencido al error (tipos 5 a, b, y 6). Además, al contrario que Guzmán y que Simplicius, no tiene que arrepentirse ante Dios de sus actos (sí lo hace ante algunos hombres) por su particular modo de entender los atributos de la divinidad.

e) Respecto al Odiseo kazantzakiano. Es muy evidente que la razón común fundamental de la errancia de Odiseo y de Zorba, para la que hemos ofrecido ejemplos textuales abundantes y claros, es la relación con la patria (tipo 2 b). Hay en los dos personajes una verdadera militancia antipatriótica, siempre teniendo en cuenta las observaciones que hemos hecho más arriba sobre el concepto de patria y que el autor fue sin duda un gran griego amante de su *páís*. La relación conflictiva con la familia (tipo 2 a) es mucho más intensa en Odiseo que en Zorba, en el que parece limitarse a la desobediencia del joven hacia el padre por su deseo de aprender a tocar un instrumento que significa la separación de la familia y la salida al encuentro azaroso con el mundo: que no dé noticias ni muestre deseos posteriormente de un regreso es, de todos modos, muy significativo. Lejos queda esto, desde luego, de la animadversión mostrada por la familia hacia el Odiseo regresado ya maduro. La despedida del hogar de éste mediante el acto violento de saqueo de la propia casa es un signo aparatoso de desarraigo y de ingreso inmediato en la delincuencia, de la transgresión casi constante que caracterizará buena parte de su periplo hasta alcanzar el punto más alejado del mundo para desaparecer de él. La altura épica y fantasiosa de la descripción de los parajes por los que se desarrollan las proezas del Odiseo kazantzakiano contrasta con el tono cercano en la descripción del paisaje familiar por donde transita Zorba, que no llega a perderse del todo en la novela incluso en la narración de las escenas terribles como el degüello de

la viuda, o los mortuorios de madame Hortense durante la aventura cretense, o los episodios recordados de ambiente bélico.

La errancia de ambos está marcada, en el fondo, por la rebeldía hacia el sentimiento de culpa, por querer sacudirse la deuda impagable con la divinidad (tipo 1). La decisión de Odiseo de aliarse con “la turba de bastardos del-linaje-del-diablo” (los *desperados*) y la ecuación zorbiana “Dios y el diablo son el mismo” en la que se perciben ecos de la lucha nietzscheana suponen de hecho la liquidación de aquella deuda y del tormento que comportaba. En el aspecto religioso hay también convergencias y divergencias entre Odiseo y Zorba. Hay un inconformismo manifiesto en lo que se refiere a la concepción de lo divino y a su intervención en el mundo en ambos personajes. Es muy distinto, sin embargo, el tono de la rebeldía. La de Odiseo se proyecta desde el mundo moderno sobre el telón del mundo antiguo, adquiere en ese marco un carácter prometeico en referencia expresa a un héroe (padrino suyo) que también pertenece al orden divino, lo que hace que se trate de una cuestión tanto teológica como existencial (desde la dimensión moderna) muy compleja. Odiseo hace temblar en Troya al propio Zeus, que teme que un día asalte el Olimpo. En la fundación de una nueva ciudad, después de dejar definitivamente Ítaca, entierra a los doce dioses en sus cimientos. Antes ha tallado la imagen de un nuevo dios que porta consigo en su travesía por el desierto y que desaparecerá también en la catástrofe posterior. No parece existir la piedad cuando la aldea polar (último reducto humano en su periplo) desaparece, engullida con todas sus gentes por la tierra helada. Al final todo acude en el Polo Sur a la llamada de Caronte. Por el contrario, todo es más cálido y cercano en el mundo por el que transita Zorba, a pesar de las escenas crueles en las que unas veces participa y a las que otras veces combate para deshacerse de “la fiera”. Odiseo es un *theomachos* implacable y la máscara del nuevo dios que talla es inquietante, aterradora, veterotestamentaria. Zorba es, de algún modo, un deicida, puesto que destruye la imagen de un Dios terrible (aparte de ser un mordaz anticlerical, como demuestra el incendio punitivo del monasterio por un fraile loco al que instiga a hacerlo), pero crea otro Dios piadoso, a su imagen y semejanza, que sabe perdonar y, sobre todo, reír, en el que no se comprenden los descuidos o inhibiciones crueles (“males de daño”, como la muerte de su joven hijo Dimitris). Es más, le pone a prueba desafiante cuando baila:

Porque esa danza de Zorba era todo desafío, obstinación, rebelión. Era como si gritara: “¿Qué puedes hacerme, Todopoderoso? No puedes hacerme nada, sólo matarme.

Mátame, me importa un bledo; yo ya me he desquitado, he dicho cuanto quería decir; he tenido tiempo de bailar, ¡ya no te necesito!

(Kazantzakis 2015: 351)

Queda, por tanto, libre de Él en cuanto acreedor de la deuda que reclama desde siempre³⁵⁵, de la que se ha resarcido con la danza, el lenguaje que le eleva por encima de cualquier oración o imprecación a tratarle de tú a tú, cara a cara, esta vez para decirle que Sísifo ha cumplido con su tarea humillante. En este sentido Zorba, con un verbo muy sencillo pero audaz, que delega explícitamente lo esencial en la danza (y en la risa, también “divina”), es más veraz en su mensaje que el espíritu altanero, odiseico y abismal, de la *Ascética Salvatores. Dei*. Y es también más cercano al de *Así habló Zaratustra*, en el que el peregrino afirma, como anunciando a Zorba:

Yo no creería más que en un dios que supiese bailar.

Y cuando vi mi demonio, lo encontré serio, grave, profundo, solemne; era el espíritu de la pesadez – él hace caer a todas las cosas.

No con la cólera, sino con la risa se mata. Adelante, matemos el espíritu de la pesadez.

He aprendido a andar: desde entonces me dedico a correr. He aprendido a volar: desde entonces no quiero ser empujado para moverme de un sitio.

Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí.

(Nietzsche 2005: 74 s.)

Alexis Zorba, un hombre cualquiera, quizás el que el Odiseo antiguo del diálogo platónico añoraba ser desde el Hades en su reencarnación, es el salvador de Dios en alianza con la vida. No es casual la fascinación de Kazantzakis por la aparente sencillez de San Francisco, con su renuncia absoluta a una vida libertina por la santidad, como lo demuestra su novela posterior *El pobre de Asís*, ni que el héroe de su *συναξάρι Vida y hechos de Alexis Zorba* sea un peregrino en busca de su humanidad, la patria esencial, con la que socorre al “Dios malherido” de la *Odisea* para sanarle generosamente haciéndole reír. De los dos gestos de Zorba al final de su errancia, la risa simboliza el encuentro con el Dios recreado por él, y el relincho, “el grito más libre”, con el animal, donde todo recomienza: es su doble naturaleza, la que empieza en lo más elemental y ve el rostro de lo divino.

La errancia como opción libre (tipo 6) ha sido la forma lúcida y digna de existencia en el tránsito doloroso y feliz. Zorba muere asentado como un héroe de este

mundo, añorando otro. Odiseo no para en él, lo vive, lo dimensiona hasta lo más inhóspito y, desmaterializado y fuera del tiempo, liberándose de la misma libertad, desaparece en unión con el Uno, que no existe. La valoración que hicimos de la *Odisea* como representación de la errancia perpetua a la que se entrega el héroe cumpliendo todos los tipos de errancia, es decir, aceptando los códigos del fraude y participando en él como el pícaro (5 a), acometiendo el combate del mismo a veces al modo quijotesco y otras al modo nietzscheano con la superación de valores (5 b. 1), con la solución final del apartamiento definitivo del mundo (5 b 2), valdría para *Vida y hechos de Alexis Zorba* con una limitación fundamental: el héroe en la novela ha seguido su ascesis, su singular “camino de santidad”, pero ahora no puede seguir “el camino sin fin”, no es el Gran Vagabundo. La acotación la impone la temporalidad de la condición humana, es decir, el cese de la errancia, sin regreso, por la edad y la muerte doméstica. Todo ello con la ganancia de la única inmortalidad posible: la de quien sabe mirar cara a cara la muerte sin temerla y sin desearla, por opuesta a la libertad, en la que insiste con la intransigencia del iniciado:

Zorba estuvo largo rato pensativo; luchaba por entender.

–Yo –dijo finalmente– en todo momento veo la muerte; la veo y no tengo miedo; pero nunca, jamás digo: me gusta. ¡No, no me gusta en absoluto! Soy libre, ¿o no? Pues entonces digo que no lo acepto.

Se calló, pero rápidamente gritó de nuevo:

–No, no seré yo quien como un cordero le tienda mi cuello a la Parca en diciéndole: “¡Degüéllame, mi dueña, para que yo sea santificado!”

No habló; Zorba, enojado, se volvió, me vio:

–Soy libre ¿o no? –volvió a gritar.

(Kazantzakis 2015: 328)

II.4.2.2. PRECARIEDAD. HAMBRE. COMIDA.

Definimos en su momento el hambre como la situación quizás más humillante de la precariedad material humana. Desde la *Odisea* homérica hasta el *Quijote* hemos visto claros ejemplos de una valoración semejante y de la diferente forma de afrontarla según la condición social de quien la padece, sólo aceptada voluntariamente en casos de

noble ejercicio espiritual³⁵⁶. Su aparición a lo largo de la historia de la literatura, sobre todo en las obras que aceptan el realismo en mayor o menor grado, es incesante, pues se trata de una amenaza perpetua de la condición humana, siempre expuesta a los desastres de diversa índole, guerras, epidemias, sequías, crisis económicas, etc., generadores de desplazamientos colectivos de la población o individuales en las formas que vimos de errancia. Pero el género literario que hace de la precariedad y de las formas de arrostrar el hambre en la sociedad moderna un tema central que afecta a la cotidianidad del protagonista es el picaresco: “ya que no hay qué empeñar, véndase lo que ha quedado, y comamos, que no somos espíritus, sino formados de carne y hueso, cuyo alimento ha de ser cotidiano, palpable y no por obra del entendimiento” (*Alonso, mozo de muchos amos*, cap. VII) (Guillén, criterio 5).

En la novela que nos ocupa no son pocas las veces en las que Alexis Zorba alude a su lucha por superar las condiciones de escasez en las que se desenvuelve su vida: “cuando la pobreza me acogota, toco el santuri y me siento ligero (p. 26)”; “cuando ando apurado, voy de café en café tocando el santuri” (p. 25). No quiere tocarlo, sin embargo, en momentos de extrema congoja: “no [tocarlo] cuando los niños tienen hambre y lloran” (p. 27). El panorama real de fondo de la sociedad del momento estaba caracterizado por la precariedad derivada de la inestabilidad del empleo y de las propiedades en la zona ocupada por los turcos donde creció Zorba, un pueblo ribereño de Macedonia cerca del Olimpo. En un momento dado Giorgis Zorba estuvo tentado incluso, como hizo su padre, de meterse a monje para subsistir cuando tuvo lugar el encuentro decisivo en su vida con Kazantzakis en los alrededores del Monte Atos en 1914, según nos informa Y. Anapliotis³⁵⁷. El monje trastornado Zajarías de los capítulos finales de la novela entró en el convento, según afirma él mismo, no por santidad, sino “para no morirme de hambre” (p. 237), conocida escapatoria entre las clases sociales más atribuladas en muchos lugares y épocas. El patrón describe a Alexis diciendo que “ronda hambriento los rediles, como un lobo, o cae muy bajo y se vuelve el bufón de algún escritorzuelo” (p. 104) lo que recuerda la caracterización del pícaro como menesteroso “mozo de muchos amos” (Guillén, criterio 6). A la inversa, el juicio del empleado sobre el patrón intelectual no puede ser más claro para diferenciar el mundo que los separa:

–Por lo que se ve, su merced no ha pasado hambre, no ha matado, no ha robado, no ha cometido adulterio, ¿qué puede pues usía entender del mundo? Sesos inmaduros, carne que no ha visto el sol... –murmuró con evidente desprecio.

Yo sentí vergüenza de mis manos sin grietas ni callos, de mi cara descolorida y de mi vida, que no había visto el sol.

(Kazantzakis 2015: 38).

El hambre traza la línea de demarcación entre los diferentes niveles sociales a que pertenecen ambos protagonistas y encabeza la cadena de situaciones que pasa por la delincuencia y se convierte en piedra de toque para la valoración de la vida. A pesar de la degradación moral a la que puede conducir, paradójicamente la experiencia de la misma y su aprendizaje confiere cierta autoridad para poder juzgar con fundamento el sentido del mundo, eso sí, desde un punto de vista particular y único (Guillén, criterio 3, 4). No obstante, la novela que estudiamos no hace del hambre un centro obsesivo como sí lo hace de su remedio, la comida, “un tema interminable” junto con el de la mujer, según Zorba (p. 93). En efecto, Zorba se presenta en su primera aparición ante el que será su patrón como experto en el desempeño de varios oficios, entre ellos, el que necesita en ese momento, el de minero, y está seguro de seducirle con sus habilidades como cocinero cantando las alabanzas de sus sopas (p. 24). El patrón se ilusiona en un primer momento, no tanto por la comida en sí, sino por lo que le supondrá de ganancia espiritual la conversación con un personaje con tantas facetas vitales atractivas. Es decir, se percibe una cierta nostalgia de lo que ocurría básicamente en la tradición antigua, cuya manifestación más brillante se dio entre los atenienses con su afición al simposio, entonces con su selecta concurrencia. La herencia platónica se delata desde el propio título elegido para la novela con la aparición de la palabra πολιτεία (Beaton 2017: 133)³⁵⁸. Poco a poco el intelectual, aún embarcado en una empresa espiritual búdica de renuncia, va dejando la contención sensual por el disfrute de la comida. En él descubre algo mucho más significativo que la mera satisfacción gustosa de la necesidad:

Para cuando el sol empezó a ponerse, la llovizna había cesado, el cielo estaba limpio. Tenía hambre y me alegraba tener hambre, porque Zorba llegaría de un momento a otro, encendería la lumbre y daría comienzo al ritual diario de guisar y charlar.

–¡Otro tema interminable éste también! –decía con frecuencia Zorba, colocando la cazuela en la lumbre–; no sólo la mujer (¡que Dios la bendiga!) es un tema interminable, también lo es la comida.

Aquí, en este litoral, conocí por vez primera el dulce placer de la comida. Cuando por la tarde Zorba encendía la lumbre entre dos piedras y cocinaba, y luego nos poníamos a comer y nos echábamos un trago, y la conversación se animaba, sentía que la comida era también una liturgia espiritual y que la carne, el pan, el vino son las materias primas de las que se compone el espíritu.

Por las tardes, antes de que hubiera comido y bebido, con la fatiga del trabajo auestas, Zorba no estaba de humor. Sus conversaciones eran cansinas y había que sacarle las palabras con tirabuzón; también sus gestos eran desfallecidos y desgarrados. Pero apenas le echaba carbón a la máquina, como decía él, todo el entumecido y debilitado mecanismo de su cuerpo se reanimaba, tomaba impulso y comenzaba a funcionar. Sus ojos se encendían, su memoria se desbordaba, a sus pies le salían alas, bailaban.

–Dime qué haces a los alimentos que comes –me dijo un día– y te diré quién eres. Unos los transforman en grasa y excrementos, otros en trabajo y buen humor, y otros, según he oído, los transforman, o eso dicen, en Dios. Hay, pues, tres tipos de persona; yo, patrón, ni de los peores ni de los mejores, estoy en el medio. La comida que ingiero la transformo en trabajo y buen humor. ¡Menos mal!

Me miró con picardía, rio.

–Tú, patrón, creo que luchas por transformar lo que comes en Dios; pero no lo consigues y te torturas.

(Kazantzakis 2015: 93 s.)

La comida se convierte en forma de construcción de la propia personalidad y en posible camino de elevación del espíritu, la verdadera empresa del patrón: un descubrimiento que le ayudará en el abandono de los rigores búdicos y a descubrir otra forma de ascesis a través de la sensualidad. Es el camino opuesto al que vimos en el héroe de la *Odisea* kazantzakiana y en otros de la tradición heroico-caballeresca con su eventual apuesta por el ayuno en sus afanes nobles (vid. *supra*, p. 220, como son también en principio los del intelectual narrador. Una vez más el ojo de águila de Zorba es capaz de ver y de despejar caminos abstrusos y oscurecidos por el misterio, como el de la Resurrección, y de ver que el secreto para llegar al milagro es la transformación sabia y pragmática de “las materias primas”:

–Se acabaron los años en que mi alma resucitaba junto con Cristo cada Pascua –dijo–. ¡Se acabaron! Ahora resucita sólo mi carne, porque te invita uno, te convida el otro, que si pruebo esto, que si pruebo aquello, y uno toma una comida más abundante y más sabrosa, que no se transforma en excremento, algo se queda, algo se salva y se convierte en buen humor, baile, canción y alguna escaramuza sin importancia, y a ese algo lo llamo Resurrección.

(Kazantzakis 2015: 283)

–Pero ¿qué hacemos aquí los dos solos como hongos? –gritó–; ¡vamos a bailar! ¿No te da pena el cordero? ¿Lo habremos sacrificado por nada? ¡Venga, transformémoslo en baile y canciones! ¡Zorba ha resucitado!

(Kazantzakis 2015: 285)

Otras veces la relación sacrificial doméstica con el animal es mucho menos depurada en su práctica y su finalidad. El primitivismo aceptado con toda naturalidad roza lo horripilante en la escena del convite que ofrece el demogeronte Anagnostis al patrón y a Zorba en una sobria y encantadora casa cretense. De su chimenea, sin embargo, llega el humo de las criadillas asadas a la brasa del cerdo que acaban de castrar, que lanza chillidos de dolor desde el corral. Mientras tanto, en el banquete que tiene lugar en patio, la conversación fluye tranquila y confidencial hasta que bruscamente da un giro:

En ese momento, de un fuerte empujón, se abrió el postigo del pequeño corral y, desganzado [sic] por el dolor, el cerdo irrumpió en el patio, gruñendo. Iba de arriba abajo, pasando por delante de aquellos tres que conversaban amenamente, al tiempo que se comían las criadillas.

– Está sufriendo el pobre... –exclamó Zorba compasivo
– ¡Claro que está sufriendo! –dijo el viejo cretense riendo– Si a ti te hicieran lo mismo, ¿su merced no sufriría?

Zorba dio un respingo.

– ¡Que se te seque la lengua, viejo soreque! –farfulló aterrorizado.

El cerdo iba y venía de un lado a otro frente a nosotros y nos miraba enfurecido.

– Vaya por Dios, pero si parece que entendiera que se las estamos comiendo –exclamó el viejo Anagnostis a quien un poco de vino le había puesto de buen humor.

Pero nosotros tranquilos, contentos, comíamos como caníbales aquel sabroso manjar y bebíamos vino tinto...

(Kazantzakis 2015: 86)

La valoración moral de la comida que, según sus cualidades y las proporciones de la ingesta, lleva por el mundo de la virtud o por el del vicio (el ayuno es incitación de Dios y la glotonería del diablo) viene representada en el episodio del encuentro del patrón y del operario, en el camino hacia el monasterio, con Zajarías, un fraile macilento huido y medio loco. Zorba, con su perspicacia y pillería de siempre, trata con

él y le pide que regrese con ellos al monasterio, pues conocedor como renegado de las debilidades de los monjes les será útil en los propósitos de conseguir ventajas en la explotación del bosque para madera, como en efecto ocurre. El fraile vacila un momento pero reacciona y pregunta:

- ¿Qué me darán? Dijo por fin.
- ¿Qué quieres?
- Una *ocá* de bacalao y una botella de cognac.

Zorba se inclinó y lo miró:

- ¿No tendrás algún demonio dentro, Zajarías?

El monje se estremeció:

- ¿Cómo lo sabes? – preguntó sorprendido.
- Vengo del Monte Athos –respondió Zorba–, algo sé.

El monje bajó la cabeza; apenas se le oía la voz.

- Sí –susurró–, lo tengo.
- Y quiere bacalao y coñac, ¿eh?
- Sí, quiere, el muy maldito.
- ¡De acuerdo, pues! ¿Y también fuma?

Zorba le lanzó un cigarrillo; el monje lo atrapó voraz.

- Fuma, fuma, ¡maldito sea! –dijo, se sacó del pecho un mechero de piedra con mecha, lo encendió y aspiró a pleno pulmón.
- ¡En nombre de Cristo! –dijo, levantó su bastón de fierro, dio media vuelta y se puso a la cabeza.
- ¿Y cómo se llama el demonio que llevas dentro? –le preguntó Zorba, y me guiñó el ojo.
- Iosif –respondió el monje sin volverse a mirarnos.

La compañía de aquel monje medio majareta no me gustaba; su tullido cerebro, así como su tullido cuerpo, me provocaban antipatía, compasión y asco a la vez. Pero yo no decía nada, dejaba a Zorba que hiciera lo que quisiera.

El aire puro nos abrió el apetito, nos dio hambre; nos acomodamos debajo de un inmenso pino, abrimos el morral; el monje se asomó con glotonería a ver lo que teníamos dentro.

- ¡Eh, eh –gritó Zorba–, ni te relamas, padre Zajarías! Hoy es Lunes Santo; nosotros somos masones, vamos a comer un poco de carne, un pollo, que Dios nos perdone. Pero tenemos halvá y olivas para tu santidad, ¡sírmete!

El monje se acarició la grasienta barba.

–Yo –dijo con quebranto–, yo, Zajarías, guardo el ayuno; comeré olivas y pan, beberé agüita...Pero Iosif, como demonio que es, no guarda el ayuno, comerá él también carne, hermanos míos, y beberá vino de su calabaza, el muy condenado.

Se persignó, comió pan con voracidad, olivas, halvá, se limpió con el dorso de la mano, tomó agua. Volvió a persignarse como si ya hubiera terminado de comer.

–Ahora –dijo–, le toca, Iosif, tres veces maldito sea...

Y se lanzó al pollo.

–Come, condenado –murmuró enfurecido, agarrando grandes trozos–; ¡come, come!

Se volvió hacia mí.

–¿Qué opinas, patrón?

–Se parece a ti –respondí riendo.

Le dio Zorba al monje la calabaza de vino.

(Kazantzakis 2015: 236)

En el ambiente bélico, con sus códigos especiales, tan importante en una fase de la vida de Zorba, la satisfacción de la necesidad de la comida tiene un alcance mayor que el inmediato. En momentos de urgencia por evitar los efectos nefastos del hambre, la ritualización del banquete antes de entrar en combate añade un poder mágico de vigorización para acometer la lucha:

–¡Viejas historias, te digo patrón! Fantasías griegas, disparates.

–Pero cuenta, Zorba, ¡me gustan!

–Pues bien, resulta que los búlgaros nos tenían cercados. Se había hecho de noche. Los veíamos todo alrededor de nosotros arriba en la montaña encender hogueras y tocar timbales y aullar como lobos para asustarnos. Debían ser unos trescientos; nosotros éramos unos veintiocho, y el capitán Ruvas (que Dios se apiade de su alma si es que se ha muerto, ¡era un valiente!), nuestro jefe. Me dijo: “¡Eh, Zorba pon el cordero en el espetón!”. “Queda más sabroso, mi querido capitán, si se asa en un hoyo”, dije. “Hazlo como quieras; ¡pero pronto, tenemos hambre!”

Todos nos reíamos; nadie quiso dar una respuesta. Cogimos la cantimplora. “A tu salud, capitán; ¡buena salva!”

Bebimos una vez, bebimos dos, desenterramos el cordero. ¡Ah! Pero qué cosa era eso, patrón. Me acuerdo y se me hace agua la boca. Se fundía, una delicia. Nos lanzamos sobre él, como verdaderos valientes. “¡En mi vida había comido una carne tan sabrosa! ¡Que Dios esté con nosotros”!, dijo el capitán. De un trago se bebió su vaso, él que

jamás bebía. Ordenó: “¡Cantad, muchachos, un canto cléfico! Los búlgaros allá, en lo alto, aúllan como lobos, nosotros vamos a cantar como personas. ¿Os parece bien ‘El Viejo Dimos’?”.

“Tragamos rápido; volvimos a chocar nuestros vasos una vez más, y surgió la canción; los barrancos hacían eco: “*Viejo estoy, muchachos, cuarenta años en la sierra / A los turcos combatiendo...*”.

La escena recuerda en parte y lejanamente prácticas guerreras ancestrales como la que vimos en *Iliada* XIX (vid. *supra*. p. 214 s.). Grande es la diferencia en muchos aspectos culturales entre un mundo y otro desde el punto de vista histórico, pero desde el antropológico pueden verse correspondencias entre la intervención divina continua en el mundo intemporal del *epos* y la invocación de lo divino desde el desvalimiento en el mundo desacralizado progresivamente que profiere el capitán que oficia como un sacerdote (¡“en mi vida había comido una carne tan sabrosa! ¡Que Dios esté con nosotros!,... De un trago se bebió su vaso, él que jamás bebía”). Tampoco es necesario destacar por obvio, aunque complejo, el significado del sacrificio del cordero salvador y del banquete subsecuente en la tradición hebraica y cristiana. Es la intervención de la risa, más aún que los cánticos de tradición guerrera, lo que confiere a la escena que narra ahora Zorba un tono festivo, casi carnavalesco, que parece desafiar la gravedad del momento y que tiene un efecto apotropaico respecto de la muerte (Bajtín / Rabelais, vid. *supra*, p. 217) que amenaza al otro lado. Las prácticas adivinatorias observando ciertas partes del animal son también ancestrales y tienen asimismo un claro valor apotropaico aquí para alejar el mal:

¡Veremos qué nos depara tanta euforia! A ver, Alexis, léenos la paletilla...¿qué dice?, dijo el capitán.

Limpié con la navaja la espalda del cordero, me acerqué al fuego. “No veo tumbas, capitán; no veo muerte. ¡Esta vez también escaparemos, creo!”. “Que tus palabras lleguen a oídos de Dios; que alcance yo a tener un hijo, y luego ya, que pase lo que pase”, dijo el teniente coronel, que estaba recién casado.

Tras el relato que hace Zorba de los prolegómenos de aquella batalla, el narrador vuelve a la escena actual sin aparente solución de continuidad:

Zorba cortó un trozo grande de carne:

—Aquel cordero estaba muy bueno —dijo—, pero ¡este también lo voy a disfrutar! No desmerece.

–¡Sirve de beber, Zorba! ¡Que rebosen los vasos y que no quede ni una gota!

Brindamos, bebimos. Soberbio el vino de Ierápetra, tinto como la sangre de una liebre, lo bebías y era como si recibieras la sangre de la tierra y te enfervorizaras. Tus venas desbordaban fuerza y tu corazón bondad; si eras un cagueta, te volvías un valiente, si eras un valiente, ¡una fiera! Te olvidabas de las pequeñas ruindades, las apretadas fronteras se rompían, te mezclabas con las personas, con los animales, con Dios, te volvías uno con ellos.

–A ver, veamos nosotros también la espalda del cordero, a ver lo que nos depara –dije–. ¡Venga Zorba, adelante con las profecías!

Lamió la paletilla, luego la raspó con el cuchillo, la levantó para verla a la luz, la examinó con atención.

–Todo bien –dijo–, viviremos mil años, patrón; el corazón aguanta.

Se inclinó de nuevo, observó:

–Veo un viaje –dijo–, un largo viaje; y al final de este viaje una casa grande con muchas puertas. Debe de ser alguna ciudad, patrón; pero quizás sea un monasterio, donde yo seré el portero y haré el trapicheo del que hablábamos.

–Sirve de beber, Zorba, y deja las profecías. Yo te voy a decir qué es esa casa de las muchas puertas; es la tierra con las sepulturas; ése es el final del viaje; ¡a tu salud, tunante!

–¡A tu salud, patrón! La fortuna, según dicen, es ciega, no sabe dónde se dirige, se va tropezando con los transeúntes; y a aquel que le cae encima, lo llaman afortunado. ¡Al diablo esa fortuna; no la queremos nosotros, patrón!

–¡No la queremos nosotros, Zorba! ¡Salud!

Bebíamos, devorábamos el cordero, el mundo comenzó a hacerse más ligero, el mar reía, la tierra se movía como la cubierta de un barco, dos gaviotas caminaban sobre los guijarros y conversaban como personas.

(Kazantzakis 2015: 348-50)

Se revela así el carácter eucarístico del banquete pagano. La celebración transubstancia el vino en la sangre vigorizadora de la tierra y detiene el tiempo, acalla las profecías y suspende el viaje de la vida lejos de su final abocado a “la casa de las muchas puertas”, las tumbas abiertas también en la tierra. Sin abandonar el tono realista, es un momento de beatitud en comunión con todas las cosas, lo más cercano al Paraíso recobrado.

El tema interminable, la comida, una obsesión que la convierte en liturgia espiritual, funciona como exorcismo del hambre, que permanece como la otra cara de la

misma moneda: la necesidad. En el episodio del encuentro con el monje extraviado Zajarías (235 ss.) vimos cómo Zorba, de la forma chusca y sabia que le caracteriza, detecta en el ayuno y la mortificación la incitación de Dios, y en la comida, la incitación del diablo. Pero para Zorba “Dios y el diablo son el mismo” (p. 296). La *Odisea* supuso la divinización del hambre, y el *Zorba*, la divinización de la comida, que ahuyenta al hambre al tiempo que la lleva indefectiblemente aparejada. En ambas obras se perciben referencias al arcano del banquete totémico, mucho más explícitas en el primitivismo del ambiente africano en que se escenifica gran parte del poema que precedió a la novela.

II.4.2.3. EVOLUCIÓN ESPIRITUAL. ASCÉTICA.

Alexis Zorba aparece en la novela desde el comienzo como un carácter entero, sin fisuras, acabado y casi siempre seguro de sí mismo y de lo que quiere, de manera que él es la principal medida moral de lo que ocurre. Y así se muestra durante toda la aventura cretense narrada por el amo y aún después de la separación de éste hasta el final de sus días, como se deduce de las noticias que le envía de tarde en tarde por carta. La única gran variación en su trayectoria biográfica es la decisión de asentarse definitivamente, ya de avanzada edad pero aún recio, en un lugar de Serbia, continuar con su oficio principal de minero y crear una familia, poniendo fin a su errancia. Zorba ya había contraído matrimonio anteriormente en otras ocasiones, pero más bien con el carácter de peripecia en su deambular por el mundo. Así lo deja ver él mismo en la narración que hace de su propia vida cuando se lo pide el patrón. A través de estos relatos fragmentarios distribuidos en episodios interrumpidos que no siguen un orden temporal lineal es como se puede reconstruir una línea evolutiva en su conducta que en su lucha por la supervivencia discurre, como hemos visto, por la delincuencia y la errancia. La delincuencia común y el engaño llevan a Zorba, por un lado, al límite de lo humanamente tolerable, en contraposición a otros gestos de verdadera compasión por el desvalido; por otro, la ceguera patriótica que se manifiesta sobre todo en la guerra le lleva al extremo de la ingratitud y de la crueldad con el enemigo, incluso cuando a veces éste no se comporta como tal: es lo que le acerca a la amoralidad del *desperado*. La errancia como distanciamiento y desarraigo favorece la reflexión que lleva al cambio y al

descubrimiento de valores. La experiencia de la precariedad manifestada en el hambre conduce a Zorba a una especial afición por la comida y le hace oficiar como cocinero y comensal. Esto constituye una forma de liturgia espiritual, pues favorece situaciones de diálogo y de intercambio de formas de ver el mundo en las que la materia se transforma en espíritu (el gran descubrimiento del interlocutor intelectual un tanto desorientado filosófica y vitalmente). Todo ello, delincuencia, errancia, precariedad material, hace de la vida de Zorba un ejercicio que tiene como resultado una transformación espiritual. La vida de Zorba según la cuenta él mismo es una ascesis que comienza con el abandono del hogar, con la consiguiente entrega a la errancia, y culmina con la conciencia del error y la liberación del sentimiento de culpa con su peculiar y pragmática construcción teológica. Este sentimiento era el dominante en el caso del pícaro modélico Guzmán y terminaba sin tocar el edificio teológico inamovible de la Contrarreforma, en arrepentimiento. En el caso de Simplicissimus, por su parte, el tema dominante era el de la guerra (Parker), aunque naturalmente ello no evitaba el problema insoslayable de la culpa y del arrepentimiento (*nosce te ipsum*: “*Adieu Welt*” / Guevara: “quédate a Dios, mundo”). La ascesis del Odiseo kazantzakiano culminaba con la liberación de lo divino y de la materia con su desvanecimiento final. La liberación en el caso de Zorba viene mediante su autoabsolución por identificación moral con el Dios creado por él y la afirmación de la materia (en el caso de la comida también sabe transformarla para distanciarse del animal, como afirma en su carta desde Megalo Kastro, cap. 13). Ciertamente en la *Odisea* hay una divinización del hambre y en el *Zorba* una divinización de la comida, pero en éste se añade la divinización de la risa, el gran revulsivo en la historia de la literatura (Bajtín). “A Dios le gusta la risa”, afirma el monje excéntrico, que se parece a Zorba según le dice el amo entre bromas y veras cuando se encuentran con él. El discurso improvisado del monje lo suscribe sin reservas Zorba, cuya risa salta en tantos momentos de la novela (con ella se despedirá del mundo):

—¿Cómo te hiciste monje? —le preguntó Zorba, que había comido bien y tenía ganas de conversar.

El monje rio a carcajadas:

—¿Crees que por santidad? ¡De ninguna manera! Por pobreza, hermano, por pobreza. No tenía para comer y pensé: “¡Podría ir al monasterio para no morirme de hambre!”.

—¿Y estás contento?

–¡Bendito sea Dios! A menudo suspiro, pero no hagas caso, no suspiro por la tierra, esa me la paso por... Suspiro por el cielo. Cuento chistes, hago piruetas, los monjes me ven y se ríen; todos me dicen que llevo dentro los siete demonios y me insultan; pero yo digo: “No puede ser, a Dios le gusta la risa (ἀγαπάει τὸ γέλιο). ¡Entra, títere querido, me va a decir un día, ven a hacerme reír!”. Y así, claro, yo también entraré en el Paraíso, en calidad de marioneta (σὰν καρραγκιόζης).

–¡Yo creo que tiene los cuatrocientos tornillos muy bien atornillados! –dijo Zorba y se levantó– ¡Vamos, no se nos vaya a hacer de noche!

(Kazantzakis 2015: 237 s.)

También Odiseo se ríe, pero no los dioses antiguos como los presenta y entierra, ni tampoco el dios nuevo cuya máscara terrible construye. El dios de Zorba se ríe y se divierte porque Zorba se ríe y se divierte, aunque no pierde la faceta de ferocidad. La construcción que hace de Dios es a su imagen y semejanza. Su religión es completamente analógica, pagana. Desde esta perspectiva, el “Salvatores Dei”, de ese Dios que vemos en la *Ascética*, significa salvarse a sí mismos del sentido de la culpa original:

Una noche, al volver, me preguntó angustiada:

–¿Existe o no existe Dios? ¿Qué opinas tú, patrón? Y si existe (todo puede ser), ¿cómo te lo imaginas?

Me encogí de hombros, no respondí.

–No te burles, patrón, pero yo me imagino a Dios idéntico a mí, sólo que más alto, más fuerte, más chiflado, e inmortal. Está cómodamente repantingado sobre mullidas pieles de oveja y su barraca es el cielo. No está hecha de bidones de hojalata, como la nuestra, sino de nubes. En la mano derecha no tiene una espada, ni una balanza, esos instrumentos son para los asesinos y los tenderos. Dios tiene una gran esponja empapada de agua, como nube de lluvia. A su derecha está el Paraíso, a su izquierda el Infierno. Llega la pobre alma, en pelotas porque ha perdido su cuerpo, y está tiritando. Dios la mira y por debajo de sus mostachos ríe; pero finge ser un ogro. “¡Ven aquí”, le dice, poniendo una voz muy ronca, “¡Ven aquí, maldita!”, y comienza el interrogatorio. Caen el alma a los pies de Dios. “Piedad”, le grita, “he pecado”. Y venga a soltar sus culpas. Aquello es una sarta de palabras sin fin. Y Dios se aburre, bosteza. “¡Cállate ya! ¡Me estás dejando sordo!”, le grita. ¡Y plaf! Hace un movimiento con su esponja y, de un golpe, borra todos los pecados. “Largo, al Paraíso”, le grita, “Pedro, dale entrada a esta pobre también”.

Porque tienes que saber, patrón, que Dios es un gran hidalgo (ἀρχονταξ μεγάλος); y eso es la hidalguía (ἀρχοντιά): ¡saber perdonar!

Esa tarde, me acuerdo, cuando Zorba me contó aquello, me reí; sin embargo, desde entonces esa “hidalgúa” de Dios se encarnó y arraigó en mí, compasiva, magnánima y todopoderosa.

(Kazantzakis 2015: 140 s.)

El delito en el orden humano y el pecado en el divino se resuelven en la teología amañada zorbiana, socarrona y lúcida. La experiencia terrenal más nefasta moralmente es la guerra, que atenta contra los dos órdenes. Ella ha contribuido no obstante en el pensamiento de Zorba (“filósofo”) a la amortización de una idea de patria reductiva y cruel y su sustitución por otra espiritualmente universalista, a despecho de antiguas convicciones del personaje, del narrador y del autor. Zorba es quien da el gran paso. El tema central de la novela es la intuición de una patria esencial y el movimiento hacia ella, una patria que dejaría espacio de acogida al paraíso perdido como lugar de encuentro con lo divino. Es así como *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ* es realmente un συναξάρι, la vida del Santo Zorba (“padre Alexios, anacoreta”), que ha hecho en su vida muchas cosas y podría haber hecho muchas más y muere rechazando la absolución del clero: no la necesita, ha alcanzado la santidad sin mediadores. La risa con la que se despide del mundo lejos de su lugar de origen, mirando a las montañas, es la proclamación y la máxima elevación de toda su vida, la del pícaro y la del santo:

...miró a lo lejos, hacia las montañas, abrió desmesuradamente los ojos y se puso a reír, y luego a relinchar como un caballo. Así, de pie, con las uñas clavadas en la ventana, lo halló la muerte.

Zorba ha alcanzado “la cumbre del monte de las miserias”, como Guzmán, pero también la del monte de la grandeza: el pícaro español, con su sentido innato y perenne de culpa, se queda por el momento en la primera cima y con su arrepentimiento puede llegar a tocar el cielo, la región apartada y sujeta al juicio en suspenso del Todopoderoso. Zorba, en sus alturas, ha dado en esta vida ya el salto que le deja frente a Dios, el ἄρχοντας μεγάλος, el “gran señor”, que lo es por saber perdonar y haber perdonado, y al que se le puede mirar cara a cara cuando muera porque “le gusta la risa”, ἀγαπάει τὸ γέλιο, que le hace cómplice y morador de la vida misma. Más que Odiseo, disuelto en el insondable misterio de su final, es Zorba quien cumple la misión de *salvator Dei*, el propósito de la *Ascética*. Lo hace elevándose hasta Él para espetarle

que ha saldado su deuda, se ha redimido y al mismo tiempo le ha redimido participando de la misma sustancia que le atribuye: la risa y la danza. La relación deudor-acreedor se ha terminado, ya no hay pecado original (προπατορικό ἀμάρτημα) ni sentimiento de culpa (αἴσθησις ἐνοχῆς). Ahora Sísifo triunfa en la plenitud del “alegre bribón”, no del tipo de delincuente extraño, sino jovial, πρόσχαρος: “La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d’ homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux” (Camus 1985: 168).

Creemos que de este modo se entiende que Zorba, superador del absurdo, sea un personaje más cercano a las aspiraciones más profundas de anclaje en la vida de su autor (considerado tantas veces, de forma simplista, como ateo o nihilista) que el propio intelectual narrador de la novela, que en primera instancia lo representaría.

II.4.2.4. PSEUDOAUTOBIOGRAFÍA. LA FORMA DIALOGADA. LA DANZA.

Es un rasgo común de la picaresca inaugural la decisión de un autor de crear un relato en el que introduce un actor narrador (con frecuencia “mozo de muchos amos”) que cuenta en primera persona, en tono de confesión, las vicisitudes de la propia vida desde su inicio, con la intención de dar cuenta en sucesivos episodios de la situación de precariedad material y moral por la que ha transcurrido o en la que ha derivado su conducta transgresora, condicionada hasta cierto punto por sus orígenes o por el entorno. El autor se responsabiliza de la credibilidad de la historia. Sabe, sin embargo, que el receptor de la misma la interpreta como ficción, sin renunciar como lector a las sospechas sobre lo que de verdad puede proceder de la vida real del autor, sea conocido o no. No hay, por tanto, pacto autobiográfico, a pesar de algunos intentos de aproximación (cf. el *Estebanillo*, vid. ns. 55 y 59), y la pseudoautobiografía funciona a diversos niveles según un complejo juego de máscaras. La revisión del criterio del empleo de la primera persona como recurso narrativo fundamental (fue desde luego fundacional) en la novela picaresca lo hemos llevado a cabo donde y como correspondía, desde el momento que adoptamos los criterios de C. Guillén para nuestro análisis. Dado que los códigos de los géneros varían a lo largo de la historia por la acción renovadora de la lectura circunstanciada y sus efectos en la creación, hemos

recogido las observaciones que respecto del criterio del empleo de la primera persona (y del punto de vista único) han formulado críticos como Wicks, Sobejano, Cabo y otros (vid. *supra*, pp. 33 s.) Desde esta perspectiva ampliada anticipábamos lo que ocurre en las dos obras estudiadas en sucesión y en la autobiografía kazantzakiana traducida como *Carta al Greco*, en la que el autor habla de sus protagonistas relacionándolos de forma un tanto sorprendente y muy significativa. Más adelante hicimos nuestras observaciones concretas sobre la *Odisea* kazantzakiana en lo que se refiere al empleo de la tercera persona en la narración, en la que el autor responsabiliza al poeta de mantener la distancia épica, aunque es clara la empatía, que llega a la identificación, entre ambos y el protagonista a lo largo de todo el poema, con lo que no estamos nunca ante poesía ingenua, sino sentimental en términos schillerianos. Nos referimos allí a las intervenciones en primera persona que el poeta narrador le permite al protagonista y subrayamos también más adelante (vid. *supra*, pp. 63 s.) los aspectos autobiográficos existentes en el poema que, desde la pretendida distancia épica, remiten alusivamente y debidamente disfrazados a vivencias reales del autor.

En *Vida y hechos de Alexis Zorba* las cosas suceden, obviamente, de muy distinta manera desde el punto de vista narrativo, tanto por el empleo de las personas necesarias por la introducción de la forma dialogada, como en lo referente a la composición episódica y a la distribución del material picaresco, aspecto este que veremos en el siguiente apartado. De momento, en la novela se da un protagonismo compartido, y quien asume la responsabilidad global del relato y quien lo pilota no es quien da título a la novela, sino alguien que ejerce en la historia como “amo” o patrón suyo. Que éste incite a menudo a su “mozo” sesentón a que cuente su vida (“cuenta, Zorba, cuenta”, Kazantzakis 2015: 40, 74, 348) y que la principal lección de vida venga de éste es lo que identifica a la novela y le da su título. Ya hemos anticipado algunas observaciones sobre su construcción dialógica, sobre la singularidad del empleo que hace de un recurso tan extendido y antiguo (testimonios egipcios, griegos y después árabes, y su clara influencia en el *Zorba*: vid. *supra* . pp. 333 ss.). Ahora trataremos de subrayar que la construcción dialógica es perfectamente compatible con el modo narrativo picaresco, a pesar de que incumple el principio del punto de vista único si lo enfocamos exclusivamente desde una primera persona como en las novelas picarescas consideradas paradigmáticas.

Al observar la variedad de la producción picaresca posterior al *Guzmán* que se dio ya durante la época áurea veíamos que F. Cabo estimaba que la evolución de sus formas se produce:

a veces mediante la presencia mayor de estructuras dialogadas o la inserción en narraciones más amplias del relato picaresco. Otras se consigue incluyendo en el texto al autor representado. Y también cabe, según hemos visto, que recaiga sobre un autor / editor la responsabilidad de ‘reconstruir’ lo narrado por el pícaro (Cabo 1992: 69).

En el prólogo de *Vida y hechos de Alexis Zorba* el autor, tras presentarse como tal, se anuncia como actor y narrador de la novela y se plantea las formas posibles que puede adoptar para su relato. Una de ellas es reproducir, en lo posible, palabra por palabra, en una transcripción sobria, los diálogos nocturnos entre él, convertido ya en actor como amo, y su empleado Alexis Zorba en torno al fuego y la comida al final de la jornada de trabajo, es decir, limitarse a ser notario o “editor” de ellos (lo que sucede con la reproducción de la carta que le envía Zorba desde Megalo Kastro, que ocupa casi todo el capítulo 13). Esto último, sin embargo, no es así del todo, y el autor, convertido ya en narrador, moldea los diálogos de su relato con una clara intención literaria, proveyendo al interlocutor de una máscara con la que pretende revelar lo más profundo del presunto personaje real, Giorgis Zorba, que conoció y trató Kazantzakis: la desfiguración de la realidad que se presenta en primera instancia figura mejor “la verdad”, que se revela en Alexis Zorba en la novela (Anapliotis 1960: 94). El autor se hace claramente identificable en el actor narrador, en el que se autorrepresenta, como queda claro en el prólogo y por los datos biográficos que van apareciendo a lo largo de la novela con narraciones entre la realidad y la ficción (p. ej., la relación con su amigo Stavridakis y la misión de rescate de los griegos del Cáucaso). Nunca aparece, sin embargo, el nombre del narrador, con lo que también queda clara la voluntad del autor de construir de todos modos la propia máscara “anónima” y dejar al lector la posibilidad de levantar el velo, nunca demasiado tupido. Desde esa máscara asume “la responsabilidad de reconstruir” lo narrado por Zorba, a quien se le concede a su vez la libertad necesaria para construir su “vida” en su narración como desea, al tiempo que discurre la acción en la mina de Creta. Una forma de *Bildung* que el juego de máscaras hace pasar por ejemplar en la figura de Zorba, al menos para el propio autor, quien confiesa en el prólogo que es una de las personas que más honda huella dejaron en él junto con Homero, Bergson y Nietzsche. Zorba le enseñó a amar la vida y a no temer la muerte y es a quien elegiría

como guía espiritual³⁵⁹. Por eso se decide a escribir un συναξάρι, es decir, el relato la de la vida de un santo, de un asceta que se encuentra a sí mismo en un Dios creado a su medida con la astucia de un pícaro que se basta a sí mismo para absolverse. Las máscaras “duales” que hay en la obra de Kazantzakis han sido estudiadas en alguna ocasión por la crítica (Bloch 1971), pero pensamos que en ningún otro caso se dejan ver tan claras y transparentes como en *Vida y hechos de Alexis Zorba*, que surge como desdoble literario del trato real de Nikos Kazantzakis con Giorgis Zorba. No hay en el relato pretensión de asimilación de una persona en la otra, como ocurre en el relato oriental en el que Simbad el Marino y Simbad el Porteador comparten el mismo nombre y la promesa de hermanamiento, sino que la primera persona del narrador actor alterna con la del personaje que cuenta la historia de su vida, de tal forma que la de este último sobrepaja en intensidad a la de aquél, convirtiéndose la novela en una suerte de *agón* en el que la *aristía* pertenece a Alexis Zorba. A ello contribuye que las exposiciones del narrador sobre su vida y su pensamiento quedan más en la intimidad del monólogo, que en la viveza arrolladora del diálogo, a pesar de que éste, donde se produce el relato picaresco de Zorba, queda en “inserción dentro de un relato más amplio” (F. Cabo). Nunca se decidiría el autor, representado en el narrador, a seguir las enseñanzas de la escuela del Zorba que quiso ser y que de algún modo creó, con lo que, según afirma en el prólogo, no fue capaz de derribar las barreras de la moral, la religión y la patria y quedó entonces confinado como “un hombre desdichado y miedoso”. La “vida” de Alexis Zorba no es la misma que la de Giorgis Zorba, el personaje real que inspiró a Kazantzakis: es una pseudoautobiografía expuesta por el Zorba literario que se convierte en piedra de toque de la vida del autor de la novela, quien construye al tiempo en ésta, a través del narrador, su propia pseudoautobiografía. *Vida y hechos de Alexis Zorba* es en definitiva una pseudoautobiografía dual, más bien que doble, ya que una, la de Zorba, depende narrativamente e ideológicamente de la otra. El juego de máscaras especular permite que la autorrevelación inducida del personaje de Zorba haga que el autoencubrimiento del autor tras el narrador, que nunca dice su nombre, se transforme al cabo en su propia autorrevelación como autor y, aún más profunda, como persona: una forma de confesión, práctica moral repetidamente expresada por Kazantzakis en su poética, como se ve con frecuencia en sus prólogos (*Viajando. España, Vida y hechos de Alexis Zorba, Carta al Greco*). El carácter dual de la pseudoautobiografía no permite entonces la construcción completa del relato desde un punto de vista único, aunque obviamente cada persona enfoque así su propia vida en su turno en el diálogo. Parece

elocuyente en este aspecto la confrontación de un postulado crítico sobre la evolución de la novela picaresca, al que ya hemos aludido, con un pasaje de la novela que nos ocupa:

El escritor moderno ha aprendido a ocultarse tan por entero detrás de lo que narra, que sabe crearnos en tercera persona la sensación de relieve absorbente que pueda tener la autobiografía. No es la forma autobiográfica lo decisivo en la novela picaresca, sino el despliegue de la vida en muestras que se van sucediendo como sumandos, sin otro corolario que esa mostración acumulativa. También es decisivo que uno o varios protagonistas condensen la conciencia que critica y juzga. Y es, sobre todo, esencial que la actitud de ese o esos personajes nunca sea o aparezca más moral que la de los otros, sino tan inmoral o más que ésta, pero siempre más lúcida, más reflexiva. Sólo con esta condición puede el pícaro –el autor a través de él– criticar, hacer ver la realidad del mal; función noble y purificadora como pocas (Sobejano 1964: 215).

En uno de los diálogos de *Vida y hechos de Alexis Zorba* el amo interroga a su empleado:

-Pero tú ¿no crees en nada? – dije con fastidio.

-No, no creo en nada, ¿cuántas veces te lo voy a decir?

No, no creo en nada, ni en nadie que no sea Zorba. Y no porque Zorba sea mejor que los otros, en absoluto, pero ¡en absoluto! También él es una bestia. Pero creo en Zorba porque sólo a él lo tengo en mi poder y sólo a él lo conozco, todos los demás son fantasmas. Con sus ojos veo, con sus oídos escucho, con sus vísceras digiero. Todos los demás, te digo, son fantasmas. Si yo muero, muere todo. El mundo entero de Zorba se irá al garete.

-¡Vaya egoísmo! Todos los demás – dije sarcástico.

(Kazantzakis 2015: 79)

Conviene destacar que la forma dialogada no solamente es una vía de evolución que siguió pronto la picaresca en algunos casos, sino que en la gestación del propio género tiene un papel importantísimo. Sarah Laporte se ha encargado de demostrar que ciertos rasgos que tradicionalmente han venido siendo considerados como definitorios del género, como la ascendencia vil, el servicio a muchos amos o la justificación de un “caso”, no se cumplen en el conjunto del *corpus* áureo tanto como la característica constante que pasa a ser la fundamental de la poética de la picaresca que propone: el marco dialogístico, en el cual se inserta el relato autobiográfico al que precede como procedimiento. Para formular cuidadosamente su propuesta recuerda esta autora

oportunamente los antecedentes de la Antigüedad grecolatina, Luciano sobre todo, y otros más inmediatos de la abundante literatura dialógica del XVI:

Con Luciano, pues, se da un paso más en el *acercamiento entre diálogo y picaresca* [la cursiva es nuestra]. Acercamiento que, a partir de ahí, se va a hacer cada vez más tangible con otros diálogos importantes de la época: especialmente los *Eremitae* de Maldonado (1538), los *Colloquios Satíricos* de Torquemada (1553) y el *Viaje de Turquía* (1557?) (Laporte 2011: 325 s.)

Finalmente, la autora aborda las innovaciones cervantinas (la cuestión de la supuesta picaresca en el autor de *Quijote* queda siempre sin resolver por la originalidad de toda su obra) y al hablar de algunas obras como *El coloquio de los perros* y *Rinconete y Cortadillo* afirma:

En primer lugar, podemos comprobar que ambos relatos mantienen el punto clave de nuestra poética, el desencadenante de todo lo demás: *el relato autobiográfico imbuido en un importante y claro marco dialogístico que le es anterior y lo condiciona* [la cursiva es nuestra]. En el *Coloquio* nos encontramos con un diálogo, de viva voz y en presencia, de Berganza y Cipión, dos perros dotados por un momento del don del habla; recordando asimismo el patrón, por ejemplo, del *Alonso, mozo de muchos amos*, o el *Marcos de Obregón*. La situación es similar en el caso de la segunda: asistimos, aunque no todo el tiempo, al diálogo entre los dos protagonistas, Rincón y Cortado. (Laporte 2011: 556)

Las obras citadas son consideradas a menudo vagamente entre el grupo de picaresca declinante, epígonos, pseudopicaresca, etc., conceptos que Laporte pone en entredicho. En *Las relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, Marcos le cuenta su vida a un ermitaño. Del *Donado hablador* o *Alonso, mozo de muchos amos* (1624-1626), de Jerónimo de Alcalá, A. Zamora Vicente dice en una reseña: “Estas aventuras las va narrando en un leve diálogo con el Padre Vicario de un convento a donde Alonso se ha retirado a descansar. El posible éxito animó al autor a publicar la segunda parte, donde se repite el mismo sistema de narración, siendo, en lugar del vicario, el cura de San Zoles quien lleva el diálogo”.

Hay una insistencia muy significativa por parte de cierta crítica en el papel fundamental del dialogismo en la narración picaresca, y no sólo para la formación del género, sino para un fenómeno de mayor alcance en la historia de los géneros. A propósito del *Coloquio de los perros* cervantino leemos:

La aparición del perro que escucha y dialoga con el impenitente hablador Berganza es, como decimos, la clave que nos hace comprender la base subyacente de la novela picaresca, más allá de las características vistas hasta ahora: *el dialogismo es la piedra angular que sostiene la narración picaresca* [la cursiva es nuestra], y fue Cervantes quien le dio sentido, forma y molde, no sólo para la formación del género que inaugurara el de Tormes, sino para la consolidación de la novela como forma narrativa con entidad propia (Rodríguez Álamo 2015: 215).

Las relaciones de la picaresca con el diálogo son amplias y conectan con otros géneros, como el caso de *Rinconete y Cortadillo* con el sainete, y la importancia de ciertas comedias de Lope de Vega en el desarrollo de la picaresca puede llegar incluso a afectar a la noción de esa literatura como género (Restrepo 2016). Cabe afirmar, por otra parte, que el marco dialogístico en el que se inserta el relato pseudo-autobiográfico picaresco favorece más que entorpece el encubrimiento del autor, pues abre más posibilidades para ello, como demuestra que la crítica haya encontrado fácilmente en ciertas obras picarescas dialógicas algunas facetas del autor en sus protagonistas (p. ej., de Espinel en Marcos y de Cervantes en Berganza).

Parece entonces claro que la forma dialogada en la que se despliega *Vida y hechos de Alexis Zorba*, en la que el narrador es “quien lleva el diálogo” que permite a Zorba contar los avatares de su vida y hacer sus reflexiones, no es simplemente un recurso por el que encontró una salida un género excesivamente codificado –en el que por otra parte el autor, Nikos Kazantzakis, no se siente preso en ningún momento–, sino que puede entenderse como un rasgo genuino de la naturaleza misma de la narrativa picaresca. Y en lo que se refiere al precedente cervantino en el desarrollo del diálogo, no hace falta citar lo que ocurrió con el *Quijote*. Su alcance a tantos niveles en la novela posterior de todas las épocas y géneros es inconmensurable, y naturalmente no podía quedar el *Zorba*, por la especial relación del autor con España, al margen, tanto en el aspecto moral (posiciones idealistas quijotescas del amo y pancistas del criado, aunque saliéndose de los moldes), como en el compositivo de los diálogos. Tampoco quedan al margen de esto otras obras de Kazantzakis como *El pobre de Asis*, con los intercambios entre el Santo y el Hermano León. Pero es un aspecto que ha sido tratado por otros estudiosos, aunque sigue siendo estimulante, y por el momento excede los propósitos de nuestro estudio³⁶⁰. En lo que se refiere a los aspectos morales de lo que pudo significar el héroe principal cervantino para Kazantzakis, nos remitimos a los comentarios que hicimos a propósito de su aparición en la *Odisea* (vid. *supra*, pp. 194 ss.).

El diálogo puede manifestarse en otro tipo de lenguaje no verbal como la danza, práctica tan importante en el carácter de Zorba como la de tañer el santuri. Muchas veces Zorba baila solo, en monólogo, pero las dos veces más significativas de la novela lo hace en compañía. La primera la cuenta Zorba inmediatamente después de la danza frenética que inicia él solo delante del patrón al comprobar con alegría que detrás de la empresa de la mina de lignito éste esconde en realidad un proyecto de mayor calado vital (cap. 6), y la segunda (cap. 25) la ejecuta en compañía del propio patrón tras el derrumbamiento del teleférico para celebrar el fracaso como triunfo. Entonces Zorba grita entusiasmado:

¡Al diablo los papeles y los tinteros! ¡Al diablo los bienes y las rentas! ¡Eh, hombre!, ahora que tú también bailas y estás aprendiendo mi lengua, ¡cuántas cosas nos contaremos!

Esta última escena, que tiene lugar poco antes de la separación, la describe naturalmente el narrador. Pero aquel día del descubrimiento gozoso de lo que había tras el proyecto es Zorba quien toma la palabra y cuenta uno de los muchos episodios que jalonan su azarosa vida para explicar el sentido que para él tiene la danza, pues incluso el día que murió su hijo pequeño se puso a bailar, por lo que lo dieron por poseído del diablo, pero él no habría podido soportar el dolor de otro modo. El episodio que tiene tanto interés en referir en esta ocasión se desarrolla en Rusia, donde conoció a un bolchevique de carácter tan efusivo como el suyo. Llega entonces a un acuerdo con él, dado el escaso conocimiento del ruso que tiene el macedonio, para contarse respectivamente sus hazañas no a través de las palabras, sino de la danza:

Había aprendido cinco o seis palabras en ruso, justo las que necesitaba para mi trabajo: *No, sí, pan, agua, te quiero, ven, cuánto*. Pero hete aquí que me hice amigo de un ruso, un bolchevique terrible. Todas las noches nos aposentábamos en una taberna en el puerto, nos echábamos al colete unas buenas garrafitas de vodka y nos poníamos de muy buen humor. Y conforme íbamos poniéndonos de buenas, iba abriéndose nuestro corazón; aquél quería contarme, con pelos y señales, todo lo que vio y vivió durante la revolución rusa, y yo quería relatarle mi vida y andanzas (κι ἐγὼ πάλι νὰ τοῦ ξεμυστερεῦτῶ τὸ βίο καὶ τὴν πολιτεία μου); nos emborrachábamos, ¿ves?, y nos habíamos vuelto como hermanos.

Con la ayuda de gestos, a trancas y barrancas, acordamos una forma para comunicarnos: él comenzaría a hablar y, cuando yo no entendiera, le gritaría: “¡Stop!”; y entonces se pondría a bailar; bailarían lo que quisiera decirme. Lo mismo yo. Lo que no podríamos decirnos con la boca, nos diríamos con los pies, con las manos, con la panza o con gritos salvajes: “¡Jai-jai! ¡Jopla! ¡Opa!”.

El primero fue el ruso: cómo habían tomado los fusiles, cómo se había iniciado la guerra, cómo habían llegado a Novosibirsk... Cuando no lograba entender lo que me decía, levantaba la mano y gritaba: “¡Stop!”, y el ruso se levantaba de un brinco, ¡y venga a bailar! Bailaba como un poseído; y yo miraba sus manos, sus pies, su pecho, sus ojos, y lo entendía todo: cómo habían entrado en Novosibirsk, cómo habían matado a los patrones, cómo habían saqueado las tiendas, cómo habían entrado en las casas y se habían apoderado de las mujeres. Al principio lloraban las desvergonzadas, arañaban, se arañaban, pero poco a poco se aplacaban, cerraban los ojos y soltaban gritos de felicidad. Mujeres, ya ves...

Y luego me tocaba a mí. Apenas escuchaba mis primeras palabras el ruso, que era un brutote, no muy avisado que digamos, gritaba “¡Stop!”. De lo que pedía yo mi limosna. De inmediato, pegaba un salto, apartaba sillas y mesas y a bailar... ¡Eh, qué bajo han caído los hombres, maldita sea su estampa!. Han descuidado sus cuerpos y han enmudecido. No hablaban más que con la boca. Pero, ¿qué va a decir la boca? ¿Qué puede decir la boca? Tendrías que haber visto cómo me devoraba el ruso con los ojos, de la cabeza a los pies, y ¡cómo lo entendía todo! Bailando le conté mis pasiones, mis viajes, cuántas veces me había casado, a qué oficios me había dedicado; picapedrero, minero, vendedor ambulante, alfarero, *komitadji*, rasgueador de santuri, marchante de garbanzos tostados, chatarrero, contrabandista; cómo me recluyeron en la cárcel, cómo me escapé, cómo llegué a Rusia... Y cuando terminaba, el brutote me abrazaba.

Todo, me lo entendía todo aunque fuera un zoquete. Hablaban mis pies mis manos, hablaban mis cabellos, mi ropa. Y una navaja que colgaba de mi cinturón, también ella hablaba... Y cuando terminaba, el brutote me abrazaba, me besaba, llenábamos de nuevo nuestros vasos de vodka y llorábamos y reíamos colgados el uno en brazos del otro... Y al amanecer nos separaban, y tambaleándonos nos íbamos a dormir. Y por la noche, otra vez nos reuníamos.

¿Te ríes? ¿No lo crees, patrón? Para tus adentros estás diciendo: “Pero, ¿qué cuentos me está contando este Simbad el Marino? ¿Con el baile se puede hablar?”. Pues mira, y apuesto mi cabeza, así deben conversar los dioses y los diablos.

(Kazantzakis 2015: 101ss.)

Vemos aquí un elemento fundamental de la novela picaresca: el carácter autobiográfico, pseudo-autobiográfico como matizan algunos, dialogado en este caso. Zorba logra dar cumplida cuenta en este encuentro (*và τοῦ ξεμυστερευτῶ τὸ βίο καὶ τὴν πολιτεία μου*: “y yo quería relatarle mi vida y andanzas”, o “mi vida y hechos”) de sus múltiples avatares, que recuerdan claramente los de algunos ilustres pícaros originarios de este tipo de novela, v. gr., Lázaro, Guzmán, Pablos, Estebanillo. Y lo hace no a través de las palabras, recurso propio de aquellos disminuidos, según él, que han olvidado que el lenguaje del cuerpo alcanza mucho mejor la medida de la vida, sino a través de la danza, cuya eficacia ya vimos también a la hora de encontrar la medida dentro de las exigencias del orden divino³⁶¹. Esto confiere al relato verbal de Zorba un carácter especial con respecto al lector: nunca estaremos seguros de que aquello que cuenta cuando habla –y son muchos sus parlamentos, pues su devoción por la danza no

le hace perder de ninguna manera la locuacidad– sea suficiente para entender lo que quiere decir. Es más, parece que se trata de dos mundos inconmensurables en el universo zorbiano, el de la palabra y el de la vida. La palabra y el pensamiento, sin embargo, parecen encontrar una conformidad plausible a través del cuento, bastante más vinculado a la tradición oral que a la escrita (el patrón habla casi como escribe) porque transmite mejor los misterios de la vida, como comprobamos más adelante en un diálogo de ribetes cervantinos:

–Creo, Zorba, pero puede que me equivoque, que son tres los tipos de seres humanos [...] Y finalmente están aquellos que se ponen como meta vivir la vida del universo; todos, seres humanos, animales, plantas, estrellas somos uno, la misma sustancia que libra una misma y terrible lucha; ¿qué lucha? Transformar la materia en espíritu.

Zorba se rascó la cabeza:

– Soy duro de cabeza –dijo– me cuesta trabajo entender... Eh, patrón, ¿si lo que dices pudieras bailarlo, lo entendería!

Me mordí los labios con desesperación. ¡Si pudiera bailar todos estos pensamientos desesperados!

– O si pudieras contarme todas estas cosas como un cuento. Como hacía Hussein Agá...

(Kazantzakis 2015: 336)

El intelectual escritor empieza a reconocer la debilidad del medio artístico que emplea en comparación con la danza y después, tras las sabias palabras de Hussein Agá que transmite Zorba, su anhelo consiste en alcanzar la máxima depuración de la palabra:

Oía a Zorba sin decir palabra. Si yo también pudiera abrir la boca sólo cuando la idea abstracta alcanzara su cima más alta, ¿cuando se volviera fábula [παραμύθι]! Pero esto nada más puede lograrlo un gran poeta, o un pueblo después de muchos siglos de trabajo silencioso.

(Kazantzakis 2015: 337)

Con todo, es el propio Zorba quien opta, siempre con el estímulo del interlocutor, por contar su historia con palabras y no sólo con la danza, y lo hace en una serie de jalones en sucesión aleatoria que despliegan oralmente el friso realista de su vida hasta llegar a Creta. Allí lo recoge el amo, siempre a la escucha, para más tarde

plasmarlo literariamente en *Vida y hechos de Alexis Zorba* en su intento de transformarlo en fábula, en συναζήρι. El paso del discurso oral a la escritura es un tema crucial en la concepción de la cultura y del pensamiento mismo que alcanza la estética, la poética y la moral, y ha suscitado una controversia de gran calado filosófico desde Platón y se ha renovado con especial agudeza en la segunda mitad del siglo pasado (Derrida, Foucault, Barthes). Curiosamente, *Vida y hechos de Alexis Zorba* ofrece un buen ejemplo en el que se dirime el conflicto oralidad / escritura en términos de opciones vitales encontradas entre los protagonistas: el locuaz buscavidas que cuenta su vida y el curioso indagador que lo provoca y toma nota, no literal, sino literariamente, de la experiencia ajena, lo que le da ocasión para contar también la suya, en su mayor parte en tono meditativo al margen del diálogo, pero también estimulado por esta situación. El propio Kazantzakis ya ve en el prólogo la inevitable desnaturalización de la vida en su modelado literario: “Ya era demasiado tarde, y así Zorba, en vez de ser para mí un modelo de vida elevado y formativo, decayó y acabó siendo un argumento literario para emborronar un montón de hojas de papel” (p. 8). Un estudio muy interesante, con la intención de renovar el panorama de la crítica en las letras neohelénicas desde el punto de vista de la deconstrucción y extender el objeto más allá de los textos privilegiados catalogados como literatura –con el aviso de la incidencia del poder en la jerarquización– es el que ofrece G. Jusdanis (1985). Como punto de partida del ensayo el autor toma precisamente *Vida y hechos de Alexis Zorba*, que sirve para revisar la controversia suscitada por la crítica del fonocentrismo que hizo Derrida al denunciar el privilegio que se ha concedido a la palabra hablada sobre la escrita en la tradición crítica occidental. El filósofo francés defiende, en nuestra interpretación, que, en realidad, el lenguaje (oral y escrito) nace de la *différence* (de *différer*, ‘diferir’ en el doble sentido de ‘diferenciar’ y de ‘posponer’) creada por la “huella”, el *gramma*, la *archi-écriture* (una “*difference originaire*”, noción abstracta que no tiene por qué coincidir con lo que entendemos ahora por escritura) como necesidad de grabar el tiempo de la vivencia en el espacio y de dar a ese espacio una dimensión temporal, una proyección hacia el futuro. Un diferimiento que preserva a la vivencia del olvido y, al mismo tiempo, le hace correr el riesgo de interpretaciones erróneas desde otras épocas, lo que viene a ser lo mismo que el olvido³⁶². Estaríamos cerca del sentido que Platón da al φάρμακον como remedio (contra el olvido) y, al mismo tiempo, como veneno (degradación de la vivencia por distanciación del alma, frente a la inmediatez de la voz) al hablar de la invención de la escritura en el *Fedro*, un mito al que recurre Derrida (“La

farmacia de Platón”, en *La diseminación*). Pero, en cualquier caso, y en esto discrepa del filósofo griego, para el francés no tiene sentido la primacía de la φωνή sobre la γραφή, es más, tampoco lo tiene la separación de ambas cosas en el orden de la *archi-écriture*, nacidas ambas de la “diferencia originaria”, sin prelación de la una sobre la otra³⁶³. La rendición del escritor intelectual ante el verbo vivo de Zorba parece dar la razón al privilegio concedido a la voz, pero está claro que la escritura, al tiempo que minusvalorada por el autor desde el prólogo, funciona como un filtro mágico mediante el que se le devuelve la vida al admirado compañero de aventura. La escritura va asociada con la muerte, pero también, por su potencial milagroso, con la resurrección, como declara el propio Kazantzakis sintiéndose ya narrador en el prólogo:

No puedo explicar de otro modo la súbita necesidad que se apoderó de mí de recopilar todo lo que tiene que ver con él, de recordar todo lo que me dijo y lo que hicimos, y de inmovilizarlo en el papel, para que no se desvanezca. Como si quisiera conjurar la muerte, su muerte. No es un libro lo que escribo, me temo, sino unas exequias.

(Kazantzakis 2015: 12).

Poco más adelante viene la alusión al ritual de la *nekya* de la *Odisea* homérica y el recuerdo de que la escritura es con sangre, lo que remite al prólogo de la *Carta al Greco* y al *Zaratustra* (vid. *supra*, p. 308., *infra*, p. 462).

Al final de la novela leemos:

Trabajaba como los hechiceros en las tribus salvajes de África que pintaban en las cavernas al Antepasado, que habían visto en sueños, y luchaban por representarlo de la manera más fiel posible, para que el alma pudiera reconocer su cuerpo y volver.

(Kazantzakis 2015: 373).

Tal vez valga este último pasaje como ilustración de la “huella” derridiana y de la *archi-écriture*. Las espadas de la voz y de la escritura quedan, por tanto, en alto. O quizás *Vida y hechos de Alexis Zorba* sea un buen ejemplo de cómo se enfundan ambas armas con honor tras el duelo en el que la victoria sobre el río del olvido (ή Λήθη), está asegurada.

La intención de Jusdanis en su ensayo es más la revisión de las teorías (Derrida, Foucault, Rorty, Ong) que le sirven para su propuesta de renovación del panorama

crítico dentro del ámbito griego que un análisis directo y específico de la novela de Kazantzakis. Por ello los pasajes que escoge son aquellos en los que se muestra la oposición entre dos formas de expresión, la oral y la escrita, que suponen dos formas opuestas de entender la vida y el mundo moral representadas por los dos personajes protagonistas. Ello explica que ignore la presencia, de capital importancia en la novela, de un lenguaje no verbal: la forma danzada de la comunicación para el discurso autobiográfico, que es sin duda la que prefiere Zorba incluso frente a forma oral (por no hablar del desprecio por la escritura demostrado en tantas ocasiones, apenas camuflado en el reconocimiento de sí mismo como “analfabeto”):

¡Eh, qué bajo han caído los hombres, maldita sea su estampa!. Han descuidado sus cuerpos y han enmudecido. No hablaban más que con la boca. Pero, ¿qué va a decir la boca? ¿Qué puede decir la boca?

(Kazantzakis 2015: 102)

Ya en el prólogo, en la semblanza del personaje, dice el narrador:

Lo escuchaba hablarme de su pueblo en el Monte Olimpo, de las nieves, los lobos, los *komitadjis*, Santa Sofía, del lignito, la granulita, las mujeres, Dios, la patria y la muerte..., y de pronto, cuando no podía más y las palabras ya no le alcanzaban, se levantaba de un salto y, sobre los panzudos guijarros de la playa, comenzaba a bailar

(Kazantzakis 2015: 9).

El significado de “la danza totalizadora” (σμπαντικός χορός) que ejecuta en muchos momentos el héroe en la *Odisea* kazantzakiana y que no se separa del hilo argumental de la misma (vid. Konidari-Fabi 2001: 445) parece encontrar una culminación, sobre todo su explicación más clara, en el pasaje de la novela que comienza cuando el amo, arrebatado por el aluvión vital de Zorba, parece haber descubierto “el verdadero alfabeto” de su escuela y le dice:

– ¡Ven, Zorba –grité–, enséñame a bailar!

Zorba se levantó de un salto, su cara estaba resplandeciente.

– ¿A bailar, patrón? – exclamó– ; ¿a bailar? ¡Ven!

– ¡Ea, Zorba, mi vida entera ha cambiado! ¡Vamos!

– Lo primero que te voy a enseñar es el *zeimbékiko*; un baile salvaje, de valientes. Los *komitadjis* lo bailamos antes de la batalla.

Se quitó los zapatos, tiró los calcetines color berenjena, se dejó la camisa; pero se asfixiaba. Se quitó la camisa también.

– Mira mi pie, patrón –ordenó–; estate atento.

Alargó un pie, rozó ligeramente el suelo, alargó el otro, los pasos se entrelazaron, alegres, la tierra retumbó.

Me tomó por el hombro:

– ¡Ven, muchacho, juntos!

Nos entregamos al baile; Zorba me corregía, muy serio, paciente, con ternura; yo iba adquiriendo confianza, sentía que a mis pesados pies les salían alas.

– ¡Bravo! ¡eres muy hábil! –gritó Zorba, y batía las palmas para mantenerme en ritmo–. ¡Bravo, mi muchacho! ¡Al diablo los papeles y los tinteros! ¡Al diablo los bienes y las rentas! ¡Eh, hombre!, ahora que tu también bailas y estás aprendiendo mi lengua, ¡cuántas cosas nos contaremos!

Rastrilló con las plantas de los pies los guijarros, aplaudió.

– ¡Patrón! –gritó–, ¡tengo mucho que decirte, nunca he querido a nadie como a ti, tengo mucho que decirte, pero mi lengua no puede!... ¡Lo voy a bailar! Hazte a un lado, no vaya yo a pisarte. ¡Vamos! ¡Hop! ¡Hop!

Dio un salto, sus piernas y sus brazos se volvieron alas. Se lanzaba, erguido, sobre la tierra, y así viéndolo contra el fondo del cielo y del mar, me parecía un viejo arcángel rebelde. Porque esa danza de Zorba era todo desafío, obstinación, rebelión. Era como si gritara: “¿Qué puedes hacerme, Todopoderoso? No puedes hacerme nada, sólo matarme. Mátame, me importa un bledo; yo ya me he desquitado, he dicho cuanto quería decir; he tenido tiempo de bailar. ¡Ya no te necesito!

Veía a Zorba bailar y por primera vez me daba cuenta de la endemoniada [*δαμονικιάν*] rebelión del hombre para vencer el peso y la materia, la maldición ancestral. Admiraba su resistencia, su agilidad, su arrogancia; abajo, en la arena, sus esmerados e impetuosos pasos trazaban la historia demoniaca [*έωσφορικήν* = “luciferina”] del hombre.

(Kazantzakis 2015: 350 s.)

No seguiría el amo el camino que pareció iluminarle la danza en compañía de Zorba. El impulso de la savia popular que asciende vigorosamente desde las profundas raíces griegas y del ejemplo de Zaratustra no le hizo cambiar su vida entera, sino que se encaminaría por otra senda, la de “este triste privilegio, el de transformar la vida en arte”, que “resulta desastroso para muchas almas carnívoras” como dice en el prólogo:

Y así fue como Zorba, todo él carne y huesos, en mis manos se redujo a tinta y papel. Sin quererlo, y es más, queriendo lo contrario, el mito (ó μύθος) de Zorba había comenzado a cristalizar dentro de mí desde hacía tiempo.

(Kazantzakis 2015: 8)

Su “autocondena” como escritor supone en realidad más bien una catarsis y un recomienzo, el inicio de la búsqueda de las formas artísticas que le convenían para la fabulación a partir de la obra que, siendo ya hombre maduro y deslizándose desde la cumbre de su *Odisea*, supuso el principal punto de inflexión en su andadura exitosa como novelista: *Vida y hechos de Alexis Zorba* empezaba a demostrar que “su verdadero talento era como prosista” (Bien 2000: 136).

II.4.2.5. ESTRUCTURA DEL RELATO.

La composición episódica simple, en sucesión temporal lineal, que se observa en la picaresca de referencia no se da en *Vida y hechos de Alexis Zorba*. La épica antigua utilizaba ya ese procedimiento narrativo, pero ya vimos la significativa alteración de la linealidad del relato que se producía en la *Odisea* homérica, que la aproximaba a las audacias de un género muy posterior más libre y moderno como la novela, bastante deudor del poema antiguo en este aspecto. Los relatos de Odiseo sobre sus aventuras se producen siempre en un marco dialógico, a instancias del interlocutor de turno, Alcínoo, Eumeo y Penélope, y en episodios dislocados o contradictorios según el momento, de forma que causan un desconcierto muy provocativo y potencialmente creativo en el receptor, como lo demuestra la larga tradición literaria del “tema de Ulises”.

En la pseudoautobiografía dual que es *Vida y hechos de Alexis Zorba* la narración se organiza en una sucesión dialógica de relatos fragmentarios en los que los dos protagonistas, amo y criado, rememoran las respectivas vidas. Los retazos que de ellas se desgranán en la narración se articulan de forma discontinua y con saltos hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, según la aleatoriedad de las circunstancias en que surgen durante el marco temporal y espacial de la aventura cretense, cuyo relato general en manos del amo intelectual es el que da continuidad a la novela. Hay, por tanto, cierta similitud en cuanto a la construcción episódico-dialógica compleja con la *Odisea* antigua más que con la kazantzakiana. Los relatos parciales de Zorba sobre su vida

aparecen en los diálogos como fruto de la incitación del amo y se expresan en un lenguaje popular, socarrón y bastante despabilado, lleno de recurrencias parémicas, que recuerda el verbo habitual de los pícaros literarios, pero siempre ahondando en todo lo que toca (“filósofo *ongoing*”). Los recuerdos del patrón, sin embargo, suelen tener lugar en interludios íntimos más extensos, es decir, en soliloquios o monólogos con un lenguaje bastante intelectualizado como era de esperar. Como sabemos, la aventura cretense es reconstruida por el narrador, el amo en su papel de intelectual y escritor, una vez que años más tarde la recuerda en solitario con nostalgia y con el presentimiento de la muerte de Zorba, algo que se produce cuando ya ha comenzado a contarla y cuya noticia le llega justo cuando acaba de terminarla. Así lo cuenta al final de la novela y así lo anticipa en el prólogo. Que la realidad sea algo diferente, como hemos visto, no reviste mayor importancia en este caso.

Si se toma la novela en su conjunto acabado y en su desarrollo en el tiempo real de la acción, el relato estaría formado globalmente por un episodio mayor, principal y único en las vidas de ambos protagonistas, que es la empresa de explotación de una mina en Creta, el uno como empresario y el otro como capataz. El episodio mayor lo inaugura un preludio (todo el capítulo 1) en el que se produce el encuentro entre ambos en una taberna de El Pireo, en la que sellan el acuerdo de colaboración, y lo cierra un epílogo, el capítulo 26 desde que se separan (a partir de “no volví a verlo”, p. 365) hasta el final del capítulo y de la novela con la carta que incluye la noticia de la muerte de Zorba. En el epílogo el amo nos dice cómo, al cabo de unos años desde aquella separación, decide dejar otros compromisos como escritor y contar la historia de aquella aventura compartida. El fruto cernido de la aventura se desgrana narrativamente en sus manos a partir de esa decisión, y a medida que se va desplegando retrospectivamente en la novela una sucesión de otros episodios de la aventura minera hasta entonces comprendidos en el episodio mayor, aparecen otros que cuentan los protagonistas por los que es posible recobrar las vidas de ambos del tiempo anterior a la historia central de Creta. La revelación recíproca de los caracteres propios es la causa emotiva profunda de la separación, y no tanto el fracaso del teleférico que hundía definitivamente la empresa (no llegan a realizarse nunca los intentos de un nuevo encuentro expresados por carta como aparecen en el epílogo). La rememoración y el despliegue de sus vidas en diferentes episodios se activa durante el relato mediante el diálogo, con el juego de máscaras explicado en el apartado anterior.

Los episodios de la vida anterior del intelectual narrador aparecen mayormente en soliloquios introspectivos que alternan con meditaciones sobre diversos temas que le obsesionan profundamente, que a veces parten de la rememoración de diálogos con su amigo Stavridakis. La incidencia de sus cuitas en las reacciones de Zorba se produce gracias a la perspicacia de éste, a quien no se le escapa qué es lo que se cuece en la mente de su patrón, p. ej., cuando el intelectual llega a la conclusión de que la comida es también una forma de liturgia espiritual en la que la materia se transforma en espíritu, Zorba no necesita oírle manifestar esa nueva convicción para intervenir: “–Dime qué haces a los alimentos que comes –me dijo un día– y te diré quién eres [...] –Tú, patrón, creo que luchas por transformar lo que comes en Dios; pero no lo consigues y te torturas” (p. 93 s.). Tanto como el diálogo, el soliloquio, que puede ir integrado en él, tiene una abundante tradición en la historia de la literatura: sin ir más lejos, cabe recordar la gran presencia e importancia que tiene en la composición del *Guzmán* y del *Simplicissimus*. Bastaría recordar los nocturnos en los que sus meditaciones llevan al primero a verse llegado a “la cima del monte de las miserias” y al segundo (*nosce te ipsum*) a reconocerse como “enemigo de sí mismo”. No tienen un carácter transitorio ni digresivo, sino que están perfectamente integrados en la estructura episódica. Cabe recordar lo que dice F. Rico acerca de los discursos del *Guzmán* y el recurso a la forma autobiográfica: “que da pie a las disertaciones abstractas integrándolas en el autorretrato del narrador” (vid. *supra*, p. 156). Cabe recordar también los monólogos de Berganza integrados en el marco dialógico, tanto los estrictamente autobiográficos de su encantamiento como los morales (los religiosos son muy arriesgados por conflictivos en su momento, basta recordar los de la bruja Cañizares), que quedan a la espera de que Cipión exponga los suyos. Es cierto que en *Zorba* los monólogos introspectivos de ese tipo corren a cargo, no del criado, sino del patrón intelectual, que ha de liquidar cuentas con su presunto budismo en los planos filosófico y religioso y con el sentido de su participación en empresas patrióticas. Su discurso queda en la intimidad, mientras que los discursos de Zorba (épicos y morales) se exteriorizan en el diálogo y se ponen a prueba en él. Esa es la forma que le otorga la supremacía en la contienda dialéctica en la que se dirimen las virtudes.

Ciertamente los episodios aparecen salteados en la narración, pero permiten, no obstante, reconstruir una trayectoria vital en ambos personajes. Unos pertenecen a la vida del narrador intelectual en crisis, y otros, a la de Alexis Zorba, “ese extraordinario

comilón, borrachín, buscavidas, mujeriego y trotamundos”, el Simbad de clase social poco favorecida que ejerce cualquier oficio para salir adelante, sufrir y disfrutar de lo que se le presenta. Hemos tratado de ver sobre todo la organización del material picaresco en la vida del empleado, Alexis Zorba, tal como se va desgranando a instancias del empleador, que busca, interesado, modelos de vida para encontrar salida a sus conflictos. Según su propia declaración, la solución apropiada parece hallarse en la “escuela” de Zorba (aunque el intelectual en última instancia no se atreve a seguir su ejemplo) y es de orden individual, moral y religioso, y de orden colectivo, el patriótico. Las razones por las que el autor escoge como guía principal a Zorba entre otros como Homero, Bergson y Nietzsche pueden condensarse en el siguiente párrafo:

...Y, finalmente, su risa salvaje y cristalina brotaba de un pozo profundo, más hondo que las entrañas del hombre; estallaba liberadora desde el pecho ya viejo de Zorba, estallaba en los momentos cruciales y era capaz de derribar, y derribaba, todas las barreras –moral, religión patria– que ha erigido el hombre desdichado y miedoso, para transitar sin muchos daños por su mísera vida.

(Kazantzakis 2015: 8).

Son temas, los citados, que aparecen en los distintos episodios de la vida de Zorba que, como hicimos con las andanzas de Odiseo, hemos comentado desde diferentes ópticas desde las que se puede calibrar la literatura picaresca (ascendencia, delincuencia, errancia, precariedad, hambre, comida y evolución espiritual), y que permiten ver la construcción de esa personalidad ejemplar, el “santo” Zorba (“la fabricación del hombre perfeto” que vemos en el *Guzmán*).

En la estructura laxamente episódica hay, sin embargo, un eje que enlaza los temas más importantes de *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Se trata de un episodio de significado muy especial desde nuestro punto de vista. Tiene lugar durante el tiempo de la aventura en Creta y en él se proyecta lo sustancial de su pasado escrito por el propio Zorba, único caso en el que toma la pluma para escribir una carta (el texto no pierde por ello su carácter oral), ya que hasta el momento ha hecho gala de su “locuacidad crítica” (Sobejano 1975: 470) como otros pícaros que tampoco escriben su propia historia, sino que la cuentan a un interlocutor: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* y *Alonso, mozo de muchos amos*. El episodio sucede en Megalo Kastro y ocupa todo el capítulo 13, justo en el centro de la novela. Zorba, cuenta el narrador, ha ido con el encargo de conseguir material para el teleférico. Pasan demasiados días sin que dé señales de vida. La expectativa del amo de recibir algunas razones de la tardanza es lo

que reabre de nuevo, al comienzo del capítulo, el marco dialógico en el que ahora se inscribe la llegada, por fin, de una carta del encargado. El episodio se cierra con la lectura de ésta y la reacción del amo pidiéndole en un telegrama que vuelva. En la carta Zorba, que se siente obligado a dar una explicación, cuenta (recordemos el ritornelo al que recurre el amo narrador, “cuenta, Zorba, cuenta”), con una letra arañada que contrasta con el papel rosa perfumado y adornado con el motivo amoroso de un corazón traspasado por una flecha, cómo ha tenido que hacer uso del dinero para las distintas maniobras de seducción de una complaciente mujer desde cuya habitación escribe. Se trata, por tanto, de un episodio, contado por Zorba, dentro del episodio que introduce el narrador. Es una pieza clave que articula el engranaje general de la novela. Entre otras muchas cosas gustosas que la mujer, una suerte de madame Hortense rejuvenecida, pone a su disposición, según cuenta Zorba, está el material de su pequeño escritorio que decide aprovechar para redactar la carta, como se entiende al final de la misma. Lo que podría ser un episodio más de las correrías amorosas que ha contado en otros momentos (todas ellas con algún significado especial a pesar de sus generalizaciones sobre la mujer) se convierte en la mejor oportunidad para ofrecer con relativa serenidad un retrato moral de sí mismo, de lo que es y de cómo ha llegado a serlo. El texto de la carta, que ocupa prácticamente todo el capítulo 13 de la novela, va encabezado por un campechano “Querido patrón, señor don capitalista”, seguido de los consabidos deseos de buena salud, y concluye hacia el final del siguiente modo:

Pero, ¿por qué, pensarás, te escribo todo esto? Yo, has de saberlo, te tengo por mi confesor y no me avergüenzo de confesarte todos mis pecados, ¿y sabes por qué?: porque me parece que a ti te importa un pepino si obro bien o mal. Tienes, igual que Dios, una esponja húmeda, y pim, pam, todo, lo bueno y lo malo, lo borras. Por eso tengo la confianza de contártelo todo; oye, pues:

Estoy muy desconcertado, a punto de perder la chaveta; te ruego que apenas recibas esta carta, cojas tu pluma y me contestes; hasta que no me llegue la respuesta, estaré como sobre ascuas candentes. Yo creo que desde hace ya muchos años he dejando de estar inscrito en el registro de Dios, y también en el del diablo. Sólo estoy inscrito en tu registro, de modo que no tengo a nadie más a quién dirigirme que a usía (παρὰ στήν εὐγενία σου). Solicito, pues, audiencia. Mira lo que está pasando:...

(Kazantzakis 2015: 192)

Zorba es ahora quien requiere una respuesta, naturalmente absolutoria, del amo. Termina la carta inquieto por la afirmación de la mujer con la que está de que no quiere

ser libre, y como él entiende que un ser humano es aquel que quiere ser libre, la pregunta que se hace y trasmite al amo es si la mujer es un ser humano³⁶⁴. No es esa, sin embargo, la finalidad primordial de la carta, aunque termine ahí pidiendo a su docto interlocutor una respuesta puntual y urgente sobre la mencionada cuestión, sino la de contar “todo esto”, el relato anterior que constituye el cuerpo de la carta, es decir, la aventura que da pie a abrirse a exponer sus inquietudes fundamentales, su desconcierto y sus seguridades morales que necesitan por primera vez el refrendo del amo como persona instruida: “soy analfabeto, no sé expresarme, pero tú, patrón, me entiendes” (queda siempre sobreentendido que sólo con la danza es capaz de expresarse adecuadamente).

La carta-confesión que envía Zorba a su patrón (a “usía”, στὴν εὐγενία σου”) es un autorretrato monologado –en el marco dialógico creado por las expectativas del empresario de recibir una explicación– para justificar su “caso”: el gasto inapropiado del dinero en una francachela con una mujer, pero con promesa de cumplir el encargo y de reparación. El recurso es muy parecido al planteamiento narrativo inicial del *Lazarillo*. Toda la novela española es prácticamente una carta dirigida por Lázaro a “Vuestra Merced” (quien “escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso”), como se anuncia en el prólogo, para justificar el caso que le concierne: un poco honroso matrimonio, que es la comidilla de la ciudad de Toledo, para mantener un empleo. La carta (y la novela) termina defendiendo Lázaro a ultranza la improbable honestidad de su mujer (en el *Lazarillo* se trata de la honra cuestionada de la esposa: en el *Zorba*, de la condición de la mujer en general a partir de una relación de circunstancias). El género epistolar está, de forma inmediata, en la base de la formación del género de novela picaresca, tal como se produce concretamente en el anónimo español (Lázaro Carreter 1983: 41-46; Rico 1996: 65*-77*; Carrasco 1997: 1-1ii). Claudio Guillén llega a afirmar que “es el *Lazarillo*, en primer lugar, una epístola hablada”, dadas las características orales que posee el estilo del *Lazarillo*, “por ser el de una confesión” (1957: 268, y n. 12). El lector percibe de manera aún más evidente el carácter oral del texto en la carta de Zorba, que en realidad es una condensación, pausada y enmarcada, del resto de sus intervenciones, y de este modo la presenta el narrador:

La he conservado con celo y la transcribo ahora con los coloquialismos de los que estaba salpicada aquí y allá; sólo he corregido su caprichosa ortografía. Zorba empuñaba la pluma como si fuese una azuela, la apretaba con fuerza, y por eso en

muchos lugares el papel estaba rasgado y en otros salpicado de tinta.

(Kazantzakis 2015: 185)

Se percibe también en ella aquel tono “chancero y grave” que presidía la carta que se propone como modelo del *Lazarillo*³⁶⁵. En cuanto a la trascendencia del carácter confesional de las autobiografías de pícaros: “... a partir del *Lazarillo* la estructura de la confesión de un pícaro literario será cada vez más social y menos religiosa. De hecho, la secularización de la confesión en la ficción picaresca (a diferencia de San Agustín, Dante, Juan Ruiz o Villon) es la gran contribución de España a la literatura europea” (Zahareas 1979: 103).

En el *Lazarillo*, en la carta-confesión, el protagonista narrador, el Lázaro ya maduro, expone una serie de episodios significativos de su vida (“Tratados”) en secuencia lineal para dar cuenta de su vida no “por el medio, sino del principio”, y Kazantzakis, el autor-narrador, en su prólogo manifiesta su propósito “de poner orden, de empezar con la vida y las andanzas de Zorba desde el principio (ἀπὸ τὴν ἀρχή)”. Lázaro llega en su relato hasta el momento presente, cuando tiene un carácter ya hecho y se decide a escribir la carta que forma casi íntegramente lo que más tarde en la historia de los géneros se llamaría “novela”³⁶⁶. Se trata de una estructura episódica sencilla que no es la de la carta de Zorba, pues en ésta se cuenta un solo episodio, la aventura erótica con una mujer en Megalo Kastro, que queda inserto en el conjunto de episodios de la vida de Zorba que aparecen en la novela contados por él e inducidos por el narrador. En la carta de Zorba no hay una escansión de su vida en episodios como en el caso del *Lazarillo*, sino una decantación de los mismos en un monólogo que cobra todo su sentido en el conjunto de los episodios que cuenta él mismo a lo largo del marco dialógico de la novela. Que la *Vida y hechos de Alexis Zorba* no esté construida en episodios en forma de sarta y en sucesión lineal no pone en cuestión la estructura episódica. Para la complejidad, muy calculada, de la distribución de episodios en el *Zorba* podrían valer las palabras de Cabo (1992: 69) citadas más arriba sobre la variedad de estructuras de la picaresca. Entendemos que tal variedad se ejemplifica, sobre todo, en sus formas dialógicas más evidentes y tempranas, que pueden ser una contribución a “la consolidación de la novela como forma narrativa con entidad propia” (Rodríguez Álamo 2015: 215). *El coloquio de los perros* es un diálogo inserto en otro diálogo anterior, *El casamiento engañoso*, también de tintes picarescos: el engañador engañado por una mujer le cuenta a su interlocutor la conversación que escuchó una

noche entre dos perros, en realidad dos personas bajo encantamiento que se proponen contarse mutuamente sus vidas con la esperanza de revertir su metamorfosis y recobrar su forma humana. Por cierto, en ambas novelas “el eterno problema de la mujer”, D^a Estefanía en el *Casamiento* y las magas con sus tintes circeicos en el *Coloquio*, es cuando menos tan importante como en el *Zorba*.

La condensación de la carta de Zorba hace de ella básicamente un nocturno en la tradición del *Guzmán* y del *Simplicissimus*, que recoge a su vez la línea patética de la meditación junto a la jocosa del relato de correrías y se despliega con múltiples variantes en la novela moderna. En la carta predomina el tono reflexivo, con mezcla, en efecto, de chanza y gravedad en toda la exposición, cuando habla sobre su propio carácter de hombre también ya hecho (su devenir lo ha trazado ya en los episodios de su vida que ha contado anteriormente y aún se prolongarán tras la carta) del que se deriva el comportamiento actual para el que pide comprensión y consejo. Antes de pasar a la descripción del lance que le retiene en Megalo Kastro, Zorba se autorretrata de la siguiente manera:

Yo, desde mucho tiempo ha, caí en la cuenta de que no he venido al mundo como caballo o buey; sólo los animales viven parra comer. Para escapar a la susodicha condición, día y noche me invento quehaceres, arriesgo mi pan por una idea, invierto los proverbios y digo: “Más vale ciento volando que pájaro en mano”.

Muchos son patriotas pensando en su provecho; yo no soy patriota, aun yendo en contra de mi provecho. Muchos creen en el Paraíso y tienen atado a su burro; yo no tengo burro, soy libre y no tengo miedo del Infierno, donde mi burro la palmaría; tampoco espero el Paraíso, donde éste se alimentaría de tréboles. Soy analfabeto, no sé expresarme, pero tú, patrón, me entiendes.

Muchos tienen miedo a la vanidad; yo la he vencido. Muchos piensan; yo no tengo necesidad de pensar. No me alegro de lo bueno ni me mortifica lo malo. Si me llegara a enterar de que los griegos han tomado Constantinopla, para mí sería lo mismo que si los turcos tomaran Atenas.

(Kazantzakis 2015: 185)

La carta se convierte en la médula de la novela, no sólo por la extensión y porque vaya situada justo en el centro de ella. En el escrito se condensan y se vertebran los aspectos principales de la personalidad de Zorba, desde los “temas interminables” como la comida y la mujer, que ya han aparecido con anterioridad. Seguirán apareciendo, lo mismo que los demás que se recogen en la carta, hasta la superación del

conflicto entre el bien y el mal con el vuelco de valores de estirpe nietzscheana que el “analfabeto” proyecta hasta el propio concepto de la divinidad para liberarse del sentimiento de culpa y llegar a vencer la vanidad del pensamiento mismo. Significa entonces el momento de mayor acercamiento a las expectativas de búsqueda espiritual de su interlocutor, el intelectual que al leer la carta percibe en el encargado alguien más cercano al hombre primitivo y a los grandes filósofos que se sorprenden de todo y lo ven en su esencia de inmediato. La patria como algo dado es una vinculación nociva, un espejismo que distorsiona todo y hace del hombre una fiera, como enfatiza más adelante Zorba en el episodio comentado de la lucha contra los búlgaros. La errancia, con el norte de la patria esencialmente humana (¿la ilusión de un nuevo paraíso?), en la que no puede faltar la sustancia amorosa, se presenta como la única opción saludable. La lección la recoge el amo en su contestación al terminar de leer la carta:

Tenía todavía la perfumada carta de Zorba, con el corazón atravesado por una flecha, y evocaba todos los días que había pasado con él. Llenos de sustancia humana. El tiempo había adquirido, al lado de Zorba, un sabor distinto; ya no era una sucesión matemática de acontecimientos ni un problema filosófico irresoluto dentro de mí; era una arena tibia y bien cernida, y lo sentía derramarse delicadamente, haciéndome cosquillas entre los dedos.

“Larga vida a Zorba, que dio un cuerpo animado y cálido a las ideas abstractas que dentro de mí tiritaban –murmuré–. Cuando él no está, de nuevo comienzo a sentir frío”. Tomé una hoja de papel, llamé a uno de los operarios y le mandé un telegrama urgente: “Vuelve ya”.

(Kazantzakis 2015: 196)

Así termina el capítulo central. Se trata de un deseo, el de la vuelta de Zorba, que, por encima de la coyuntura episódica y de “la sucesión matemática de acontecimientos”, siempre tuvo el narrador nostálgico. El deseo es lo que hace sentir el tiempo como duración. Así sucedía a diario mientras le esperaba para platicar al final de la jornada de trabajo. Las conversaciones que surgieron en torno a los banquetes vespertinos o nocturnos (“cuenta, Zorba, cuenta”) son los que proporcionan el cañamazo autobiográfico y dialógico de la novela. El deseo de su vuelta lo consumará artísticamente el escritor, tras la separación definitiva y la premonición y certeza de su muerte, con la resurrección buscada de su venerado hombre libre, como dice en el prólogo, en la “hagiografía” (συναξάρι) que es *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

II.5. RECAPITULACIÓN Y BALANCE DEL ESTUDIO DE *VIDA Y HECHOS DE ALEXIS ZORBA*.

En la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba*, comenzada en el verano de 1941, poco después de la publicación de la *Odisea* (diciembre de 1938), algunos críticos detectaron rasgos picarescos (Prevelakis, Bien, Izzet) como otros los vieron en el poema. Tampoco en este caso existe un estudio detallado sobre el alcance de los mismos en la composición del relato. Para suplir esa importante carencia, el estudio que decidimos iniciar y que ahora terminamos se basa no únicamente en la convicción de que los códigos de la tradición picaresca, que pueden rastrearse en la Antigüedad, tuvieron gran importancia, aunque parcial, en la gestación de ambas obras. Defendemos también que la presencia de elementos picarescos en el largo poema épico generó en el autor la necesidad de la creación de la segunda obra en otra forma de expresión más adecuada a unos contenidos y valores que la tradición había encontrado en los inicios de la época moderna: la novela, precisamente en su modalidad de picaresca. Esta novela significaría un punto de inflexión decisivo en la trayectoria creativa del autor.

Un objetivo central de nuestro estudio ha sido seleccionar pasajes de ambas obras con el material específico suficiente para poner de relieve los motivos del cambio del modo heroico (con modulación de picaresco) al modo picaresco (también con gradación). Con el primero se corresponde la *Odisea* moderna kazantzakiana, escrita en un verso épico peculiar y escenificada en el pasado con su héroe mítico, y con el segundo, la prosa de la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba*, protagonizada por un “alegre bribón” muy actual, dotado de mucho ingenio en cualquier situación que se le presente, pero que se toma muy en serio la vida, a la que trata de encontrar un sentido sin dejar un momento de vivirla. No es una cuestión que se detenga en los aspectos formales, sino que atañe a “la cualidad del mundo de la narrativa”, siendo que “los mundos de la narrativa están cargados de valores” (Scholes). Estamos ante un caso de afloramiento en un mismo autor moderno de la corriente histórica de secularización de temas antes reservados al ámbito heroico cuyos valores se fueron debilitando, que repercute en mundo de la narrativa y desemboca en la formación de diversos géneros literarios.

El procedimiento y método de análisis de la novela ha sido similar a los empleados para el poema, es decir, básicamente la teoría modal o de los modos combinados (Scholles, Wicks) y los criterios identificatorios del carácter del pícaro y de la novela picaresca propuestos por C. Guillén. En cuanto a la determinación del contexto literario, siguiendo la ordenación en vertical para la tradición y horizontal para la contemporaneidad, ha sido necesario introducir, más que cambios, añadiduras, como es fundamentalmente el caso de la picaresca cervantina en el orden vertical de la tradición por su carácter acusadamente dialógico, que es también constitutivo del relato kazantzakiano analizado, y en el orden horizontal la aparición de la novela picaresca en el ámbito de la literatura neohelénica durante el siglo XIX. Hemos referido también ejemplos de la literatura europea contemporánea (Gógol, Döblin, Mann).

El análisis de la novela kazantzakiana desde la perspectiva de la literatura picaresca con la ayuda de la teoría y de los criterios antedichos nos permite hacer una serie de observaciones y sacar conclusiones. En lo referente a los dos criterios formales más importantes de composición, es conveniente comenzar por el empleo de la primera persona por ser determinante de la organización episódica. En ambos casos se observa bastante complejidad. Tal complejidad comienza, efectivamente, por el hecho de que la primera persona, dado que el carácter dialógico propio del relato picaresco (Laporte, Rodríguez Álamo) es dominante en la novela de Kazantzakis, viene repartida funcionalmente en dos niveles, el del narrador (cuya relación con el autor y conversión de éste en aquél se va deslizado en el prólogo) y el del personaje revivido que fue su empleado. Éste, Alexis Zorba, “el grito más libre que yo haya conocido en mi vida”, no pierde oportunidad de contar su vida, obviamente en primera persona, en cuanto el narrador le incita a ello. Se trata de un viejo conocido del autor con otro nombre (Giorgis) y recreado ahora literariamente. El protagonismo de la novela es entonces compartido, pues la incitación incesante del narrador-amo a que Zorba-criado cuente su vida y andanzas deja espacio suficiente para que él cuente episodios de la suya propia y, sobre todo, para sus reflexiones como escritor e intelectual en crisis en el momento espiritual y vitalmente crítico en que se encuentra cuando emprende la empresa minera para la que contrata a Zorba. Para acentuar el carácter dual de toda la obra, la narración rememorativa de la aventura de Creta se emprende, a su vez, desde una doble perspectiva. La primera es el punto de vista comprensivo del narrador cuando años más tarde quiere poner en orden (“contar desde el principio”) los recuerdos de su

aventura minera en Creta y se decide a escribir la novela. Esto sucede en el momento, recogido al final, en el que presiente que se avecina la muerte de Zorba en un lugar lejano, que se confirma con la noticia que le llega cuando tiene el manuscrito sobre sus rodillas. La segunda es la perspectiva narrativa impostada retroactivamente desde la primera en el curso de la aventura compartida en la isla por quien sigue ejerciendo de narrador. Esta segunda perspectiva es la que a su vez posibilita, con la inducción constante del amo al criado (“cuenta, Zorba, cuenta”), que nazca otro narrador de su propia vida desde una visión del mundo nueva y muy personal. La complejidad de perspectivas confiere un enriquecimiento narratológico al relato, en el que los diferentes episodios se ordenan también en dos planos diferentes: los que forman la historia de la aventura compartida en Creta y los rememorativos que forman en conjunto la vida y hechos de Alexis Zorba (y del narrador, pues no olvidemos que se trata de una pseudoautobiografía doble). Ambos planos forman la *Vida y hechos de Alexis Zorba*, en cuyo capítulo central (el 13 de 26) confluyen en un núcleo que recoge e irradia el sentido a toda la novela: la carta que Zorba escribe a su patrón desde Candía. En ella da cuenta a “usía” (στην εὐγενία σου) de cómo ha llegado a ser como es y trata de justificar con una aventura amorosa que haya gastado el dinero del encargo de comprar cable en la ciudad para el teleférico. Le pide además consejo, aunque no siempre reconoce la autoridad moral en quien ve cierta debilidad de carácter y duda de su arte como escritor. El recuerdo del recurso epistolar que se da en la composición de la novela inaugural del género picaresco, *Lazarillo de Tormes* (que Kazantzakis conocía), con la carta que el protagonista escribe a “Vuestra Merced” para justificar su “caso” contando su vida “desde el principio”, es inevitable. Se trata, pues, de una carta-confesión con los predicamentos de una pseudoautobiografía, rasgo fundamental de la novela picaresca. El criterio formal de la primera persona pasa a serlo de contenido. La complejidad del esquema narrativo de esta novela moderna parece acorde con lo que hacía prever la evolución e innovaciones de la novela picaresca ya en la primera época de su andadura histórica durante la época áurea española, que encontramos bien descrita en estas palabras que recordamos: “La ruptura del pacto [autobiográfico] o el afianzamiento de la ficción se acentuará de varias maneras en los relatos siguientes [al *Guzmán*]. A veces mediante la presencia mayor de estructuras dialogadas o la inserción en narraciones más amplias del relato picaresco. Otras veces se consigue incluyendo en el texto al autor representado. Y también cabe, según hemos visto, que recaiga sobre un autor / editor la responsabilidad de ‘reconstruir’ lo narrado por el pícaro” (F. Cabo). Está claro que la

reconstrucción de lo narrado por el pícaro Zorba es obra de un autor conocido que se oculta tras la máscara de un narrador que, además, es actor en permanente interlocución con el primero. Todo ello deja tras de sí, a nuestro juicio, un inconfundible regusto a coloquio cervantino.

El trasfondo de *Vida y hechos de Alexis Zorba* es bifocal, por ser mezcla de dos planos confesionales expresados en la primera persona del narrador y en la primera persona de Zorba. Nos hallamos en realidad, como principal objetivo muy personal, ante una confesión de un autor, Nikos Kazantzakis, que a través de un actor narrador descubre, desde su posición supuestamente privilegiada de escritor, sus carencias morales y las limitaciones de su arte en comparación con el otro, que paradójicamente se personifica en un iletrado, Alexis Zorba, que también hace la propia confesión. Esta bifocalidad es algo que no existía en la *Odisea* y resulta muy eficaz para la ampliación de dimensiones en la observación, tanto de sí mismo como de la realidad, y debe contar como una de las razones para el cambio de modo narrativo, para el que, si bien hay muchos ejemplos de literatura dialógica, uno de ellos pudo ser la picaresca dialogada, sobre todo la cervantina (*El coloquio de los perros*), cuando ante quien se sitúa el narrador reúne tantas características que le aproximan al tipo del pícaro. A este empleado circunstancial suyo lo describe sumariamente en una ocasión como un vagante muy especial y minusvalorado que en otro tiempo hubiese sido un trovador admirado, pero que “en nuestra ingrata época rueda, hambriento, en torno de los cercados, como un lobo, o decae al extremo de convertirse en bufón de cualquier garrapateador de papeles” (στην ἀχάριστη ἐποχή μας φέρνει βόλτες, λιμασμένος, γύρα ἀπὸ τὶς μάντρες, σὰ λύκος, ἢ ξεπέφτει καὶ γίγνεται τζουτζὲς κάποιου καλαμαρᾶ). Con él se encuentra en constante diálogo midiéndose a sí mismo. El desprecio con el que le trata la sociedad al iletrado es justo el que el escritor siente ahora por su propia persona. Hay un conflicto fonocentrismo / logocentrismo en la novela que ha sido bien analizado desde la teoría deconstructivista (G. Jusdanis). Pero en el carácter de Zorba la salida del conflicto se da no tanto por la oralidad frente a la escritura, como por la vía del lenguaje no verbal para la expresión de lo más profundo, íntimo y universal, recurriendo a la forma puramente rítmica que se da en la música y en la danza, con su capacidad de penetrar dulcemente en el interior de uno mismo y de provocar el éxtasis. El propio Zorba se hace cargo en varias ocasiones, aparte de practicarla con frenesí, de hacer una “valoración vital” de la danza que le aproxima esencialmente a la del propio Nietzsche

(Santiago Guervós 2004). La teología que exhibe Zorba algunas veces no es tan pedestre, cuando el patrón lo compara, al verlo danzar, a un ángel rebelde que desafiara a Dios diciéndole que ya podía matarlo porque ya había dicho todo lo que tenía que decir con la danza. Dios y Diablo, el bien y el mal llegan a resolver su rivalidad en la identidad entre uno y otro, según explicita Zorba en sus devaneos religiosos y en su valoración de las conductas humanas. Un Dios hecho a imagen y semejanza de un Zorba tan humano sabe danzar, reír y, sobre todo, perdonar, porque aparte de pícaro, es también un “hidalgo” (ἄρχοντας). Nadie es del todo malo y la vertiente buena los salva, como ocurre con tantos personajes cervantinos.

Las palabras arriba citadas que emplea el amo en la descripción del criado comportan conceptos que, en su mayoría, nos servirían si buscásemos una definición del tipo literario del pícaro, a la que se podría igualmente llegar tras la aplicación de los criterios que aceptamos en su momento con ese objetivo. En ellas encontramos la mayoría de los criterios temáticos o de contenido enunciados: junto a la actualidad de la acción y la crítica de la mezquindad de los tiempos, vemos la precariedad, el hambre, la dependencia del amo de turno y la oscilación en el rango social que puede llegar a niveles ínfimos. No faltan entre ellas la referencia al aspecto reflexivo, que hace del pícaro un “filósofo en curso”, pues es evidente que la declaración del narrador está provocada precisamente por la filosofía de la vida que continuamente ve que Zorba expresa con sus razonamientos y con la música de su *santuri*, con la danza (autobiográfica) o con sus acciones, que en conjunto forman “la escuela de Zorba”, como dice poco antes de las citadas palabras su admirador, un pensador a fin de cuentas convencional. Cabe destacar que el recurso a la expresión “rodar en torno” para traducir la griega φέρνει βόλτες hace referencia acertada a probar fortuna cuando la precariedad obliga y a la errancia, que se convierte en vocación, al azar como medida constante de una existencia de destino imprevisible (“bailar sobre los pies del azar”, recordaba Zaratustra). La opción por la vida errante, además de su decisión de aprender un instrumento que le destina a vagar por el mundo, parece encontrar un motivo fundamental, sobre todo a partir de cierta época de la vida de Zorba, en su participación en los conflictos bélicos que afectaron a su país y le traumatizaron: la ruptura vehemente, a juzgar por el tono de sus declaraciones, con ciertos ideales patrios, es decir, nacionalistas. La acción de la novela se sitúa hacia el año 1919, pero está escrita durante la ocupación germana a principios de la década de los cuarenta, por lo que en

ella está presente la experiencia de la derrota en 1922 de la Gran Idea, con la que Kazantzakis estuvo ideológicamente comprometido. Las cartas que recibe, mientras está en Creta, de su amigo Stavridakis con el que compartió aquel ideal y la expedición de rescate de los griegos del Cáucaso traen la memoria de ello. No faltaron reproches, sin embargo, porque Kazantzakis no hiciera mención de las penalidades que los griegos pasaban en aquellos momentos por culpa de la ocupación (L. Zografou). La controversia sobre la validez de esta obra y las que le sucedieron y lo que la narrativa neohelénica le debe en realidad a la de Kazantzakis son cuestiones que han sido bien resumidas y analizadas por algún crítico serio y sincero (p. ej. B. Karalís). Hay quien ve en el *Zorba* una prueba de la reconciliación del autor con su país, de revalorización de lo griego (P. Bien). Lo cierto es que de la novela y del personaje se desprende otro ideal del hombre griego de mucho mayor alcance, pues se trata de un destino liberador y universal superador de los nacionalismos cortos de miras, que son los que llevaron a la mayoría de los enfrentamientos que presencié.

Vemos en la novela una declaración de propósitos morales, como corresponde a la literatura de mejora espiritual. Así lo comprobamos en Grimmelshausen, en la *Continuatio de Simplicissimus*, cuando el protagonista, al reemprender la errancia, declara que el lector que piense que la intención de contar la propia vida es hacerle pasar el tiempo y reír se equivoca, porque las razones son mucho más profundas; o en Perdikaris, cuando en el prólogo ejemplar del *Πολυπαθής* dice: “el lector, obligado por los sufrimientos de los otros, se hace más cuidadoso con su propia vida; a veces se corrige a sí mismo si es susceptible de corrección”; y Guzmán, en una de sus iluminaciones nocturnas, oye como revelación que también pertenece al “cuerpo místico” y, si acepta la templanza y la moderación en la conducta, alguien podrá decir “bendito sea el Señor, que aun en pícaros hay virtud”. El perro Berganza acepta cuidar un rebaño en uno de sus empleos por ser gran virtud “amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden”. La propuesta de mejora espiritual en el *Zorba* se proyecta en la vida y hechos de un personaje ejemplar, con sus paradojas, en un carácter que continuamente se deconstruye y construye de forma sorprendente como es el de Alexis Zorba, quizás al final acercándose al “hombre perfeto” al que aspira Guzmán tras su ejercicio (ascesis) como pícaro. La época de conflictos morales dramáticos en que tuvo lugar el nacimiento de la novela picaresca española fascinó a Kazantzakis, quien se documentó bien sobre la idiosincrasia de su

gente y su cultura y encontró revelaciones de ella tales como que “opuesto al místico y al héroe, el pícaro, sin embargo, los recuerda” (W. Frank). El carácter de Kazantzakis pocas veces se ha resumido mejor que como lo vemos en Prevelakis cuando dice que sus pulsiones, tal como afloran en su arte (refiriéndose sobre todo a la *Odisea* y citando el *Zorba*), lo acercan tanto al héroe como al pícaro. El ideal de Kazantzakis, sin embargo, según declara en *Carta al Greco*, es el de héroes y santos (“he aquí al hombre perfecto”), algo que no puede dejar de recordar que llamase en varias ocasiones *συναξάρι*, “vida de santo” a su novela *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

Desde la perspectiva de la teoría de la novela picaresca y del material seleccionado del *Zorba* pensamos que se justifica plenamente el intento de encontrar un lugar para este título en la tradición del género. Si no se trata de una novela picaresca *stricto sensu*, sí parecen existir suficientes razones para considerarla como tal en sentido amplio, con tanto derecho o más que otras del siglo XX, calificadas a veces como neopicaresca. *América*, “probablemente el primer relato picaresco más importante del siglo XX”, está escrita en tercera persona, y aunque en la novela kazantzakiana el pícaro no es el narrador principal, sino *el otro* construido, éste se convierte también en narrador de la propia vida con la suficiente fuerza como para dar título a la novela. Hay, sin duda, gradaciones, como señala Claudio Guillén. Pensamos que si a la *Odisea*, con su *durée* novelesca, se le puede encontrar sitio entre la cuarta categoría que establece este crítico, por la presencia relevante en ella de un “mito picaresco”, la novela puede con suficientes razones para ello ser incluida como mínimo en el rango más elevado de la tercera categoría que, tras (1) el género picaresco histórico y (2) el grupo de novelas que merecen ser llamadas picarescas en sentido estricto (normalmente de acuerdo con el patrón español original), recoge (3) otro grupo de novelas que pueden ser consideradas picarescas sólo en un sentido más amplio del término. Pero cabe una elevación más de rango si aceptamos que el patrón español original es ampliable a la controvertida picaresca cervantina, admitiendo que “el dialogismo es la piedra angular que sostiene la narración picaresca” (Rodríguez Álamo). La picaresca cervantina, como sabemos, reviste características especiales, pues es cierto que “Cervantes huyó de la estructura autobiográfica, monocular, que practicaba la llamada novela picaresca. El mundo se observa desde prismas diversos multicolores (y multiéticos, maticemos) y de ahí que los personajes rara vez, en contraposición con el pícaro, vivan su soledad: todos tienen, por lo menos, un amigo entrañable y fiel. El amigo permite el diálogo, el contraste de opiniones y de visiones del mundo” (Blecuá). Pero al revisar el valor incuestionable de

la primera persona y del punto de vista único en la creación del género picaresco hemos visto que nada impide que su evolución permitiera pronto el desarrollo de la forma dialógica (que, según algunos, está precisamente en el origen del relato inducido de la novela picaresca) y, por tanto, fuese una puerta abierta a la amistad y a la diversidad en la forma de ver el mundo y de verse a sí mismo, lo que no podía darse en la *Odisea*. Zorba declara en cierto momento, antes de invitarle a danzar, que el patrón es el mejor amigo que nunca tuvo, y del mismo modo que había dado una paliza a uno de sus patrones anteriores, hace lo indecible por ayudar a éste. Su aventura conjunta contribuye, sin duda, al descubrimiento y exteriorización de muchas facetas que desconocían de sí mismos. En la picaresca cervantina el pícaro hace lo que quiere el autor, “y esto puede ser muy diverso, amplio como la vida misma, incluidas todas las reacciones susceptibles de belleza y bondad”: la raíz lejana de esta bondad estaba en el *Lazarillo*, si se recuerda el episodio del escudero toledano (tratado tercero) en el que el criado mendiga para ayudar al amo a subsistir, prelude, a su vez, del espíritu quijotesco (Zamora Vicente 1962: 61 s.).

III. BALANCE GLOBAL DEL ESTUDIO DEL POEMA Y DE LA NOVELA

Los objetivos de nuestro estudio, que declaramos en la Introducción, han quedado cumplidos después de haber detectado y reunido, como punto de partida, el material picaresco presente en la *Odisea* y en *Vida y hechos de Alexis Zorba* en las que la crítica se había limitado a denunciar su presencia. Hemos llevado a cabo la detección aplicando criterios que proporcionan acreditados analistas del campo de la literatura comparada, en el que situamos también nuestro análisis. Aislar los elementos de la tradición picaresca estrictamente sin conectarlos con otros de otra naturaleza, como los filosóficos, no era posible ni aconsejable, dado que en última instancia lo que se pretende es una mejor comprensión de las obras, viendo la conexión entre ellas desde una perspectiva determinada, pero sin olvidar que otras perspectivas ayudan tanto o más en el ejercicio siempre exigente de la buena lectura.

Para detectar el material picaresco presente en ambas obras nos hemos servido de los criterios con los que C. Guillén intentó definir y graduar la picaresca y el género

picaresco, que se perciben fundamentalmente en una serie de hechos que afectan a los protagonistas, Odiseo y Zorba. Los datos de sus vidas se pueden ordenar de la siguiente manera: el conflicto familiar motiva el abandono del hogar para no retornar / la relación con la patria es, a la larga, de profundo rechazo en ambos protagonistas, con reflexiones y alternativas ideológicas / la entrega a la errancia se presenta en su inicio como impuesta por las circunstancias, pero inmediatamente adquiere el carácter de opción libre con la que se identifica su vida / en la configuración del carácter transgresor de ambos protagonistas hay influencia de la ascendencia familiar, curiosamente de uno de los abuelos (Autólico en Odiseo, en el que influyen también los padrinos míticos, y Alexis, con el mismo nombre que el nieto, en Zorba) / la conducta oscila entre cierto grado de determinismo y la libertad, de la que uno y otro se sienten campeadores, aunque desde posiciones sociales muy distintas: Odiseo, que reniega de sus privilegios tradicionales de estirpe, es “amo” de una tripulación hasta que ésta desaparece y queda solo, y Zorba, “criado de muchos amos” / el ambiente bélico en el que circunstancialmente se desenvuelven hace que de la simple delincuencia propia del pícaro se pase a veces a formas de criminalidad propias del desesperado sin ley / la precariedad lleva a construir una filosofía en torno al hambre y a la comida / no hay aceptación del orden religioso establecido ni arrepentimiento, sino propuestas teológicas diferentes con el propósito de liberarse del sentimiento de culpa / la jocosidad se acentúa en la novela, en la que la risa y la danza se proyectan en la construcción de la divinidad (rasgo folclórico y nietzscheano) / la errancia, perpetua en el caso de Odiseo, se vive como una ascesis, como ejercicio de liberación del error y de aspiración a la ejemplaridad.

En cuanto al planteamiento narrativo, en la *Odisea* no se da la forma pseudoautobiográfica en primera persona empleada por el narrador y protagonista de la acción creados por el autor, requisito de la novela picaresca modélica. Aquí es el poeta quien cuenta las alegrías y desventuras del héroe. Otra cosa es el grado de identificación del autor con uno y otro. Los elementos que pueden interpretarse en el poema como de la vida real del autor son sólo alusivos y quedan proyectados en la distancia de la épica que no acontece en un tiempo concreto. Sin embargo, la “realidad” en la que se mueve el héroe sí que la ve continuamente el lector desde el punto de vista único del protagonista, con el que el poeta-narrador se identifica, aminorándose así el efecto de tal distancia y acentuando el aspecto sentimental frente al ingenuo en términos

schillerianos. La ordenación de episodios es en tiempo lineal, aunque hay rememoraciones. En *Vida y hechos de Alexis Zorba* la estructura narrativa es bastante más compleja, pues sí que se da la forma pseudoautobiográfica, pero desdoblada en la primera persona del narrador, un escritor que también es actor, y en la primera persona del personaje al que incita en diálogo a que cuente su vida, un curioso vagante al que emplea y que reúne bastantes de las características expuestas que definen a un pícaro. El relato completo se desarrolla, además, en distintos planos temporales, como hemos analizado. Esto hace pensar en la complejidad dialógica que se observa en la sucesión del *Casamiento engañoso* como preludeo a *El coloquio de los perros* de Cervantes, con su diversidad de planos temporales.

La estimación de las proporciones en que intervienen los elementos picarescos en cada una de las obras nos ha permitido graduar la categoría que se les puede asignar a cada una de ellas dentro de la tradición de literatura picaresca, con arreglo a la jerarquización que propuso C. Guillén, sencilla y bien fundamentada en criterios que conducen a la difícil definición de picaresca, de contornos muy esquivos. Entre las cuatro categorías propuestas, la *Odisea* (poema de trazado épico afectado por el proceso avanzado de novelización) entraría en la cuarta, por la presencia relevante en ella de un “mito picaresco”, y la novela en el rango más elevado de la tercera categoría, entre el grupo de novelas que pueden ser consideradas picarescas sólo en un sentido amplio del término. Creemos, con todo, que podría elevarse al rango de la segunda, el grupo de novelas que merecen ser llamadas picarescas en sentido estricto, normalmente de acuerdo con el patrón español original (el primer rango lo ocupa precisamente el género picaresco histórico), si en este patrón incluimos la discutida picaresca cervantina, sobre todo el citado *Coloquio*. Parece demostrado que el dialogismo es, en realidad, clave en la narración picaresca y en su evolución (Laporte, Rodríguez Álamo).

La naturaleza exuberante y paradójica de Kazantzakis, en la que habitan por igual tanto el héroe como el pícaro (Prevelakis), intentó expresarse plenamente en la monumentalidad de la *Odisea*. En ella el héroe se abrió un espacio desmesuradamente amplio para su aristía, mientras que el pícaro se manifestó en ráfagas de su conducta. Si otra de las características de la naturaleza del autor es su sentido de la literatura como confesión (así lo afirma rotundamente en varios lugares), es claro que ésta sólo puede cumplirse en el terreno de la realidad vivida, para la expresión más clara de sus reacciones y pulsiones profundas. Una realidad que no puede anclarse en la

intemporalidad a la que remite el poema, a pesar de los cronotopos alusivos a experiencias objetivas del autor. El cambio del modo épico tradicional (con alargamiento del verso) por el que posibilita la entrada franca de la experiencia prosaica del tiempo, es decir, la novela, es la elección obligada. Dentro de ella el artista encuentra en la forma dialogada la vía más adecuada para la representación de la dualidad de su propia naturaleza. En *Vida y hechos de Alexis Zorba* el personaje próximo al autor que es el narrador, que podría presentarse como héroe supremo, muestra ahora su debilidad y cede el primer puesto a su interlocutor, el pícaro-héroe (nunca un pícaro es sólo un “pícaro”) al que provoca y al que por encima del bien y del mal consagra como un santo, casi un redentor de una existencia, en realidad mediocre, que le muestra con los relatos de su vida un camino que no se atreve a seguir. La aristía pertenece a Alexis Zorba, personaje trasuntado del que conoció el autor, de Giorgis Zorba, al que ahora rememora con modelado literario hasta producir un συναξάρι, como lo llama el narrador al final de su relato y el autor en algunas cartas. El arrepentimiento por su arredramiento ante el desafío del pícaro-héroe-santo lo muestra el autor ya en el prólogo, y la confesión se va desgranando a través de los monólogos meditativos del narrador en el marco dialógico de la novela, en el que Zorba también hace la suya (sobre todo en la carta que escribe al amo).

En relación al tratamiento novedoso del héroe antiguo en su *Odisea*, con su desaparición por el fin del mundo, la creación del mito de Zorba como el hombre primigenio, el más cercano a Dios y al Diablo, el “jocoso bribón”, con el recomienzo del mundo que se espera en él, le posibilita a Kazantzakis, como su “discípulo” tras el velo del narrador en constante diálogo con él, una catarsis, una vuelta a empezar. Se trata de una nueva y distinta homologación (ἐξομολόγησις = confesión) con el mundo real de la experiencia inmediata, que en el plano artístico da lugar a un nuevo ciclo de su escritura ya decididamente como novelista, el más rápidamente reconocido. Su trayectoria ética y estética puede representarse figurativamente como una espiral contradictoria, centrípeta y centrífuga a la vez, en dos sentidos opuestos, el que se orienta a la patria natural (el gran conflicto de Kazantzakis) del sufrimiento y el que se orienta a la patria esencial de la liberación. El primero, el centrípeto, es el que sigue Zorba en su etapa como combatiente aguerrido en todos los frentes que se le presentaron, como un Odiseo antiguo que vuelve a su patria, vencedor y φιλόπατρις, un “héroe-santo”. El centrífugo es el que sigue el mismo Zorba, el vagante “pícaro-santo”,

debelador de las falsas patrias, hasta que se despide del mundo riendo allende la frontera de Grecia, en su asentamiento final en Skopje, mirando hacia las montañas, como el Odiseo moderno kazantzakiano de nuevo expatriado, pero ahora poniendo fin a su errancia “como un hombre cualquiera”. El deseo prosaico del Odiseo platónico, en el Hades, de reencarnación en el *everyman* (Bompiani) se ve realizado en el espacio literario acorde, en el verbo asimismo prosaico, sin duda “cargado de valores”, que le posibilita transitar entre los hombres de hoy, expuestos, como criaturas desvalidas del instante, a los cambios o permanencias que resultan del enfrentamiento entre las fuerzas del propio carácter y del azar. Tal espacio se extiende entre los modos narrativos que le permiten al protagonista el ejercicio, la ἄσκησις, el movimiento continuo de la crítica de sí mismo y del mundo que le rodea. Al elegir la combinación de modos que mejor definiría *Vida y hechos de Alexis Zorba* entre los dos extremos del espectro de los modos, el *romance* (heredero sentimental del epos) y la sátira, nos decantamos por el de la pícarasca, si tenemos en cuenta a Zorba, y por el sentimental, si tenemos en cuenta al intelectual. No es difícil determinar qué elementos tuvieron más peso en el cambio del modo que llevó del poema a la novela, pues ya hemos visto el carácter doble del trasfondo confesional del relato, el del amo y el del criado. El primero trasunta más el carácter y los intereses morales del autor, que crea interesadamente, para medirse a sí mismo, el segundo carácter, lo que relegaría a éste a un rango subsidiario. No obstante, la creación del segundo carácter cobra tanta intensidad, que en el *agón* que se produce entre ambos la principalía corresponde al operario sobre el “señor capitalista”, como le llama en la carta que le dirige en el centro mismo de la novela. Un desdoble en el protagonismo que no se daba en la *Odisea*. La representación de ese desdoble en diálogo, que el representante de una clase social más baja muestre una implicación natural con la realidad cotidiana más perentoria, y que a fin de cuentas las razones que ofrece de su conducta sean más coherentes que las del intelectual señalan el elemento picaresco como móvil principal del cambio. La obviedad del título podría ser engañosa, y por sí mismo no dejaría sospechar la relación, en este aspecto de primer orden, con la *Odisea*, como tampoco una lectura independiente de una y otra obras. Nos hemos esforzado en ponerlas en contacto seleccionando pasajes de ambas según los criterios expuestos para situarlas en el rango que pensamos les corresponde en una gradación autorizada de la tradición de la literatura pícarasca, en su forma más genuina de novela. La cuarta categoría correspondería a la *Odisea*, mientras que la *Vida y hechos de Alexis Zorba* podría ascender hasta la segunda, acercándola al modelo cervantino.

La espiral creativa que se abre con *Vida y hechos de Alexis Zorba* se contiene en la “línea roja, hecha con las gotas de mi sangre”, como dice el autor, inscrita en forma abreviada (cap. 30: “Ο Ζορμπᾶς”) en la pseudoautobiografía póstuma de Kazantzakis, la *Carta al Greco*, la creación y la ficción más fiel al lienzo real de su vida (“de todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribió con sangre”, dice Zaratustra, “escribe tú con sangre y te darás cuenta de que la sangre es espíritu”, Nietzsche 2005: 73). Al final del testamento, justo antes del encuentro en el “*Epilogo*” con “su general” y de entregarle el informe de lo que ha sido su vida, el autor, que, según dice, ha dejado en suspenso la escritura de su *Zorba*, ve con emoción junto al mar cómo se aparece el Odiseo que ha creado, el gran Compañero de Ruta, (ὁ μέγας Συνοδοιπόρος), y se desvanece a lo lejos envuelto en la nostalgia de la intemporalidad. No puede verse como paradoja, en esta confesión final dirigida al pintor, que se invierta el orden real de la creación de los dos personajes y que en el telar de la memoria se imagine a Zorba como “una crisálida” fallida por todavía prematura, pero que parece anunciar y estimular la eclosión de otra de la que salió el Odiseo sin techo de su poema, que ya estaba escrito cuando el autor inició la novela. La *Vida y hechos de Alexis Zorba*, vista en sucesión real desde la *Odisea*, significa el ingreso en la temporalidad, la necesidad de conocerse y de rodar por “nuestra ingrata época”. La *Odisea*, vista desde la confesión final de la *Carta al Greco* como imaginaria consecuencia de la gestación que queda en suspenso de un personaje actual como Zorba, cobra su sentido como el regreso a la intemporalidad de un héroe tradicional, el gran ancestro renovado: el coro final de mujeres que aparecen en el poema espera de nuevo para que “el gran errante” escuche “las voces del retorno” (ὁ μέγας γυριστῆς τοῦ γυρισμοῦ τὸ λάλο, XXIV, 1380), la profecía de todo el bagaje de lo escrito que el Parte al General (ἡ Ἀναφορὰ στὸν Γρέκο) simboliza en Zorba y Odiseo envueltos en los hilos mágicos de seda generadores de lo pasado y de lo venidero (seguirlos significa la relectura en proximidad de ambas obras). Odiseo y Zorba pudieron *sentirse* al mismo tiempo y plasmarse literariamente en la sucesión que conocemos, en metamorfosis sutil del uno en el otro. Al final del Informe, los acordes de la profecía los acoge la Creta celestial, la tierra prometida y patria esencial sin tiempo, en la zona superior de un cuadro grandioso imaginario del maestro compatriota.

NOTAS

¹ No se trata, desde luego, de aislar la obra literaria en un vacío intemporal ni de alejarse del sentido de lo histórico. Mantener en alerta este sentido es lo que permite a la obra actuar a lo largo del tiempo en el que se encuentra con el lector, quien siempre es un potencial (re)creador desde las instancias naturales de su época. En lo que se refiere a los géneros, por esa misma razón, por la acción renovadora de la lectura y sus efectos en la creación, sus códigos evolucionan: “A genre has stable features, but it also changes, as a precise influence on the work in progress, with the writer, the nation, and the period” (Guillén 1971: 73). “El sistema de géneros es algo diacrónico y sincrónico a la vez” (Scholes 1981: 198, comentando las tesis de Guillén).

² Hay amplio consenso en que el género lo inaugura la novela anónima española *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, título con el que aparece en las primeras ediciones que se conservan de 1554. El título pudo ser ajeno a la intención del autor, como anota F. Rico, quien en su edición prefiere el título de *Lazarillo de Tormes* (Rico 2011: 2), edición y título por los que citamos. Para una definición de picaresca, vid. Guillén 1962; sobre los orígenes y naturaleza de la literatura picaresca, vid. Guillén 1987. Un importante trabajo de conjunto sobre problema del género y la literatura picaresca que ha prestado gran ayuda a nuestro estudio es el de Cabo Aseguinolaza 1992. La insistencia en el dialogismo como piedra angular de la narrativa picaresca la encontramos en Rodríguez Álamo 2015 y en Laporte 2011. Para la idea de “desnovelización” de la picaresca, de que “ni siempre que aparecen pícaros hay picaresca ni al contrario”, y la relación con Gracián, vid. Montesinos 1933. La traslación del núcleo del problema de la literatura a la moral es atribuido por este autor a A. Castro. En cuanto al papel mediador del teatro entre la novela picaresca y el *Criticón*, vid. Baquero Goyanes 1956; sobre la trascendencia del *Guzmán de Alfarache* (1599-1605) en el pensamiento dialógico moral de Gracián, vid. Cavillac 2017: 258 ss. Para la incidencia de las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la materia picaresca, vid. Restrepo 2016. Respecto a las comedias cervantinas, para el caso del pícaro transformado en santo, el *Rufián dichoso*, vid. Villanueva 2001, y para el “pícaro dramático” representado en *Pedro de Urdemalas*, vid. Sáez 2014. A este personaje del folclore español M. Bataillon lo describe como “fecundo en artimañas, el Ulises español” en su estudio de la obra anónima *Viaje de Turquía*, de la que es protagonista (Bataillon 1966: 671 s.; vid. *infra*, n. 347). Aparte de los modelos antiguos como el lucianesco, el *Viaje* (vid. Anónimo 2019), escrito a mediados del siglo XVI (1557?) en forma dialogada de principio a fin al modo erasmista, es muy tenido en cuenta, junto con los *Eremitae* (1538) de J. Maldonado y los *Colloquios Satíricos* (1553) de Torquemada, en Laporte 2011 para la argumentación de que el dialogismo es piedra angular de la picaresca.

Para la extensión de la picaresca en la literatura occidental puede empezarse por Wicks 1989, y valerse de las bibliografías de Ricapito 1980 y Laurenti 2000.

³ Parker 1975: 13 y ss. entiende que la característica distintiva del género es el ambiente de delincuencia, con lo que juzga que el *Lazarillo de Tormes* no es novela picaresca

propriadamente dicha, sino ‘precursora’ del género, y señala el *Guzmán de Alfarache* como prototipo. Para una réplica, vid. Lázaro Carreter 1983: 229 y ss.; y para matizaciones sobre la delincuencia en el pícaro español, cf. Bataillon 1982: 13 y s. Sobre el carácter picaresco de *El Coloquio de los perros* de Cervantes, por el que se pronuncia favorablemente G. Sobejano, y sobre la picaresca en general anotamos la siguiente reflexión: “Porque, una de dos: o la novela picaresca se entiende como un género de novela históricamente instituido por *Lazarillo* y *Guzmán* y en permanente evolución a lo largo de los siglos a partir de esas obras (o de otras que a su vez parten de aquéllas: *Gil Blas*), y entonces el término debe seguir operando como una categoría primariamente estructural; o se entiende como un tipo de novela dependiente de una concepción del mundo negativa, pesimista, cerrada, dogmática, etc. (o sea, conforme a la interpretación de Ortega, Américo Castro, Casaldueiro, Blanco Aguinaga), y entonces apenas vale para designar tres o cuatro novelas de la España de los Austrias: *Lazarillo*, *Guzmán*, *El Buscón*, acaso *Estebanillo*” (Sobejano 1975: 40). Y poco más adelante, en una nota: “A mi juicio, para moderar contraposiciones tal vez engañosas, sería prudente comprender lo que el *Coloquio* tiene todavía de soliloquio, y lo que tiene de coloquio con el lector y de diálogo entre narrador y protagonista ese monólogo, aparentemente cerrado y uniforme, del *Guzmán de Alfarache*” (Sobejano 1975: 41). Será entonces importante tener en cuenta, como referencia comparativa, esta obra cervantina en una obra de la literatura neohelénica en la que la alternancia soliloquio / coloquio es estructural, como es la novela kazantzakiana que estudiamos: *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

Por otro lado, un aviso importante del peligro de encasillamiento en el género en detrimento de la pluridimensionalidad estilística e ideológica de una obra (*Guzmán de Alfarache*) lo encontramos en Cavillac 2017: 3.

⁴ La primera afirmación, que traducimos del inglés, se encuentra, abriendo la reflexión de su ensayo, en Guillén 1962, estudio ampliado e incluido en Guillén 1971: 71-106, por donde citamos en adelante. La segunda, en Guillén 2005: 96; en este mismo lugar leemos, refiriéndose al primer modelo de supranacionalidad: “Lo más corriente es el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, es decir, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes. Ejemplo de fenómeno que supone relación genética sería la novela picaresca o el tema de Don Juan. Lesage traduce a Mateo Alemán, Smollet traduce a Lesage, Dickens lee a Smollet, Kafka (aludo a *Amerika*) a Dickens, etcétera”. Vemos en estas afirmaciones un asentamiento crítico de primer orden sobre el que se basan muchas de nuestras apreciaciones ulteriores en el presente estudio. Para la exposición de las orientaciones fundamentales de la crítica, la referencialista, la formal y la comparatista, vid. Cabo Aseguinolaza 1992: 16-44. Siempre refiriéndose a la picaresca, son también importantes las observaciones que este mismo analista hace al teórico ruso M. Bajtín (Cabo Aseguinolaza 1994).

⁵ La teoría expuesta en Scholes 1969 tiene fundamentos en Scholes-Kellog 1966, una contribución precedente de gran valor al estudio de la evolución de las formas narrativas y de los modos narrativos. “Una teoría de los modos debería tender hacia una visión de conjunto de toda la narrativa y darnos así un esquema con el que poder analizar las semejanzas y desemejanzas. Tendría asimismo que mostrar su capacidad de ajustarse a las perspectivas históricas, indicándonos las relaciones, en un sentido amplio, entre los géneros específicos de narrativa que se han erigido en tradiciones literarias” (Scholes 1981: 188). La teoría modal fue recogida más tarde, apenas modificada, en un texto ampliado, en Scholes 1974, del que hay edición española (1981), por la que citamos y en la que se pueden consultar todos los diagramas

que acompañan a la exposición, aunque a veces nos refiramos al original (1969). Es significativo que en dicha ampliación se expongan con cierto detalle las propuestas del profesor Guillén sobre la picaresca recogidas en *Literature as System* (1971), tan importantes para nuestro estudio (Scholes 1981: 197 ss.). En Wicks 1974 y, sobre todo, en 1989 encontramos una revisión renovadora de la propuesta modal en el conjunto del panorama teórico. En esta aportación de 1989, en el capítulo “The Picaresque Mode”, incluido en la primera parte “A Theory of Picaresque Narrative”, leemos: “These questions and problems are not raised to debunk the modal approach as a legitimate starting point for a generic inquiry into the picaresque. On the contrary: modal approaches such as the ones proposed by Jolles, Scholes, and Guillén (in his concept of a picaresque myth) seem to be precisely the way to begin. [...] The problems that exist at the modal level will persist –and multiply manyfold– as we move into the thick of the phenomena, the texts themselves. Only they can provide the building blocks for constructing our hypothetical fiction P. The picaresque mode, as conceived by Scholes, Jolles, and Guillén, has provided the foundation” (p. 51).

⁶ Al comienzo del ensayo original encontramos: “Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς... (About poetry itself and the species of it...). How tentative, in comparison, is our timid ‘towards a poetics of fiction’ [...]” (1969: 101). Más adelante pasa a hacer su intento (citamos por la traducción española mencionada): “Con una especie de *hybris* aristotélica, voy a basar mi teoría de los modos sobre la idea de que todas las obras narrativas son reducibles a tres modalidades básicas. A su vez, estas modalidades narrativas se basan en tres tipos posibles de relación entre el mundo novelístico y el mundo de la experiencia. El mundo de la narración puede ser mejor, peor o igual que el mundo de la experiencia. Estos modos narrativos llevan consigo actitudes que nos han enseñado a llamar románticas, satíricas y realistas. La narrativa puede presentarnos el mundo degradado de la sátira, el mundo heroico del *romance* o el mundo mimético de la historia” (Scholes 1981: 188).

Hemos de subrayar, no obstante, desde el principio la diferencia fundamental que existe en la manera de entender la representación del “mundo de la experiencia” en “mundos ficcionales” entre la teoría aristotélica y otras modernas en lo respecta a la novela, un género que no existía en la época en que el estagirita formuló la suya. Aristóteles, en su famoso estudio sobre el arte dramática, entiende la representación (μίμησις) del mundo de los que obran (πράττοντας), que siempre será representación no tanto de la realidad como de lo posible (δυνατόν), de lo verosímil (εἰκός), de lo convincente (πιθανόν) (*Poética* 61b), basándose en la convicción de que los caracteres (ἦθη) son por fuerza (ἀνάγκη) referidos a la maldad y a la virtud. Por tanto, quienes imitan, poetas y artistas en general, “imitarán a unos o mejores que nosotros o peores o como nosotros” (*Poética* 48 a 1-5), lo que por supuesto valdrá para la diferencia entre tragedia y comedia (como es sabido, la parte dedicada al estudio de la comedia no ha llegado hasta nosotros). No deja de ser curioso, de todos modos, el comentario de época moderna sobre los preceptos que conecta la comedia con la novela y que debemos a Lope de Vega (1983: 1085): “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles” (vid. *infra*, n. 230).

La diferencia decisiva para el enfoque de nuestro estudio consiste en que el carácter específico del pícaro desde su aparición en la novela moderna mostrará una línea evolutiva desde la que se observa el mundo, al tiempo que se va revelando la construcción moral de éste. “It must be stressed that the picaresque narrative, like most modern narratives, cannot be understood if one continues to rely on a neo Aristotelian terminology, i. e., on the notion that literature presents ‘characters’ or ‘men in action’. Essentially, the novel deals with lives, with

evolvement, with the unfolding in historical time of individual destinies. In Spanish, the key word is *vida*” (Guillén 1971a: 75 y ss.). Queremos añadir que el cambio en el curso de los acontecimientos que se deriva de la anagnórisis en la tragedia puede llegar a significar incluso el hundimiento del héroe trágico, pero no una evolución de su carácter. No obstante, debemos hacer una importante observación respecto a la teoría aristotélica, y es que, si bien los caracteres pueden comportar estatismo, en el nivel diacrónico la interpretación en ella de la gestación de los géneros es claramente evolutiva: desde el poema satírico se habría llegado a la comedia y de la epopeya a la tragedia, en la que se alcanzaría la finalidad (entelequia), la perfección y ya no sería posible avanzar (vid. Fuhrmann 2011: 44, 53 ss.).

A pesar de que la mención que hace Guillén de la terminología aristotélica quizás encierre una velada alusión al profesor canadiense Northrop Frye, no podemos dejar sin mencionar al menos en esta nota la gran aportación a la historia moderna de la teoría literaria, de la que son deudores tanto Guillén como Scholes, que supuso la aparición de *Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957, de cuya valoración sí se ocupa directamente Scholes (1981: 77 y ss). La principal objeción de éste se centra en la utilización de términos como “episódico” y “continuo” y en “la imposición de una simetría que oscurece importantes relaciones de tipo genérico”. Los cuatro ensayos que integran la *Anatomía* (“crítica histórica: teoría de los modos”; “crítica ética: teoría de los símbolos”; “crítica arquetípica: teoría de los mitos” y “crítica retórica: teoría de los géneros”) aceptan explícitamente como transversales las nociones aristotélicas de *mythos*, *ethos* y *diánoia*. Aceptan también como básica la distinción entre comedia y tragedia en las sucesivas y complejas combinaciones de todos estos conceptos.

Algo más sobre la cuestión de la poética aristotélica. López Pinciano (1953: III. 219-220), en su forma de entenderla afirma: “Algunos poetas de nuestros tiempos dicen que son monstruos esas mezclas [de trágica y cómica]... Que yo, con vuestro parecer y el de Aristóteles, siento que se pueden mezclar estas especies sin hazer monstruos, sino criaturas muy bellas; y pienso que no sólo a la cómica se puede mezclar la épica, sino también a la satírica” (Citado en Cavillac 2010: 1). Nos parece ver en esta interpretación un curioso anticipo lejano, a finales del siglo XVI, de la teoría moderna de los modos combinados que utilizamos en nuestro estudio. .

⁷ Vid. Guillén 1971a: 71, y una ampliación en Blackburn 1979.

⁸ Radin-Kerényi-Jung 1954 (cfr. el comentario de Reed 1981: 239-41 a esta aportación). En el trabajo firmado por K. Kerény “Mythologische Epilegomena” encontramos una afirmación muy importante para el conjunto de nuestro estudio, por situar la tradición picaresca, por encima de las fronteras nacionales y temporales, en el nivel de una “mitología picaresca”, necesitada de definición y de tratamiento científico adecuados: “In unserem Fall get es um Untergattung der grossen Gattung Mytologie, wie der Pikareske Roman, ohne nationale und zeitliche Beschränkung, der Schelmenroman samt Rabelais und seit Petron schon in der Literatur vertreten, eine Untergattung der Gattung Roman bildet. *Picaro* heisst spanisch der Schelm, der Gauner. *Wir haben hier mit pikareske Mithologie zu tun*. Sie war immer da, es fehlte für sie nur die richtige Bezeichnung und eine wissenschaftliche Beleuchtung, die sie in ihrem Sosein begriff” (p. 160). (Las cursivas son nuestras).

⁹ Wicks 1989; Cabo Aseguinolaza 1992: 16-44.

¹⁰ Frohock 1969: 62-69.

¹¹ Es conocida la afirmación de este teórico americano refiriéndose a la poesía, pero que es extensible a otras formas literarias, de que “influencia, como yo la entiendo, significa que no hay textos, sino relaciones entre los textos” (“Influence as I conceive it, means that there are no texts, but oly relationships between texts”). Formulada en la introducción de Bloom 1975: 3, recoge una convicción que se remonta, cuando menos, a T. S. Eliot. La interpretación, que

implica que ningún artista adquiere sentido por sí solo, sino que su significado es la apreciación de su relación con los poetas y artistas del pasado, experimenta un giro de ciento ochenta grados en Bloom 2005 [1994¹]. Ahora no es el escritor el que elige la tradición, sino que es él quien resulta elegido y modificado por ella: “Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios” (p. 21). Las reflexiones de este autor sobre el sentido de influencia se despliegan en otros trabajos (Bloom 2009 [1973¹] y 2011). No queremos decir con esto que suscribamos en todos sus presupuestos y consecuencias la teoría de este crítico, aunque la idea del enfrentamiento (por la ansiedad sentida) con el Gran Poeta anterior sea conveniente al caso de Kazantzakis respecto de Homero (o de Dante), y la *Odisea* moderna pudiera ofrecer un caso claro de *misreading* (“acto de rectificación creadora que es real y necesariamente una interpretación equivocada”) de la antigua. Hay, no obstante, precedentes de esta teoría, como la *trahison créatrice* de R. Escarpit, según nos recuerda Guillén 2005: 345, quien no estima demasiado la aportación del crítico americano en la depuración de la idea de influencia, y sí ve un avance para ello en el concepto de intertextualidad (J. Kristeva). El citado libro de Guillén nos vuelve a servir de orientación en el complejo panorama crítico, especialmente el capítulo 15: “Las relaciones literarias: internacionalidad” (apartados: entre lenguas diversas-la intertextualidad-el multilingüismo-la traducción), y el 16: “Las configuraciones históricas: historiología”. Las reflexiones que allí se encuentran son de gran valor en la cimentación teórica de nuestro estudio, como en la metodológica lo son las expuestas también por Guillén en 1971 (vid. *supra*, n. 4).

¹² Vid., p. ej., el juicio que una teoría todavía hoy en boga como la deconstrucción le merece a G. Steiner: “Quiero referirme aquí, de una vez por todas, a la jerga, con frecuencia repulsiva, al oscurantismo artificial y a las engañosas pretensiones de tecnicismo que hacen ilegible la mayor parte de la teoría y de la práctica postestructuralista y deconstructiva, en particular entre sus epígonos académicos” (1998: 145).

¹³ Un método que, por otra parte, es tan antiguo en la crítica literaria como la formulación y el empleo que de él hizo Dionisio de Halicarnaso a comienzos de la época imperial, limitándose, eso sí, al ámbito griego. En su *Carta a Pompeyo Gémino*, para justificar ante el destinatario de la epístola que haya considerado en un escrito suyo anterior mejor a Demóstenes que a Platón en el arte de pronunciar discursos, encontramos la siguiente afirmación: “el mejor modo de control es el que se produce según la comparación” (κράτιστος ἑλέγχου τρόπος ὁ κατὰ σύγκρισιν γινόμενος). En la segunda parte de la carta pasa al cotejo de los historiadores del siglo V y IV a. C, con criterios mucho más literarios que propiamente historiográficos. El método comparatista en la historiografía, aplicando sistemáticamente el concepto de σύγκρισις, se le ha de atribuir a Polibio, maestro de Dionisio; para todo ello vid. Silván 2012: 51-55 y 2015.

¹⁴ Vid., p. ej., Bajtín 1989: 461-463.

¹⁵ “[...] sólo la novela recoge en sus principios el tiempo real, la *durée* de Bergson. En otro contexto he mostrado que el drama no conoce el concepto de tiempo, que todo drama está sometido a las tres unidades bien entendidas, entre las cuales la unidad de tiempo significa estar aislado del decurso de éste. La epopeya, ciertamente, conoce de modo aparente la duración del tiempo: piénsese en los diez años de la *Ilíada* o en la *Odisea*. Pero ese tiempo no tiene realidad, duración real; los hombres y los destinos quedan sin afectar por él; no tiene motilidad propia, y su función es sólo expresar sensiblemente la grandeza de una empresa o de una tensión [...] También los hombres de la epopeya tienen, desde luego, envejecimiento y muerte, el doloroso conocimiento de toda vida; pero sólo como conocimiento; en cambio, lo que viven y el modo de

su vivencia tiene la bienaventurada atemporalidad (*Zeitentrücktheit*) del mundo de los dioses” (Lukács 1970: 388 y ss.). La traducción del término empleado en alemán *Zeitentrücktheit*: “alejamiento del tiempo”, por “atemporalidad” es correcta. El diccionario actualizado de la RAE lo considera sinónimo de “intemporalidad” y a este término remite. Ambos proceden de sus respectivos adjetivos “atemporal” e “intemporal”, que reciben la misma definición: “que está fuera del tiempo o lo trasciende”. Vemos un matiz importante que puede diferenciarlos, y es que el primero se refiere a lo que sucede y se percibe fuera del tiempo real, al que se define en este texto como *durée*, y no se mide respecto de él, y el segundo es lo que trasciende el tiempo, y que tratándose de una obra de arte convierte a ésta en paradigmática para la posteridad. Dado que el segundo término puede incluir también la idea del primero y que la *Odisea* moderna se relaciona evidentemente con el paradigma de la antigua, nos decidimos a lo largo de nuestro estudio comparativo por el empleo del segundo y su derivado “intemporalidad”, como opuesto a la temporalidad en sentido bergsonian. En *La evolución creadora* Bergson dice: “El universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo”, y poco más adelante se establece la analogía entre las diferentes regiones del universo: “Nada impide, pues, atribuir a los sistemas que la ciencia aísla una duración y, por ello, una forma de existencia análoga a la nuestra, si se les reintegra al Todo” (Bergson 1963: 447). Recordamos que el filósofo francés, a cuyas clases asistió en París en 1908 en el College de France, es uno de los maestros que reconoce Kazantzakis: “Mis tres grandes maestros: Homero-Dante-Bergson”, dice en una anotación en su diario de 1915 (Prevelakis 1984: 8), y en el prólogo de *Vida y hechos de Alexis Zorba* lo destaca de nuevo junto a Homero, Nietzsche y el propio Zorba (Kazantzakis 2015: 7). En cuanto a la profunda relación del autor neogriego con Homero, aparte de la que evidencia su obra mayor, la *Odisea*, queda reforzada aún más por la magna empresa de las traducciones de los dos grandes poemas homéricos realizadas entre 1942 y 1943, primero la *Iliada* y a continuación la *Odisea*, prácticamente al tiempo que escribía, entre otras cosas, *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Nunca perdió Kazantzakis lo que llamamos “nostalgia de la intemporalidad”, como lo demuestra, así lo veremos, en su testamento literario *Carta al Greco*.

¹⁶ En el intervalo de tiempo que transcurre entre la publicación de la *Odisea* (1938) y la decisión de empezar con la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba* en 1941, unos dos años y medio en los que su actividad viajera no se detuvo (*Viajando. Inglaterra*, 1941) ni, entre otras cosas, su dedicación al drama (*Juliano*, 1939), son muy significativos dos proyectos de Kazantzakis aparentemente contradictorios. Uno se realizaría (*Zorba*, que terminó en mayo de 1943 y publicó en 1946) y el otro no llegó a plasmarse en una obra acabada. Pandelis Prevelakis, una fuente de información de valor incalculable para la apreciación de la obra kazantzakiana en general, sobre todo de la *Odisea*, nos informa de las intenciones de su amigo en un momento clave de la evolución de la misma al acabar el poema. Por un lado, resalta el deseo del autor de ver por fin editado el largo poema y sacudirse el peso enorme que comportaba para alguna vez poder escribir un libro (novela) con un título algo así como “El dueño se divierte”, inspirado en un cartel que vio colgar a un panadero ruso cansado de trabajar, lo que Prevelakis aprovecha para continuar con el tema de la picaresca y afianzar su presencia en el poema (Prevelakis 1958: 201-203; en la p. 202, n. 216, se cita expresamente *Vida y hechos de Alexis Zorba* como ejemplo de supervivencia de novela picaresca, junto a *Tortilla Flat* de Steinbeck). Por el otro, nos revela la intención de Kazantzakis de escribir otro poema de las mismas proporciones que el anterior. Si el que acababa de terminar un año antes era una visión peculiar de Odiseo, un héroe de la antigüedad griega, ahora lo sería de otro, en sucesión y

contraste con aquél según declara el propio autor, de la tradición medieval también griega, el protagonista de *Digenís Akritas*, un héroe fronterizo caballeresco de “doble raza” del que hablaremos más adelante (a él había apelado al final de su *Ascética* [1928]). Prevelakis nos informa, a través de varias cartas recibidas de su amigo, del proyecto, que no se llegaría a realizar, pero nos facilita incluso los borradores del mismo (Prevelakis 1984: 483-490; vid., *infra*, pp. 339 ss.). Lo importante por el momento es resaltar que la crítica ve en el poema medieval en cuestión una primera parte con rasgos de epopeya y una segunda con rasgos novelescos (vid. *infra*, pp. 90 s., n. 138), con lo que pensamos que se justifica la hipotética conexión que, en una primera instancia, proponemos entre la épica kazantzakiana, con el “anacronismo” que se le adjudicaría, y el *romance*. La admiración de Kazantzakis por las formas mayores de la epopeya la sigue demostrando con la traducción emprendida en 1942 de los dos poemas homéricos.

¹⁷ Scholes 1981: 190, vid. *supra*, p. 4.

¹⁸ En un epílogo a una nueva edición de la novela (1955) Döblin escribe: “Un tema indio me había ocupado durante cierto tiempo y había encontrado su reflejo en la obra épica *Manas* [...] Qué misterioso, había pasado toda mi vida en Berlín oriental [...] y escribía sobre China, sobre la Guerra de los Treinta Años y Wallenstein, y finalmente hasta sobre una India mítica y mística [...] Y adonde me dirigí, después del *Manas* indio, fue a un *Manas* berlinés [...] no construí una fábula; la línea argumental era el Destino, el movimiento de un hombre que hasta entonces había fracasado. Podía confiar en el lenguaje: el lenguaje hablado berlinés; con él podía crear, y los destinos que había visto y compartido, y *el mío además* [subrayado nuestro], me garantizaban un viaje seguro”. (Döblin 2003: 47). Tendremos ocasión de ver algunos otros casos de proporciones semejantes a las que pueden establecerse aquí: *Manas* / Biberkopf // *Odiseo* / *Zorba*. Para la relación de la novela picaresca con la teoría épica de Döblin puede verse Mahlendorf 1986; vid. también van der Will 1967: 43 s.

¹⁹ Bien 1989: 11; 2007: 144.

²⁰ Otro *Odiseo* de comportamiento muy distinto, que no deja Ítaca tras su regreso, y de mucho menor alcance en el conjunto de la obra del autor cretense, es el que aparece en una pieza de teatro anterior suya, de título *Odiseo* (1917-1922). La influencia en este caso de G. Hauptmann, a través de su obra *El arco de Odiseo* (1914), ha sido detectada por la crítica (Raizis 1971). Una influencia, la de este autor alemán, que por nuestra parte entendemos que ciertamente no se queda en ese primer *Odiseo* kazantzakiano y que tiene también importancia en nuestro estudio. En algún momento volveremos sobre ello como pensamos que lo merece (vid. *infra*, pp. 95 ss.).

²¹ Una aclaración más detenida del concepto de errancia como lo entendemos, que es de crucial importancia en nuestro estudio, se llevará a cabo más adelante, en el apartado *c*.

²² Bajtín 1989: 461-3.

²³ El estudio más completo que conocemos del personaje y sus múltiples facetas a través de la historia de las diferentes literaturas es *El tema de Ulises* (Stanford 2013).

²⁴ Ricapito 1994; Zahareas-Kansí 2010. Ahora contamos por fin con una excelente edición de esta traducción fundamental, vid. Muñoz 2015.

²⁵ “El *Lazarillo* nace también en oposición al esquema noble, heroico del *Amadís de Gaula* [...] El *Amadís* sirvió sin duda de espólón negativo al *Lazarillo*”: así sentencia Ricapito 1976: 28. Este mismo crítico postuló años después que también en cierto aspecto la *Odisea* (*La Ulixea*), por cuanto remite aún a un paradigma heroico ideal, aunque ya debilitado en los valores, se añadiría al *Amadís* como estímulo en cierto modo *a contrario* para el *Lazarillo* (Ricapito 1994: 42). Además, habría servido en buena medida (es la tesis de este analista) como

acicate en la representación de un mundo rebajado moralmente por el extendido recurso al engaño (ambos protagonistas responderían al tipo del *trickster*), por la presencia de la mendicidad, que equivale naturalmente al hambre, y las acciones villanas de los pretendientes: “The Spanish pícaro in the figure of Lázaro de Tormes could owe his existence in part to the trickster figure of Ulysses as well as to the general atmosphere of deceit and deception in the classical work – to the uses of the topoi of hunger and the satisfaction of hunger, to the motifs of fortune and adversity, to the resemblance either by adoption or by recoil of particular characters and events. It is rare to find a great work that can boast only one textual incitement. For *Lazarillo de Tormes*, there are various and many, but I would count among them the figure of Ulysses, for which the Spanish translation by Gonzalo Pérez of the *Ulyxea* may have played a major role” (Ricapito 1994: 49). Se cita el episodio del Cíclope en el poema antiguo y el de la venganza sobre el ciego en la novela como ejemplo de paralelismo, sin que se presuponga una motivación directa en todos los ejemplos que se citan. La tesis sobre la secularización del poema homérico fue seguida y bien argumentada por Zachareas-Kansí: “The ‘odyssey’ of the poor vagrant is one of many adaptations of Homer’s epic. *Lazarillo*’s common ‘odyssey’, however, subverts the central message of the classic Odyssey regarding fate, freedom and fortune: without the heroic claims of the mythical Odysseus, Toledo’s town crier narrates the ‘negligible story’ of his life by representing the anti-heroic aspects of the Homeric myth about a protagonist’s remarkable survival” (Zachareas-Kansí 2010: 14). En esta época se percibe cierta tendencia a la caricaturización del héroe homérico al asociarlo con el pícaro, como se ve en el *Viaje de Turquía* (vid. *infra*, n. 347).

La tutela de los dioses sobre el destino del héroe antiguo y el desamparo del moderno (“antihéroe”) son la piedra angular sobre la que descansa la secularización postulada, que naturalmente afecta a toda una dilatada época de la literatura, obviamente no sólo española. Esto nos recuerda la tesis de Lukács cuando habla de “el mundo abandonado por los dioses” en el que se debate el protagonista de la novela moderna, heredera de la epopeya (vid. *infra*, pp. 9, 64 s.). En el trabajo de Zachareas-Kansí es particularmente interesante el enfrentamiento del paradigma de la mujer fiel al guerrero con el caso de la esposa infiel del pícaro. La coautora de este artículo, Irini Kansí, es responsable de la última traducción al griego moderno de la obra española (vid. Kansí 2006). Para los aspectos paródicos del comienzo del *Lazarillo* y del nacimiento del protagonista respecto del *Amadís*, vid. Lázaro Carreter 1983: 72-75.

²⁶ Silván 1999: 72 s.; vid. *infra*, ns. 73 y 141.

²⁷ Al hablar de la recepción de la novela picaresca española en Alemania, Parker (1975: 138) puntualiza: “Así la guerra sustituye en esta novela [*Simplicius Simplicissimus*] al pecado original del *Guzmán de Alfarache* como telón de fondo para las hazañas del delincuente”. En el mismo ambiente bélico de la Guerra de los Treinta Años se desarrolla la acción de la novela española *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo*. Aparecida en Amberes en 1646, no está clara su incidencia en la mencionada novela alemana, como sí parece admitida la de otras novelas españolas como el *Lazarillo* y el *Guzmán*, sobre lo que volveremos más adelante. De todos modos, la novela española no posee en este caso la misma entidad literaria que la alemana, y su significado en las respectivas literaturas nacionales no es, desde luego, el mismo: la primera cierra una época del género en su país y la segunda lo inaugura en el suyo.

²⁸ Nos orienta en este punto Valero 1981: 54-58, en la Introducción de su edición bilingüe de *Digenis Akritas*, por la que citaremos.

²⁹ Prevelakis 1958: 201-3.

³⁰ Este es el dilema (a nuestro juicio insoluble) que se planteó y trató de resolver H. Bloom (vid. *supra*, pp. 7 s.). En cuanto a las máscaras literarias, la perspectiva crítica más interesante para nuestro caso la encontramos en la teoría de A. Jolles, uno de los preparadores de la teoría de los modos combinados (vid. *supra*, n. 5 y Jolles 1969).

³¹ Para Ulises, vid. Stanford 2013; para el pícaro, vid. Guillén 1985.

³² Stanford 2013: 257-293.

³³ Bien 1989: 204-5, 222.

³⁴ La traducción al castellano es la de Diego López de Cortegana (Sevilla 1513), recogida en nuestra bibliografía bajo Apuleyo 2000; se trata de la edición de Carlos García Gual, a la que reenviamos para el estudio de las fuentes griegas que empiezan por detectarse en Luciano de Samósata. La bibliografía que relaciona la traducción de esta obra de Apuleyo con la aparición del *Lazarillo* es abundante, vid. Ricapito 1980, esp. “La picaresca y la literatura clásica” (pp. 200-3). Vid. también Ricapito 1978-79. Para el relato picaresco y la *translatio* cultural, vid. Beasley 1994.

³⁵ Mann 1989: 97; Silván 2015: 70 y 2021; vid. *infra*, n. 265.

³⁶ La errancia, como vemos, será un tema central en nuestro estudio. La necesidad de aclaración del concepto de errancia, de la variedad de motivaciones y formas de la misma para abordar la comparación entre Odiseo y Zorba podría deducirse, entre otras propuestas, de una afirmación como la siguiente: “The *pícaro* as such (or if you wish, the hero when he is a *pícaro*) can be distinguished readily enough from the older types: the wanderer (from Odysseus to the knight-errant) has deep roots in both the Greco-Roman and the Semitic cultures. The *pícaro* (the roge errant) is only *partly* a wanderer, as we shall see later [...] The *pícaro* both incorporates and transcends the wanderer, the jester, and the have-not” (Guillén 1971: 75 s.). La condensación de este ensayo, tendente a una definición de la picaresca, no puede llegar mucho más allá de la mención del héroe antiguo, sin referencia a sus versiones modernas. La dificultad de segregar ciertos conceptos próximos se percibe si enfrentamos los términos “errant” y “wanderer” en inglés. No pretendemos resolverla aquí, pero quizás sirva la propuesta que hacemos justo un poco más adelante recurriendo al elemento *dramático* de la errancia para definirla frente a otras formas de viaje, entre las que cabría incluir la propia del “wanderer”.

³⁷ Para la diferencia significativa que vemos, p. ej., entre errancia e itinerancia, vid. *infra*, pp. 157 s.. La relación entre errancia y error no queda resuelta del todo con una simple referencia a la derivación léxica. La presunta vinculación semántica existente se torna bastante compleja, porque el concepto que comporta en castellano el término básico “error” ya lo es de por sí, y es cierto que la palabra errancia tardó en ser admitida en el Diccionario de la Real Academia. Una idea de la complejidad de tal relación, a la vez que quizás una pista para entenderla a pesar de los problemas de la traducción, puede dárnosla una reflexión del filósofo M. Heidegger: “La errancia (Irre) es el paraje abierto del error (Irrtum). El error no es esta o aquella falta o error particular, sino el reino (el dominio) de la historia de los retorcidos lazos de todas las formas de errancia” (*Vom Wesen der Wahrheit*, Frankfurt, 1949, p. 22). El pasaje se encuentra recogido en Habermas 2013: 178, n. 52. La etimología común en este caso de los términos en alemán y en castellano ayuda a acercarnos al concepto, a condición de no perder la cautela necesaria también respecto del pensamiento del autor de *Ser y tiempo* (como hace Habermas). Obsérvese que a nivel léxico la derivación se invierte en alemán: Irre (errancia) / Irrtum (error). La cita original procede de una sección (7) de la mencionada conferencia de Heidegger, sección titulada “Die Un-Wahrheit als Irre” (“La no-verdad como errancia”), pronunciada en 1930, época en la que el autor se encontraba inmerso en su significativo “error” político que no estamos seguros de que reconociera alguna vez. El problema terminológico que

vimos en inglés en la nota precedente es similar al que encontramos en alemán, donde aparecen también, empleados con profusión, Wanderer y Wanderung, junto a Wanderschaft, este último con la idea de “correr mundo”. En cuanto a la terminología en griego, obviamente es la más antigua y prestigiosa en la tradición occidental por su presencia ya en el comienzo mismo de la *Odisea* homérica, donde aparece la forma *πλάγχθη* para indicar que el héroe “anduvo errante”, como suele ser la traducción más extendida. Formas relacionadas con este verbo *πλάζω* aparecen a lo largo del poema homérico (para las rocas errantes se utiliza el adjetivo *συμπληγάδες*), en Heródoto y en los trágicos. Más utilizado es *πλανάω*, ‘vagar, desbarrar, inducir a error o equivocarse’, según la voz. Muy cerca del concepto de error, de engaño (*ἀπάτη*), están las formas relacionadas con ese verbo conservadas en griego moderno como son *πλάνη* y *περιπλάνηση*, siendo quizás este último término el que mejor traduzca la idea de errancia, pues se utiliza mucho para referirse al azaroso viaje de regreso del héroe antiguo. Para insistir en el carácter errabundo de su *Odiseo*, Kazantzakis lo caracteriza a lo largo de su poema con una gran variedad de epítetos (vid. *infra*, p. 183) entre los que se encuentra *πολυπλάνητος*. Otro verbo que también aparece en la *Odisea* homérica es *ἀλάομαι*, junto con *ἀλητεύω*, con el significado de ‘vagar, andar errante’, más con la idea de falta de anclaje o de arraigo y de precariedad, con derivados muy en uso hasta hoy como *ἀλήτης*, empleado por Kazantzakis en un momento importantísimo de su *Ascética* (1973³: 1012; 1985: 79; vid. *infra*, p. 212) cuando dice “amo a los errantes (*τοὺς ἀλήτες*)”, refiriéndose a los hombres hambrientos e inquietos en perpetua rebeldía, al lado de “soy el gran Vagabundo” (*ὁ μέγας Ἀλήτης*). La doble solución (errante y vagabundo) para un mismo término no debe extrañarnos, pues los campos semánticos son imposibles de separar tajantemente. Para la polisemia de la palabra errancia en castellano, vid. Orobigt 2015.

³⁸ Orobigt (2015), tras insistir en la polisemia del término, ensaya una tipología de “las errancias” con aplicación al estudio de la obra cervantina en concreto, con unos criterios que llevan a una diferenciación de la errancia básicamente en espacial, mental y literaria. El objeto de nuestro estudio, centrado por su carácter comparativo en obras diversas, obliga a variar los criterios, muy eficaces en aquel caso y que no se excluyen en el nuestro, para establecer una tipología más amplia que permita el acercamiento ajustado a esa diversidad.

³⁹ Para aclarar lo que proponemos, anticipamos la afirmación, que comentaremos en su momento, de Waldo Frank en *España virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo*, libro que P. Prevelakis dio a conocer a Kazantzakis (Prevelakis 1984: 371) para ayudar a enriquecer su experiencia en este país: “Opuesto al místico y al héroe, el pícaro, sin embargo, los recuerda, y la unión que hay en él de la inmediata salida de las fuerzas bárbaras de España y de la inmediata respuesta a la cultura española de la época, es lo que le hace ser un verdadero elemento de aquella cultura” (Frank 1941: 150). Vid. *infra*, pp. 56 ss., 378 s..

⁴⁰ “El Eterno Retorno te sofocaba, el Superhombre era la nueva quimera que iba a conjurar el horror de la vida. Ya no era cuestión de arte, sino de acción. Don Quijote, tú tomaste a Dios por un molino de viento y lo habías derribado” (*Carta al Greco*, Kazantzakis 1973: 392 s.). No es un concepto claro el del *eterno retorno* en Nietzsche, incluso para el propio filósofo que lo postula como enigma, y quizás se abusa en la recurrencia a él para explicar demasiadas cosas. Es, sin embargo, clara y reconocida la influencia de su pensamiento en Kazantzakis (vid. *infra*, pp. 126 ss.) y creemos oportuna, en nuestro enfoque desde la errancia ahora voluntariamente temeraria de *Odiseo*, la citación del marco en el que se escenifica la famosa *teoría* (“visión representada” en sentido etimológico) ya anticipada en *La ciencia jovial* (341). Al comienzo del capítulo titulado “De la visión y enigma” Zarutustra se encuentra en un barco en el que “había muchas cosas extrañas y peligrosas que oír en aquel barco que venía de lejos y

que quería ir aún más lejos. Zaratustra era amigo en efecto de todos aquellos que realizan largos viajes y no les gusta vivir sin peligro. [...] entonces comenzó a hablar así: ‘A vosotros los audaces buscadores e indagadores, y a quienquiera que alguna vez se haya lanzado con astutas velas a mares terribles, a vosotros los ebrios de enigmas, que gozáis con la luz del crepúsculo, cuyas almas son atraídas con flautas a todos los abismos laberínticos –pues no queréis con mano cobarde seguir a tientas un hilo; y allí donde podéis *adivinar* odiáis el *deducir*– a vosotros solos os cuento el enigma que *he visto*, la visión del más solitario’” (Nietzsche 2005⁸: 227 s.)

Más adelante aparece la visión del portón con la leyenda “Instante”, donde convergen y arrancan dos caminos, uno hacia adelante y otro hacia atrás, eternos uno y otro. La pregunta es si esos caminos se contradicen eternamente o si en ese portón, en ese instante se anudan las cosas pasadas y las venideras. Tras la imagen de las dos calles Zaratustra se formula de nuevo una pregunta sobre si en el recorrido por ellas no tenemos que retornar eternamente (*ewig widerkommen*), pronunciada con una voz cada vez más queda “pues”, como dice, “tenía miedo de mis propios pensamientos y de sus trasfondos” (Nietzsche 2005⁸: 231). El anclaje del instante en la filosofía de la existencia de Kazantzakis no se hace esperar. Así comienza la *Ascética*: “Venimos de un abismo tenebroso; vamos a parar a un abismo tenebroso; al espacio luminoso intermedio llamamos Vida. Al punto que nacemos comienza el regreso (*ἐπιστροφή*); a un mismo tiempo la partida y el retorno (*γυρισμός*); morimos a cada instante. Por esto muchos han proclamado: el objeto de la vida es la muerte. Mas luego que nacemos comienza el esfuerzo por crear, por componer, por convertir en vida la materia; nacemos a cada instante. Por esto muchos han proclamado: el objeto de la efímera vida es la inmortalidad” (Kazantzakis 1986: 34 y s.).

No vemos nihilismo –insistiremos en ello– en mirar al abismo para abrazar más energicamente la vida y recrearla en cada instante. La trascendencia, creación de la fe, tiene su representación dramática continua en la inmanencia recreando otra fe: todo ocurre en la vida misma. Así entendida, la vida se transforma en “la patria esencial”, un concepto de otra procedencia (Lukács 1970: 354 ss.) que veremos en otras ocasiones (vid., p. ej., *infra*, pp. 64 s.)

⁴¹ Para la formulación de la tipología expuesta nos hemos basado fundamentalmente en criterios propios. Para las valoraciones que afectan al contenido y a la forma, así como al alcance cognoscitivo de la “literatura de la errancia”, nos hemos valido de una bibliografía específica selecta (prestando atención a los problemas terminológicos que hemos comentado), de la que extraemos: Bouloumié 2007, por reunir un considerable número de artículos interesantes que se ocupan del tema, como el de A. M. Baranowski sobre Kafka; a Geremek 1991 lo hemos citado textualmente en varias ocasiones, no así otros que hemos consultado pero que entendemos útil consignarlos en la Bibliografía general como son: Broder 2016, Coutinho 2004, Cordie 2015, Thinès 1987, MacCarthy 2003, Bertin-Élisabeth 2017.

⁴² El antihéroe no está necesariamente enfrentado agonalmente con un héroe, que puede no aparecer nunca en escena, sino que encarna unos valores en cierto modo opuestos a los del hipotético héroe garante o representante de un orden moral admitido. Esto puede convertirle a su vez en héroe de una obra en tanto que protagonista de la acción y puede generar simpatías; todo ello no deja de generar, además, confusión no pocas veces en el empleo del término “antihéroe”, dada además la ambigüedad de ciertos personajes. Por ello es frecuente su aparición entre comillas.

⁴³ El adjetivo en esta forma, en su primera acepción, lo define el Diccionario de la RAE de la siguiente manera: “dicho de un delincuente, que está dispuesto a todo”, y en la segunda, como forma en desuso equivalente a ‘desesperado’. En la primera acepción parece que se acepta, sin decirlo, el significado limitado que dio el inglés a este término español para definir

un tipo sociológico generado en el sur-suroeste de los EE. UU. como resultado de la conquista de esta zona disputada a la colonización hispana, cuando no era difícil quedar “fuera de la ley”, si la había. Curiosamente la palabra habría regresado al español teñida de anglicismo, y hay quien así lo considera. Históricamente, sin embargo, la forma ‘desperado’ está acreditada en Berceo, recogida en el Vocabulario español-latino de Nebrija (1495) y en el Diccionario de Autoridades (1732). En este último se dice ya que es igual a ‘desesperado’ y de ‘desperar’ se dice que es voz anticuada respecto de ‘desesperar’ (entendemos, por nuestra parte, que la forma más antigua sería la que se derivó del latín ‘desperare’). Todos los ejemplos que se citan de ambos vocablos en castellano en este Diccionario se refieren a la pérdida de esperanza sin referencia a la delincuencia. Es, por tanto, un problema semántico más complejo de lo que parece a primera vista el que acompaña en su diacronía a la palabra en nuestra lengua, del que no da cuenta la actual definición académica, que para la primera acepción parece limitarse al significado adquirido en su paso por el inglés (esperamos la inclusión de la familia léxica representada por el verbo “esperar” en el Diccionario histórico de la lengua española). En el caso que nos ocupa, el de la crítica relativa a la obra de Kazantzakis, el término “arcaizante” *desperado* es el que utiliza repetidamente (con una carga ideológica especial) el observador más cercano a su persona y a su obra que conocemos, Pandelís Prevelakis, por buenas razones que expondremos (*infra*, pp. 133 ss.)

⁴⁴ Aristóteles, *Poética* 48b, 5-40. El estudio aristotélico se dirige fundamentalmente, como es sabido, a la tragedia primero, remontándose a la épica, y a la comedia después, en un libro que no se conservó. Pero este postulado que relaciona conocimiento y placer en literatura, pues lo que en la realidad es desagradable es presentado como agradable en virtud del buen hacer del poeta que sabe valerse de la imitación (μίμησις), pensamos que puede extenderse perfectamente a otros géneros, como es el caso de la novela, que aún tardaría bastante en aparecer. No hay duda de que la novela quedaría dentro del ámbito de la *poiesis* como consecuencia del criterio aristotélico exigible para ella de “imitación de acciones humanas”, como era también el caso de los diálogos platónicos según afirmación del estagirita. Para el comentario a la división de los caracteres en la *Poética* aristotélica, aludido en la teoría de los modos combinados de Scholes, vid. *supra*, n. 6.

⁴⁵ Vid. *supra*, p. 4.

⁴⁶ Para el término “antihéroe”, vid. *supra*, n. 42. Para el Odiseo de Kazantzakis en la tradición del tema, vid. Stanford 2013: 268 y ss.

⁴⁷ Vid. Silván 1999.

⁴⁸ Recordemos de nuevo las palabras de C. Guillén sobre los fenómenos o conjuntos supranacionales que implican internacionalidad (vid. *supra*, n. 4).

⁴⁹ Vid. Apostolí 2004.

⁵⁰ En el marco de su revisión de la orientación crítica comparatista, tras las distinciones propuestas por Guillén (1971) que veremos a continuación, Fernando Cabo admite: “En realidad, hay grados muy diversos en la extensión posible del género: desde la picaresca española –en sí misma de alcance variable–, pasando por la inclusión de obras de la literatura alemana del XVII e inglesa y francesa del XVIII, hasta llegar a abarcar cualquier producción de cualquier literatura que tenga algún rasgo que vagamente pueda ser considerado picaresco, como la estructura episódica y el antihéroe como protagonista. *Todas las situaciones intermedias son posibles*. Es probable que, de hecho, un cierto grado de relajamiento conceptual sea *estrictamente necesario para el estudio comparativo de la picaresca*, y tanto más cuanto más abarcador sea éste” (Cabo Aseguinolaza 1992: 41; las cursivas son nuestras).

⁵¹ Guillén (1971: 74 s.) avisa de que no son normas absolutas y de que hay que precaverse de la tentación de aplicar al análisis de obras concretas su selección de características obtenidas por el contraste en el seno de un corpus selecto a su vez de literatura picaresca (“I have singled out eight features of the picaresque”). En su intento de definición de la picaresca admite prudentemente que “the definition itself, like every critical act, is merely a limited perspective”. Estas ocho características son las que nosotros decidimos emplear como criterios de análisis en nuestro estudio. Argumentamos en defensa de ello que lo que pretendemos es valernos de ellas no exactamente para el análisis de obras concretas, sino para detectar por contraste las relaciones entre ellas, las que hemos elegido en nuestro caso (*Odisea / Zorba / selección de literatura picaresca*), que es en definitiva el procedimiento empleado por el analista para su indagación. Nos parece entonces completamente lícito valernos de los resultados de ella como instrumento, si nos situamos básicamente en la misma perspectiva de este investigador, y utilizarlos sistemáticamente como herramienta (no única) para procurar consistencia metodológica a nuestro propio análisis comparativo. Y ello a tenor de su afirmación de que “mi definición está enteramente relacionada con su posible utilidad en dos direcciones: como procedimiento para ordenar el *continuum* de hechos literarios individuales; y como una perspectiva crítica, tal vez útil en el momento de leer”. Queremos entender aquí “leer” en su valor pregnante de “escoger” (lat. *legere*).

⁵² *Ibid.*, p. 71.

⁵³ *Ibid.*, pp. 75-85.

⁵⁴ Esta implicación nos ha permitido, a la hora de organizar el análisis de los elementos concretos de la tradición picaresca presentes en las obras estudiadas, elegir y reducir a *cinco* los criterios capitales, que quedarán ordenados y tratados en los correspondientes apartados según se expone en p. 60. Hemos modificado el orden de los criterios por conveniencia de nuestro estudio. Tras el primer criterio, evolución y conflicto (I.4.2.1.), vienen la precariedad, el hambre (I.4.2.2.), el aprendizaje y visión del mundo, evolución espiritual, ascética (I.4.2.3.), la pseudoautobiografía (I.4.2.4) y, por último, la estructura del relato (I.4.2.5).

⁵⁵ El pacto autobiográfico consiste en la afirmación explícita de identidad entre autor, narrador y personaje, un tipo de contrato establecido entre el autor y el lector en el que el primero garantiza la veracidad del relato y el segundo la acepta. Según definición del creador del concepto, se trata de un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1994: 50). Para una revisión del concepto y contraste con otras teorías sobre la autobiografía, vid. Sánchez Zapatero 2010.

⁵⁶ Un crítico tan conspicuo como P. De Man afirma: “La prosopopeya es el tropo de la autobiografía [...] Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración” (De Man 1991: 116).

⁵⁷ En el tratamiento de este aspecto de la novela picaresca es indispensable Rico 1989.

⁵⁸ Es curioso que el *Lazarillo de Tormes* sea precisamente, casi en su totalidad (si se exceptúa el prólogo, como en la obra que comentamos), una carta que Lázaro, ya maduro, dirige a una autoridad eclesiástica para justificar su deshonesto “caso” actual por las dificultades que hubo de superar en su vida, las mismas de las que hace informe detallado en su epístola. Y es bastante significativo, como veremos en su momento, que Zorba envíe una carta a su patrón (el intelectual narrador) después de haberse gastado él solo todo el dinero de un encargo en francachelas en la ciudad. En su escrito le hace una relación abreviada de su “vida y hechos” con la misma finalidad de justificación de sus actos que el pícaro español.

⁵⁹ Cabo Aseguinolaza 1992: 69. En efecto, el título completo *Vida y hechos de Estebanillo González. Hombre de buen humor. Compuesto por él mismo*, se abre ya al pacto que se pretende sellar desde el comienzo del relato en la apelación *Al Lector*, no sin forzarle a su modo a la aceptación de que la vida que allí se cuenta no es “fingida”, como otras muy conocidas, sino “verdadera”. Y no olvida apelar también al placer de la lectura como argumento de persuasión y también como finalidad. Damos una cita relativamente amplia del pasaje por considerarla ejemplar, en clave naturalmente jocosa, de lo que creemos que significa el pacto autobiográfico: “Carísimo o muy barato lector, o quienquiera que tú fueres, si curioso de vidas ajenas llegares a leer la mía, yo me llamo Estebanillo González, flor de la jacarandaina. Y te advierto que no es la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza, sino una relación verdadera con parte presente y testigos de vista y contestes, que los nombro a todos para averiguación y prueba de mis sucesos [...] Por tres causas debes aplaudirla y estimarla [...] Tengo por imposible que te deje de agradar, si acaso no estás dejado de la mano del gusto, o hecha la cara al desaire de andar corto en alabar lo que es bueno, por dar muestra de entendido [...] La tendrás por digna y merecedora de haber salido a la luz. Dios te saque de las tinieblas della con bien, para que tú quedes contento y yo pagado y libre de censura” (*Estebanillo* 1990: 133ss.). El número de página de las citas del *Estebanillo* se corresponde con la edición de Spadaccini-Zahareas 1990.

⁶⁰ Kazantzakis s.f.: 150 (la primera edición de *Ιστορία τῆς Πρώσικης Λογοτεχνίας*, en la editorial Ἐλευθερουδάκης de Atenas, es de 1930). Propuestas de una consideración parcialmente picaresca de la obra pueden verse en Selig 1954, Glass 1967 y Little 1974. C. Guillén no ve fácil solución al problema de la graduación picaresca real de esta gran obra, sólo posible de haberse conservado algo más que de manera fragmentaria la historia de Tchitchikov. Tampoco es posible saber si habría aparecido, recordando el modelo de *Guzmán de Alfarache*, la parte ‘penitente’ del pícaro. La falta de primera persona aminora la graduación dado que el poderío del narrador sobrepuja al del protagonista (Guillén 1971: 95).

⁶¹ Pascal 1956: 225. Un análisis de *El castillo* y de *América* desde un punto de vista tan importante en nuestro estudio como es la errancia se encuentra en Baranowski 2007.

⁶² Guillén 1971: 97.

⁶³ Sobejano 1964: 215; Wicks 1989: 57. En este mismo estudio el analista americano dedica varias páginas (56-59) a la cuestión del punto de vista en la picaresca (“Picaresque point of view”). Leemos allí: “Los conceptos de autor implícito y de lector implícito, por ejemplo, son esenciales para explicar lo que ocurre narrativamente en el *Lazarillo de Tormes*. El autor implícito (construido a partir de señales en el interior del texto) transforma realmente cualquier narrativa en primera persona en un discurso en tercera persona haciéndonos ver más allá de lo que el propio Lazarillo narra directamente. O inversamente, el autor implícito en una narración en tercera persona deviene realmente un narrador en primera persona en su relación con el lector en el nivel del discurso, como ocurre en *América* de Kafka. En última instancia, las distinciones basadas en la persona no se sostienen a la hora de llevar a cabo un examen narratológico a fondo” (pp. 56-7).

⁶⁴ En este criterio, el segundo de los propuestos por C. Guillén, dedicado a las implicaciones de la pseudoautobiografía, destacamos la afirmación de que en la tradición picaresca “el lenguaje es el instrumento de disimulación o de ironía”, recursos empleados profusamente sobre todo en la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Insistimos en que el tono jocoso de la confesión autobiográfica, como una constante en esa tradición, es un “síntoma preclaro de lucidez”.

⁶⁵ Junto a la sinopsis que hacemos aquí para referirnos a ella en nuestro trabajo se puede recurrir también a la de M. Castillo Didier en su edición de la *Odisea* kazantzakiana en castellano (Kazantzakis 1975: 1180-1191), de cuya traducción nos servimos para nuestras citas a lo largo de todo el estudio.

⁶⁶ El siguiente resumen, que traducimos, se lo envió el propio Kazantzakis a su amigo P. Prevelakis a finales de 1938 con el fin de contribuir a la divulgación de la obra. Fue recogido por este último en Prevelakis 1965: 476-9.

⁶⁷ Es el verso final de la última rapsodia del poema, la XXIV. A continuación viene el epílogo formado por 22 versos, en el que se oye la elegía del Sol por la desaparición de Odiseo: “esta noche desvanecerse he visto a mi amado como un pensamiento”. Recordemos que la *Odisea* kazantzakiana comienza con un proemio de 73 versos con la invocación al Sol, que viene a cumplir la misma función de la Musa en el poema homérico.

⁶⁸ De ese modo diferencia el profesor Stanford en su libro *El tema de Ulises* el tratamiento amplio que recibe el héroe en estas dos obras por contraposición a otros anteriores más reductivos (vid. *infra*, p. 49).

⁶⁹ Con las letras minúsculas entre paréntesis, desde **(a)** hasta **(i)**, se irán señalando a lo largo de las tres primeras secciones dentro de este capítulo los temas escogidos para el estudio de la *Odisea*, los cuales conciernen desde nuestro punto de vista a la nueva configuración del héroe y a la apreciación de la obra de Kazantzakis. Se comienzan a describir ahora y se enunciarán todos seguidos precedidos de la misma letra en la relación que aparece al final de la cuarta y última sección del presente capítulo: I.2.4. Selección de temas para el estudio de la *Odisea*. Para su ordenación, cf. *infra*, p. 58 ss.

⁷⁰ Friar 1958.

⁷¹ No quiere decir, naturalmente, que no exista una literatura del extrañamiento en Grecia. Prevelakis advierte, sin embargo, de la escasa atención que se presta en su país a los ejemplos (con la excepción de A. Terzakis) en los que la literatura neohelénica se ocupa del “enfermo del siglo”, como interpreta la figura del “extranjero” de Camus o la del *outsider* que estudia Colin Wilson (Prevelakis 1958: 96, n. 120). Conviene de todos modos distinguir bien, aunque a veces las fronteras en los sentimientos sean difíciles de matizar por la complejidad de las circunstancias que los rodean, el desarraigo voluntario de lo que es el exilio o el alejamiento de la patria por necesidad, normalmente teñidos éstos de nostalgia, por no hablar del extrañamiento dentro de ella, el más dramático sin duda. Para los profundos matices del “dolor del regreso” o del “dolor por el regreso” en un autor que también trató el tema de Odiseo, Yorgos Seferis (“Sobre un verso extranjero”, 1940), y su conocida expresión “donde quiera que estés, Grecia te herirá”, vid. Silván 2002 b. En el caso de Kazantzakis, su hondo sentimiento de frustración respecto de su patria, a la que tanto amó (nunca encontraría la que buscaba: “la Creta celestial, secreta patria”), tal vez no esté muy lejos de aquel que expresó su admirado Unamuno en la conocida sentencia “amamos a España porque no nos gusta” (vid. *infra*, p. 263). De todos modos, para lo que entendemos más importante, “la patria esencial”, vid. *infra*, p. 64 s..

⁷² Stanford 2013: 256 ss.

⁷³ En su diario, mientras visita el Monte Atos con Ángelos Sikelianós, el 19 de marzo de 1914 Kazantzakis anota: “He leído a Dante (c. 26) sobre Odiseo. Después a Buda, y se me han llenado de lágrimas los ojos”, y ya de vuelta en Atenas: “Mis tres grandes maestros: Homero-Dante-Bergson” (Prevelakis 1984: 8). Prevelakis comenta en este artículo la nota viajera diciendo que piensa que ahí se encuentra “la primera chispa que encendió el fuego”. Este mismo autor nos informa (1958: 98 s., n.125) de las sucesivas revisiones y ediciones, entre 1932 y 1954-55, de la traducción rítmica que hizo Kazantzakis de *La Divina Comedia*. Recordemos el poema “Dante” en *Tertsines* (tercetos), la serie de cantos dedicada a los “conductores de almas”

considerados “los guardias de corps” de su *Odisea*, entre los que se encuentran “Santa Teresa” (1933) y “Don Quijote” (1934). No podía faltar, claro está, uno dedicado a El Greco.

⁷⁴ En nuestra edición de 2013 puede consultarse al respecto la actualización bibliográfica.

⁷⁵ La experiencia en Alemania primero (1922-24), donde le llegó a Kazantzakis la noticia del desastre del ejército griego en Asia Menor en 1922 con el consiguiente fracaso de la Gran Idea, a la que había mostrado su abierta adhesión, supuso su alejamiento de las convicciones nacionalistas en un ambiente atento a la evolución de los acontecimientos revolucionarios en Rusia. Durante la estancia en Berlín de Kazantzakis se gesta su acercamiento a una forma de redención del mundo que él mismo llamaría “metacomunismo”, cuya aplicación pensaba que se podría producir en aquel país eslavo que fue a visitar por entonces, en cuyo pueblo tenía depositada una gran esperanza. Pero tampoco descartaba que fuera en su propio país. Después, a la vuelta de Alemania, se instaló durante unos meses en su ciudad natal de Heraclio. Su participación cercana a una organización comunista local en una enérgica protesta que tuvo lugar en el invierno de 1924-25 frente a la amenaza de una nueva guerra contra Turquía y las acciones fallidas del levantamiento, aunque la guerra no llegara a producirse, le llevaron a la otra convicción de que el cambio no podía venir del comunismo ni del decadente mundo europeo. Se produce así la apertura a la visión ‘bárbara’ como esperanza del cambio. La primera redacción de la *Odisea* (todavía con un héroe afecto a su patria que pronto invertirá sus sentimientos) tiene lugar en aquel momento, y según P. Bien, aunque sólo conocemos el poema en su séptima redacción, la primera mitad de la epopeya refleja imaginativa, pero claramente, los trances de la vida real de su autor por aquel entonces: (1) vuelta tras larga ausencia; (2) decepción de la vida provinciana; (3) alejamiento de los valores tradicionales de la familia y asociación con un grupo político resuelto a desmontarlos; (4) desilusión también tras la esperanza de cambio depositada en los trabajadores y elección del bárbaro en su periplo metafórico sin regreso más allá de las fuentes del Nilo (vid. Bien 1989: 79-98). La experiencia personal de Kazantzakis le fue progresivamente apartando de aquella concepción del héroe como aún aparecía en el drama *Odiseo* (1917-1922). En nuestra opinión, contrastada con la de algunas autoridades (vid. Kerényi 1959: 43-59), tras la opción del bárbaro como esperanza de cambio late el pensamiento de Nietzsche, con el que el autor mantuvo, como veremos en más ocasiones, una especial relación; cfr., p. ej.: “La verdad es dura. ¡Digámonos sin miramientos de qué modo ha *comenzado* hasta ahora en la tierra toda cultura superior! Hombres dotados de una naturaleza todavía natural, bárbaros en todos los sentidos terribles de esta palabra...”, en *Más allá del bien y del mal* (Nietzsche 1983: 220). Inevitable es también el recuerdo del poema cavafiano “Esperando a los bárbaros” (1904). En momentos importantes del desarrollo de su *Odisea* no deja Kazantzakis de interesarse vivamente por el primitivismo de ciertas culturas. A mediados de 1931 visita repetidas veces y estudia la Exposición Colonial Internacional en París, y ese mismo año traduce y publica una novela de tema africano de Leo Frobenius, explorador y antropólogo *sui generis* de aquel continente, de quien se sirvió bien Kazantzakis (que siempre alardeó de los elementos africanos de sus orígenes cretenses) para la ambientación de su poema.

⁷⁶ Un estudio del poema y del ensayo se encuentra en Morales 2007-2008.

⁷⁷ Creemos oportuno recordar en este momento una afirmación de P. Bien: “What we find in Kazantzakis epic, in short, is not a Homeric voyage, but instead a Cavafian one [...]” (Bien 1989: 211). La *Odisea* de Kazantzakis no es un viaje homérico sino cavafiano. Cabe resaltar el verso final del conocido poema del alejandrino “Ítaca”, que expresa bien en otro tono el sentido peculiar de una “Segunda Odisea”. La exhortación inicial en el poema no presupone

que Ítaca sea necesariamente el lugar de origen del viajero, generalizando de este modo la experiencia poética, sino el de llegada. El viaje se inicia no como un regreso, sino como una *marcha* (πηγεμός), una elevación y superación de dificultades (Lestrígones, Cíclopes, Posidón, “tales no encontrarás / si elevado permanece tu pensamiento”) y de tentaciones, hacia la verdadera patria: “comprendieras ya qué significan las Ítacas”. Para el poema inédito y el ensayo de Cavafis referentes a una “segunda odisea”, vid. nota anterior. En cuanto a la ‘patria esencial’, hablaremos de tal concepto, esencial también evidentemente para entender a Kazantzakis, en el capítulo siguiente (vid. p. 64). Pero es el propio Kazantzakis quien proporciona la clave en coherencia con su filosofía de la vida y de su obra, entendiéndose con la *Ascética* y con la *Odisea* aún por terminar. En una carta a su amiga Lea desde Madrid en noviembre de 1932 dice: “Ítaca no es la isleta de Ulises, sino el viaje a la isleta que no existe” (Kazantzaki 1974: 209). En la *Carta al Greco*, al hablar de la creación de su personaje Odiseo, dice Kazantzakis: “Y muy al principio, cuando aún no te conocía, coloqué en tu camino, para impedir tu partida, lo que yo creía la trampa más hábil, Ítaca. Pero tú habías reído a carcajadas, respirando profundamente, e Ítaca había sido pulverizada. Fue entonces cuando comprendí, alabado seas tú, destructor de patrias, que Ítaca no existe: no hay más que el mar y una barca minúscula como el cuerpo de un hombre, y en ella el Espíritu por capitán” (Kazantzakis 1973: 581).

⁷⁸ Nos referimos a la serie Ταξιδεύοντας, *Viajando*. Las impresiones de la primera experiencia de Kazantzakis en España entre agosto y septiembre de 1926 aparecieron publicadas en el periódico ateniense *Ελεύθερος Τύπος* entre el 12 de diciembre de 1926 y el 7 de enero de 1927. En este mismo año se publicaría el volumen de la serie que recogía los viajes por varios países: *Ισπανία, Ιταλία, Αἴγυπτος, Σινά*, en la casa editorial Σεράπειον de Alejandría. La parte relativa a España la corrige y enriquece Kazantzakis en 1934 después de su segundo viaje (1932-1933), más detenido, pero no más de unos seis meses. Se publicaría en 1937, en Atenas, en la editorial Πυρσός, con una segunda parte, *Viva la muerte*, dedicada a la Guerra de España, que presenció durante sus primeros meses (octubre-noviembre) en calidad de corresponsal del periódico ateniense Καθημερινή. Todavía volvería a España una vez más, en septiembre de 1950, esta vez acompañado de su mujer y de unos amigos franceses en una ronda turística de poco más de dos semanas; objetivo fundamental para él: naturalmente El Greco. Citaremos el texto griego de Ταξιδεύοντας. *Ισπανία. Βίβα λα μονέρτε!* por Kazantzakis 1966⁵ y el español de *Viajando. España. ¡Viva la muerte!* por Kazantzakis 1998. Para la cuestión de la autenticidad de ciertos pasajes de la edición de 1937 y el contraste con los textos aparecidos anteriormente en el periódico Καθημερινή, son muy interesantes las propuestas que se encuentran en Dimadis 1999.

⁷⁹ Vid. Raizis 1971. *Odiseo* se publicó por primera vez en la revista *Nea Zoé* de Alejandría en julio y noviembre de 1922, pero Kazantzakis, como decimos, había comenzado a escribir este drama en 1917, lo que le aproxima a la aparición del de Hauptmann en 1914.

⁸⁰ Para las diferentes versiones y ediciones del texto de la *Ascética*, vid. *infra*, n. 90.

⁸¹ La relación de Kazantzakis con la cultura española siempre estuvo estimulada por su compatriota, más joven que él, Pantelís Prevelakis. El conocimiento de los místicos españoles bien pudo comenzar incluso antes de su primer viaje a través de las traducciones al francés (lengua tan familiar a Kazantzakis, que redactó en ella alguna de sus obras) de ciertos libros de Unamuno, por cuyo pensamiento el cretense se sintió pronto atraído. *El sentimiento trágico de la vida* contó con una traducción muy temprana de Marcel Faure Beaulieu: *Le sentiment tragique de la vie*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1917 (en 1918 Kazantzakis viaja por Suiza y en agosto de 1919 colabora con Venizelos en París). A través de ese libro,

desde la visión del pensador vasco, muy influyente en él en ciertos aspectos, como la idea de desesperación y de inmortalidad, pudo entrar Kazantzakis en contacto, quizás por primera vez, con la espiritualidad de S. Ignacio de Loyola, Santa teresa, San Juan de la Cruz y de Miguel de Molinos. Subrayamos el hecho de que en el misticismo de este último “el tercer grado y perfectísimo” era “el silencio de pensamiento” y que el último capítulo añadido a la *Ascética* en 1928 fue “El silencio” (vid. *supra*, p. 54 e *infra*, n. 258).

⁸² Kazantzakis 1998: 178; la afirmación se produce como consecuencia de la visita de Kazantzakis a la Alhambra de Granada en su primer viaje de 1926 y está recogida en la primera versión de *Ταξιδεύοντας. Ισπανία* (Kazantzakis 1927: 78 s), publicada un año antes de la redacción definitiva de la *Ascética*. Todo el pasaje se recoge idéntico en la versión definitiva, como lo comentamos al final de la nota 83. La importancia de los *Ejercicios* ha sido destacada por Bien 1989: 67, n. 12, aunque no cita las fuentes. La segunda vez que Kazantzakis se refiere a los *Ejercicios* es en *Toda-Raba*, escrita en 1929, tras su experiencia en Rusia (vid. *infra* n. 258).

⁸³ Por el interés que posee este prólogo para el conocimiento del autor y de la generalidad de su obra (según él mismo, *Toda Raba* y *Carta al Greco* son también una confesión) lo consignamos en su totalidad:

El viaje y la confesión (y la creación es la forma más elevada y fidedigna de la confesión) han sido las dos alegrías más grandes de mi vida.

Recorrer la tierra, ver –ver y no saciarse– nuevas tierras y mares y personas e ideas; verlo todo además como si fuera la primera vez; verlo todo como si fuera la última vez, con mirada escrutadora; y cerrar luego los párpados y sentir los tesoros asentándose dentro de ti tranquilamente, tormentosamente, a su albedrío, hasta que el tiempo los haga pasar por su fino cedazo y separe las granzas de todas tus alegrías y tus penas –pienso que esta alquimia del corazón es un placer muy grande digno del hombre.

Porque de esta forma se puede no solamente conocer el propio yo sino, mucho más importante, dejar atrás al petulante yo, sumergiéndolo, armonizándolo con las esforzadas y peregrinas tropas del hombre.

Realicé varios viajes –piraterías espirituales, estallidos del corazón que sufría, voracidad del ojo que anhelaba y se sentía apremiado, antes de apagarse, de ver, en tanto pueda hacerlo, más agua y tierra.

Procuraré, cascando la costra sólida de la lógica que oculta a mi alma, recordar. Cada uno de mis viajes marcó –a veces como causa y otras como resultado– una crisis interior mía, plena de tribulación y de escape missolonguítico. Y me digo, si consigo consolidarlo en palabras, que ayudaré a otras almas que se han internado por el mismo camino, con unísono ritmo fraternal, a abreviar su desesperación.

Ojalá que esta confesión consiga tener el valor de una buena acción; no aspira a nada mayor. Porque no hago arte, dejo mi corazón gritar.

Viajando. España. ¡Viva la muerte! (Kazantzakis 1998: 17-18).

Son varios los aspectos que hacen de este libro, reconocido como tal vez el mejor en su género en la literatura neohelénica, algo muy especial por la sinceración de Kazantzakis sobre su poética y su moral, su sentido de lo individual y de lo colectivo. En el capítulo de su visita a Ávila leemos: “Para Teresa una vida santa no es aquella que se excede, le salen alas y se marcha del mundo, sino la vida que se arma de paciencia, trabaja y ama. Como en el arte, lo mismo sucede con la santidad; la llamada inspiración, el entusiasmo, el arrebató, el furor, aunque sean sagrados resultan elementos sospechosos, demoníacos, que pueden desviar del camino, todos esos elementos opacos y bastos deben ser considerados a través de un paciente, durísimo y

cotidiano trabajo de la mente. Paciencia, lógica, alegría, amor –he aquí las cuatro yegüitas que tiraban de la carretilla de Santa Teresa al par que su alma” [...] “La fe, incluso la más ascética, fue siempre el método más seguro y más fructífero para que el hombre viva con intensidad no la vida furura, sino la vida terrena. Sólo en virtud de una fe se pueden elevar las masas ¿Y qué quiere decir elevarse? Que sometan sus deseos y sus necesidades a un ritmo supraindividual, es decir, profundamente humano” (p. 82 s.). Siguen unas reflexiones sobre el ritmo subyacente que trasciende el “Espíritu de la Época”. Pero quizás las páginas más hermosas y elocuentes de su poética y su moral se encuentren al hablar de su experiencia en la Alhambra (“El Cantar de los Cantares en piedra”); arquitectura, música matemáticas, el ritmo de las operaciones de la mente y del flujo de las emociones, incluida la incitación amorosa y la magia oriental (evocación al principio de Scherezade), se aúnan con los mensajes más selectos del espíritu: “nunca como aquí en la Alhambra había sentido de manera tan profunda a mis dos grandes místicos más queridos: a Spinoza y a Ignacio de Loyola” (p.178 s.). No falta ni el comentario de un teorema del primero ni la exactitud con que el segundo describe el camino para alcanzar el objetivo metafísico último del cristiano: “ser crucificado tú mismo junto con Dios”.

⁸⁴ Prevelakis 1984: 371.

⁸⁵ Frank 1941: 151. Sería interesante observar ciertos pasajes de la versión definitiva de *Viajando. España* y enfrentarlos a otros que se hallan en el libro del Frank, al que en unos casos Kazantzakis parece seguir y en otros contestar. En el orden intelectual, la semblanza de Unamuno y su interpretación de Don Quijote (Frank 1941: 235 ss.) debió de impactarle. En el costumbrista es llamativo cómo, a la hora de enjuiciar a la mujer española, hay una gran coincidencia en lo que respecta a la apreciación de la función social que tradicionalmente ha desempeñado y a la subordinación que ambos le atribuyen del erotismo a cierto sentido de pragmatismo, de la sensualidad no tanto a la institución matrimonial como a su misión maternal; pero mientras Frank afirma que “en España hay dos clases de mujeres: la madre y la prostituta, y las dos son madres... La esposa española sabe que existe la prostituta y la tolera, porque proporciona al marido una huida de los castos rigores de la familia y de la Iglesia hacia la anarquía del afecto desordenado y de la piedad cristiana. La prostituta hace menos ardua la misión de la esposa” (205 s.), Kazantzakis no ve ninguna forma de dualidad; tras afirmar que “la española no es amante, ni compañera, ni esclava, ni juguete. Ni esposa. Es madre”, concluye un poco más adelante “y si existe el Paraíso, y si allí arriba hay también una casa bien puesta y allí en lo alto existen cosas que deban ser guardadas, seguro que Santa Teresa, la española, será la que se encargue de las llaves” (Kazantzakis 1998; 103 s.). No parece que Kazantzakis esté muy dispuesto en este momento a resaltar en este país otra clase de contrapunto ético que no sea el de sus místicos y sus héroes, sobre todo el del modelo cervantino (no se ocupa de *La Celestina*, frente a los maravillosos comentarios de Frank), en donde la figura de Sancho está suficientemente ennoblecida por el propio emparejamiento con Don Quijote, y así se observa a lo largo de todo su libro de viajes. También hay que tener en cuenta la relación entre Colón y Cervantes en ambos autores. El tipo del pícaro, humilde personaje en principio, que cuenta sus propias aventuras, con su visión de la vida desde abajo, no parece servirle de mucho para la descripción espiritual de España que lleva a cabo en su libro de viajes. Y sin embargo ¿cómo no suponer que ciertos pasajes del libro de Frank significaron para Kazantzakis, si no un descubrimiento, sí una confirmación, un apoyo sólido de aquel convencimiento ya propio, aunque de filiación nietzscheana, de la inseparabilidad del bien y del mal, con la ejemplificación luminosa en la oposición místico, héroe / pícaro en la que el segundo término *recuerda* el primero, en aquella época “poseída”?

⁸⁶ Kazantzakis hace referencia a este supuesto primer título, Τὸ συναξάρι τοῦ Ζορμπᾶ (συναξάρι = vida de un santo), en una carta a Prevelakis (22/8/41). Vid. también el comentario en Bien 2007: 144, quien añade otra fuente. Peter Bien lo adopta como subtítulo no en la cubierta, sino en la portada de su traducción de la novela al inglés, como explica en el prólogo. Bibliográficamente queda, por tanto, *Zorba the Greek. The Saint's Life of Alexis Zorba*, Simon and Schuster, 2015. Vid. *infra*, pp. 327 ss., con la referencia a Matthias 1998 a.

⁸⁷ Prevelakis 1958: 201-3. Como ya dijimos, en la p. 202, n. 216, se cita expresamente *Vida y hechos de Alexis Zorba* como ejemplo de supervivencia de novela picaresca, junto a *Tortilla Flat* de Steinbeck.

⁸⁸ Wilson 1956. En este estudio el autor estudia la marginalidad que entiende propia del *outsider* en una serie de escritores entre los que se encuentran Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, T. S. Eliot, Hermann Hesse, Friedrich Nietzsche y Fiódor Dostoievski. Aún no había descubierto a Nikos Kazantzakis, del que se ocuparía más tarde en un ensayo, “La grandeza de Nikos Kazantzakis” (1968), en el que afirma que, de haberlo conocido entonces, “undoubtedly, he would have been one of the central figures of *The Outsider*” (p. 159).

⁸⁹ Kazantzakis no se detiene demasiado en la figura y la leyenda de D. Juan en su visita a Sevilla en *Viajando. España*, del que dice: “a la unión del orgullo con el hedonismo debe toda su nobleza y su calidez. Si no fuera orgulloso, muy pronto se convertiría en ‘puerquito’ de Circe; si no fuera hedonista, derivaría en frío, satánico, y no tendría la alegría ni la ternura del corruptor de mujeres [...] ¿Acaso el mismo Dios, para savarse de la dulzura de la carne, no recurre al mismo método? Salta de cuerpo en cuerpo, se detiene un instante, goza, y otra vez, cabalgando a su Pegaso, el amor, se salva yéndose y derramándose en otro cuerpo”. Kazantzakis lo asocia en profundidad con el caballero de la triste figura: “Don Quijote y don Juan, estos dos grandes españoles, son dos de las máscaras más profundas y seguras de Dios” (Kazantzakis 1998: 170 s.). La importancia del tema de D. Juan en el sentido de determinadas tensiones de la creación kazantzakiana ha hecho que se haya estudiado en términos comparativos el trato que ese mismo tema recibe en el autor francés Albert Camus, profundizando en su calado existencial, vid., p. ej., Hagdópoulos 1965: 84 y ss., y Petitjean-Lioulis 1998: 164 y ss. Un contacto entre ciertos rasgos de la figura de D. Juan y de la del *desperado* pudo encontrar Kazantzakis en su admirado filósofo Friederich Nietzsche tal como lo presenta Stephan Zweig en *La lucha con el demonio* (1925), como veremos en el momento oportuno (vid. *infra*, pp. 136 s.)

⁹⁰ La escritura y ediciones de esta obra, clave de toda la producción kazantzakiana, cuyo intenso contenido no cesa de proyectarse sobre todo a lo largo de la *Odisea*, son un tanto complicadas. Empezó a esbozarla durante el verano de 1922 en Viena y la terminó en su primera versión el año siguiente, 1923, en Berlín. La revista ateniense *Αναγέννησις* publicaría esta versión en sus números 11 y 12 correspondientes a julio y agosto de 1927, y circuló impresa en volumen independiente. Justo un año antes, en julio-agosto de 1926, Kazantzakis había realizado un primer viaje a España, y en 1928, durante su tercer viaje a Rusia y en las proximidades de Moscú, corrigió el texto y añadió el que sería el último capítulo, “El silencio”, que cerraría con un *credo* (en el que “proclama el nihilismo absoluto” según P. Prevelakis, en lo que otros críticos no están de acuerdo). Este importante añadido no apareció, que sepamos, en griego hasta la edición definitiva de 1945 y también en la traducción francesa de M. Merlier, en la que colaboró parcialmente el propio autor, publicada en Atenas en 1951 y más tarde en Aix-en-Provence en 1957. Hay otra traducción anterior al francés del mismo Kazantzakis para intentar paliar la sobriedad de la *Ascética* incorporándola parcialmente a su novela *Le jardins des rochers*. Esta novela fue escrita en lengua francesa en Egina en 1936, tras el regreso de un

viaje por Extremo Oriente y antes de su tercer viaje a España, coincidiendo con la quinta escritura, comenzada en el invierno del año anterior, de la *Odisea*. Se trata de una novela que sería una última tentativa –junto con otra inconclusa, también en francés, que años más tarde terminaría siendo en griego *Capetán Michalis. Libertad o muerte* (1949)– en este género que había iniciado en su juventud (*Serpiente y lirio*, 1906, *Almas rotas*, 1909) antes de llegar a su fase de madurez posterior a la *Odisea*. Precisamente en el género de la novela desarrollaría ampliamente Kazantzakis su capacidad literaria y lograría su plenitud artística, a partir de *Vida y hechos de Alexis Zorba* (1941-1943, publicada en 1946), en títulos como *Cristo de nuevo crucificado* (1948), *Los fratricidas* (1948), *La última tentación* (1949), la citada *Capitán Michalis. Libertad o muerte* (1949-1953) y *El pobre de Asís* (1956). La novela *Ἡ ἀνάσcesiς* (“La ascensión”), escrita en 1946, ha quedado inédita hasta 2022. No siempre coinciden ambas versiones de la *Ascética* al francés. Hay una primera traducción al castellano de Enrique de Obregón con el título de *Ascesis* (Kazantzakis 1973⁴), basada en el texto francés establecido de nuevo a partir del texto griego definitivo (ed. 1945) por Aziz Izzet, quien nos informa en su Introducción sobre los avatares del texto (*ibid.*, pp. 956 y ss.). En el prólogo a su edición de *Le jardin des rochers* de este mismo estudioso y biógrafo de Kazantzakis leemos “Dans cet éclairage [l’Orient] *Le jardin des rochers* devient le pendant littéraire de l’*Ascèse* et le précurseur de l’*Odysée*” (Kazantzakis 1991: vi). Existe traducción de esta obra al castellano realizada por Enrique de Juan, en la que se puede comprobar el conato parcial de la *Ascética* con alguno de sus “deberes” en el cap. V (vid. Kazantzakis 1974⁴: 44-54). Hay otra edición en castellano de la *Ascética*, con traducción directa del griego de José Ruiz e introducción de K. E. Tsirópoulos, que es por la que citamos (Kazantzakis 1986). Para ejemplos de correspondencia de partes de la *Ascética* con rapsodias de la *Odisea* y la relación entre ambas, vid. Prevelakis 1958: 128 s., el apartado “La cosmoteoría de Odiseo coincide con la *Ascética*”.

⁹¹ Es decir, que sólo el poema épico pertenecería como obra mayor a la categoría de ἔργον, quizás recordando el canon de los 12 trabajos (ἔργα) de Heracles según la tradición mitológica, y el resto serían trabajos menores o πάρεργα, según esa misma tradición. Así parece demostrarlo, entre otras cosas, el hecho de que en la *Carta al Greco*, que fue el último libro del autor, se silencie lo que éste escribió después del poema. La mención de Zorba no es como un libro terminado, sino como “crisálida” del nuevo Odiseo, invirtiendo así deliberadamente el orden cronológico de elaboración y de aparición de las obras acabadas, a lo que damos el más alto significado en nuestro estudio. El comentario citado aquí de Kazantzakis, con la implícita referencia a Jiménez que ya hemos señalado más arriba (*Obra* va en castellano), quedó registrado en un cuaderno de notas que dejó el autor, con el título de *Gong*, en el que se consigna el resto de obras hasta el drama *Juliano*, publicado en 1945 (Prevelakis 1958: 278 y n. 359).

⁹² La sexta escritura, la penúltima, de la *Odisea* tenía 45.000 versos (Prevelakis 1958: 268), que se redujeron posteriormente a los 33.333 de la edición de 1938.

⁹³ Prevelakis 1984: 474, carta n.º 253, fechada en octubre de 1938. En *El poeta y el poema de la Odisea* (1958: 201-203) comenta Prevelakis el texto de esta carta en el curso de su exposición sobre la incidencia de la novela picaresca y la intervención del tipo del pícaro en la *Odisea*. En este mismo pasaje Prevelakis aporta otro texto inédito de Kazantzakis en el que manifiesta el contento que le produce el encuentro con divertidos granujas que parecen inspirarle y animarle a escribir novelas (vid. n. 313). No obstante, es importante tener en cuenta que Kazantzakis no perdió repentinamente su interés por los grandes formatos en verso épico. En varias ocasiones (1939) declara su intención de escribir un poema, también en decaheptasílabos, de la mismas proporciones que el que había terminado hacía poco, esta vez

inspirado en el poema medieval *Digenís Akritas* (vid. *infra*, p. 339 ss.), cuyo héroe invoca Kazantzakis precisamente en el *credo* final de su *Ascética*. Abandonó pronto el proyecto, lo que denota la saturación en el autor de esta vía de creación, pero a partir de 1942 abordó nada menos que las traducciones de la *Iliada* primero y después de la *Odisea* homéricas, lo que habla de su incesante veneración por el modelo y de su compromiso con él, ahora desde otra perspectiva también creativa.

⁹⁴ Prevelakis 1958: 202, n. 217. En la n. 216 se menciona *Vida y hechos de Alexis Zorba* como supervivencia de novela picaresca en la literatura contemporánea.

⁹⁵ Bajtín 1989: 449-485. No es el único caso en el que se da la conciencia de la necesidad de un cambio de modo semejante en un escritor contemporáneo. Un precedente muy significativo es el que comprobamos en A. Döblin, vid. *supra*, p. 10.

⁹⁶ Esto viene favorecido por la identificación con su particular concepción centrífuga del héroe homérico. Así lo explicita Kazantzakis en su “confesión en forma de novela” que es *Toda-Raba* (también escrita primero en francés), fruto de la experiencia en la Rusia soviética del momento (1929): [habla Géranos, trasunto del autor] “Panteli, querido camarada, hijo mío, cada vez más, al recorrer la URSS, siento esa cosa inhumana que me devoraba en Grecia. Lo que me interesa no es el hombre, ni la tierra, ni el cielo, sino la llama que devora a hombre, tierra y cielo. Rusia no me interesa, sino la llama que la devora [...] Bien sabes, Panteli, que mi jefe no es ninguno de los tres jefes de las almas humanas: ni Fausto, ni Hamlet, ni Don Quijote, sino Ulises. En el velero vine a la URSS. No poseo la sed insaciada de la inteligencia occidental, ni vacilo entre el sí y el no para llegar a la inmovilidad, ni me domina el ridículo y sublime impulso del noble luchador de los molinos de viento. Soy un marinero de Ulises, un corazón ardiente, un espíritu despiadado y lúcido; pero no del Ulises que regresaba a Ítaca, sino del otro que ha regresado, ha matado a sus enemigos y sintiéndose ahogado en su patria, un buen día ha vuelto a marchar. Ha escuchado en el norte, en la niebla hiperbórea, una nueva Sirena. La Sirena eslava. Henos aquí, sin taparnos las orejas, sin amarrarnos a los mástiles, yendo y viniendo por nuestro barco, enteramente libres [...]” (Kazantzakis 1974²: 110-111). Esta traducción de Hernán del Solar fue publicada por primera vez en Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.

⁹⁷ No sólo para la andadura ideológica de Kazantzakis en relación a su obra, sino también para ciertos aspectos de su mundo afectivo hasta la publicación de la *Odisea*, es imprescindible Bien 1989.

⁹⁸ Lampridi 1939: 11, con continuaciones. El artículo “Η Οδύσεια του Ν. Καζαντζάκη”, aparecido en *Νεοελληνικά Γράμματα*, es bastante extenso, con una voluntad de profundización y compartimentación que lo aproxima al ensayo. Apareció en varias entregas: I.- Η μεταφυσική της (4-3-39, 11-3-39); II.- Ο Μύθος της (18-3-39, 25-3-39, 1-4-39, 8-4-39); III.- Η Μορφή της (15-4-39). Junto a la entrega del 25-3-39 apareció una carta aclaratoria de N. Kazantzakis dirigida a la autora del artículo, y junto a la del 15-4-39, otra de P. Prevelakis a Kazantzakis en referencia a la acusación de silencio respecto de la *Odisea* que Lamprídi le había hecho. Sabemos que Prevelakis respondería bastantes años más tarde (1958) con el mejor estudio que conocemos sobre esta obra, tantas veces citado en el nuestro.

⁹⁹ Lukács 1970: 327 s.; para la respuesta a la consideración de la novela como “semiarte”, *ibid.* p. 341. Un cotejo breve y sustancioso entre las teorías de Lukács y de Bajtín puede verse en Reed 1981: 21s.

¹⁰⁰ Bajtín 1989: 476.

¹⁰¹ Todorov 1974: 155.

¹⁰² Lukács 1970: 354-6.

¹⁰³ Bien 1989: 49.

¹⁰⁴ Tampoco vemos que necesariamente el nuevo Odiseo siga la misma senda, como insinúa E. Lampridi en el artículo citado (1939), de otros autores modernos cuando recurren a los mitos antiguos en un siglo descreído e iconoclasta, con ejercicios de agudeza intelectual, de audacia o desenfado, ni que se dé antinomia en el comienzo de la obra entre esa supuesta actitud y la “seriedad trágica de su dirección”.

¹⁰⁵ Bajtín 1989: 484 s.

¹⁰⁶ Lukács 1970: 388-391: vid. *supra*, n.15.

¹⁰⁷ Laourdas 1943.

¹⁰⁸ Kazantzakis 1943: 1028 s., 1932 s. y 1933 s. Kazantzakis nunca dejó de reflexionar sobre el devenir de la grecidad y del neohelenismo, sobre las relaciones de los griegos en general y de las suyas personales con la patria. El desarraigo de la patria real no le impidió evocar otra imagen de ella anclada para siempre en su corazón y navegando al tiempo por ella. Hacia el final de su vida, en 1957, cuando ya llevaba unos diez años rodando por el mundo sin volver a Grecia, concedió una entrevista a P. Spiriot que redactaron entre ambos y leyeron en la cadena de la Radiodifusión francesa. En ella leemos: “Sí, creo que es normal. Cuanto más lejos se está de la patria, más se piensa en ella y más se la ama. Cuando me encuentro en Grecia, veo las pequeñeces, las intrigas, las bobadas, las insuficiencias de los dirigentes, la miseria del pueblo. Pero desde lejos no se ve la fealdad y se tiene más libertad de crear una imagen de la patria digna de un amor integral. He aquí por qué trabajo mejor y amo más a Grecia cuando me encuentro en el extranjero. Lejos de ella consigo captar mejor su esencia y su misión en el mundo, y en consecuencia mi propia humilde misión. A los griegos que viven fuera les sucede algo particular. Se hacen mejores. Tienen el orgullo de su raza, sienten que siendo griegos tienen la responsabilidad de ser dignos de sus ancestros. Su convicción de que descenden de Platón o de Pericles puede muy bien ser una ilusión, una autosugestión milenaria, pero esta autosugestión, al convertirse en fe, ejerce una influencia profunda sobre el alma neogriega. Gracias a esta ilusión los griegos han sobrevivido. Tras tantos siglos de invasiones, masacres, hambrunas, tendrían que haber desaparecido. Pero la ilusión, convertida en fe, no les deja morir. Si Grecia sobrevive todavía, creo que sobrevive a base de milagros. No, no se trata de chauvinismo. Al amar y al glorificar Grecia, los griegos aman y glorifican una idea panhumana. ¿Qué idea? La idea de la libertad que, para los griegos, se identifica con Grecia” (Spiriot 1990: 39). Esa idea panhumana y suprahelénica es la que creemos que queda recogida en la de “la patria esencial”, como hemos propuesto (vid. *supra*, p. 64 s.).

¹⁰⁹ Karalís 1994: 207 ss. Es muy significativa la conclusión de una autoridad como la de G.Theotokás sobre el devenir del neohelenismo al final de un largo artículo en el que se muestra crítico con varios aspectos de la *Odisea*, pero firme en lo que se refiere al carácter neohelénico de la obra kazantzakiana frente a las restricciones del concepto que llevaron a Laourdas a la reprobación del poema, con las que no está de acuerdo: “Puesto que surgió la cuestión sobre si Nikos Kazantzakis es un griego clásico o asiático o portador de la cosmovisión cretense, ofreceré yo también mi humilde opinión que consiste en que el poeta de la *Odisea* no es otra cosa que un neoheleno como los que he nombrado y como nosotros. Porque creo que el helenismo actual, que albergó y armonizó tantas cosas que parecían inconciliables, es capaz de abarcar otras tantas y más, y no hay razón para dejar fuera este último fruto suyo, el poema épico de 33.333 versos, escrito en griego con inquietudes europeas y con influencias orientales, y con alma romeica sufrida, compleja y muy creativa” (Theotokás 1943: 1128).

¹¹⁰ Prevelakis 1958: 203.

¹¹¹ Kazantzakis 1943: 1034.

¹¹² Friar 1958: xxxi (las cursivas referidas a la picaresca son nuestras).

¹¹³ Genette 1989: 219-226.

¹¹⁴ Hölscher 2000: 230-231.

¹¹⁵ Stanford 2013: 257-285.

¹¹⁶ Almagro 1985: 17-23.

¹¹⁷ J. Joyce en “Carta a Carlo Linati”, recogida en Joyce 1997⁵: 790.

¹¹⁸ En palabras de Eliot: “It is here that Mr. Joyce’s parallel use of the *Odyssey* has a great importance. It has the importance of a scientific discovery. No one else has built a novel upon such a foundation before: it has never before been necessary. I am not begging the question in calling *Ulysses* a ‘novel’; and if you call it an epic it will not matter. If it is not a novel, that is simply because the novel is a form which will no longer serve; it is because the novel, instead of being a form, was simply the expression of an age which had not sufficiently lost all form to feel the need of something stricter. Mr. Joyce has written one novel - the *Portrait*; Mr. Wyndham Lewis has written one novel *Tarr*. I do not suppose that either of them will ever write another ‘novel’. The novel ended with Flaubert and with James. It is, I think, because Mr. Joyce and Mr. Lewis, being ‘in advance’ of their time, felt a conscious or probably unconscious dissatisfaction with the form, that their novels are more formless than those of a dozen clever writers who are unaware of its obsolescence. In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. [...]. Instead of narrative method, we may now use the mythical method” (Eliot 1923: 482 s.).

¹¹⁹ Frye 1977: 415.

¹²⁰ Goldberg 1961.

¹²¹ Litz 1974: 109-120; allí leemos: “What I am saying is that *Ulysses*, at his deepest reaches, denies the validity of genres and seeks to be wholly itself” (p. 118) y “Whatever *stemma* or family tree one postulates for prose narrative (that presented by Robert Scholes and Robert Kellog in *The Nature of Narrative* will serve very well), *Ulysses* can be viewed as a synthesis of the myriad forms which went into the making of modern fiction. It was Joyce’s intention to disintegrate the well-made “novel” into its origins and then to perform a prodigious act of reintegration. Most of our difficulties with the genre of *Ulysses* fall away when we cease to fret about a single “model” for the work and concentrate upon the experience of reading, which involves the constant use of familiar genres and types” (p. 116). No estaría esto muy lejos de lo que vimos que afirma K. Friar para la *Odisea* de Kazantzakis (vid. *supra*, p. 70). El libro al que se refiere Litz de R. Scholes and R. Kellog, *The Nature of Narrative* (1966), es una aportación muy valiosa al estudio de la evolución de las formas narrativas y de los modos narrativos y naturalmente se ocupa en muchas ocasiones de la obra de J. Joyce. Es un trabajo de envergadura que sirvió de base amplia para la formulación de la teoría de los modos combinados en el trabajo de R. Scholes (1969; 1974; 1981).

¹²² Norris 1991: f 35, 36, en books.open editions.org

¹²³ Bien 2000: 136.

¹²⁴ Bien 1989: 204 y s., y Joyce 1997: 790 y ss.

¹²⁵ Una breve pero importante aportación en este aspecto, que anticipa en cierto modo las tesis de P. Bien, mucho más desarrolladas, la encontramos en Levit 1983: 43 s.: “The original *Odysseus*, despite his aggressiveness, and Leopold Bloom, behind his mildly socialist ideas, remain essentially conservative; Kazantzakis’s hero, reveling in his age between great epochs, is a radical who will remake society, restate our values, reinstate the spirit of man

himself”; y se llega más lejos en la comparación con otros autores y sus creaciones: “His progress –Kazantzakis progress– the leap of his imagination, his daring, the quality of his spirit and intellect, all recollect Homer and surpass grandly those other modernist notions of the myths of Odysseus: beyond Eliot’s querulous demand for mythic form as a means of ordering the presumed chaos of our time, beyond the sense of transience and nihilism expressed in Pascoli’s “Ultimo Viaggio”, beyond the sense of loss of Seferis, beyond even the irony and persistent humanity of Joyce’s Bloom”.

¹²⁶ Bien 1989: 222.

¹²⁷ “De esta manera Bloom recupera su Ítaca, logra tranquilidad de mente y hasta una felicidad rudimentaria, mientras saluda respetuosamente a su Penélope infiel y se duerme. Algunos pueden pensar que esto no es heroico, que es pusilánime, falto de indignación moral. Joyce, por su parte, hace caso omiso de todas las cuestiones de alabanza o reprobación. Está satisfecho con completar su Odisea moderna mostrando cómo un Hombre cualquiera moderno, sin fe religiosa, sin elevados principios filosóficos o un humanismo altamente cultivado, sin amigos de verdad, sin una familia leal siquiera, puede, a través del conocerse a sí mismo, con prudencia, humildad y resignación, recuperar su reino en Ítaca” (Stanford 2013: 265).

¹²⁸ Joyce 1956: 255 s.

¹²⁹ En realidad, la presencia de Stephen Dedalus domina los tres primeros capítulos (como “telemaquia”) y el noveno (exposición de sus teorías sobre Shakespeare) de los dieciocho que forman la novela. En el magnífico capítulo tercero, cuando va andando por la orilla del mar desde el colegio donde da clase a la ciudad, es donde mejor vemos representado el mundo interior inamoldable de Stephen y su intención de no regresar tampoco a la torre donde vive en la actualidad después de la escapada de casa que se supone tras el final de *El retrato del artista adolescente*. Precisamente la construcción en *Ulises* de los personajes de Bloom y de Dedalus, en oposición uno al otro en tantos aspectos importantes (como el centrípeto / centrífugo, como el propio Joyce los caracteriza), es lo que realza al máximo el rasgo fundamental del carácter del último, pues se supone que Stephen Dedalus en su fuero moral, formulado al final del *Retrato*, sí acepta el destino de errancia perpetua voluntaria (cuya representación no vemos en la novela, sólo prefigurada en el citado capítulo tercero) y de renuncia a las comodidades del hogar patrio al que el calculador, timorato y pasivo Bloom se niega. Un judío que refuta la errancia, siguiendo con la ironía. Así describe el narrador la reflexión del protagonista, su espíritu acomodaticio y pusilánime finalmente ante el peligro de los caminos:

Para siempre erraría, impulsado por sí mismo, hasta el límite extremo de su órbita cometaria, más allá de las estrellas fijas y los soles variables y los planetas telescópicos, huérfanos y vagabundos astronómicos, hasta la frontera extrema del espacio, pasando de país en país, entre pueblos, entre acontecimientos. En algún lugar imperceptiblemente oiría y de algún modo, relucientemente, compelido por el Sol, obedecería a los requerimientos de retorno. A partir de lo cual, desapareciendo de la constelación de la Corona Boreal, reaparecería de alguna manera renacido sobre el delta en la constelación de Casiopea y tras incalculables eones de peregrinación, retornaría, vengador erradicado, imponedor de justicia sobre malhechores, oscuro cruzado, durmiente despertado, con recursos financieros (por hipótesis) que sobrepasarían a los de Rothschild o los del rey de plata.

¿Qué haría irracional tal regreso?

Una insatisfactoria ecuación entre un éxodo y regreso en el tiempo a través del espacio reversible, y un éxodo y regreso en el espacio a través del tiempo irreversible.

¿Qué juego de fuerzas, induciendo inercia, hacía indeseable la partida?

Lo tardío de la hora, produciendo procrastinación; la obscuridad de la noche, produciendo invisibilidad; la incertidumbre de los caminos, produciendo peligro; la necesidad de reposo, evitando el movimiento; la proximidad de un lecho ocupado, evitando la búsqueda; la previsión del calor (humano) templado por frescura (sábanas), evitado el deseo y produciendo deseabilidad; la estatua de Narciso, sonido sin eco, deseando deseo.

¿Qué ventajas poseía un lecho ocupado, a diferencia de uno no ocupado?

La supresión de la soledad nocturna, la superior calidad de la calefacción humana (hembra madura) respecto a la inhumana (botella de agua caliente), la estimulación del contacto matutino, la economía del planchado ejecutado a domicilio en el caso de pantalones exactamente doblados y colocados a lo largo entre el colchón de muelles (listado) y el colchón de lana (a cuadros de marrón claro).

(Joyce 1997: 733)

Por aquí, con este estilo “catecístico” que emplea irónicamente el narrador, puede entenderse la figura del “pícaro pasivo” que algún analista postula para Leopold Bloom (Bluefarb 1978 y 1877).

¹³⁰ Así argumentaba Borges en el curso de una brillante conferencia sobre el *Ulises* de Joyce, recurriendo a una de las aporías de Zenón (la infinita divisibilidad del espacio hace que Aquiles nunca alcance a la tortuga), para extraer esa formulación, según él aplicable a la representación de la acción de la novela en la finitud de un día y de una ciudad, lo que no discutimos en absoluto. Sin menoscabo del reconocido carácter multidimensional de la obra, insistimos por nuestra parte en que la añoranza que muestra el propio Bloom por los viajes imaginados en diversos momentos no hace más que acentuar en el lector esa sensación de claustrofobia, sólo la voz interior de Dedalus remontará con su vuelo el laberinto cerrado por los bornes de un único día y de una misma ciudad. Como afirma Stanford: “Aquí, una vez más, se encuentra el patetismo en el destino de Bloom. En tanto viajero errante cósmico en su imaginación, queda claro que de hecho el viaje más grande que logre será, como mucho, no más que su ‘plan largamente añorado... de ir a Londres por vía marítima’, bien entendido que ‘en su corazón era un aventurero de nacimiento, aunque por crueldad del destino no había dejado nunca de ser un lobo de tierra’” (2013: 268). El pasaje citado por Stanford de *Ulises* se encuentra en Joyce 1997: 629.

¹³¹ Cuando las circunstancias lo requieran, para evitar confusiones distinguiremos con una H la *Odisea* homérica y con una K la kazantzakiana. Las traducciones elegidas para las citas son las de C. García Gual para la primera, en la que no es posible reflejar la versificación, con lo que la numeración de los versos sólo puede ser aproximada aunque va cotejada con el original, y la de M. Castillo Didier para la segunda, en la que sí es posible.

¹³² La exposición que organizó el Museo Benaki de Atenas dedicada al autor cretense tuvo precisamente como título ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΙΣ, o κοσμοπαρωρίτης. Esa misma institución brindó al público una espléndida edición ilustrada en 2017 al cuidado de Nikos Mathioudakis, que reunía varios trabajos de gran interés de acreditados especialistas. Mathioudakis, en su aportación como crítico, “Νίκος Καζαντζάκις *Homo Poeticus et Universalis*” elige siete epítetos que definirían el carácter del nuevo Odiseo. De forma muy resumida son: μονιάς, el solitario, ακρίτας, el caballero fronterizo, δοξαράς, el arquero, θεοκαταλύτης, el que deroga a Dios, χαρομάχος, el que combate con la muerte, κλωθοπούσης, tejedor de ingenios, κοσμοπαρωρίτης, rodador de mundo (Mathioudakis 2017: 82). Para el autor del ensayo Kazantzakis es *homo poeticus* más allá de los criterios formales de género en sus composiciones, puesto que su compromiso con la lengua demótica hace que las palabras nunca renieguen de su origen ni de su destino y se eleven continuamente de lo prosaico a lo excelso,

donde se encuentran con lo universal. Por encima de las controversias, sobre todo en lo que se refiere a la *Odisea*, creemos que lo que se quiere decir en este ensayo es que la verdadera patria de Kazantzakis es la lengua griega en la potencialidad que le otorga la complejidad de su historia. Sobre la lengua en Kazantzakis hay una amplia bibliografía. Puede consultarse desde Bien 1972 al propio Mathioudakis 2020.

¹³³ Hölscher 1988: 230. Hölscher se ocupa, sin embargo, de puntualizar en el inicio del capítulo que *pseudos* no tiene connotaciones morales. En punto a mentiras, en su *Carta al Greco* Kazantzakis dice de su Odiseo que “forja fábulas y se regocija de su mentira como de una obra de arte” (Kazantzakis 1973: 580).

¹³⁴ Boitani 2001: 39, entre otras muchas reflexiones valiosas para nuestro estudio, hace un comentario muy interesante del pasaje platónico del final de la *República* (620 c) en el que se representa el alma de Odiseo en el Hades eligiendo para su reencarnación la vida de un “hombre común y desocupado” (βίον ἀνδρὸς ἰδιώτου ἀπράγμονος) en el que el autor italiano ve el anticipo del *everyman*: “Odiseo renuncia a la ambición y al sufrimiento, en una palabra, a sus características de héroe, y abraza la vida de un hombre común [...] Potencial y tipológicamente es ya el *everyman*, el hombre corriente, el Leopold Bloom del futuro, en cierta manera el prototipo mismo del antimito”.

¹³⁵ Odiseo sostiene en cuatro ocasiones distintas su origen cretense: 13, 256-273; 14, 199-359; 19, 172-198 y 19, 336-339, pero es en el canto 14 donde ofrece a Eumeo el relato mejor construido de la que dice ser su vida con clara intención de ocultación para llevar a cabo con cautela su plan de aniquilación de los pretendientes y de recuperación del trono. Para los relatos falsos de Odiseo en el poema homérico, vid. González Vaquerizo 2013: 188 y ss. Otra cuestión diferente es que algunos estudiosos postulan el verdadero origen cretense de Odiseo, como, p. ej., Faure 1985. También para el conjunto de la “cuestión cretense” acerca de la procedencia de Odiseo puede verse la citada tesis de González Vaquerizo.

¹³⁶ Ricapito 1994, y Zahareas / Kansí 2010. En estos trabajos no se cita, y nos resulta extraño, la especial importancia de este pasaje homérico, en concreto como posible estímulo para la aparición del género y asimismo para una relación específica con cierto pasaje breve del *Lazarillo* en el Tratado tercero. Nos referimos a la manera de presentarse del pícaro ante el escudero al que le cuenta una historia de su vida de una forma que él mismo juzga para sí que lo hizo “lo mejor que mentir pude” (véase nuestra propuesta *infra*, 152 s.). En la gestación de esta novela española inaugural hubo otros estímulos más aceptados por la generalidad de la crítica que tienen que ver con la herencia de la Antigüedad grecolatina, sobre todo con la traducción de *El asno de oro* de Apuleyo (vid. *supra*, p. 18 s.).

¹³⁷ Para la relación de Grimmelshausen con Homero, vid. G. Weydt 1986, y con la *Odisea* en particular, del mismo autor, 1989.

¹³⁸ Γ. Π. Σταματίου 1983: 123-7. En este valioso estudio el autor relaciona acertadamente diferentes pasajes de ambas *Odiseas*, entre otros, los que citamos aquí, pero no se entiende bien que postular fuentes homéricas suponga la exclusión desde el comienzo del estudio de la tesis de Stanford que defiende la inspiración en Dante del Odiseo inequívocamente centrífugo de Kazantzakis. La impresión que le produjo al autor cretense la lectura temprana del pasaje en el que aparece Ulises en la *Divina Comedia* (*Infierno*, XXVI), obra que traduciría más tarde al griego, está suficientemente probada, y ya hemos aludido a ella (vid. *supra*, p. 49). Las fuentes en el poema moderno son, desde luego, muy diversas y no se excluyen unas a otras.

¹³⁹ Valero 1981: 54. En este estudio se remite a la tesis de Beck 1966: 137-146, texto que hemos comprobado en el original.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 30; en la traducción del propio Valero, sin embargo, encontramos “para no escandalizar el ánimo del muchacho”.

¹⁴¹ Kazantzakis 1929: 847-855, cita a Hurtado de Mendoza como autor del *Lazarillo*, nombra también el *Guzmán de Alfarache*, el *Buscón* y las *νουβέλες* de Cervantes (τὸ ἀριστούργημα τῆς ἰσπανικῆς διηγηματογραφίας). En los lugares correspondientes habla, naturalmente de forma sucinta, del *Quijote*, de Santa Teresa y de los principales representantes de nuestra literatura. Para otras referencias al contacto de Kazantzakis con la literatura picaresca en general y con la española en particular, vid. Friar 1958: xxxi; Stanford 1959; Owen Aldridge 1971: 309; Demetrius 1975: 217; Bien 1989: 11; 2007: 144.

En su libro *Viajando. España* son, sin embargo, los nobles guías espirituales de la historia de nuestra literatura los que acaparan en primer término la atención de Kazantzakis. Son muy significativos los veintinueve poemas de largo aliento, *Tertzines*, escritos por entonces, inspirados en quienes considera “guardias de corps” (σωματοφύλακες) de su *Odisea*, entre los que se encuentran *Santa Teresa* y *Don Quijote* (y, cómo no, su paisano, *El Greco*, en sentido homenaje al gran pintor, recogido después en su *Carta*). El aspecto prosaico y realista del alma española lo ve naturalmente en Sancho Panza, aunque conociera otros ejemplos que encarnan el espíritu pragmático en nuestra literatura. Es curioso que entre la primera y segunda versión de este libro (1927 y 1934 /1937), resultado de dos viajes distintos, se dé una variación con respecto a la supuesta dualidad que encarnan los dos famosos personajes creados por el autor castellano: “Quijote y Sancho son uno. Los dos juntos constituyen el alma única de España” afirma en la versión definitiva. Ello denota la asunción de la unicidad ética esencial de procedencia nietzscheana que se refleja la *Ascética. Salvatores Dei*, publicada un año después de la primera versión de *Viajando. España*.

Es imposible, desde luego, que Nikos Kazantzakis por sus contactos con el mundo literario del momento, sobre todo durante su segundo viaje, entre 1932 y 1933, no comprobara la importancia que la historia de la literatura española reserva al *Lazarillo* y a los títulos que le sucedieron (de hecho, en su biblioteca de Heraclio se conserva una edición del *Buscón*, Detorakis-Katsalaki 1997: 150). Cuando Nikos Kazantzakis afirma, en una de sus cartas a Prevelakis (Prevelakis: 1965: 334, 19 de octubre de 1932) su entrega a la lectura de las obras más *dämonische* de la literatura española (“toda la época de los ‘conquistadores’ es magnífica, completamente poseída, todo sagrada locura”) y su confianza en que le habrían de ayudar mucho en su *Odisea*, en cuya redacción estaba en esos momentos obsesionado, no puede dejar de tener en cuenta el libro seminal, aunque no lo manifieste expresamente, del que ya tenía noticia con anterioridad (el artículo para la enciclopedia *Ἐλευθερουδάκης* lo redactó en 1926), como por supuesto ocurría más claramente con *El Quijote*. La visión que de esta época de la historia y de literatura españolas pudo encontrar en Ortega y Gasset, autor hacia el que Kazantzakis declara su interés por sus juicios literarios y de quien admira sobre todo la claridad, aunque su influencia ideológica es también detectable, debió de procurar al explorador cretense de nuestras letras una apreciación sesgada del significado de la literatura picaresca por la que el filósofo no sentía aprecio como literatura “imitativa”, en un claro desenfoque crítico raro en él, que dejó ver aquí su lado más aristocratizante (vid. *infra*, pp. 368 ss. y n. 229). El juicio orteguiano formulado en “La picardía original de la novela picaresca” (1915 / 1928), parte del momento en que apareció el género para llegar a su pervivencia en algunas novelas contemporáneas de amplia difusión todavía en los momentos del contacto más intenso del autor griego con el panorama literario español, como sucede con ciertos títulos de Baroja, a quien Kazantzakis cita en alguna ocasión.

Desde luego, el citado libro de Waldo Frank, *España virgen*, que leyó por entonces Kazantzakis como él mismo afirma (vid. *supra*, p. 56 s.) ilustra suficientemente la importancia cuasi épica del pícaro en su vecindad con el místico en su tránsito simultáneo durante la época áurea de la literatura española, centrando sustancialmente el sesgo de Ortega, más allá del criterio estrictamente literario. Esta aproximación de dos figuras clave de nuestra cultura tuvo que atraer sin duda la atención de Kazantzakis, en cuya obra a veces se encuentran en una particular forma de simbiosis.

¹⁴² La bibliografía es muy abundante, como puede comprobarse en Laurenti 2000².

¹⁴³ Traducimos las palabras de H. Tonnet (2002: 127). La afirmación de Perdikaris se encuentra en sus *Prolegómenos al Hermilo* (Προδιοίκησις εἰς τὸν Ἑρμῆλον, 1817).

¹⁴⁴ Referencias en Sachinís 1992; Apostolí 2004 y 2003; Tziouvas 2007: 123-179; Vagenás 1994.

¹⁴⁵ Vid. *supra*, pp. 51 ss.)

¹⁴⁶ Lauterbach 1981: 477. El libro, de escaso éxito comercial, fue promocionado sin embargo por la editorial (S. Fischer Verlag) desde su aparición como “retrato del eterno alemán”. La acogida por parte de la crítica no puede decirse que fuera muy favorable, y encontramos más tarde afirmaciones tales como que “la descripción de un mundo caótico tiene un efecto caótico: Hauptmann no es capaz con su objeto de trazar el ‘mundo homogéneo’ propio del género”. Y, por el contrario, otras como que con *Till Eulenspiegel* Hauptmann escribió “el verdadero, el presumiblemente perdurable epos del expresionismo alemán” o que se trata de su obra capital o incluso del testamento del autor (pp. 485 y s.)

¹⁴⁷ E.T.A. Hoffman había recogido la tradición cervantina de *El coloquio de los perros*, la novela ejemplar más reconocida como picaresca, en *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (“Noticia sobre los destinos más recientes del perro Berganza”) publicada en 1814.

¹⁴⁸ Bollenbeck 1985: 276; Chandler 1907; Suárez-Galván 1977: 153-62; Wicks, 1989: 328-30. Es muy relevante, a nuestro juicio, que una autoridad como M. Bataillon suponga una ponderada “relación de dependencia” entre el *Lazarillo* y el *Till Eulenspiegel* tradicional, aunque reconoce la enorme superación de este último que significa la autobiografía de Lázaro. No da preferencia, desde luego, al *Eulenspiegel* sobre *El asno de oro* como antecedente literario de la novela española (Bataillon 1958 y 1966²: 611-612).

¹⁴⁹ Es conocida la aproximación al hexámetro homérico por parte de Goethe, en *Herrmann y Dorotea*, por ejemplo, y es menos citado el *Reinecke Fuchs*, también en hexámetros y doce cantos. Se trata de una fábula de animales, con un lobo como protagonista, que se remonta al alto alemán, empleada ahora como instrumento satírico contra la vida palaciega, una suerte de “menosprecio de corte”. Si Goethe se hace eco del personaje cervantino de *La gitanilla* en su Wilhen Meister, no sería extraño que en esta obra hubiese tenido en cuenta, aparte de la citada referencia germana, la novela picaresca *El coloquio de los perros*, como haría algo más tarde E.T.A. Hoffmann (vid. *infra*, n. 347).

¹⁵⁰ Silván 2007: 662.

¹⁵¹ Vid. *infra*, II.4.1.2.

¹⁵² Vid. Lukács 1970: 323: “Epopeya y novela, las dos objetivaciones de la épica grande, no se distinguen por su espíritu configurador, sino por los datos histórico-filosóficos que encuentran ante sí para darles forma [...] Sería superficial y meramente artístico el ir a buscar en el verso y la prosa los criterios únicos y decisivos para la determinación de los géneros”. Naturalmente, esto no resta en absoluto trascendencia al dinamismo de las formas: “En tiempos en los que no se da ya esa ligereza, el verso desaparece de la épica grande o se transforma

gradual e involuntariamente en verso lírico. Sólo la prosa puede entonces abarcar con intensidad igual el sufrimiento y el laurel, la lucha y la coronación, el camino y la consagración; sólo su libre flexibilidad y su vínculo sin ritmos encuentran con igual fuerza las cadenas y la libertad, la gravedad dada y la ligereza conquistada del mundo que ahora ya irradia inmanentemente con el sentido descubierto. No es casual que la descomposición de la realidad cantada creciera con la prosa de Cervantes para volver a ser la ligereza, de dolor cargada, de la épica grande [...] no es casual que el épico Goethe fundiera sus idilios en versos y eligiera la prosa para la totalidad del *Meister*" (*ibid.*, pp. 325-6). Esta reflexión servirá de fondo y de apoyo fundamental en el engarce de nuestra tesis, la transformación del héroe en Kazantzakis: del "anacronismo" de su fantástica *Odisea*, que ha heredado los efectos de la novelización, a la "sincronía", entendida como relación con la realidad contemporánea, en la que se desarrolla la novela *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Ciertamente es difícil juzgar la relación entre ambas obras íntegramente desde la perspectiva de las "objetivaciones de la épica grande" (Lukács), dada la contaminación histórica que se da ya en el poema por los efectos mencionados, que lo deja entonces fuera del "tiempo absoluto y perfecto" (Bajtín) y más cerca del mundo heroico del *romance*. El equilibrio en el juicio puede proporcionarlo si tenemos en cuenta que la integración en la citada novela de elementos cómicos y satíricos (que también existen en el poema) se corresponde con el hecho de que la incorporación de tales elementos "mediadores" de tipo carnalesco (Rabelais) fue decisiva para el comienzo y desarrollo de la novela moderna. Según Bajtín, las dos líneas estilísticas de la novela, la primera con pretensiones dogmáticas de interpretar un papel vital es sustituida en la segunda por la prueba y la autocrítica de la palabra literaria. "Hacia comienzos del siglo XIX termina la oposición entre las dos líneas estilísticas de la novela: *Amadís*, por un lado, *Gargantúa y Pantagruel* y *Don Quijote* por otro; la gran novela barroca y *Simplicissimus* [...], la novela heroica y la épica paródica, la novela corta satírica, la novela picaresca y, finalmente, Rousseau, Richardson y Fielding, Sterne, Jean Paul y otros [...] La segunda línea ha revelado definitivamente las posibilidades de que dispone el género novelesco; en esta línea, la novela se ha convertido en lo que es hoy" (Bajtín 1975: 228 s.). Dentro de la segunda línea es discernible, siempre según Bajtín, una tonalidad "antipatética", la de elementos cómicos y satíricos, donde cabe la picaresca, frente a la "patética" visible en la novela heroica y en parte de la barroca. Si lo hemos entendido bien, hay cierta conexión entre lo que dice Bajtín y lo que dice Scholes acerca de "la situación actual de la literatura" refiriéndose a la narrativa (Scholes 1981: 196; vid. *supra*, p. 5 s). Y es importante tener en cuenta las observaciones de Cabo Aseguinolaza (1994) a la teoría de Bajtín en lo que afecta a la picaresca española, pues, entre otras cosas, es desde luego difícil ignorar en ella el tono 'patético' cuando pensamos en el *Guzmán*.

Como nos hemos propuesto, enfocaremos la relación entre el poema y la novela más bien como una modulación entre los extremos del arco de los modos: el mundo heroico del *romance* (novela romántica: formas trágicas y formas sentimentales) y el mundo degradado de la sátira (formas picarescas y cómicas) (vid. *supra*, pp. 4 ss.). Para nuestro estudio del cambio entre una obra y otra resultarán asimismo esclarecedoras algunas de las observaciones de más calado, tanto del teórico húngaro como del ruso. En cuanto a la "conversión" tipológica que muestra Odiseo a lo largo de la historia y que afecta, sin duda, a las formas y modos literarios como afirma P. Boitani, volvemos a su comentario sobre la decisión del propio héroe en el pasaje platónico a la hora de elegir una nueva vida a su regreso del Hades, la del hombre común: "He aquí, pues, nuestro personaje convertido finalmente en otra figura más y en el *typos* de personajes venideros. Lo vemos emerger del gran abismo del mito a la superficie marina del *logos*, pero curiosamente descrito con el lenguaje de lo primero. Ahora se halla suspendido,

emblemáticamente, entre la muerte y la vida, entre la poesía y la prosa, entre la narrativa y la interpretación, entre dos culturas” (Boitani 2001: 40).

¹⁵³ Reed 1981: 87-88.

¹⁵⁴ El caso del *Eugenio Onegin*, de Puschkin, citado por Lukács 1970: 326. En el siglo XIX quizás el ejemplo más destacado sea *Pan Tadeusz* de Adam Mickiewicz, el poema épico nacional polaco, del que hay un ejemplar traducido al inglés en la biblioteca de Kazantzakis, “con anotaciones manuscritas” (Detorakis-Katsalaki 1997: 140). En el siglo XX hay un considerable resurgimiento de la novela en verso, sobre todo en la literatura anglosajona con títulos como *Pale fire* (1962), de Vladimir Nabokov, y *Omeros* (1990), de Derek Walcott.

¹⁵⁵ Guillén 1987: 185, vid. espec. el apartado “Roguary in verse”, pp. 190 y ss, donde se consignan ejemplos en la literatura española, en la francesa, en la inglesa; se colacionan la letrillas de Quevedo con el *Buscón* y se citan testimonios excepcionales de alabanza de la vida picaresca como los de “La vida del pícaro, compuesta por gallardo estilo en terciá rima” (1601) y el contemporáneo “El testamento del pícaro pobre”, ambos de dudosa autoría (pp. 130-1).

¹⁵⁶ Rank 1981.

¹⁵⁷ Cacho Blecua 1979.

¹⁵⁸ Las páginas de las citas del *Lazarillo* se corresponden con la edición de F. Rico 2011. La organización del material del *Lazarillo* según simetrías y contrastes es descrita con sencillez y tino por F. Lázaro Carreter 1983: 95: “Lázaro salió en busca de mejor puerto y ha acabado por volver al de partida. Aquellas dos simetrías [en relación al padre y a la madre] funcionan sin duda en la intención del narrador al servicio de ese simbólico retorno, de esa peregrinación inútil, tan distinta a la del típico héroe del *folktale*. De este modo, el uso de las simetrías, un artificio vetustísimo, muy poco “novelesco”, se pone al servicio de algo rigurosamente moderno y característico de la novela, como es la aventura de un héroe cuyos proyectos van siendo desmantelados, hasta llegar a un desenlace sin pena ni gloria ni esperanza”. Unas palabras que van seguidas de una cita de J. Campbell (1966: 25): “Modern romance, like Greek tragedy, celebrates the mystery of dismemberment, which is life in time. The happy ending is justly scorned as misinterpretation”.

¹⁵⁹ Parker 1975: 13 y ss., como dijimos (vid. *supra*, n. 3), entiende que la característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia, con lo que juzga que el *Lazarillo* no es novela picaresca propiamente dicha, sino precursora, y señala el *Guzmán* como prototipo.

¹⁶⁰ “Cuando deja de ser niño y criado”, dice Parker refiriéndose a Simplicius, “se convierte en cazador merodeador y se dedica a correrías durante las cuales roba o saquea a fin de conseguir notoriedad y fama, como habían hecho antes que él Guzmán y Pablos” (*ibid.* p. 137).

¹⁶¹ Recogido en Lázaro Carreter 1983: 93, donde se discute el problema.

¹⁶² Un estudio de referencia para el encuadre de la obra de Alemán en el panorama espiritual de la época es el de E. Moreno Báez 1948; una visión condensada y muy orientadora en ese mismo panorama se encuentra en F. Rico 1983: 41-45, espec. la amplia nota 49.

¹⁶³ Genette 1982. Entre los ejemplos de hipertextualidad con el *Lazarillo de Tormes* como modelo (hipotexto) que cita Genette, pertenecientes a la propia literatura española, como *Guzmán de Alfarache*, a la francesa, como *Gil Blas*, a la inglesa, como *Barry Lindon*, *Moll Flanders* y otros títulos, no se encuentra *Simplicius Simplicissimus* a pesar de la gran importancia en el devenir de la novela alemana de esta obra de Grimmelshausen. Su clara relación con la picaresca española, sobre todo con el *Guzmán*, es ampliamente aceptada por la crítica como veremos a continuación (vid. notas siguientes). Volveremos sobre ella también más adelante, por su importancia en nuestro estudio. Genette sí que tiene en cuenta, sin embargo, en

esa línea un ejemplo notorio del siglo XX, el *Félix Krull*, la novela picaresca inconclusa de Thomas Mann, quien sabemos por otras fuentes que la pone explícitamente en relación en su tradición alemana con la de Grimmelshausen, aunque finalmente el propio Mann admitió, a instancias de un crítico tan avisado como Oskar Seidlin, que el modelo se remonta en realidad al *Lazarillo* (vid. *supra*, p. 19 s.; *infra*, p. 382). Cabe recordar otra omisión por parte del crítico francés en lo que se refiere a Grimmelshausen, y es que la novela española *La pícara Justina* (1605), traducida al alemán en 1626 / 27, pudo tener una repercusión en *Courage* (*La pícara coraje*, 1670), novela que tendremos en cuenta (vid. *infra*, pp. 173 s.), bastante antes que en el caso de *Moll Flanders* (1722) de W. Defoe. Esa novela picaresca alemana, la tercera dentro del ciclo de “escritos simplicianos”, con protagonista femenino, prolonga también su recuerdo hasta el siglo XX en la *Madre coraje* de B. Brecht.

¹⁶⁴ El libro apareció en alemán con el título *Der Abenteurliche Simplicissimus Teutsch*. Seguirían cinco títulos más que se agrupan bajo el rótulo de *Escritos simplicianos* o *Simpliciana* (vid. *infra*, pp. 162 ss.). Por el momento nos referimos aquí al primer libro y a la primera *Continuatio* (*Courage*, empleando el título abreviado, será la segunda), que serán siempre las obras que más interesen a nuestro estudio como veremos en el apartado I.4.2.1.3. “Las formas de errancia”.

¹⁶⁵ Rötzer 1972: 128-137; 1979: 30-76.

¹⁶⁶ No muestran relación alguna con la Iglesia católica los personajes del anacoreta, que inicia pronto espiritualmente a Simplicius (bastante más tarde descubrirá que se trataba de su verdadero padre) ni el párroco de Hanau, sus encuentros en los primeros capítulos del libro.

¹⁶⁷ Vid. *infra*, p. 162. Para este importante tema guevariano, vid. Vorsters 2009: 561, 547-563.

¹⁶⁸ Bjorson 1977: 143-145; 166-167.

¹⁶⁹ Parker 1975: 130-131. El arrepentimiento del pícaro, su penitencia y muerte en olor de santidad es el tema de la comedia cervantina *El rufián dichoso* (vid. *supra*, n. 2). Es de notar que también Lázaro al final de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1620), de Juan de Luna, da un paso a la vida eremítica, mucho más por casualidad y sin perder en absoluto el tono jocosos de la invectiva, que por convicción. El libro de Luna lo conocía Grimmelshausen, opinión que se recoge en González 1996: 36 en el comentario a la edición de *Simplicius Simplicissimus* por la que citamos en castellano y Rötzer lo da por supuesto. Hemos de añadir el dato importante de que esta *Segunda parte* fue editada en París, dada la condición de exiliado de su autor, y que la traducción al alemán, partiendo del francés, la realizó Paulus Küefuss; fue editada en Nüremberg en 1653, junto con la primera parte en un mismo volumen (ed. Ausburgo, N. Ulenhart, 1617), y el lector alemán percibía “ambas partes como unidad”, cuando obviamente tuvieron una génesis muy diversa a bastantes décadas de distancia (Rötzer 1972: 47-51).

¹⁷⁰ Weidt 1989: 170-175; para lo que precede, vid. Silván 2015: 63-72.

¹⁷¹ El canto de la errancia que aparece en el encabezamiento de la *Continuatio* es una hermosa alabanza que hace Simplicissimus de la vida inquieta y de la esencial inconstancia de la condición humana, de gran importancia para entender la dimensión existencial de toda la obra de Grimmelshausen. En sus sucesivas apariciones posteriores en otras novelas del ciclo *Simplicissimus* (*Simpliciana*) no tiene ya el papel de protagonista y narrador como en las dos primeras.

¹⁷² Citado por Lázaro Carreter 1983: 62.

¹⁷³ El número de página de las citas del Guzmán remite a la edición de L. Gómez Canseco (2012).

¹⁷⁴ Para la doctrina acerca de la gracia, la predestinación y el libre albedrío en el *Guzmán*, vid. Rico 1983: 41-45. Cabe contrastar la forma de hacer uso del libre albedrío esforzándose en lo malo que conduce a la calamidad en la filosofía de Guzmán con la idea cervantina de la libertad, que hace de la vida una aventura abierta plena de posibilidades: “Las estrellas no fuerzan, aunque inclinan. [...] Libre albedrío te dieron con que te gobernases. La estrella no te fuerza ni todo el cielo junto con cuantas tiene te puede forzar; tú te fuerzas a dejar lo bueno y te esfuerzas en lo malo, siguiendo tus deshonestidades, de donde resultan tus calamidades” (I, 3, 10, p. 326). “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (II, 18, p. 984 s.).

¹⁷⁵ Geremek 1991: 285. Tal vez la alabanza más afinada de la condición picaresca sea la lograda al final del capítulo VIII de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1620) de Juan de Luna: “Si he de decir lo que siento, la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre; si los ricos la gustasen, dejarían por ella sus haciendas, como hacían los antiguos filósofos, que por alcanzarla, dejaron lo que poseían; digo por alcanzarla, porque *la vida filósofa y picaral es una*; sólo se diferencian en que los filósofos dejaban lo que poseían por su amor, y los pícaros, sin dejar nada, la hallan. Aquéllos despreciaban sus haciendas para contemplar con menos impedimento en las cosas naturales, divinas y movimientos celestes; éstos, para correr a rienda suelta por el campo de sus apetitos; ellos las echaban en la mar; y éstos, en sus estómagos; los unos las menospreciaban como cosas caducas y perecederas; los otros no las estiman, por traer consigo cuidado y trabajo, cosa que desdice de su profesión. De manera que la vida picaresca es más descansada que la de los reyes, emperadores y papas. *Por ella quise caminar como por camino más libre*, menos peligroso y nada triste” (Las cursivas son nuestras; Luna 1979: 53). Grimmshausen debió de conocer esta obra de Juan de Luna (vid. *supra*, n. 169). Algunos efectos de este más que probable conocimiento los hemos propuesto en otro estudio (Silván 2018).

¹⁷⁶ Véase *infra*, pp. 172 s. y 210.

¹⁷⁷ Geremek 1991: 309.

¹⁷⁸ Guzmán también dice que las “estrellas no fuerzan, aunque inclinan”, pero del gobierno que hace del libre albedrío sólo se derivan calamidades (vid. *supra*, n. 174). En Rosales 1996: 243-244, leemos: “Creo necesario insistir en el hecho de que la extraordinaria variedad del mundo cervantino coincida *siempre* en una misma nota: la disconformidad social. Todos sus personajes peregrinan, se aíslan y abandonan el medio en que viven de manera transitoria o definitiva. Son muy distintos, ciertamente, los móviles que hacen a D. Quijote abandonar su casa y los que impulsan a Rinconete en sus andanzas y truhanerías. El anarquismo ideal del ingenioso hidalgo nada tiene que ver con el anarquismo moral del aprendiz de pícaro, pero su disconformidad social es semejante [...] La lección que se desprende de la actitud vital del mundo de Cervantes es utópica y evidente. La sociedad constituida nos impide vivir con autenticidad, y el primer acto afirmativo de la existencia auténtica estriba en liberarnos de sus formalidades y convencionalismos [...] La libertad no tiene trabas en la obra cervantina y todos sus personajes nos dan la sensación de que no viven como pueden, sino como quieren”.

¹⁷⁹ Geremek 1991: 282-5.

¹⁸⁰ El sacrificio que ha de hacer a Posidón y la profecía de que la muerte le vendría “del mar”, no le apartan del objetivo que orienta su conducta. Tampoco influyen en ella, según aparece en la *Odisea*, las distintas leyendas que fuera de ella se han transmitido sobre su muerte (vid. Stanford: 2013: 119 ss.)

¹⁸¹ Todorov 1974: 155.

¹⁸² Nos parecen acertadas las palabras de Lázaro Carreter referidas al héroe épico y al contraste con el *Lazarillo*: “El héroe del relato épico era, hasta entonces, un personaje no modificado ni moldeado por sus propias aventuras; son precisamente las dotes y los rasgos connaturales al héroe los que imprimirán su totalidad a dichas aventuras. En el *Lazarillo*, por el contrario, el protagonista es resultado y no causa; no pasa, simplemente, de una dificultad a otra, sino que va arrastrando las experiencias adquiridas; el niño que recibe el coscorrón en Salamanca, no es ya el mismo que lanza al ciego contra el poste en Escalona; ni el que sirve al hidalgo, tolera el trote ni las asechanzas del fraile de la Merced. Y de este modo, el pregonero que soporta el deshonor conyugal es un hombre entrenado para aceptarlo por la herencia y por sus variados aprendizajes” (Lázaro 1983: 66-67). El joven Zorba se transforma, como cuenta él mismo, cuando entra como discípulo de su maestro de santuri (cap. 1) y, entre otras experiencias placenteras o traumáticas, cuando, ya maduro, se deshace bruscamente del escapulario de Santa Sofía (cap. 20) que le ataba espiritualmente a la patria.

¹⁸³ Para la noción de continuación vid. Genette 1989: 222 y ss.; para la *Odisea* homérica, Genette 1982: 243 y ss. Siguiendo a este autor, el poema kazantzakiano (que no tiene en cuenta en su estudio, un ejemplo más del inmerecido descuido hacia este gran poema por parte de la crítica moderna) entraría dentro de lo que llamaría continuaciones prolépticas, si adoptamos la terminología que emplea para referirse a las continuaciones habidas en la Antigüedad cuando cuentan lo que sucede después de lo que narra Homero (otros tipos: analépticas, cuando cuentan lo que precede a esa historia; elépticas, cuando se suplen lagunas, y paralépticas, cuando son historias paralelas). El ejemplo de continuación proléptica de la *Odisea* que cita el autor francés es la *Telegonía*, atribuida a Eugamón (s. VI a. C.), precisamente la que supone el primer giro radical (tan influyente para la posteridad como lo demuestra el poema que tratamos) en la concepción de la vida y muerte tranquilas del héroe tras su regreso a Ítaca: el hijo habido con Circe se presenta y mata a su padre Odiseo (Telémaco está a punto de hacerlo durante sus bodas en la versión moderna de Kazantzakis). Aunque más adelante el crítico francés admite que es difícil juzgarlas por lo escaso del material conservado, el juicio despectivo que le merecen aquellas continuaciones (“cette prolifération maligne de continuations en chaîne est apparemment le destin universel des grands épopées, vouées à cet acharnement « cyclique », cet à dire totalisant”) no lo habría extendido, sin duda, al caso de esta *Odisea* moderna. Más bien quedaría ésta, si la hubiera tenido en cuenta, como una de las diversas “recuperaciones” respetables de la tradición literaria occidental como respuesta a los estímulos del poema antiguo (que en sí mismo presupone la existencia de la *Iliada*) a las que presta atención su estudio.

¹⁸⁴ Nos resulta raro que Boitani (2001) se desentienda prácticamente del poema de Kazantzakis en razón de que en él no existe una catábasis, cosa que no es cierta como vemos en el pasaje citado (hay, además, otro encuentro con los ancestros muertos durante su ascesis en la caverna en la rapsodia XIV, 319 y ss., justo antes de acometer la fundación de su ciudad utópica). Tiene alto significado en la *Odisea* de Kazantzakis que ya en el canto I el héroe baile con los antepasados en su intento de enraizar de nuevo y de recuperar la isla como rey, después de haber matado a los pretendientes, como también sin duda lo tiene el recuerdo del ritual homérico del canto XI ahora en el canto XIV del poema moderno. El penúltimo verso de la *Odisea* dice: “ha soplado favorable la brisa de Caronte”. Boitani se refiere a la novela de J. Joyce con el mismo argumento para ambos casos: “dejo deliberadamente a un lado a Joyce (como también a Kazantzakis) porque su versión de Ulises no entra en mi tema del viaje al Hades” (n. 10, p. 162). Es realmente una lástima que el profesor italiano no se aplicara al estudio del Odiseo kazantzakiano cuando nos dice que las direcciones en que se mueve su

estudio del mito, las dos supuestamente extremas, son lo “otro” (reino de la muerte) y lo “nuevo” (un mundo de esperanza allende el océano): “transgresor del ser, irá trágicamente al encuentro del no-ser. En el plano figural e histórico, llegado el momento, Ulises se hará a la vela, con los navegadores modernos, hacia el Nuevo Mundo” (p. 37). Muy interesante, no sólo por lo que afecta a nuestro estudio, es, como hemos dicho (*supra*, n. 134), su examen del pasaje platónico del final de la *República* (620 c). Allí, en el mundo de los muertos, Odiseo es el último en recoger lo que desea para la próxima reencarnación, ve que entre lo que queda está la vida de un hombre común y la escoge (lo habría hecho de todos modos, como dice, de haber habido más opciones) con gozo: “potencial y tipológicamente es ya el *everyman* [...] he aquí, pues, nuestro personaje convertido finalmente en otra figura más y en el *typos* de personajes venideros. Lo vemos emerger del gran abismo del mito a la superficie marina del *logos*, pero curiosamente descrito con el lenguaje del primero. Ahora se halla suspendido, emblemáticamente, entre la muerte y la vida, entre la poesía y la prosa, entre la narrativa y la interpretación, entre dos culturas” (pp. 39-40).

¹⁸⁵ Un cambio de innegable naturaleza dramática. El cambio en el curso de los acontecimientos por un hecho inesperado que lleva a un desenlace estremecedor para el espectador es una de las notas más importantes con que Aristóteles caracteriza a la forma dramática de la tragedia en la *Poética*. Con mucha frecuencia se trata en el drama antiguo de una anagnórisis, un reconocimiento de una persona o conocimiento de lo que no se conocía de ella. Ello no implicaba, sin embargo, un cambio en el carácter del héroe trágico (vid. *supra*, n. 6), que no pierde su vinculación al espíritu de la épica legendaria, sino en las acciones con las que responde ante la nueva situación y que se desarrollaban ante los ojos del espectador, lo que constituía la diferencia fundamental entre la forma dramática y la epopeya. La anagnórisis que se produce en este momento de la *Odisea* moderna, al descubrir sus ancestros míticos, supone, por el contrario, el anuncio de un cambio decisivo también en lo más profundo del carácter del héroe, quien pasa de ser centrípeto a centrífugo, para utilizar la definición utilizada por Joyce (y asumida por Stanford) en su novela para diferenciar a Leopold Bloom, el Ulises irlandés que regresa a casa para quedarse, de Stephen Dedalus (Telémaco), que es quien prosigue su errancia (vid. *supra*, pp. 78 ss., 266, 380), lo contrario de lo que ocurre en el tratamiento que da Kazantzakis a los personajes correspondientes de su poema.

¹⁸⁶ Es frecuente en Kazantzakis la omisión de los nombres de los personajes míticos que supone identificables, como sucede, por ejemplo, en la r. XIV con las tres ‘moiras’ que asisten al nacimiento y sí se mencionan en este momento (hacen las veces de tales, como así se dice, Tántalo, Prometeo y Heracles). Para la sencilla conjetura de que se trata de Autólico nos basamos, aparte del carácter mostrado en este pasaje, en el hecho de que en la *Odisea* homérica sólo aparece el padre de Euriclea, la madre de Odiseo, como abuelo del héroe, y nunca el padre de Laertes, Arcisio, de quien apenas conocemos el nombre por los listados de los participantes en la expedición de los Argonautas. Autólico tiene una aparición relativamente breve pero muy importante en el poema homérico (*Od.* XIX, 390-429), relacionada precisamente con el nacimiento y nombre del héroe principal, además de con el incidente que le causó la herida y la famosa cicatriz, es decir, con su señal de identidad (vid. *infra*, n. 189). También el hecho de que esté en estrecha relación con Hermes, el dios trapacero inventor de la lira, de quien recibe enseñanzas en varias ocasiones, puede justificar que Autólico aparezca aquí tocando ese instrumento (I, 1229), y no sólo el aedo.

¹⁸⁷ El simbolismo de la caverna es extraordinariamente rico en muchas culturas. En el caso de la griega los valores pueden ir desde los más tenebrosos, como los asociados al oráculo de Trofonio, a los que conducen finalmente a un resultado luminoso, como en Empédocles y

Platón. El mito de la caverna nos dice que “el alma está prisionera de sus pasiones y es liberada por el *nous* o intelecto”, y ello demuestra que la tradición griega “enlaza estrechamente con el simbolismo metafísico y moral: la construcción de un yo armonioso se hace a imagen de un cosmos armonioso”, en la tradición pitagórica (vid. Chevalier / Gheerbrant 1986: 263). En la cristiana abundan desde temprano los asceterios en lugares retirados donde los eremitas depuraban el espíritu, como en la Tebaida egipcia en el siglo III. En una cueva de Manresa San Ignacio escribe sus *Ejercicios espirituales* en el siglo XVI. El Odiseo kazantzakiano se entrega a una ascesis en una cueva (r. XIV) antes de proceder a la fundación de su ciudad utópica (r. XV). El retiro en una caverna de Simplicius Simplicissimus al final de la *Continuatio*, el segundo libro de los *Escritos Simplicianos*, para escribir sus memorias a la luz de las luciérnagas (símbolo astral para los comentaristas) es un claro ejercicio de depuración espiritual después de una vida de pícaro por los senderos de la delincuencia. Muy oportunamente Parker (1975: 146 s.) cita, para esclarecer la ascesis de Simplicius en la caverna y su simbolismo, un pensamiento hermoso de Bertrand Russell, que no era cristiano, para formular “la religión del hombre libre”, del que extraemos lo siguiente: “La libertad sólo visita a quienes ya no le piden a la vida aquellos bienes personales que no están sujetos a las mudanzas del Tiempo. La necesidad de la renunciación es prueba evidente de que el mal existe; pero el cristianismo, al predicarla, ha mostrado mayor sabiduría que la filosofía prometeica de la rebelión [...] Pero la renunciación pasiva no es toda la sabiduría, pues con la sola renunciación no podemos erigir un templo en que tributar culto a nuestros propios ideales. Salvo los raros espíritus nacidos sin pecado alguno, los demás tenemos que atravesar una oscura caverna antes de llegar al templo. *La entrada a la caverna es la desesperación* y su suelo está formado con las lápidas de las esperanzas perdidas. Allí tiene que morir el Yo; allí tiene que acabar el ansia voraz del indómito deseo, porque sólo así puede el alma liberarse del imperio del Hado. Pero al salir de la caverna, la Puerta de la Renunciación lleva de nuevo a la luz de la sabiduría, de donde irradia una nueva visión, una nueva alegría, una nueva ternura, que iluminan y tornan gozoso el corazón del peregrino [...]. Dejar el afanoso correr en pos de la propia felicidad, extirpar toda sed de deseos temporales, arder en el fuego de la pasión por las cosas eternas: esa es la verdadera emancipación, ese es el culto que profesa el hombre libre” [las cursivas son nuestras] (Russell 1918: 51-5). Creemos que lo esencial de este pensamiento podría ser válido para la experiencia ascética del Odiseo kazantzakiano y extensible más allá del episodio de la caverna, y en lo que se refiere al valor positivo de la desesperación este pasaje debe añadirse al citado del filósofo británico en *infra*, n. 217.

¹⁸⁸ “Yo derramo mi sangre y que vengan a beber mis ancestros”.
 Y mientras así gritaba en los hondos sótanos el arquero,
 las entrañas comenzaron a temblar y las tumbas se abrieron;
 ¡ah, cómo se arrojan los muertos a beber la tibieza del hombre!
 Agachado el matador se estremece viendo a los antepasados,
 a los viejos amigos que desaparecieron, a las sombras que amaba,
 abalanzarse apiñados para beber sus venas y poder revivir.

(*Od. K. XIV*, 319-325)

Van apareciendo sucesivamente los compañeros perdidos, el padre y los ancestros míticos, primero Tántalo, después Heraclés y, por último, Prometeo, descritos prolijamente aunque no los nombra. El ritual del canto XI del poema homérico es recordado por Kazantzakis en el prólogo de *Vida y hechos de Alexis Zorba* para devolver al protagonista a la vida mediante la escritura de la novela (vid. *infra*, pp. 338).

¹⁸⁹ Como también ocurre en Homero, pues, al explicar el origen de la cicatriz del héroe por una herida que le causó un jabalí durante una cacería precisamente en compañía de su

abuelo Autólico, se relata la intervención de éste en el momento de darle un nombre al retoño al poco de nacer, cuando ante él solicitó a sus padres: “como yo he suscitado el odio de muchos hombres y mujeres a lo largo de la tierra fecunda, que su nombre sea, para recordarlo, Odiseo” (*Od.* XIX, 409), jugando con la posible relación de significado entre el verbo ὀδύσσομαι (odiar) y el nombre elegido para el niño.

¹⁹⁰ En Stanford (2013) hay todo un capítulo, el segundo (pp. 29-48), dedicado a la faceta autolicana de la personalidad del Odiseo homérico, en el que se llama la atención sobre la referencia a Hermes como patrón de un tramposo. Como caso único, este dios comparte con Odiseo el epíteto πολύτροπος en el *Himno a Hermes*, 13. (Es clara la alusión odiseica cuando, en época renacentista, un pícaro como Pedro de Urdemalas el primer nombre que recibe es precisamente Polítropo en un manuscrito del *Viaje de Turquía*, obra de la que es protagonista [vid. *infra*, n. 347]). Un estudio comparativo muy interesante de la figura de Hermes como representante mitológico del *trikster* o del *Erzschelm* (“archipícaro”) se encuentra en Jung / Kerényi / Radin 1954.

¹⁹¹ La irreverencia que encontramos en el *Lazarillo* (Tratado II, en los mortuorios, el Señor “holgaba de matarlos por darme a mí vida”; V, colaboración con el buldero), en el *Guzmán* (II, 2, 3 “roer altares” y “capa de coro” para disimular fechorías; II, 3, 6, escarnio del fraile inocente), en el *Simplicius* (V, 2, exorcismo, conversión no por amor a Dios, sino por miedo al diablo) y durante buena parte del segundo *Lazarillo* de J. de Luna con la ironía hacia la Iglesia inquisitorial, es más irreverencia respecto de cierto tipo de piedad que un ataque dirigido contra el orden divino propiamente dicho.

¹⁹² En la extraordinariamente variada trayectoria, las opciones parciales en el tratamiento del personaje según los intereses del autor o preferencias de la época contrastan, como hemos comentado, con el héroe que en Nikos Kazantzakis y en James Joyce recobra la multiplicidad de facetas que le caracterizó en Homero. En Stanford (2013), aparte del ya citado último capítulo que lleva por título “El héroe reintegrado”, y del segundo, dedicado a la faceta autolicana de la personalidad del Odiseo homérico, el contraste de facetas del héroe se pone de relieve en el tercer capítulo, “El favorito de Atenea”, pp. 49-68.

¹⁹³ No olvidemos que en el proemio de la *Odisea* kazantzakiana el poeta narrador invoca al Sol para que le cuente lo que en la tierra vea y le confíe lo que escuche: “Oh Sol, Gran Señor del Oriente, oh fez dorado de mi espíritu”, como también lo hace Zaratustra al inicio de su larga meditación: “¡Tú, gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos a quienes iluminas!” Una invocación que se ve cumplida al final del libro: “‘Ésta es mi mañana, mi día comienza: ¡asciende, pues, asciende tú, gran mediodía!’ Así habló Zaratustra, y abandonó su caverna, ardiente y fuerte como un sol matinal que viene de oscuras montañas”. De la relación de Kazantzakis con la filosofía de Nietzsche ya hemos hablado (vid. *supra*, n. 40) y hablaremos en más ocasiones (vid., p. ej., *infra*, n. 212) La ingente *Odisea* termina con un amplio epílogo dirigido también al Sol, que entona su elegía en su encuentro con la tierra por haber perdido a su amado héroe, desvanecido “como un pensamiento”. Asimismo, cuando entra Odiseo en la caverna para llevar a cabo su retiro ascético, exclama al ver entrar la escasa luz oblicua: “¡Sol, mi gran sol, cima de mi pensamiento, mi enseña roja!” (*Od.* K. XIV, 96). Si admitimos, además, que el entusiasmo dionisiaco (ἐνθουσιασμός, “tener al dios dentro”) es perceptible en el tono general del poema moderno, no es difícil ver en él una influencia de la conocida polaridad nietzscheana Apolo / Dioniso, el mundo olímpico sublime y el terrenal agitado, por la que se intentan explicar no pocas manifestaciones de la cultura occidental desde los griegos antiguos. En el citado proemio, en el clima de un banquete (vs. 34-35), dice el poeta narrador: “mas en mi ser subiose el vino, la carne la habitó un genio, / salta un canto marino y dará connigo en

tierra”. Según esto, no parece aventurado suponer que el más antiguo ancestro de Odiseo que en este momento de la primera rapsodia ignora el aedo sea Dioniso. Tampoco hay que olvidar a quién se refería Nietzsche cuando titula el primero de sus poemas, escrito cuando tenía 20 años, “A un dios desconocido”, y que más adelante vendrían los *Ditirambos a Dioniso*. Al final de la rapsodia II de la *Odisea*, en una de tantas escenas orgiásticas de tremendo primitivismo, Odiseo, tras el sacrificio de un chivo, “clavó los ojos en lo profundo de la tierra, saltó su corazón erguido / lanza una voz y en sus entrañas el terrible abuelo estremeciose”, y exclama: “¡Potente ancestro mío, revive, levántate, come!”. Otra invocación al primer ancestro (πρῶτος πρόγονος) golpeando la tierra se encuentra en XVI, 645 y ss. Sólo se le cita por su nombre al dios de la ebriedad una vez, a saber, en XXIV, 1081. En cuanto al simbolismo de la caverna en la que, como Zaratustra, también Odiseo lleva a cabo su ascesis en la rapsodia XIV, vid. *supra*, n. 187.

¹⁹⁴ El abandono del círculo intemporal e intocable del héroe de la epopeya (Bajtín) y el ingreso en la experiencia temporal común (Bajtín / Lukács). Vid. también Boitani 2001: 39 s., y *supra*, ns. 134 y 184.

¹⁹⁵ Para la disolución de la épica (intemporalidad) en la lírica y el paso al relato en prosa (temporalidad) vid. Lukács 1970: 325 s., y *supra*, n. 152; para la relación entre el concepto de la *durée* bergsoniana y la novela, vid. *supra*, n. 15.

¹⁹⁶ Aparece suspendida en el sueño la memoria (v. 1376), el otro gran tema bergsoniano: “En efecto ¿qué somos, qué es nuestro *carácter*, sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros predisposiciones prenatales?” (Bergson 1977: 48). Pero en estos versos la tranquilidad y el silencio quedan en tensión sobre la natural movilidad y el sonido sugerente que representa la onda marina sobre la que se aquieta momentáneamente el pensamiento en la forma metafórica del petrel siempre presto a reemprender su vuelo: el tiempo, la *durée*, “o es invención o no es nada”, es una sentencia que pronuncia en varios lugares Bergson. En realidad la memoria no es “otro” gran tema de este filósofo, sino el mismo, pues es la memoria lo que hace posible el sentimiento del tiempo como *durée*, está en el origen del *élan vital* o ánima de la evolución creadora. Los ecos bergsonianos se siguen percibiendo en los movimientos de descenso y, sobre todo, de ascensión del pensamiento (ἀνέβαινε, κατέβαινε ὁ νοῦς του, v. 1377) (vid. *infra*, n. 257).

¹⁹⁷ El intento fallido de Goethe de ver en Ulises al *Urmensch* es comentado por Stanford: “sus concepciones de juventud acerca de Ulises como una figura medio demoníaca, medio rousseauiana, de un noble pero siniestro hombre primitivo, eran, como iba a descubrir al acercarse al mundo homérico, una quimera” (Stanford 2013: 237). Como curiosidad, en el borrador que se conserva de su proyectada tragedia *Nausícaa*, Ulises “parte prometiendo, con una torpeza nada propia de él, un arreglo para que Nausícaa se case con Telémaco” (*ibid.* p. 236). La relación de Kazantzakis con la obra de Goethe es bien conocida (entre otras cosas, la traducción de *Fausto*), pero no presupone que tomara de él la idea del matrimonio entre los dos príncipes, que sí se consuma en su *Odisea* en esta misma rapsodia II, antes de que Odiseo deje definitivamente Ítaca (vid. *infra*, p. 181).

¹⁹⁸ Vid. Prevelakis 1958: 203.

¹⁹⁹ Si tenemos en cuenta su longitud, son pocas las veces en que Odiseo evoca la isla y normalmente son para terminar, sin inquina, deshaciéndose de los recuerdos (vid., p. ej., XII, 655-680; XVIII, 241-335, 376-421), con rechazo de la tentación de lo amable y con insistencia permanente en el desarraigo: “¡Que buen viaje tengas, oh barco colmado de la liberación! / Ya no te contienen los pobres puertos de nuestra mísera tierra; / oh liberado, no aceptes ya volver atrás, / ¡dulce es penetrar y desvanecerse en la visión de lo inexistente!” (XVIII, 418-21).

Quizás el testamento más interesante en el que se arreglan cuentas con la brillante tradición patria sea el amplio pasaje que se encuentra en la última rapsodia (XXIV, 877-1110). En la convocatoria de personajes conocidos y de fantasmagoría que hace Odiseo antes de su abandono del mundo (no estarán presentes ni la esposa ni el hijo), es muy significativo el extenso diálogo entre los dos emisarios que se presentan ante el anciano eremita que representa el pensamiento del gran Asceta (Odiseo). Los dos jóvenes griegos reivindican los valores heroicos de la patria helena y sus dioses, pensando que la tradición se revigorizaría con el nuevo dios preconizado por el Asceta, que de momento suspende el encuentro con Caronte. Las respuestas que del eremita van obteniendo les hacen sentirse en el país de los lotófagos (*Odisea* H., IX): “Hermanos, lavad vuestros labios con el agua del Olvido” (*Odisea* K. XXIV, 1056). Conviene recordar que está fuera de toda duda el amor y veneración que Kazantzakis, en cualquier caso, sentía por Grecia y por esa tradición suya a pesar de su experiencia personal llena de serios conflictos con ella. Que de alguna manera la patria transfigurada se encontraría con la natural, con Creta, lo vemos en algunos momentos de la *Carta al Greco*, su testamento espiritual que termina con la elevación hacia “la Creta celestial, secreta patria”. El autor incluye en esta obra un canto al pintor en el que son llamativos los rasgos que coinciden con los de su Odiseo, también recordado en este “informe” al final de su vida. Volvemos a recordar también que, en este aspecto patriótico, los sentimientos del autor de esta *Odisea* moderna (última obra suya que menciona en el citado testamento) debieron de ser muy similares a los de su admirado Unamuno cuando éste afirmaba: “amamos a España porque no nos gusta” (vid. *infra*, p. 263).

²⁰⁰ “El delincuente se encuentra en el centro de la literatura que voy a estudiar, ya en forma de personaje desarraigado y marginal, ya en la de aprovechado sin escrúpulos, puesto que este tipo hace su primera aparición como tipo literario en la novela europea a través de la tradición picaresca española [...] La característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia” (Parker 1975: 39).

²⁰¹ Rodney 1985.

²⁰² Vid. Parker 1975: 86-7.

²⁰³ El propio Nikos Kazantzakis nos ofrece un relato vivo de cómo una estudiante le descubrió la obra de Nietzsche en París (“fue un instante decisivo en mi vida”) en su *Carta al Greco*. En ella hay unos capítulos titulados “París: Nietzsche, el gran mártir”, “Dioniso crucificado” y “El eterno retorno”, que por sí solos denotan un contenido que se prolonga en capítulos sucesivos. Otro lugar en el que expresa su admiración por él se encuentra en *Tαξιδεύονταξ. Αγγλία*, pp. 178 ss., en un pasaje emocionado mientras pasea por Hyde Park y lo recuerda en el aniversario de su muerte. A la relación con el pensamiento del filósofo alemán, de quien Kazantzakis tradujo al griego *El nacimiento de la tragedia y Así habló Zaratustra*, se le ha prestado bastante atención por parte de los más conspicuos analistas de la obra del autor cretense, notablemente de la *Odisea*, pero también de *Zorba*. A la hora de estudiar estas obras no es fácil segregar de otros componentes la profunda influencia que el pensador alemán ejerció en el cretense en muchos aspectos conceptuales y poéticos en la elaboración tanto del poema como del breviario que le antecedió (*Ascética*). Uno de los más importantes es, obviamente, el aspecto moral, terreno en el que el creador de *Zaratustra* libra su gran combate. En *Más allá del bien y del mal*, en la sección “El espíritu libre”, encontramos las recomendaciones en tono de mandamientos de no quedar adheridos a ninguna persona, a ninguna patria, a ninguna compasión, al propio desasimiento, a nuestras propias virtudes: “hay que saber *reservarse* en prueba de independencia” (Nietzsche 1983: 66). En cuanto a la exigencia de una crítica de los valores morales, en la *Genealogía de la moral* leemos: “hay que poner en entredicho el valor mismo de esos valores” (Nietzsche 2016: 33); en *Ecce homo* vemos “la transvaloración de todos

los valores” (Nietzsche 2015: 137); y respecto a la delincuencia: “en otro tiempo el delito contra Dios era el máximo delito, pero Dios ha muerto y con Él han muerto también esos delincuentes”; “[Zaratustra a los jueces] mirad, el pálido delincuente ha inclinado la cabeza: en sus ojos habla el gran desprecio”; “[su propia sombra habla a Zaratustra] contigo he quebrantado aquello que en otro tiempo mi corazón veneró, he derribado todos los mojones y todas las imágenes, he perseguido los deseos más peligrosos, – en verdad, por encima de todos los crímenes he pasado corriendo alguna vez” (Nietzsche 2005: 37, 70, 372).

²⁰⁴ Vid., p. ej., Kerényi 1960: 61-97, espec. cap. 7, “Korsar als Übermensch”. Una versión del artículo había aparecido poco antes en traducción al griego en el fascículo especial de Navidad de *Nea Estia* dedicado a N. Kazantzakis (1959: 43-50).

²⁰⁵ Vid. Prevelakis 1958: 202; en la nota 216 se cita *Vida y hechos de Alexis Zorba* como supervivencia de la novela picaresca (en castellano en el original) después de citar *La lozana andaluza*, el *Lazarillo* y el *Guzmán*, y en la nota 217 se recoge la afirmación que hemos citado en segundo lugar. A. O. Aldrige, por su parte, afirma: “In keeping with Kazantzakis’ predilection for contraries, Odysseus is both a desperado in the picaresque tradition and a superman in the tradition of Nietzsche and Bernard Shaw” (1971: 309).

²⁰⁶ Vid. Nietzsche 1983: 222-6.

²⁰⁷ El pícaro Guzmán llega a Bolonia en seguimiento de quien le hurtó unos baúles. Lo denuncia, pero finalmente es aquél quien lo hace prender a él utilizando las influencias del padre. Cuenta Guzmán: “El hombre tenía poder, el juez, buenas ganas de hacerle placer. Poco achaque fuera mucha culpa; que siempre suelen amor, interés y odio hacer que se desconozca la verdad, y con el soborno y favor pierden las fuerzas razón y justicia. Yo escupí al cielo: volviéronse las flechas contra mí, pagando justos por pecadores. Mucho daña el mucho dinero y mucho más daña la mala intención del malo. Empero, cuando vienen a juntar mala intención y mucho dinero, mucho favor del cielo es necesario para sacar a un inocente libre de sus manos. Líbrenos Dios de sus garras, que son crueles, más que de tigres ni leones: cuanto quieren hacen y salen con cuanto desean ¡Oh, quién pudiera decir o hacerles entender lo poco que les ha de durar!” (II, 2, 2). Hay conformismo, sin embargo, en las reflexiones de Guzmán a su salida de la cárcel, “un vivo retrato del infierno”, de donde sale escaldado, según sus propias expresiones. Pero su intento de vaciarse consigo mismo, dejando claro el cinismo de sus intervenciones, continúa: “si quería hacer alguna bellaquería, lo primero que para ello me procuraba era prevenirme de una muy hermosa y grande capa de coro con que cubrirla, para mejor disimularla con santidad, con sumisión, con mortificación, con ejemplo, y asolaba por el pie [robaba por debajo] cuanto quería” (II, 3, 7) hasta mostrar su arrepentimiento y conversión en la cárcel de galeras (II, 3, 8). La segunda parte, subtitulada *Atalaya de la vida humana*, culmina con la declaración de rematar “la cuenta con mi mala vida” y prometer una tercera y última parte para seguir contándola (promesa que, como sabemos, quedó incumplida). La declaración sobre la fabricación de “un hombre perfeto” se encuentra en II, 1, 7, p. 440 (vid. *infra*, p. 161)

²⁰⁸ Así lo afirma el propio Kazantzakis en su resumen del poema (vid. *supra*, p. 44 ss.). En un pasaje de *Más allá del bien y del mal* leemos: “Nosotros, los opuestos a ellos [‘a quienes aspiran a la universal y verde felicidad-prado del rebaño, llena de seguridad, libre de peligro, repleta de bienestar y de facilidad de vida para todo el mundo’], que hemos abierto nuestros ojos y nuestra conciencia al problema de en qué lugar y de qué modo la planta “hombre” ha venido hasta hoy creciendo de la manera más vigorosa hacia la altura, opinamos que esto ha ocurrido siempre en condiciones opuestas, opinamos que, para que esto se realizase, la peligrosidad de su situación tuvo que aumentar antes de manera gigantesca, que su energía de invención y de simulación (su “espíritu”) tuvo que desarrollarse, bajo una presión y una coacción prolongadas,

hasta convertirse en algo sutil y temerario, que su voluntad de vida tuvo que intensificarse hasta llegar a la voluntad incondicional de poder: nosotros opinamos que dureza, violencia, esclavitud, peligro en la calle y en los corazones, ocultación, estoicismo, arte de tentador y diablerías de toda especie, que todo lo malvado, terrible, tiránico, todo lo que de animal rapaz y de serpiente hay en el hombre sirve a la elevación de la especie hombre tanto como su contrario [...] en la medida en que nosotros somos los amigos natos, jurados y celosos de la *soledad*, de nuestra propia soledad, la más honda [...] ¡esa especie de hombres somos nosotros, nosotros los espíritus libres!” (Nietzsche 1983: 69-70).

²⁰⁹ Muy distinto del que describe Simplicius es el ambiente, casi podríamos decir que festivo, de truhanería que reina en las almadrabas de Zahara tal como lo describe Cervantes en *La ilustre fregona*. En aquel “*finibusterrae* de la picaresca”, donde campea la libertad, lo único que amarga esa “dulzura” son las escaramuzas nocturnas de los piratas que pueden hacer que cualquiera termine en Berbería. Hay una única mención de pasada a “las muertes por puntos”. De todos modos, la relación de simpatía con el abigarrado grupo de delincuentes que eligen temporalmente como compañeros es desde luego un rasgo común del comportamiento de los protagonistas, tanto de esta novela de Cervantes, como de la de Grimmelshausen y de la *Odisea* de Kazantzakis. Ya vimos (*supra*, pp. 119 ss.) la descripción de los miembros de la tripulación que selecciona Odiseo y veremos justo a continuación la que hace de la caterva de “desesperados” con la que se asocia. Hay muchas teorías diferentes y discutidas sobre el origen del fenómeno sociológico de la práctica de la picaresca y el origen de la palabra en el siglo XVI español. Para la derivación de los soldados de fortuna y desertores en la región de Picardía la referencia se remonta a Nykl 1929. Algún analista anglosajón asocia el *desperado* y la tradición picaresca precisamente para referirse al Odiseo kazantzakiano: “Odysseus is both a desperado in the picaresque tradition and a superman in the tradition of Nietzsche and Bernard Shaw” (Aldrige 1971: 309).

²¹⁰ Vid. también Prevelakis 1958: 102, 303-5. Prevelakis no es el único analista que ve la relevancia del término para la comprensión de la obra. Otro importante escritor griego que comparte esa misma apreciación sobre el nihilismo de la *Odisea* kazantzakiana, N. Brettakos, comenta de paso una obra temprana del cretense, *Serpiente y lirio* (1906), en la estela de D’Annunzio, en la que el protagonista anota en su diario: “Estoy tranquilo. Estoy tranquilo porque estoy desesperado (ἀπελπισμένος)”. El comentarista dice del autor que “esta frase la repetirá cientos de veces en sus cartas y en sus libros. Su idea se convertirá en su sello. El de un d e s p e r a d o” (en español la última palabra) (Brettakos 1960: 24). Peter Bien critica la teoría nihilista que defienden sobre todo estos dos autores en la interpretación del héroe de la moderna *Odisea* y de su pauta espiritual, la *Ascética*, con el capítulo final añadido “El silencio” y la sentencia conclusiva “este Uno no existe”. En su análisis, Bien hace una revisión minuciosa de las muchas influencias posibles, no pocas veces contradictorias, en la concepción de la *Odisea*, la de la religiosidad budista, la del misticismo cristiano o de la filosofía moderna (Bien 1989: 67-78, 133-143, 192-205). Este analista considera la “teoría del *desperado*” como desenfocada si se pretende encerrar a Odiseo en esa faceta destructiva de “inmoralist” en apoyo del supuesto nihilismo. En el héroe moderno el movimiento destrucción / creación da el sentido evolutivo (se destaca la influencia de Bergson y de Kierkegaard) que caracteriza el conjunto de las transiciones de su vida (Bien 1989: 221-2). En su estudio podemos leer lo siguiente: “Negatively, we could conclude that the silence terminating Askitiki reaches back to the anguished discovery in *Comedy* that the loving Christian Father-God has nothing more to say to mankind; that Kazantzakis –still driven by the Christian world view– is haunted and frightened, as was Pascal, by the eternal silence of infinite space and is trying desperately to exorcise its

horror by making Nothingness the culmination of meaning rather than meaning's abrogation. But the negative approach is insufficient. It may be more fruitful to see in Kazantzakis's 'theology' certain positive similarities to the mystical theology of the Eastern Church (and also the Western), similarities that, once discovered, will serve to gloss his meaning" (Bien 1989: 137). Este pasaje va acompañado de una nota en la que se cita a Eckhart y a San Juan de la Cruz. Poco más adelante se cita también a los místicos bizantinos. Se trata de una tesis central de P. Bien que compartimos básicamente, la de que el enfoque negativo es insuficiente, aunque propondremos alguna corrección fundamental en lo que se refiere a su forma de descartar la *desesperación* como elemento pertinente para entender la complejidad del héroe, que no tiene por qué ser como entiende esa afección Prevelakis (1958: 193) ni reducirse a su figuración restringida en el *desperado*. No se entiende que Bien lo haga mientras hace una alusión, como acabamos de ver, a Pascal y tome a Kierkegaard como una importante referencia (siguiendo a Prevelakis en esto, pero con bastante más detenimiento) y no tenga en cuenta la gran importancia que esa afección tiene, con diversidad de manifestaciones, en la filosofía de la interioridad del pensador danés. Menos aún se entiende que se ignore la importante aportación de Unamuno cuando ve en la desesperación un elemento espiritualmente positivo (no lo es en Kierkegaard), lo que es fundamental para intentar entender a Kazantzakis (vid. *infra*, pp. 139 ss.). También el filósofo español, en un libro que conocía Kazantzakis, orienta sobre el sentido paradójico de la nada al hablar de Miguel de Molinos (vid. *infra*, n. 258). Pensamos, de todos modos, que ningún tipo puede "definir" aisladamente a este Odiseo moderno kazantzakiano, tan separado del homérico a la vez que lo recuerda por contraste o por similitud: ni el de errante ahora voluntario, ni el de *theomachos*, ni el de asceta, ni el de *desperado*, ni el de pícaro, ni el de *outsider*. Sólo una visión que intente seguir esas transformaciones, con las sucesivas acumulaciones o liberaciones de afecciones que comportan, y sepa adecuar la lente al trasfondo o trasfondos de este "palimpsesto" profundo de la tradición odiseica / uliseica que es la *Odisea*, puede ayudarle al lector a navegar por este documento complejísimo de la literatura moderna, y a ver en cada faceta del héroe la posibilidad y necesidad de entender la otra, todas en la línea evolutiva que caracteriza al personaje kazantzakiano, en la que insiste con acierto P. Bien. Para el anti-nihilismo en el pensamiento de Kazantzakis, vid. Galanopoulos (2010).

²¹¹ En la carta a Chourmouziotis de 1944, al comentarle su decisión de escribir una tragedia con Constantino Paleólogo como protagonista, Kazantzakis hace la siguiente afirmación: "Este tema ha empezado a inquietarme mucho Y me he dado cuenta –a posteriori– de que los héroes que elijo, Juliano, Capodistria, Paleólogo, Yang, son todos *desesperados* (sic) (la palabra española es completamente intraducible, nada que ver con *désespéré*). Stephan Zweig define al *desesperado* en su estudio sobre Nietzsche: 'no se apodera de nada para él ni para nadie, ni para ningún dios, ningún rey, ninguna fe; lucha por luchar, no quiere tener nada, ganar nada. No hace ningún pacto ni construye casas...'. Es todo eso y algo todavía más profundo, más salvaje y, al mismo tiempo, más calmo. Trataré de crear un K. Paleólogo con el más elevado aliento de desesperado, que alcanzó la cumbre de la gallardía y de la calma cuando sintió que también Dios le abandonaba". Termina la carta refiriéndose a su *Yang-tse*: "un drama altamente desesperado (dedicado a la palabra Desesperado, la palabra más elevada que creó el Orgullo y la Gallardía del hombre: esta será la dedicatoria)" (Kazantzakis 1997: 244, 246). La dedicatoria es prácticamente idéntica a la que escribe para *Tertsines*, en la que se añade la palabra Nada y se utiliza el arcaísmo *desperado*, que es lo habitual (vid. *infra*, n. 214). Esta carta es el único caso que conocemos en el que Kazantzakis utiliza el término normalizado en español. En *Carta al Greco* leemos lo siguiente: "Había vivido con tanta fuerza la angustia de este gran mártir ateo [Nietzsche], mis antiguas heridas habían vuelto a abrirse al seguir sus

huellas sangrientas, que tuve vergüenza de mi vida cobarde regulada, que no se atrevía a cortar todos los puentes en pos de sí y a penetrar, completamente sola, en el extremo valor y en la extrema desesperación [...] Pero la angustia es contagiosa, él me había comunicado todas sus angustias; con él me había puesto a luchar para conciliar lo irreconciliable, reconciliar la extrema esperanza con la extrema desesperación, y abrir una puerta más allá de la razón y de la certidumbre” (Kazantzakis 1973³: 394-5). Poco antes había afirmado: “El Eterno Retorno es sin esperanza, el superhombre es una gran esperanza; ¿cómo podían armonizarse estas dos visiones contradictorias del mundo? Era una angustia terrible. Después tu alma volaba sobre el abismo del delirio” (1973³: 393).

²¹² Prevelakis muy probablemente no conocía la mencionada carta a Chourmuzios, pero está claro que compartiría con Kazantzakis el conocimiento del texto de Stephan Zweig sobre Nietzsche. Prevelakis recoge en una nota (127) de su estudio un pasaje bastante amplio de Zweig –del que hemos ofrecido un fragmento– que culmina con un poema del propio Nietzsche cerrando el capítulo: “Ya sé de dónde vengo;/ como la llama insaciable me consumo;/ todo lo que tocan mis manos se vuelve luz / y lo que arrojo no es ya más que carbón,/ con seguridad soy una llama” (Zweig 1967: 256-7). En este pasaje Stephan Zweig hace un uso ocasional de ese producto de la conquista española para sus fines, pero lo cierto es que no es el único momento en que aparece en su obra de forma más centrada y descriptiva. En *Momentos estelares de la humanidad* (Zweig 1987) la primera de las espléndidas “miniaturas históricas” de las doce que se incluyen está dedicada al descubrimiento del Océano Pacífico por Núñez de Balboa, él mismo considerado por Zweig como un *desperado*. De todas formas, es importante señalar que del conjunto del retrato que Stephan Zweig hace de Nietzsche no se deriva, en nuestra opinión, que su filosofía y su actitud vital sean nihilistas. No invita a pensar así el párrafo final: “El sentido de su vida es su propia caída: así como la naturaleza necesita tempestades y ciclones para dar curso a su exceso de fuerzas en un sacudimiento que va contra su propia estabilidad, del mismo modo el espíritu necesita de vez en cuando un hombre demoníaco cuya potencia superior se alce contra la comunidad del pensamiento y de la monotonía de la moral; necesita un hombre que destruya y que se destruya a su vez; pero estos heroicos insubordinados no son menos plasmadores y creadores de universos que los otros creadores silenciosos. Si unos muestran la plenitud de la vida, los otros nos enseñan su inconcebible amplitud; porque es solamente por medio de las naturalezas trágicas como nos damos cuenta de los abismos del sentimiento. Y sólo por esos espíritus imponderables, desmesurados, la Humanidad conoce sus proporciones extremas” (Zweig 1967: 313-4). Salvando todas las distancias, no nos parece que este pensamiento de Zweig acerca de los “heroicos insubordinados”, plasmadores y creadores de universos, como parece entenderlos el escritor vienés refiriéndose fundamentalmente a Nietzsche, quede muy lejano del de Unamuno acerca de los “héroes que por desesperación terminan sus hazañas”, tal como los presenta en *Del sentimiento trágico de la vida*, donde significativamente se recoge la sentencia del dramaturgo calderoniano Salazar y Torres: “es la desesperación dueña de los imposibles” (vid. *infra*, p. 139). Cabe comparar esta expresión con la del propio Kazantzakis en una de sus cartas, la que envía a su amiga Edwige desde Madrid (6/10/1932), recogida por su esposa Eleni: “Jamás he encontrado la *dicha* más que en la cúspide de la mayor desesperación” (Kazantzaki 1974: 208). Toda la carta es una breve y magnífica confesión existencial en la que Kazantzakis dice desvelar “un poco” su secreto.

²¹³ Prevelakis 1958: 102. Ya hemos visto que la “teoría del desesperado” en la interpretación de la *Odisea* de Kazantzakis como reflejo del espíritu del propio autor tuvo amplio eco en la crítica. Otro gran analista de su obra en general y valedor de ella, Petros Spandonidis, que llama al cretense “hijo de la inquietud”, dice bastante más tarde, situando el

poema en el clima de la época en que se escribió: “A esta época, en su libro *Inquietude* (1931), J. Royère la llamó ‘nuevo mal del siglo’ (nouveau mal du siècle). Y descubrió que en ella prevalecía el impulso tormentoso de ‘tout détruire’. Una manía catastrófica, una maldad se había manifestado en el ámbito de la sociedad, del pensamiento y del arte, que puede llamarse *manía del hombre desesperado* (*μανία τοῦ ἀπεγνωσμένου ἀνθρώπου*), que arranca todo de raíz porque se cansó ya de todo y busca lo nuevo. Siguiendo estas pautas podemos imaginar ahora que parten los antiguos *desperados*, aquellos *conquistadores* [ambos términos en español en el original] sin rumbo de los tiempos antiguos cuya acción producía cenizas y descomposición al mismo tiempo que hacía promesa de nuevas formas y de un mundo nuevo” (Spandonidis 1998: 95). No es posible dejar a un lado el supuesto nihilismo que afirma Prevelakis y otros (vid. *supra* pp. 77 ss; *infra* pp. 139-144). En cuanto a la compleja cuestión de la relación del propio Nietzsche con el nihilismo, nos parecen aclaratorias las palabras siguientes: “El nihilismo como tal puede significar dos cosas; es posible que sea el síntoma de una decadencia definitiva y de un disgusto frente a la existencia; pero puede asimismo ser el primer síntoma de un fortalecimiento de una nueva voluntad de existir. Es decir, puede haber nihilismo de la debilidad y otro de la fuerza. Semejante ambigüedad del nihilismo, entendido como origen de la modernidad, es propia del mismo Nietzsche” (Löwith 2011: 250, en el capítulo “La tentativa de Nietzsche por superar el nihilismo”). Vid. también Ferraris 2000, y para Kazantzakis, Galanopoulos 2010. En cualquier caso, de aceptar el nihilismo en Kazantzakis, al ir revigorizado por el heroísmo se aproximaría al nihilismo de la fuerza nietzscheano, lo que equivale a afirmar asimismo la lucha por superarlo. La voluntad de existir está continuamente renovada en Kazantzakis.

²¹⁴ Kazantzakis 1998: 226. El poema resalta la personalidad quijotesca tan peculiar de Unamuno y que por el énfasis en el vitalismo ascético, turbulento y contradictorio, y en la finalidad teológica lo acercaría también en cierta medida a la personalidad odiseica con el nuevo sentido que recibiría más tarde en Kazantzakis. Para completar y contrastar el contenido de esta entrevista con la versión que apareció primeramente en el periódico *Καθημερινή* debe verse Dimadis 1999: 112 s. En cuanto a la repercusión en la obra literaria de Kazantzakis de la experiencia española, esta vez como corresponsal de guerra en el bando nacional, cuando hizo la entrevista, Prevelakis nos informa brevemente, pero bien (1998: 266-269). La incidencia inmediata es la publicación en el periódico *Καθημερινή* de unas crónicas del conflicto que se convertirían en la segunda parte de *Viajando. España*, con el título *¡Viva la muerte!* (vid. *supra*, n. 78): “¡de las más bellas páginas de Kazantzakis! Ha mordido en la carne de las cosas”, para inmediatamente comentar: “a lo largo de toda esta aventura no se escucha ni una sola vez el conocido retorneo: reúno imágenes para la *Odisea*”, como había ocurrido, p. ej., en su anterior viaje en 1932-1933; y continúa: “el horno ahora lo vitrifica [a Kazantzakis] por completo. Vio cómo los más espantosos presentimientos se hacían realidad, la lógica hecha jirones, la pasión arramblar con las personas”. Según sus propias palabras, Kazantzakis acomete “con estas armas, es decir, completamente al desnudo” la séptima escritura del poema. De vuelta a Grecia todavía emprendería una breve gira por el Peloponeso en 1937 que le permitió reunir más material y escribir una tragedia de tema antiguo, bastante espeluznante, *Mélissa*. Dice Prevelakis que tras el mito “grita el alma desesperada (*ἀπελπισμένη*), totalmente desesperada, del poeta: de un *desperado*”. La *Odisea* se publicaría en 1938. La repercusión que en Kazantzakis tuvo el conocimiento de la espiritualidad unamuniana, en su visión de la cultura española sobre todo, pero no sólo, lo hemos tratado en otro lugar (Silván 1999). En la dedicatoria que en 1941 añadió el cretense a la serie completa de cantos, *Tertsines* (1932-1937), dedicados a sus admirados héroes “Don Quijote”, “Santa Teresa”, “El Greco”, etc., leemos:

Estos versos están dedicados a las dos palabras más elevadas
que hasta ahora ha creado el orgullo y la gallardía del hombre:

DESPERADO, NADA.

(Kazantzakis 1960: 7)

Por varias razones, es difícil no suponer aquí la lectura previa de *Del sentimiento trágico de la vida*, cuando Unamuno reflexiona sobre cierto pasaje de las *Moradas* de Sta. Teresa (vid. *infra*, n. 258). Y aunque siempre es difícil distinguir entre la influencia y la afinidad y en qué medida se dan entre dos autores, consignamos una afirmación de Kazantzakis en momentos cruciales de la posguerra en Grecia. Son palabras que pronunció en una entrevista concedida a la revista *Χρονικά Φιλολογικά* publicadas en abril de 1945: “Griego es el hombre que de pronto, imprevisiblemente, en los labios del precipicio crea lo imposible. Estoy seguro de que, en este momento por el que atravesamos, en la extrema desesperación, se crea ya en nosotros lo imposible. Esto es –y no lo otro, la belleza– el milagro griego” (citado en Karalís 1994: 267). Son palabras de exaltación y de revisión de las cualidades colectivas del pueblo heleno, cuando Kazantzakis estaba a punto de embarcarse en un proyecto socialista de transformación en su país, que rebasan sin duda el personalismo de Unamuno. Pero el valor creador de la desesperación es el que se afirma en la aquilatada sentencia conceptista “es la desesperación dueña de los imposibles” de Salazar y Torres, que cita, muy convencido, Unamuno en circunstancias muy diferentes en su caso cuando escribió *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913).

²¹⁵ El verbo γυρίζω significa ‘girar, dar vueltas, dar la vuelta’ y, de aquí, ‘regresar’. Parece que el destino de Odiseo está siempre vinculado al de πολύτροπος: a partir de Dante la tradición lo apartó definitivamente de la patria en su vuelta que no consumó y siguió en su gira por el mundo hasta el final (τὸ στερνὸ, τὸ ἀγύριστο ταξίδι). Así ὁ μέγας γυριστής de la *Odisea* kazantzakiana puede coincidir básicamente con ὁ μέγας Ἀλήτης de la *Ascética*. Una puntualización se hace entonces necesaria en cuanto a la traducción de γυριστής en el verso 1381 del último canto: ἀφρουκαζότα ὁ μέγας γυριστής τοῦ γυρισμοῦ τὸ λάλο. En traducción española de Castillo Didier, la que utilizamos en nuestro trabajo, la solución del verso 1381 del último canto es: “escuchaba el gran retornador las voces del retorno”, manteniendo así la relación formal del adjetivo y del sustantivo con el verbo que los origina (γυριστής = retornador, γυρισμός = retorno). En las traducciones a otras lenguas que hemos consultado, en inglés (K. Friar contó con la colaboración del autor) la solución adoptada es: “the prodigal son now heard the song of all return” y en la alemana de G. Conradi es: “vernimmt der grosse Weltenwanderer seinen letzt Heimkehr Sang”. La idea de retorno en el sustantivo γυρισμός es indudable y está bien reflejada en las tres lenguas, quizás la más comprometida sea en alemán (Heimkehr = regreso a la patria como hogar). El caso del adjetivo sustantivado γυριστής es diferente, pues no se refiere unívocamente al retorno como vuelta al lugar de origen, sino que puede referirse a “quien da vueltas por el mundo” como bien refleja el alemán Weltenwanderer. El recurso a la parábola bíblica puede ser más discutible en el caso de la traducción inglesa, pero da la idea fundamental. El problema está en español, pues el adjetivo elegido parece apuntar exclusivamente al retorno, cuando en el verso 1387 se refuerza la idea más amplia de Odiseo como κοσμοπαρωρίτης, bien traducida por Castillo Didier como “rodador de mundo”. Creemos que conviene una corrección en este caso (hemos procurado no hacerlo en ningún otro por el respeto debido) y acercarnos a la idea del Ἀλήτης de la *Ascética*, optando por “vagabundo” o

por “errante” (vid. *supra*, n. 37). Dada la importancia que hemos dado a la errancia en nuestro estudio elegimos el último para la despedida de Odiseo.

²¹⁶ Collado 1962; Lago 1986; Evans 2003; García Castillo 2015. Al comienzo de la *Ascética* leemos: “el objeto de la efímera vida es la inmortalidad” (para la relación con “el eterno retorno” vid. *infra*, n. 40), El concepto de inmortalidad como creación del espíritu humano, como necesidad existencial es, como es sabido, la obsesión quizás principal de Unamuno en el *Del sentimiento trágico de la vida*, y Kazantzakis recoge en su libro *Viajando. España* en la primera entrevista que tuvo con él en 1932, las siguientes palabras que remiten a aquel escrito: “Existe algo más elevado, más profundo que la lógica y que la idea y que la verdad científica: la inmortalidad. Pero no en el sentido filosófico de la inmortalidad, sino la inmortalidad individual, llena de huesos y de carne del hombre” (Kazantzakis 1998: 117-118). La filosofía endosa en este momento toda la responsabilidad del problema al hombre de carne y hueso, a su épica cuerpo a cuerpo con la vida. El pensamiento de Unamuno sobre este problema de la inmortalidad es sumamente complejo. No se puede afirmar que Kazantzakis tuviera en cuenta en su creación la interpretación a este respecto del filósofo vasco, quien por su parte parece estar también en cierto diálogo, como indicamos más adelante, con su “hermano” Kierkegaard, y a quien desde luego no le convence la solución de Nietzsche, “aquel remedo de la inmortalidad del alma que se llama la vuelta eterna, y que es la más formidable tragi-comedia o comitragedia” (Unamuno 1995: 106 s.). No obstante, no pudo haber dejado indiferente al escritor cretense, si llegó a leerlo, un pasaje como el siguiente, descripción de un estado de desesperación en el que incluso el anhelo de inmortalidad parece esfumarse: “¿Enfermedad? Tal vez, pero quien no se cuida de la enfermedad, descuida la salud, y el hombre es un animal esencial y sustancialmente enfermo. ¿Enfermedad? Tal vez lo sea como la vida misma a que va presa, y la única salud posible sea la muerte; pero esa enfermedad es el manantial de toda salud poderosa. De lo hondo de esa congoja, del abismo del sentimiento de nuestra mortalidad, se sale a luz de otro cielo, como de lo hondo del infierno salió el Dante a volver a ver las estrellas (Inf. XXXIV, 139): *e quindi uscimmo a riveder le stelle*. Aunque al pronto nos sea congojosa esta meditación de nuestra mortalidad, nos es al cabo corroboradora. Recógete, lector, en ti mismo, y figúrate un lento deshacerte de ti mismo, en que la luz se te apague, se te enmudezcan las cosas y no te den sonido, envolviéndote en silencio, se te derritan de entre las manos los objetos asideros, se te escurra de bajo los pies el piso, se te desvanezcan como en desmayo los recuerdos, se te vaya disipando todo en nada y disipándote también tú, y ni aun la conciencia de la nada te quede siquiera como fantástico agarradero de una sombra” (Unamuno 1995: 55-56). Las soluciones literarias son muy distintas, pero “la llamada de Caronte” del final de la *Odisea* a la que obedece el héroe cuando se desvanece definitivamente en el éter antártico, y el “lento deshacerte de ti mismo”, el silencio y “la disipación de todo en nada” que vemos aquí parecen emanar de una conciencia existencial muy semejante.

²¹⁷ Sólo es posible citar algunas referencias significativas entre muchas, p. ej., B. Russell: “Únicamente en el armazón de estas verdades, únicamente sobre el fundamento firme de la desesperación inexorable puede construirse en adelante con seguridad la morada del alma” (Russel 1961: 67); vid. también la cita de Russel, *supra*, n. 187; H. Hesse: “El *Steppenwolf* está construido con tanto rigor como un canon o una fuga, y le he dado forma hasta donde me ha sido posible. *Juega e incluso baila* [la cursiva en nuestra]. Pero la alegría con que lo hace tiene sus fuentes de energía en un grado de frialdad y desesperación que Usted no conoce. No hay forma sin fe, y no hay fe sin desesperación previa, sin conocer antes (y también después) el caos” (Hesse 1983: 80); en “Ein Stückche von Theologie” (1932) Hesse formula su teoría de los diferentes grados en la espiritualidad del hombre, que recuerdan en algo a Kierkegaard, en los

que se dan los pasos sucesivos de la inocencia (Unchuld) a la culpa (Schuld), tras ella a la duda (Zweifel) y así a la desesperación (Verzweiflung), y de ella a la caída (Untergang) o a la salvación (Erlösung). Esta última consiste “no en la vuelta al paraíso de la infancia, otra vez detrás de la moral y de la cultura, sino en ir más allá de ellas a la capacidad de vivir en virtud de la propia fe” (Hesse 1971: 65). Y sobre la fe: “Creo que a pesar del evidente sinsentido la vida tiene un sentido [...], la voz de ese sentido la escucho en mí mismo, en los momentos en los que estoy vivo y totalmente despierto [...], esta fe no se puede imponer ni someterse a ella. Sólo se la puede vivir” (1971: 7). Pátroklos Stavrou apunta en una carta que, si bien no hay testimonio de ningún encuentro entre Hesse y Kazantzakis, bien pudo reconocer éste el concepto de “desperado” que encarna su Odiseo en su lectura del autor alemán (vid. el estudio comparativo entre ambos autores de Petropoulou 1997: 186). A. Camus, en su primer libro *L'endroit et l'envers* (1937), se expresa del siguiente modo: “Il m'a permis de saisir cette dualité de notre rapport à l'existence, et d'accepter l'absurde, l'angoisse, le désespoir, comme condition nécessaire de la beauté de la vie...”; mucho más tarde el autor afirmó que su trayectoria posterior estaba básicamente prefigurada en esta obra temprana; para la relación entre Camus y la obra de Kazantzakis vid. las tesis ya citadas de Hagdopoulos 1985 y de Petitjean-Lioulis 1998.

²¹⁸ Wilson 1956; 1968.

²¹⁹ Puntualicemos que los conceptos geométricos de linealidad y circularidad que emplea Magris los entendemos como figurados para indicar una oposición más bien de actitud. Se trata más de una “modalidad existencial”, como se dice en el texto, de la voluntad de “continuar siempre adelante” frente a la querencia a la retirada o a la vuelta al punto de partida, aunque también esos conceptos se correspondan con una determinada realización en el espacio. En el caso del Odiseo kazantzakiano, que se desvanece al final en el éter en el lugar más alejado posible del lugar de donde proviene, se habla justo antes, por primera vez en el largo poema (XXIV, 1381), del “gran errante” (ὁ μέγας γυριστής) y de “las voces del retorno” (τοῦ γυρισμοῦ τὸ λάλο), que parece remitir a la compleja teoría nietzscheana del eterno retorno o a la controvertida intervención de elementos del budismo, lo que su vez supondría la figuración circular del viaje no necesariamente en el espacio concreto (“todas las cosas derechas mienten”, murmuró con desprecio el enano. “Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo”. Nietzsche 2005⁸: 230). Es evidente que no puede tratarse de un regreso a casa, sino a la “patria esencial”, un concepto que igual que el del “eterno retorno” se intenta aclarar a lo largo de este estudio (vid. *infra*, n. 269) como también lo referente al supuesto carácter nihilista de la *Ascética*, la pauta espiritual en la que se basa el poema épico. Recordamos que al comienzo mismo de ésta se afirma la coincidencia del punto de partida y del regreso (ταυτόχρονα τὸ ξεκίνημα κι ὁ γυρισμός). Para nuestra interpretación de la figuración geométrica del viaje de esta *Odisea*, vid. *infra*, pp. 189 s. y 267 s. Que este viaje pertenece claramente a la segunda categoría que postula Magris lo prueba, entre otras cosas, la manifiesta adopción de la tradición centrífuga del héroe inaugurada por Dante en *La divina comedia*, que impresionó pronto, como dijimos, a Kazantzakis (vid. *supra*, n. 73).

²²⁰ Sobre el nombre Ὀδυσσεύς, relacionado con el verbo ὀδύσσομαι (odiar) que le puso su abuelo Autólico, vid. *supra*, n. 189.

²²¹ Vid. Lesky 1973⁴: 35 ss. Los pasajes aristotélicos dicen: “Y ése es el que ni se distingue por su virtud y su justicia ni cambia a la desdicha por su maldad y perversidad, sino por un error [δὲ ἀμαρτίαν τινά] cuando se contaba entre los que gozan de gran renombre y felicidad, como Edipo y Tiestes y los hombres señalados que proceden de tales linajes” [...], “y que el cambio se produzca no de la desdicha a la dicha, sino lo contrario, de la dicha a la

desdicha, no por perversidad, sino *por un error grave*” [δι’ ἀμαρτίαν μεγάλην] (Ar. *Poet.* 1453 a 7-10, 15-17, trad. de P. Ortiz, Madrid, Dykinson, 2010; la cursiva es nuestra). El sentimiento de culpa original de tradición bíblica (αἴσθησις ἐνοχῆς) provocado por el pecado original (προπατορικὸ ἀμάρτημα) y la manera en que se transmite desde la temprana edad encuentra un ejemplo muy expresivo en las memorias de Kazantzakis, *Carta al Greco*. En el capítulo titulado “La escuela pública” leemos: “‘No quiero que charlen’. ‘Pero no hemos comprendido’, lloriqueábamos nosotros. ‘Dios ha hecho esto –respondía el maestro–, no tenemos que comprender, es un pecado [ἀμαρτία]’ ¡Un pecado! Escuchábamos la terrible palabra y nos quedábamos quietecitos. No era una palabra, era una serpiente, la serpiente que había engañado a Eva, que ahora descendía de la silla del maestro y abría las terribles fauces para devorarnos. Nos quedábamos quietos en nuestros pupitres y no decíamos palabra” (Kazantzakis 1973: 69). Es clara la dificultad que supone saber en qué mundo moral situar en cada una de sus acciones al Odiseo moderno del poema de Kazantzakis, necesaria y deliberadamente instalado en el anacronismo. Su resentimiento contra la divinidad le convierte en un *theomachos* muy distinto del, en realidad, piadoso héroe homérico. El esfuerzo por liberarse de la carga de culpabilidad creemos que lo representa el mito de Sísifo tal como se interpreta en el mundo moderno, como símbolo de la existencia humana abocada al absurdo y, al mismo tiempo, como una victoria sobre él (vid. *infra*, ns. 257 y 363; pp. 359, 413 s. y 427 s.)

²²² Remitimos a Stanford 2013: 119.

²²³ Así se ha propuesto también para la creación cervantina (Orobitg 2015).

²²⁴ Genette 1989.

²²⁵ Limitándonos a Kazantzakis, recordamos que recoge las dos facetas, pues entre sus obras se encuentran un drama, *Odiseo* (1922), cuya acción se desarrolla íntegramente en Ítaca tras su regreso, y el posterior poema épico de mucho mayor alcance que estamos tratando, la *Odisea* (1938), con la opción del héroe por un retorno, ahora de signo inverso, a la errancia, esta vez perpetua.

²²⁶ Son esclarecedoras las palabras del profesor Stanford: “Odiseo nunca había querido marcharse de su casa. Su único objetivo en la campaña de Troya era terminarla con éxito lo antes posible. Nunca había querido ser un vagabundo, o viajero, o explorador. Los griegos primitivos no tenían ilusiones románticas sobre el gozo de viajar para explorar regiones desconocidas al otro lado del mar. Viajaron por razones de guerra, de piratería o de comercio, o por imposición; pocas veces, si es que alguna, por elección propia. Odiseo comenta en una conversación en la segunda mitad de la *Odisea* “No hay nada peor para los hombres mortales que andar errante”⁸⁰, y una actitud similar se expresa con frecuencia en otras partes de la *Odisea*. No se debe permitir que avatares posteriores del héroe alteren el perfil homérico. El Odiseo de Homero no era un turista curioso –como Heródoto o Pausanias– ni un peregrino piadoso, ni un explorador aventurero, ni un errante byroniano, ni un vagabundo despreocupado como Lawrence Sterne. No se le puede comparar con los buscadores resueltos de tierras prometidas como Eneas o Moisés, o con los misioneros aventureros como Francisco Javier y Livingstone. Aquellos viajaron bajo la orientación y el favor del cielo; pero los viajes de Odiseo eran el resultado de la ira divina. En este sentido se le puede comparar mejor con el Judío errante, el Holandés del buque fantasma y el Viejo marinero. Esta distinción fundamental no impedirá que escritores posteriores conviertan a Odiseo en todas y cada una de estas figuras” (Stanford 2013: 118). En la nota 80 se especifica: “*Od.* XV, 343-5 cfr. *Od.* X, 464; XXI, 284. Pero Homero mismo no era totalmente desconocedor de la sensación de la pasión por viajar: vid. el símil notable en *Il.* XV, 8-83”. Nosotros tendríamos que hacer una salvedad en lo que se refiere a la comparación que propone Stanford. Según los criterios que hemos propuesto en

nuestra tipología de la errancia, no es lo mismo la expiación que se deriva de la culpa cuando ésta procede del sentido del pecado a cuando procede del error objetivo (tipos 1a y 1b), como hemos comentado además para el caso (vid. *supra*, pp. 147 s.).

²²⁷ Ricapito 1994; la contraposición de la mujer adúltera de Lázaro con el modelo de la esposa fiel que es Penélope la proponen Zahareas-Kansí 2010 (vid. *supra*, n. 24 y 25; *infra*, n. 232).

²²⁸ Lázaro, en efecto, se había despedido al final de la obra anónima de 1554 cuando se encontraba, según él, “en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (Lazarillo, VII, p. 80). En la continuación, también anónima, de 1555 la nueva salida es por declaradas razones de codicia, para mejorar una situación vista ya como gran favor de la fortuna y comprarle un cigarral a la familia. En 1620 apareció la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes. Sacada de las crónicas antiguas de Toledo*, firmada por Juan de Luna, que fue editada en París por la condición de exiliado de su autor. En esta continuación de Juan de Luna las razones fundamentales de la partida que aduce son muy diferentes: por un lado, la de seguir la lección “heroica” del padre, y por otro, la de reconocerse “llevado de una inclinación picaresca”, para utilizar la expresión cervantina tan importante, que comentaremos un poco más adelante. Así comienza a contar Lázaro ahora su nueva vida: “Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje. Dígolo a propósito, que no pude ni supe conservarme en la buena vida que la fortuna me había ofrecido, siendo en mí la mudanza como accidente inseparable que me acompañaba, tanto en la buena y abundante, como en la mala y desastrada vida” (Luna 1979: 11). “La mudanza como accidente inseparable” que, junto a su experiencia del mundo, reconoce el nuevo Lázaro en su carácter al iniciar su nueva andadura, parece corresponderse muy bien con “la condición la más deslizante”, “la esencia fugaz” o “la inconstancia” que atribuye Simplicius a su propio caso en el pórtico de la *Continuatio* de Grimmelshausen (vid. *supra*, p. 162). El autor alemán habría conocido esta continuación. Un apoyo de esta suposición puede verse en Navarro 1961. Según Rötzer (1972: 128-137; 1979: 30-76), dadas las características de la edición en alemán que reunía en un mismo volumen las traducciones del primer *Lazarillo* y de la *Segunda parte*, una a continuación de la otra, ambas obras se debieron de percibir como unidad (vid. *supra*, n. 169). Una aproximación a la recepción de estas obras y del *Guzmán* en Alemania y de su influencia en la obra de Grimmelshausen, apoyada en una bibliografía selecta, puede verse en Silván 2021.

²²⁹ Es el caso de Ortega y Gasset, y no muy distinta es la opinión de Unamuno (vid. *infra*, pp. 368 ss.). Para la valoración que hacen de la picaresca estos autores, la polémica con Baroja y la consideración que merecía el género en las primeras décadas del siglo XX, vid. Sobejano 1964. La notable influencia de los dos pensadores españoles mencionados en Kazantzakis pudo hacer que éste no se ocupara del pícaro en su visión sesgada, proclive a lo “heroico”, de España en su famoso libro de viajes por este país. Una relevancia que por lo demás encontró bien resaltada en el libro de Waldo Frank, *España virgen*, que declara haber leído por recomendación de Pandelís Prevelakis durante su estancia más prolongada en España (vid. *supra*, pp. 56 ss, n. 39, e *infra*, pp. 378 s., y que sí reflejaría, como no podría ser de otro modo, en su artículo sobre literatura española de la enciclopedia *Eleutheroudakis* (vid. *supra*, n. 141).

²³⁰ Recurrimos a la oposición entre la concepción aristotélica y la platónica: frente a los duplicados de escasa entidad ontológica que produce el arte como imitación de lo que ya es imitación de las ideas, según Platón, está la imitación de lo posible, de lo verosímil que postula Aristóteles acudiendo al rescate de los valores del arte. En la teoría poética aristotélica no se tiene en cuenta, por su inexistencia, la novela. Sólo se tienen en cuenta la épica, de donde se

llegaría por evolución a la tragedia (la entelequia), y el poema satírico, que daría lugar a la comedia. Ya hemos mencionado las teorías de la novela y de la narrativa modernas que más convienen a nuestro estudio. Concretamente, Scholes (1969: 101) se refiere a Aristóteles en el comienzo de su propuesta para la teoría modal (vid. *supra.*, n. 6, donde resumimos el funcionamiento de la mimesis y el comentario sobre los caracteres en la *Poética* aristotélica, así como el apunte de Lope de Vega sobre la similitud entre los preceptos de la comedia y de la novela en dicha nota).

²³¹ C. Guillén 1957.

²³² Ricapito 1994; continuación y ampliación en Zahareas-Kansí 2010 (vid. *supra.*, ns. 24, 25, 227). Algunos ejemplos parecen responder a una intención de contraste, como la esposa adúltera de Lázaro frente a la virtuosa Penélope.

²³³ Gómez Canseco 2012: 67, n. 7. Entendemos que un hombre de la cultura de Alemán tenía que conocer la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez (hasta el canto XIII, Salamanca y Amberes, 1550; Venecia, 1553; primera completa, Amberes, 1556; definitiva, Amberes, 1562) que ya hemos citado, en la que para el hexámetro con encabalgamiento (IX, 34-35) ὡς οὐδὲν γλυκίον ἤς πατρίδος οὐδὲ τοκῆων / γίγνεται encontramos la traducción en dos endecasílabos (52-53) “Y cierto: yo no puedo ni podría / ver cosa más sabrosa que mi tierra” (Muñoz 2015: 420). La expresión empleada por Alemán, sin embargo, indica efectivamente que la amplia difusión de ese sentimiento nostálgico contribuyó a diversificar su formulación. En traducciones modernas más literales: “Que no hay cosa más dulce ni más cara que la patria y los padres” (C. García Gual) o “no hay nada más dulce que la tierra de uno y de sus padres” (J. L. Calvo).

²³⁴ Con *Atalaya*, tomado del título *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, F. Rico se refiere a toda la obra.

²³⁵ Los ocho alejandrinos, de los que ofrecemos nuestra propia traducción (hay traducción de la *Continuatio* al castellano por C. Fortea, 2016) son los siguientes en la lengua original: “Oh wunderbares thun! Oh unbeständig stehen / Wann einer wähnt er steh o mus ser fürther gehen / Oh schlüpffrigster Stand! Dem vor vermeinte Ruh / Schnell und zugleich der Fall sich nähert zu / Gleich wie der Todt selst thut; was solch hin flüchtig Wesen / Mir habe zugefügt wird herinnen gelesen: / Worauss zuehen ist dass Unbeständigkeit / Allein beständig sey immer in Freud und Leid”. La idea de que la inconstancia es lo único constante en la vida ya había sido expresada en la primera novela en más de una ocasión: “Nichts bestaendigers in der Welt ist als Unbestaendigkeit seblsten” (Nada hay más constante en el mundo que la propia inconstancia), *Simplicissimus* III, 8; “Meine Freud, die sich selbst vergeblich auff eine immerwachrende Bestaendigkeit gruendete” (Mi alegría, basada siempre, estérilmente, en la permanente inconstancia), *ibid.* V, 18.

²³⁶ El ciclo completo de los *Escritos simplicianos* lo compone *Simplicius Simplicissimus*, 1668 (libros I-V); *Continuatio*, 1668 (libro VI, Continuación I); *Courage*, 1670 (libro VII, Cont. II); *Springinsfeld*, 1670 (Libro VIII, Cont. III) y *Vogel-Nest*, 1672-75 (Libro IX, Cont. IV). De ellas están traducidas y editadas en castellano: la primera (González, 1996²) y la tercera (trad. de J. M. Esteban, en la edición de González 1992), y la primera y la segunda conjuntamente en la edición de Bauer (Grimmelshausen 2016). Consideramos más relevantes para nuestro estudio la primera y la segunda novelas, pues allí Simplicius es narrador y protagonista, aunque veremos ciertos aspectos de la tercera, *La pícara coraje* (1670), que parece tener alguna relación con la española *La pícara Justina*, traducida al alemán en 1620-27 (vid., *supra* n. 163, *infra*, ns. 243, 244). Por varias razones hemos utilizado las dos ediciones de González para nuestro estudio y citas textuales (a ellas remiten los números de página de las citas), aunque hemos tenido en cuenta la edición de Bauer.

²³⁷ Como adelantábamos, cuando *Simplicissimus* dice “algunos escritos de Guevara”, se refiere, por lo que sigue, a *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, vid. *supra*, p. 108.

²³⁸ Para una descripción y un análisis de los Escritos simplicianos en el marco de la tradición picaresca alemana, estimulada por las traducciones de la picaresca española, vid. Rötzer 1972, 1979; Parker 1975: 127-131; Jacobs 1983: 38-53. Para la errancia como característica esencial del pícaro en ambas literaturas, vid. Silván 2021.

²³⁹ Geremek 1991: 309.

²⁴⁰ El único encargo que se cumplirá en V, 23, el penúltimo capítulo de la novela.

²⁴¹ Parece la premonición de lo que ocurrirá al final de la *Continuatio*, cuando *Simplicius* ponga fin a su errancia, esta vez en su retiro en la isla de Madagascar, y escriba en una caverna sus memorias, “a la luz de las luciérnagas” (vid. *supra*, p. 172.). Un final de su errancia que tampoco será definitivo, como lo prueba su reaparición en otras novelas del ciclo, si bien, y es muy importante, ya no como protagonista y narrador (vid. *supra*, n. 236).

²⁴² La apertura a la continuación del ciclo que, con dudas, aparece al final de *Simplicissimus* no está lejos de aquella otra promesa (no cumplida en su caso) que encontramos también al final de la segunda parte del *Guzmán* cuando el galeote arrepentido le anuncia al lector, tras “rematar la cuenta con su mala vida”, que “todo el restante de ella, verás en la tercera y última parte”.

²⁴³ El espíritu práctico que, más tarde y en otra literatura, impulsa a Robinson Crusoe a la superación de dificultades y su forma de encontrar soluciones para su acomodo e “instalación burguesa” en un entorno salvaje no tiene nada que ver con el ánimo ascético de *Simplicius*. Los conflictos morales y sociales de la sociedad inglesa del momento aparecen en otras novelas de Defoe de reconocida estirpe picaresca, como *Moll Flanders* (1722), de claro parentesco con *La pícara Justina* y con *Die Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courage*.

²⁴⁴ Para una visión de conjunto de la relación con ellos, fundamentalmente con *La pícara Justina* (1605), traducida al alemán ya en 1627, vid. González 1992: 43-48, con bibliografía. También allí puede verse la posible relación con *La Gitanilla*.

²⁴⁵ Parker 1975: 152-3.

²⁴⁶ Citamos por la traducción de J. M. Esteban, que es la recogida en González 1992, .

²⁴⁷ La primera vez que aparece, según la información de que disponemos, es en Heródoto I, 56, refiriéndose a los pelagos, raza que “había andado mucho tiempo errante” (trad. J. M. Floristán).

²⁴⁸ Odiseo responde así al estoico discurso del anciano:

Vi yo también y medí: virtud no existe otra mayor
que con rabia gritarle “no” a la tierra cuando ella dice “sí”.
Un alma conocí yo que no ha consentido nunca
uncirse a yugo de deidad, demonio u hombre;
vagó, corrió mundo y saqueó y un odre se volvió su corazón
para los cuatro buenos-malos vientos fundamentales.
Se negó a la virtud fácil y nunca él hizo migas
con pastores ni corderos ni con honrados perros,
sino que aúlla al lado, afuera de su madriguera, como un lobo.
Fiera lo llamaba el pueblo o dios, mas él en su interior reía,
pues bien sabía que ni fiera ni dios era,
sino humo ligero que sube y cigüeña que emigra;
si un hijo yo tuviera, se lo entregaría para que juntos pasearan”. (*Od. K. I*, 887-900)

²⁴⁹ La acción del poema tiene lugar, evidentemente, en un ambiente pagano, pero tanto la *Ascética* como buena parte de la obra novelística posterior del autor que plantea conflictos que atañen al cristianismo darían motivos para la hostilidad de la Iglesia Ortodoxa griega.

²⁵⁰ Insistimos en que no terminamos de entender bien, por lo que afecta a Kazantzakis, la justificación que ofrece Piero Boitani para dejar “deliberadamente a un lado a Joyce (y a Kazantzakis) porque su versión de Ulises no entra en mi tema del viaje al Hades” (Boitani 2001: 162, n. 10). Es cierto que no tiene la relevancia en la construcción del poema que tiene en Pound, pero sí es significativo que el Odiseo kazantzakiano haga una visita al Hades cuando a su regreso a Ítaca todavía tiene la esperanza de vivir allí, y cuando, antes de la fundación de la nueva ciudad que se propone en el corazón de África, tenga un encuentro con sus ancestros en la caverna donde se retira para su ascesis (vid. *supra*, p. 234 s.). La evocación del pasaje homérico no puede ser más clara, si cabe, en este momento: “Yo derramo mi sangre y que vengan a beber mis oscuros ancestros” (r. XIV, 319).

²⁵¹ Lloro al contemplar la isla (I, 797 y ss.) tras el encuentro con los ancestros difuntos, a los que convoca con un ritual similar al de la *Nekya* homérica (I, 730 ss), como ocurre más adelante en XIV, 319: “Yo derramo mi sangre y que vengan a beber mis oscuros ancestros” (cf. *Od.* H. XI, 35-37: “...yugulé los ganados que había llevado junto a la fosa y fluía su negra sangre. Entonces se empezaron a congregarse desde el Érebo las almas de los difuntos...”)

²⁵² La ciudad de Salamina, en Chipre, recordando su isla natal. Para la recepción del mito en el poema de G. Seferis “Helena” puede verse Silván 2002: 103-121.

²⁵³ Con ese adjetivo caracteriza al propio Kazantzakis su segunda esposa Eleni, en su libro *Kazantzakis el disidente*, vid. Kazantzaki, E. 1974.

²⁵⁴ Según se representan en la *Odisea*, tanto la edificación de la ciudad a instancias del héroe, con la figuración de un orden teológico nuevo nacido del derrocamiento del anterior, como la destrucción de la misma ciudad por la erupción de un volcán, seguida de un terremoto, desprenden un aliento portentoso (rapsodias XV-XVI). La representación poética alcanza en estos momentos una grandeza como si se tratase de la ruptura de la tensión acumulada en un drama de la envergadura del *Prometeo encadenado* de Esquilo. El poeta trágico antiguo parece haber tenido en cuenta para la composición de una magnífica escena del comienzo (vv. 346-371) una erupción del Etna que él mismo presencié, presentada como una rebeldía del monstruo Tifón, el último gran adversario de Zeus sepultado en el volcán por éste. El titán describe así en su confidencia al coro, en clara similitud con el monstruo vencido, al posible rival que destronaría a Zeus: “Un adversario tal se está preparando,/ por sí mismo invencible prodigio,/ que una llama inventará más potente que el rayo / y una explosión que ha de vencer al trueno” (vv. 915-927); y más adelante, en su desafío a Zeus pronunciado ante Hermes: “así que lance contra mí la llama / que ennegrece bajo un manto de nieve / con truenos subterráneos, que confunda el universo todo y lo trastorne:/ nada va a doblegarme a que le diga / por quién será arrojado de su trono” (990 y ss.; para el tratamiento del mito de Tifón en Esquilo, vid. Silván 2010). En la *Odisea* moderna, la divinidad suprema en su réplica, con esas mismas armas utilizadas en venganza, castiga implacablemente la *hybris* del nuevo Odiseo, que parece asemejarse a la del titán Prometeo, señalado como ancestro mitológico suyo en el poema de Kazantzakis. El autor cretense publicó en 1945 una de las obras de su tetralogía, *Prometeo portador del fuego* (*Προμηθέας πυροφόρος*), bien recibida por la crítica (A. Solomós, N. Brettakos), que destacó la afinidad del autor moderno con el trágico antiguo, vid. Papachazaki-Katsaraki 1985: 73-76; Stamatíou 1983: 146-9.

²⁵⁵ Kazantzakis manifiesta en múltiples ocasiones una visión positiva del mundo africano, al que vinculaba la cultura cretense y del que se sentía heredero. El que el autor

eligiera escenarios de ese mundo para la representación de buena parte de las andaduras del “espíritu de los vastos caminos” (πλατοδρομονούσης), el héroe de su *Odisea*, pudo muy bien verse apoyado por las invectivas de Nietzsche hacia la cultura europea decadente y hacia la germana en particular, también presentes en muchos lugares de su obra. Así lo demuestran las señales que apuntaban al sur mediterráneo y a África como salida en pasajes como “Entre hijas del desierto” en *Así habló Zaratustra*, o algunos comentarios en *El caso Wagner*. En el primer libro, la canción del viajero-sombra, de interpretación controvertida, comienza en tono paródico con “El desierto crece, ¡ay de quien cobije dentro de sí desiertos!” y sigue con un “¡qué africanamente solemne!”, para seguir con el disfrute de un viajero europeo en un oasis: “Vengo de Europa... ¡quiera Dios mejorarla!”. En el segundo escrito citado refleja su predilección por la sensualidad de la música “africana” de *Carmen* de Bizet frente a la predicación de castidad en el *Parsifal* (Seung 2005: 283-4). En una recopilación de textos sobre este mismo tema que hizo el propio autor, *Nietzsche contra Wagner*, el filósofo ironiza, cosa muy suya, sobre la afirmación de un diario de su país que veía en los franceses “bárbaros”, diciendo: “por mi parte, yo busco el continente negro en que se debiera liberar a los esclavos por la Alemania del Norte” (Nietzsche 2002: 87). Está claro que la elección del bárbaro no es en función de la raza, sino del primitivismo más cercano a la naturaleza como revulsivo de una sociedad decadente. Lo mismo ocurre en Kazantzakis, quien hace llegar bárbaros del norte, es decir bárbaros blancos, en los episodios de Creta y de Egipto (r. VI, IX). No sería el caso de la elección más adelante de la caterva de desesperados, reclutados “en tierra de esclavitud” (r. XII). Para otras razones de la elección del bárbaro para su periplo metafórico más allá de las fuentes del Nilo y para el decorado africano, vid. *supra*, n. 75.

²⁵⁶ En el héroe tradicional hay ejemplos de alabanza de las propias hazañas para ganar la fama que da sentido a su vida, muchas veces en tono de jactancia como es ahora el caso del Odiseo moderno. Ese tono ya dominaba en realidad, con su *hybris*, buena parte del relato del viaje de regreso que éste hizo a su mujer y a su hijo en la rapsodia II, vs. 37 y ss. del poema moderno, lo que no ocurre en la misma medida en el relato que en el poema antiguo hace el héroe en el país de los feacios ni en los relatos subsiguientes ya en Ítaca. El tono de jactancia – que le hará ganarse ahora no fama, sino la desafección de los suyos– es perceptible también en la breve descripción que el Odiseo kazantzakiano hace de sí mismo ante el anciano en la rapsodia I, 850 y ss., sin decirle quién es, lo que recuerda sólo en parte el episodio del encuentro con Eumeo (vid. *supra*, p. 112). Por otro lado, es llamativa la presunción de las virtudes de la vida del pícaro que vimos en los discursos de Guzmán y del Lázaro de Juan de Luna cuando se sienten ‘campeadores’ de la libertad (vid. *supra*, pp. 110, 160 s. y n. 175). Volveremos sobre ello en la recapitulación sobre paralelismos y contrastes entre los personajes que tratamos (vid. *infra*, p. 195 ss.).

²⁵⁷ En el verso 962 el verbo empleado para la ascensión de su alma, ἀνηφορίζω, ascender, palabra clave en la ascesis odiseica, es derivado del sustantivo que da título a la novela de Kazantzakis *Ἡ ἀνήφορος* (“La ascensión”). Cabe recordar las palabras previas del autor en *Carta al Greco*: “Siempre, durante toda mi vida, una palabra no ha dejado detiranizarme y de azotarme: la palabra Ascensión (Ἀνήφορος). Quisiera pintar aquí esta subida, mezclando la imaginación y la verdad, y también las huellas rojas que ha dejado mi ascensión (ἀνηφόρισμα)”. Al comienzo de esta breve prefación leemos: “El único valor que le reconozco [a mi vida] es éste: su lucha por ascender (ν’ἀνέβει) palmo a palmo y por llegar tan alto como lo permitían su fuerza y su obstinación a la cima que por mi cuenta he denominado la Mirada Cretense” (Kazantzakis 1973; 19 s.). Kazantzakis utiliza también con frecuencia el término ἀνέβασμα para la misma idea ascensional. Se perciben en esta idea tanto ecos de

algunos místicos (San Juan de la Cruz, vid. *infra*, n. 258) como de Bergson: “Es verdad que en el universo mismo debemos distinguir, como diremos más adelante, dos movimientos opuestos: el uno, de ‘descenso’; el otro, de ‘subida’. El primero no hace más que desenvolver un rollo ya preparado. Podría, en principio, realizarse de una manera casi instantánea, como ocurre a un resorte que se afloja. Pero el segundo, que corresponde a un trabajo interior de maduración o de creación, dura esencialmente, e impone su ritmo al primero, que es inseparable de él” (Bergson 1963: 447).

La novela *Ὁ ἀνήφορος*, que ha permanecido inédita hasta muy recientemente, fue escrita tras *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ* durante su viaje a Inglaterra de 1946. La crítica ha recibido bien su publicación. Una reseña interesante apareció en la prestigiosa revista literaria *Ἡ Εφημερίδα των Συντακτῶν* (01. 09. 2023) firmada por Σ. Γ. Τσούπρου con el significativo título “Τα γραπτά του Σίσυφου”. La referencia al mito de Sísifo es muy oportuna en la caracterización esta novela y no sólo de ella, pues se hace eco de las palabras de N. Brettakos refiriéndose a Kazantzakis: “fue una especie de Sísifo, sus escritos eran su roca [...] subir la roca y mantenerla en la cima” . Ya antes, suponemos que tras la lectura del manuscrito, G. Stamatíou decía a propósito de esta novela: “Es exactamente el martirio de Sísifo. Por otra parte a Kazantzakis le complacía caracterizarse a sí mismo en momentos de duda y de desesperación como Sísifo, y lo mismo hacían algunos de sus acreditados estudiosos (como I. M. Panagotópoulos: ‘Kazantzakis era un Sísifo en lucha sangrienta para subir la piedra a la montaña ambicionando ver el mundo más justo desde alguna cumbre’). Pero, además, la imagen del hombre-Sísifo que sube la roca a la cima de su montaña trágica prevaleció en su conciencia, y esto se demuestra en su preferencia por el símbolo de la montaña” (“Ἡ βουνολατρεία του Καζαντζάκη”, *Νέα Ἑστία*. 15. 01.1979)

El mito de Sísifo tiene gran importancia en la interpretación del carácter de Kazantzakis y de su obra: el seguir en el intento de ascender tras derrumbamientos aparatosos como son el de la ciudad en la *Odisea* y el del teleférico en *Vida y hechos de Alexis Zorba* son buena muestra de ello. El mito es bastante recurrente como símbolo de la existencia humana y de la esterilidad de sus esfuerzos, y ha sido tratado por un escritor afín en muchos aspectos a Kazantzakis en un escrito de gran calado, *El mito de Sísifo*, de A. Camus (1953). Las relaciones entre la obras del autor francés, que manifestó su admiración por la de Kazantzakis en alguna ocasión (conferencia en Atenas en 1955), han sido examinadas en varios estudios, vid., p. ej., Hagdopoulos 1965. Puede verse en este trabajo comparativo las referencias de ambos autores a Sísifo (pp. 90 y ss., 97), Prometeo (90 y ss.) y también a D. Juan (84 y ss.). Vid. también Petitjean-Lioulis 1998. Nosotros entendemos que precisamente el personaje de Zorba da cumplimiento a la invitación del autor francés de imaginar un Sísifo feliz (vid. *infra*, p. 427).

El potencial del símbolo que sirvió a la corriente existencialista para expresar sus cuitas más profundas había alcanzado también a la picaresca ya en su momento inaugural. La importancia de este mito en la configuración de la novela picaresca modélica no ha pasado desapercibida para la crítica: “Precisamente el *Guzmán de Alfarache* ocupa un puesto especial en la incorporación del modelo mítico al desarrollo de la novela, según apuntamos más arriba. Al final del capítulo IV del libro III de la Segunda parte el protagonista se compara expresamente con Sísifo: ‘Y ya en la cumbre de mis trabajos, cuando había de recibir el premio descansando dellos, volví de nuevo como Sísifo a subir la piedra’. Además del carácter proteico de Guzmanillo, que tiene muchas formas pero que no puede ser identificado con ninguna, Sísifo es el paradigma del protagonista y de la propia estructura de la obra. El personaje mítico de Sísifo simboliza ese movimiento entre el mal y el sentimiento de culpabilidad como todo ser humano, que es consciente de la inutilidad de sus esfuerzos para evitar el pecado. La meta es

inalcanzable, del mismo modo que Sísifo sube con la piedra sin llegar nunca a la cumbre. El pesimismo es evidente en nuestro protagonista, que huye para volver siempre al mismo punto, peca y vuelve a pecar” (Nieto Ibáñez 2005: 236). U. Wicks llega a afirmar: “furthermore, *the external rhythm* of picaresque narrative is what we might call the Sysiphus Rhythm”, y cita el mismo pasaje que Nieto. “The internal rhythm of the picaresque genre is the rhythm of each separate episode” (1974: 243 s.). Una relación con el mito de Sísifo en la novela picaresca neohelénica *Ο πολυπαθής* (1839), de G. Paleólogo, la vemos en Tziovas (2007: 127): “Una de las características del género picaresco es el síndrome de Sísifo, es decir, una serie de nuevos esfuerzos de supervivencia”, dice el autor del ensayo refiriéndose fundamentalmente al protagonista de la novela, Aléxandros Favinis. Un final sisífeo puede verse también en el que Kazantzakis adjudica a Don Quijote en el canto que compuso al héroe cervantino: ἀγάλια, ξεπνεμένος, τῆς ψυχῆς του τὸ ἀνέλπιδο ἀνηφόρι ἀνηφορίζει (“lentamente, sin aliento, de su alma el desesperanzado ascenso asciende”, Kazantzakis 1998: 201), lo que recuerda la ‘desmaterialización’ (ἐξαύλωση) del héroe y su ascenso al final de la *Odisea*.

²⁵⁸ Utilizamos intencionadamente una terminología que recuerda la empleada por Miguel de Molinos en su *Guía espiritual*, como “despegar” y “aniquilación”, palabra también utilizada por San Juan de la Cruz. Como hemos visto, Unamuno cita al místico quietista español, cuyo concepto de la nada le acarreó un conflicto fatal con la Inquisición, en *El sentimiento trágico de la vida* (1913), libro que sin duda conocía Kazantzakis. Ello se desprende de las palabras que cita de ese libro en su primera entrevista con Unamuno durante su segundo viaje a España en 1931, recogida en *Viajando. España. ¡Viva la muerte!* (Kazantzakis 1998: 116-118). Estas palabras remiten al pensamiento desarrollado por Unamuno en ese ensayo que ya había sido traducido al francés en 1917 (vid. *supra*, n. 81), con bastante anterioridad al primer viaje de Kazantzakis a España en 1926 y, por tanto, antes de comenzar su redacción de la *Ascética* en 1924 y su terminación en 1928. Recordamos lo que Unamuno dice sobre las *Moradas* de Sta. Teresa: “¿Y qué diferencia va de esto a aquel silencio interno y místico de Miguel de Molinos, cuyo tercer grado y perfectísimo es el silencio de pensamiento? (*Guía*, cap. XVII, párrafo 129 [libro I]). ¿No estamos cerca de aquello de que es la nada el camino para llegar a aquel alto estado de ánimo reformado? (cap. XX, párr. 186 [libro III]) ¿Y qué extraño es que Amiel usara hasta dos veces la palabra española *nada* en su *Diario íntimo*, sin duda por no encontrar en otra lengua alguna otra más expresiva?” (Unamuno 1995: 213). En el capítulo que Kazantzakis dedica a su visita a Ávila leemos: “De esta manera se explica la aparente gran antinomia del alma española, que no consiguieron comprender con su lógica tantos sabios: ¡Pasión y nada! Estos son los dos polos y alrededor de ellos gira el alma española: la pasión, el anhelo, el abrazo cálido de la vida; y al mismo tiempo, el sentimiento de que todo esto es nada, es la Nada, y que la muerte es nuestra gran heredera. Sólo que mientras más tiene un alma fuerte el sentimiento de la Nada, tanto más intensamente vive cada inútil momento pasajero. Para las almas fuertes la muerte es siempre el estimulante más poderoso” (Kazantzakis 1998: 76)

Precisamente el capítulo XX del libro III de Molinos lleva por título “De la verdadera y perfecta aniquilación”. Vemos aquí muy clara la conexión entre nada y silencio. Insistimos en que el último capítulo añadido a la *Ascética* después del primer viaje a España es “El Silencio”. Cabe añadir que en otro lugar de la *Guía espiritual* de Molinos encontramos que “se ha de despegar y negar de cinco cosas el que ha de llegar a la ciencia mística [...] y la quinta, se ha de despegar del mismo Dios. Esta última es la más perfecta, porque el alma que ni se sabe solamente despegar es la que se llega a perder en Dios, y sólo la que así se llega a perder es la que se acierta a hallar” (III, XVIII, 176). No queremos decir, naturalmente, que para el silencio fuese esta que citamos una fuente única, puesto que ya en la tradición helénica el silencio como

actitud espiritual cuenta desde antiguo con seguidores, como por ejemplo los hesicastas, y también “el fruto de la nada” es un postulado teológico conocido del Maestro Eckhart (2006: 87 ss) (vid. *supra*, n. 210, *infra*, n. 270). Pero sí es cierto que la palabra “nada” en español es citada con frecuencia y con mucho énfasis por Kazantzakis (vid. *supra*, n. 214) y la recuperación unamuniana de las ideas de desesperación y de inmortalidad, también presentes en el mismo libro, debió de tener un papel quizás nada secundario en la decisión final de Kazantzakis de culminar de ese modo sus ejercicios espirituales. La importancia que tuvo en éstos, además, Ignacio de Loyola ha sido bien observada por Bien (1989: 67, y n. 12) cuando recuerda una nota de un cuaderno no publicado de Kazantzakis con un rótulo: “New Askitiki. Loyola. Exercices”, y que Géranos en *Toda-Raba* manifiesta su versión de las tres vías: “Como Loyola, yo también poseo mis ejercicios espirituales: Primer grado: contemplar todo el círculo: las olas humanas que suben y bajan. Segundo grado: concentrar todos los rayos luminosos en el punto preciso de mi época. Tercer grado: quemarlo”. (Kazantzakis 1974⁵: 134). Uno de los poemas de *Tertsines* está inspirado en Santa Teresa (vid. *supra*, n. 73, 214). Algunas glosas a “la noche oscura” del propio San Juan de la Cruz en la *Subida del Monte Carmelo*, con su *deshacimiento* y fe abismal (Peñalver 1997: 96 ss.), parecen resonar en el desasimiento progresivo del mundo y de sus ataduras que lleva a cabo Odiseo en su ascensión y despedida de él:

navega por las aguas oscuras de la desesperanza [...]

y todo el cuerpo del rodador-de-mundo se volvió como niebla [...]

y estremeciósse el vasto espíritu en la cima de su liberación;

las alas vacías trémulo agitó, y enhiesto salta en el éter,

y de su última prisión libérase, de su libertad.

Todas las cosas dispersáronse como una neblina, y sólo un grito

aún resonó por un momento en las aguas celestes del final de la noche.

En la biblioteca de Kazantzakis se encuentra un tomo con obras escogidas de San Juan de la Cruz en castellano y dos de Santa Teresa en francés (Detorakis-Katsalaki 1997: 155 s., 167). La traducción del título de su obra *Ἡ ἀνήφορος* por “La ascensión” podría muy bien admitir como alternativa “La subida”, recordando la obra de San Juan.

²⁵⁹ Hemos postulado la idea de la búsqueda de la patria esencial para el Odiseo kazantzakiano inspirados por la teoría de la novela de G. Lukács de que “la novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses”. Cabe, entonces, entender que el desarraigo de la patria real, “con sus dioses protectores”, signifique en el fondo la emancipación de la pasión por esa otra patria, también real en los dominios del espíritu: “para esa alma todo camino conduce a la esencia, a casa, pues para esa alma la patria es su mismidad” (vid. *supra*, p. 65). Es curioso que a través de un pensamiento aparentemente antipódico del que alienta al crítico húngaro, como es el neoplatonismo, se llegara en su momento, en lo que se refiere a la interpretación del Odiseo homérico, a una cierta convergencia con este pensamiento, en el sentido de que la patria buscada no es la natural. Es el caso de Plotino, quien afirma en una de sus *Enéadas* (I, 6, 8) que Odiseo no quiere permanecer en el mundo de los sentidos (Circe, Calipso) y desea “huir para llegar a la amada patria”, y que “para nosotros la Patria está allí donde hemos llegado”, es decir, que en realidad, como afirma Boitani, “ya no vuelve a Ítaca ni a su familia, sino a su Padre eterno” (2001: 38). Se trataría, pues, implícitamente también de un Odiseo desarraigado. Es, sin duda, una distorsión (una “violencia”, según Boitani) ver un sentido teológico como el que propone Plotino en el poema antiguo, pero no creemos que lo sea tanto en el moderno, avalado en buena medida por el telón de fondo de la *Ascética. Salvatores Dei*. Sin embargo, el parangón que aquí establecemos entre las respectivas interpretaciones de los poemas serviría para afirmar

que en el fondo del desarraigo del héroe antiguo (visto por Plotino) y del moderno (evidente para todo lector) hay un *nostos*, un retorno, una nostalgia de la patria esencial, que no es la natural. Para Plotino, al final del recorrido existe el Uno, para Kazantzakis ese Uno, cuando se llega a él, no existe. Pero la idea de que el ejercicio de la vida es un retorno es la misma. Retorno que puede vivirse con esperanza o con desesperanza (la segunda, según Unamuno, puede ser generadora de la primera, la “heroica”, y recordemos la complejidad del problema como se plantea en Kierkegaard, vid. *supra*, p. 142 ss.). Ello explica que al final de la *Odisea* kazantzakiana el coro de mujeres entone el adiós al mundo (τὸ “ἔχετε γειὰ” στὸν κόσμο, XXIV,1375) y que escuche “el gran errante las voces del retorno” (ὁ μέγας γυριστῆς τοῦ γυρισμοῦ τὸ λάλο, v. 1380) a medida que se consuma el tránsito: “todo el cuerpo del rodador de mundo (τοῦ κοσμοπαρωρίτη) se volvió como niebla / y lentamente la barca de hielo, amigos y frutos y memoria, / como bruma en el piélagο vibraron y como rocío disolviéronse” (1387-9). La formulación de la *Ascética* “tú y yo somos uno”, y “bienaventurados los que llevan sobre sus hombros el tremendo secreto: y ese Uno no existe”, encuentra una correspondencia en un momento luminoso de la *Odisea* que ofrece una importante clave de interpretación desde el plano vital. Se encuentra resumido en la última rapsodia, en un espléndido pasaje con el diálogo entre las dos prostitutas, Kalí (“Bondadosa”) y Margaró (“Perla”), resucitadas para despedir a Odiseo (vid. *supra*, p. 244 s.).

²⁶⁰ El tema cervantino en toda la obra de Kazantzakis merece sobradamente un estudio monográfico en profundo y lo hemos esbozado en un artículo (Silván 1996) al que remitimos, especialmente a las secciones “Don Quijote y Cervantes” y “El ‘mito quijotesco’. Unamuno”. Recordemos ahora simplemente las apreciaciones que del autor español hace Kazantzakis en *Viajando. España*, y que uno de sus poemas de gran aliento, incluido al final de ese libro (1966⁵: 135-139; 1998: 195-201) y recogido posteriormente en *Tertsines*, poemas en tercetos dedicados a los “guardias de corps” de la *Odisea*, es el que lleva por título “Don Quijote”. Cuando Kazantzakis habla de Cervantes en el que se considera su mejor libro de viajes, parece que lo hiciera sobre sí mismo. Acerca del pasaje de la *Odisea* que tratamos aquí, vid. Hatzantonis 1963. Hay también fundamentadas propuestas de una inspiración procedente del *Quijote* en los diálogos entre San Francisco y el hermano León en la novela *El pobre de Asís*, vid. Englebert 1963. Sobre la conexión con la novela cervantina de *Vida y hechos de Alexis Zorba* hablaremos en el lugar correspondiente.

²⁶¹ Como sabemos, el deseo expresado por Odiseo no se cumple en la historia cervantina. La derrota de Don Quijote ante el caballero de la Blanca Luna (disfraz de su amigo el bachiller Sansón Carrasco, empeñado en vencerlo para que regrese a casa y recupere la cordura) hará que poco a poco el caballero andante abandone su errancia, pues proyecta convertirse en pastor en su aldea, formando una especie de comuna pastoril con sus amigos. Con su errancia abandona también su locura (lo que no es evidentemente una simple coincidencia), es decir, su propio ser de D. Quijote. Cae enfermo y muere como Alonso Quijano, hombre sensato arrepentido de sus precedentes desvaríos. El deseo del Odiseo moderno puede decirse que es el mismo que el de D. Antonio Moreno, el generoso huésped de D. Quijote en Barcelona, y sin duda el de los lectores al completo de la novela cervantina, cuando dice dirigiéndose al vencedor del duelo, el bachiller Sansón: “¡Oh, señor –dijo don Antonio– Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? Pero yo imagino que toda la industria del señor bachiller no ha de ser parte para volver cuerdo a un hombre tan rematadamente loco; y, si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con

su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera de ellas puede volver a alegrar a la misma melancolía” (*Don Quijote*, II, LXV, p. 1049). Desde la perspectiva del sensato Alonso Quijano el error estaba en D. Quijote loco, desde la perspectiva de D. Quijote el error reside en el mundo, por eso sale a combatirlo. Se obtiene así en la creación cervantina más provecho de la locura de su personaje que de su cordura, pues en realidad no es D. Quijote quien muere. Otros eran su misión y su destino en la historia de la literatura y de la ética.

²⁶² Sin duda muy distinta de la manera de dejar el mundo tanto del Capitán Uno como del Odiseo kazantzakiano, con su aparato inverosímil, es la de D. Quijote en la novela cervantina, también rodeado de amigos, pero en muerte apacible y sencilla en su acabamiento que, sin embargo, en grave contraste, suena como un golpe sordo y rotundo: “Hallese el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió” (*Don Quijote*, II, LXXIV, p. 1104). En este aspecto de la serenidad, sin embargo, es semejante el modo de morir del Odiseo homérico, tal como el advino Tiresias deja entrever cuando le predice que, después de regresar de su viaje último de expiación en desagravio a Posidón, “...te llegará la muerte fuera del mar, una muerte muy suave que te consuma agotado bajo la suave vejez. Y los ciudadanos serán felices a tu alrededor. Esto que te digo es verdad” (*Od. H. XI*, 135-8); y muy diferente también, como vemos, de la espectacularidad de toda la escena final de la *Odisea* moderna.

²⁶³ Para la consulta en esta recapitulación remitimos a los criterios que establecimos en la Introducción para la tipología de la errancia según los motivos que inducen a ella (vid. *supra*, pp. 23 ss.)

²⁶⁴ En la *Odisea* homérica son varias las catástrofes provocadas por una tormenta, que recibe diferentes explicaciones según los casos, mayormente como instrumento punitivo divino (vid. *supra*, p. 146 s.). Una primera sobreviene después del saqueo del país de los cicones (Zeus se muestra adverso); la segunda, la que provoca el extravío de la flota en el cabo Maleas (no hay alusión a intervención divina), es la que le empuja a la prolongada errancia de diez años en el viaje de regreso; la tercera ocurre tras la apertura por parte de los compañeros, mientras él duerme, del odre de los vientos contra la recomendación de Éolo y es la que le separa de Ítaca cuando ya la ha avistado; la cuarta es la que se sigue a la estancia en la isla del Sol (profanación de su ganado, también mientras Odiseo duerme) y le deja definitivamente solo, y la quinta y última, enviada explícitamente por Posidón, se produce tras dejar a Calipso y es la que le lleva al país de los feacios y, por tanto, le acerca a Ítaca, al encuentro con su destino deseado.

²⁶⁵ Sin duda Kazantzakis nunca leyó esta segunda parte de Juan de Luna, y también se puede dudar de que profundizase en la lectura de la primera, pero insistimos en que la potencialidad del “mito” del *Lazarillo* originario tiene repercusiones a lo largo de la historia de la literatura a veces difíciles de rastrear con precisión (vid. Genette 1989), pero ciertamente existentes. Un ejemplo ilustrativo de la influencia del *Lazarillo* en época moderna lo proporciona Thomas Mann en comentario sobre su última novela inconclusa *Félix Krull*, que la crítica incluye dentro de la tradición picaresca. El autor alemán acepta con placer y sorpresa unas observaciones que le hace Oskar Seidlin en una carta de 1951 en la que indicaba que el modelo de su creación era anterior al que suponía, el *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen, y que se remontaba en realidad a la novela española; leemos así en la respuesta de Mann a Seidlin: “[*Simplicissimus*] ahora no es el más distante. La lección de Vd. me muestra detrás de él ‘un telón de fondo de dunas’, y el placer con el que lo percibo me

demuestra cuán indispensable es y fue siempre para mí lo nuevo y lo autorizado desde lejos, es decir, lo sorprendentemente tradicional” (Mann 1989: 97; vid. sobre todo Seidlin 1951; vid. también Silván 2015: 71).

²⁶⁶ Para una noción de antihéroe, vid. *supra*, n. 42,

²⁶⁷ Kazantzakis 1973³: 1019.

²⁶⁸ *Ibid.*: 1016. No pretendemos en modo alguno reducir la espiritualidad de Kazantzakis concentrada en este libro, que precedió a la *Odisea* y recibió en ésta una expansión amplísima en el modo épico-novelesco (es decir del *romance*: vid. *supra*, p. 61 s.). Este fragmento que citamos va precedido de otros pensamientos profundamente significativos que sirven asimismo para la valoración de la moral transgresiva del pícaro (así tendremos ocasión de verlo en el *Zorba*), como “a cada uno su propio camino hacia la salvación; a uno la virtud, a otro, el mal”, “dejemos la puerta abierta al pecado. No nos taponemos los oídos por temor a oír las sirenas; y, sin hacernos atar por debilidad al palo de una gran idea, no nos perdamos abrazando y escuchando a las sirenas”. Son abundantes los casos en los que versículos de la *Ascética* encuentran correspondencia en la *Odisea* (vid. el apartado “La cosmoteoría de Odiseo coincide con la *Ascética*”, en Prevelakis 1958: 128-9). Luego veremos lo que ocurre en *Vida y hechos de Alexis Zorba*.

²⁶⁹ En varias ocasiones hemos tratado de conectar en lo posible la idea de la patria esencial (Lukács) y la idea del eterno retorno (Nietzsche) con el problema de la inmanencia y la trascendencia en el universo peculiar de Kazantzakis tal como lo entendemos (vid., p. ej. *supra* n. 259. Un universo en perpetua traslación: “...Y no sólo ésta [la experiencia de incontables viajes], sino el sentido genuino, siempre palpante, que le inculcó al poeta el cambiar de lugar cuando con el viento de popa de la época y con el alma a toda vela puso rumbo a lo desconocido. Esta experiencia y este sentido son algo más que valiosos: son, en el caso de Kazantzakis, fundamentales. Porque de éstas brotan, como de ricos veneros espirituales, todos sus personajes y todos sus símbolos, todos sus mitos y todas sus reflexiones. Diría que la línea maestra en todo momento y lugar es la metafísica del cambio perpetuo, del perpetuo nomadismo espiritual, es decir, la instalación del viaje en las raíces mismas del alma humana, de forma que la única manifestación posible es un tipo trasladándose continuamente, el caminante, el viajero, el *homo viator*” (Apostolópoulos 1959: 147).

²⁷⁰ Kazantzakis 1973³: 1012; 1985: 79. Para el término ἀλήτης, vid. *supra*, n. 36. En cuanto al Uno, que “no existe”, queremos hacer una importante aclaración más en lo que se refiere al presunto nihilismo y ateísmo del autor que algunos pretenden derivar de este final. Resulta difícil la separación de los niveles teológico y ontológico en este escrito de Kazantzakis, sobre todo en el momento más elevado de la ascética que es el momento de la unión mística, cuando leemos: “Bienaventurados los que te han liberado, Señor, se unen a Ti y dicen: Tú y yo somos uno. Tres veces bienaventurados los que llevan sobre sus hombros, sin doblegarse, el portentoso, el aterrador gran secreto: ¡y este Uno no existe!”. Entendemos, por nuestra parte, que no necesariamente el Uno (nivel ontológico) ha de ser identificado plenamente con Dios (nivel teológico), ni que la inexistencia del Uno presuponga la de Dios, sino la imposibilidad de penetrar en el *secreto espantable* (τὸ μέγα, ἐξαισιό, ἀποτρόπαιο μυστικό) y, por tanto, de consumir la unión. No hay éxtasis, sino más bien perplejidad, una *aporía* cuya única salida es el regreso a la vida misma. Kazantzakis se sitúa y nos sitúa ante ese enigma y mira al abismo aterrador (Pascal: “el silencio de estos espacios infinitos me aterra”). Sólo cabe sobrellevarlo heroicamente, pues el héroe kazantzakiano es, más que un místico, un combatiente, como afirma el propio autor (Spiriot 1990: 58; vid. *infra*, n. 326). Una declaración del autor muy a tener en cuenta a la hora de valorar la relación entre literatura y mística en Kazantzakis (Arana

1999). En la conexión con la mística occidental que hace P. Bien (con Eckhart y S. Juan de la Cruz, vid. *supra*, n. 210) creemos que cabe añadir a Angelus Silesius, místico alemán contemporáneo de Miguel de Molinos, cuya relación con la mística española parece probada (Silesius 2005: 269, n. 28). Sorprendentemente no lo vemos nunca citado al respecto de esta cuestión del misticismo en Kazantzakis, cuando en su obra *El peregrino querúbico* (1675) encontramos:

El dios desconocido

¡Lo que es Dios no se sabe! No es luz, ni espíritu,
Ni éxtasis, ni el Uno, ni lo que se llama divinidad,
Ni sabiduría, ni intelecto, ni amor, voluntad, bondad,
Ni tampoco cosa, ni no-cosa, no es ser o afecto.
Es lo que yo y tú y toda criatura
No experimentamos hasta que no seamos lo que Él es.

(IV, 21)

Antes de esto leemos:

La divinidad es una nada

La divinidad es una nada y menos que nada.
Hombre, ¡créeme!, quien ve nada en todo, éste ve.

(I, 111)

La meditación sobre la nada continúa la inaugurada por Eckhart sobre el episodio de la conversión de Pablo de Tarso camino de Damasco, que cuando cayó del caballo miró y “no vio nada” (Eckhart 2006: 87). Meditaciones semejantes sobre la nada acarrearón serios problemas a S. Juan de la Cruz y llevaron a Miguel de Molinos, contemporáneo de Silesius, a las cárceles de la Inquisición, por pensar que su sentido de la aniquilación alcanzaba a Dios (vid. *supra*, n. 258), cuando pensamos que en realidad se trata de la conciencia de la limitación y del lastre del ser humano para comprender el misterio. El “despegarse de todo” de Molinos o el *deshacimiento* de san Juan de la Cruz señalan el camino, y la “desmaterialización” de Kazantzakis no parece llevar otra intención. Silesius dice:

No ser nada, no querer nada

Hombre, si eres algo, si sabes algo, si amas y tienes algo,
Créeme, aún no te has librado de tu peso.

Dios no se aprehende

Dios es pura nada, no lo tocan ni el ahora ni el aquí.
Cuanto más quieras aprehenderlo, más te huirá.

(I, 24, 25)

Un aforismo de Silesius: “*El nacimiento eterno*: Dios crea el alma, y ésta, a cambio, crea a Dios./ Mientras Él la genera, quiere ser generado”, no difiere esencialmente, pensamos, de aquel que encontramos en la *Ascética* de Kazantzakis, ya citado: “Luchando y domeñando el mundo visible que nos rodea, no sólo liberamos a Dios: lo creamos”. La gran paradoja que se da en uno y otro es que el Dios generador y generado o creado por nosotros es lo que “no experimentamos hasta que no seamos lo que Él es”. Efectivamente el Uno no existe, las

diferentes magnitudes del mundo son irreductibles, lo que no supone la negación de la existencia de Dios. Kazantzakis habla de la aspiración a la inmortalidad al comienzo de la *Ascética. Salvatores Dei*: “el objeto de la efímera vida es la inmortalidad” (vid. *supra*, n. 216). El pensamiento arriesgado de todos los autores citados entra necesariamente en conflicto con el dogmatismo religioso, pero la acusación de ateísmo (o de nihilismo) es, cuando menos, simplista o totalmente disparatada. Sobre la complejidad, conflictividad y, a veces, la paradoja de las ideas sobre Dios de Kazantzakis, lo más interesante que conocemos es el libro colectivo Middleton-Bien: 1996, con las aportaciones de los editores sobre la teología de la lucha en Kazantzakis, el conflicto con la Ortodoxia y con Grecia (Antonakes) y la relación con el misticismo (Dombrowski); vid. también Angelaki-Rooke 1979. Esta última estudiosa de la obra de Kazantzakis se pregunta en otro lugar “¿Era entonces religioso Kazantzakis? Si por este término entendemos la fe en la vigilancia divina, en la conservación de la persona más allá de la muerte, Kazantzakis no era religioso. Si por el contrario entendemos la inclinación del hombre al misterio, la sed de absoluto, el hambre de respuesta, entonces lo era (‘Y ahora estamos perdidos, Dios nos falta, mueren las almas de hambre’)” (Angelaki-Rooke 1977: 131). La frase que cita está tomada del *Simposio* de Kazantzakis (1970: 37). También Angelaki-Rooke añade que la *Ascética* no es una teología, sino una antropología: “su objetivo no es Dios sino el hombre” (132). B. Karalís hace una precisión importantísima con respecto al supuesto ateísmo del cretense. Karalís recuerda el testimonio que transmite Prevelakis a propósito del proyecto de Kazantzakis de escribir, hacia 1950, un *Tercer Fausto* y habla de la necesidad del nuevo Fausto de salvarse de los dogmas de la época y sobre todo de Dios: “No que ‘Dios no existe’ –dice Kazantzakis–, sino que no existe el Dios aceptado. Dios = la más despierta elevación de nuestra alma” (Prevelakis 1984: 625). Lo que da pie a la siguiente puntualización: “Kazantzakis, por tanto, niega el ‘Dios aceptado’ (των ‘παραδεγμένο Θεό’), el mito supremo de la metafísica occidental [...] La negación de Dios por Kazantzakis era un rechazo del sentido histórico de la divinidad como la modelaron las recetas utilitarias de la cultura del sistema político y estatal heleno-occidental” (Karalís 1994: 203 s.), y quizás en este sentido puedan verse las prevenciones de Kazantzakis respecto de la palabra místico adjudicada a sus héroes (Sipriot 1990: 58; vid. *infra*, n. 326). Son especialmente sustanciosas algunas observaciones de Karalís sobre el nihilismo. Al hilo de la afirmación heideggeriana de que “el pensamiento sobre la nada no conduce inevitablemente a la caída en la nada ni significa la instauración de la dictadura de la nada” Karalís afirma: “La lengua, la patria de todos nosotros, confiere esencia a la nada, la extrae del no ser y le otorga historicidad, es decir, la convierte en factor de vida. Kazantzakis, al reflexionar sobre la nada, iluminándola mediante la lengua griega, convirtiendo el contenido consciente antes de que funcione en desencadenante inconsciente, dio una respuesta política y social que resolvió un problema en su génesis. [...] La Nada, la muerte de Dios y el secreto inexistente de la *Ascética* eran para Kazantzakis facetas de afirmación en la capacidad del discurso griego para integrar los fenómenos y dar rostro desde el arranque al caos de la realidad en la que hacía tiempo que había sido arrastrado a participar; era la constatación de “la muerte de un mundo por encima de los sentidos” en favor del conocimiento sensible, de la experiencia de los otros, de la Historia y de Dios como expresiones de la vida en su más absoluta y sagrada forma. La teotonía de Kazantzakis era una teología de la acción, una teúrgia en el seno de la Historia, una inscripción de la historicidad del ser del hombre como búsqueda de lo absoluto formulado en la lengua griega por primera vez desde la época de los místicos bizantinos” (Karalís 1994:205 s.).

Quizás se encuentre en estas palabras una explicación hermosa de lo que sería para Kazantzakis la patria esencial, precisamente el lugar donde se destrona la nada: el compromiso radical con la lengua común.

²⁷¹ Los números de página en las citas del *Quijote* remiten a la edición de F. Rico 2015.

²⁷² Son muy variadas las formas en las que se representan los efectos de la pobreza, entre ellos, el hambre, de modo que puede hablarse de una *literatura de la miseria*. La mejor referencia que conocemos para su estudio es Geremek 1998. Aparte de las consideraciones sobre la picaresca de las que nos hemos valido, se encuentra allí una magnífica exposición, con valoración del contenido y sus interrelaciones, del *Liber vagatorum* (vid. el capítulo “El libro de los mendigos”, pp. 67-89). El pobre era recibido con recelo donde llegaba. Recogemos un pensamiento de este autor que nos interesa especialmente por introducir un sentido de la errancia asociándola a la pobreza que valdría perfectamente para el modo de vida del pícaro, acorde con el criterio nº 5 de los que utilizamos como criterios de juicio y también con el nº 6 (vid. *supra*, pp. 30 ss. y, para la errancia, pp. 22 ss.): “Cuando se encontraron estos dos fenómenos, en el momento en que el pobre era un extraño y un desconocido, entonces las posturas de desconfianza y hostilidad implicaron una dificultad. La movilidad geográfica de los pobres, consecuencia de su situación y de su forma de vida, era vista como la prueba de la inversión de las normas de la convivencia social en las sociedades en las que el carácter “local” del vínculo entre la gente había dado vida a la elección de la estabilidad” (p. 14).

²⁷³ *Limós*, personificación del hambre en la mitología griega, es enviada a veces por los dioses como castigo aniquilador, como es el caso de Erisictón, rey de Tesalia, que había transformado un templo de Deméter en sala de banquetes (Ovidio VIII).

²⁷⁴ Véase lo dicho sobre el *Amadís* y la posible relación con él del *Lazarillo* (vid. *supra*, pp. 14 s.). “Los personajes de *Amadís* no pasan hambre (el CORDE señala seis usos de *hambre* y cuatro de *fambre* en esta larguísima obra, y varios de ellos son metafóricos), lo que se explica porque Rodríguez de Montalvo evidencia así su estatus social superior y por el contexto de recepción de la obra [...]. En cualquier caso, apenas queda un espacio en el que se desarrolle la acción de la obra y en el que no tenga lugar una comida: las cortes de Lisuarte y Perión, la Ínsola Firme, los castillos del camino, la huerta, el prado, el bosque, la tienda, la casa del ermitaño. La comida se hace omnipresente y no deja de hacerse referencia a ella incluso en escenarios en los que lógicamente podría faltar, como la prisión, la árida Peña Pobre o el mismo camino” (Cuesta Torre 2012: 199 s.). Lo que ocurre en el *Amadís* en torno a la mesa y la ausencia de referencia al hambre lo vemos también en la épica medieval griega, en el *Digenís Akritas*. Son más reducidas, sin embargo, las ocasiones que hay en este poema de celebración con la comida, y los detalles del banquete son mínimos en comparación con la novela española. Contrasta esta brevedad con el lujo de imágenes encantadoras de que se hace gala en la descripción de las escenas que acompañan al servicio de los manjares, como en las bodas de Basilio Digenís con Eudocia, que duran tres meses, más las tornabodas (IV 884 ss.; vid. Valero 1981: 201 ss.).

²⁷⁵ Martín Puente 2007.

²⁷⁶ Bajtín 1989: 318 ss.

²⁷⁷ No es necesario decir que sólo una visión global mínima de un aspecto esencial de la historia de la cultura exigiría una extensión que no podemos conceder aquí. De su complejidad habla una bibliografía extensa, de la que nos puede dar una idea la contenida en *El hambre y la abundancia: Historia y cultura de la alimentación en Europa*, de M. Montanari (1993). Una perspectiva antropológica y psicológica que pretende acceder a lo arcano es la que se encuentra en el estudio de referencia *Totem y tabú*, de S. Freud (1975): vid., p. ej., para la comunión

cristiana pp. 199 ss. Más adelante nos referiremos de nuevo a este estudio aparecido en 1913, por la probada importancia que su lectura debió de tener en Kazantzakis durante su estancia en Viena en 1922 (vid. *infra*, ns. 286-289).

²⁷⁸ Éste es un factor importante que refuerza las razones que se ofrecen para ver en el poema antiguo antecedentes de la picaresca o un estímulo para la aparición del género (Hölscher 1988: 230; vid. *supra*, pp. 86 s.). Hemos visto el caso del *Lazarillo* en lo que concierne al “topos” del hambre: “the uses of the topoi of hunger and the satisfaction of hunger” (Ricapito 1994: 49; vid. *supra*, n. 25). En relación a este mismo tema, el del hambre y su satisfacción, es llamativa la similitud y los contrastes que presenta, en tono paródico, un episodio de *Simplicius Simplicissimus* con el del Cíclope en la *Odisea*. El joven Melchor (Simplicius), en su huida de la acción de guerra que destruye su casa, busca refugio en un bosque donde le sucede algo decisivo en su vida. Al oír una voz extraña de alguien que, según dice, “pretendía acallar su hambre y su sed”, admite que “mi insoportable necesidad me sugirió convertirme en su invitado”. El personaje con quien se encuentra no será un desalmado sin ley como Polifemo, sino el bondadoso ermitaño que le inicia en las virtudes cristianas. Con todo, la primera impresión que le causa por su aspecto es pavorosa: “entonces vi ante mí un hombre de gran estatura y de larga cabellera, negra y grisácea, que le caía sobre los hombros. Tenía una barba desaliñada, de forma muy parecida a un queso suizo [...]. Me produjo un efecto tan repugnante y horroroso, que comencé a temblar como perro al salir del agua. Aumentó todavía más mi miedo el ver cómo apretaba sobre su pecho un crucifijo de más de seis pies de largo. Y como no lo conocía, no se me ocurrió pensar en otra cosa que este viejo anciano debiera ser indudablemente el lobo del que me había hablado antes mi padre [...]. Más no pude entender, pues su proximidad me produjo tal espanto y horror, que fui privado del uso de los sentidos y caí desvanecido al suelo” (I, 6). No terminan ahí los contrastes y las similitudes, pues llegados a la choza del ermitaño, “donde la pobreza era la encargada de la casa, el hambre, cocinero, y la privación, mayordomo” (I, 7), diferente pues de la despensa de Polifemo, se entabla un diálogo que merecería citarse al completo: “E.: ¿Cómo te llamas? .- S.: Me llamo muchacho [...] .- E.: ¿Cómo te llama pues tu madre? .- S.: Me llama muchacho, también bribón, torpón y cuervo .- E.: ¿Quién era pues el marido de tu madre? .- S.: Nadie [...] .- E.: Escucha, Simplicius, pues no puedo llamarte de otra manera, cuando reces el padrenuestro deberías decir [...] El pan nuestro de cada día dánoslo hoy, y...- S.: Oye, y con queso ¿eh?” (*Simplicissimus*, I, 8, pp. 67 s.). Recordemos que el eremita resultará ser en realidad su verdadero padre, un capitán aristócrata, que había decidido abrazar una vida de penitencia.

²⁷⁹ “La miseria voluntaria fue un estado digno de alabanza, la miseria ‘por necesidad’ fue, en cambio, condenada moralmente” (Geremek 1998: 14).

²⁸⁰ Llorca-Soriano 2012.

²⁸¹ Cuesta Torre 2012: 199.

²⁸² La oposición entre el amor y el interés material que aparece representada en este famoso episodio de las bodas era lugar común y aparece en otras ocasiones en Cervantes. En este pasaje el hambre se resalta como la expresión más cruda de la precariedad junto a la “continua” necesidad, y se especifican las cualidades incompatibles del amor.

²⁸³ “El hambre de Ignacio en Montserrat no se podía calmar con carne viva ni asada, y derivó hacia la autofagia. Se contemplaba a sí mismo y de sí mismo se nutría. Podría decirse que se alimentaba con su propia hambre” (Sender 2008: 293).

²⁸⁴ Es de suponer que el ancestro aludido es Prometeo, por la alusión a lo que ocurrió en Mecone. La burla que se hace de los dioses, víctimas del engaño de Prometeo en el reparto, coloca a Odiseo y a sus secuaces decididamente en el lado de los θεομπαῖχτες o sacrílegos,

como se dice de los participantes en el banquete del jabalí y del cocodrilo (vid. *infra*, p. 231). No parece haber duda de que acciones como ésta traerán consigo como punición el hundimiento de la ciudad (creación de carácter prometeico).

²⁸⁵ La valoración que Kazantzakis hace de la guerra es otro de los temas que no podemos tratar aquí. Aunque no compartimos su visión, tampoco queremos simplificar el problema. No obstante, por lo que puede tener de aclaratorio en lo que se refiere al sentido de lo apocalíptico que sirve para entender esa visión, recomendaríamos la lectura del pasaje de *Viva la muerte* “El verdadero Toledo”, en el que a Kazantzakis se le “revela” la grandeza de Toledo en ruinas por las bombas, la que no tenía aquella ciudad mediocre, según él afirma, cuando años antes la visitó en su primer encuentro con El Greco: “Me avergüenzo por escribir esto, pero no sentí en absoluto tristeza. Todo lo contrario. Una alegría cruel se apoderó de mí [...]. Y ahora todos estos huecos, entre las ruinas, descubrieron por segunda vez (el primer descubrimiento lo vemos en las pinturas del Greco) el sentido elevado de Toledo. Pero no solamente de Toledo, sino del hombre obcecado y sin esperanza” (Kazantzakis 1998: 234 s.).

²⁸⁶ Los comentarios sobre la *comida totémica* se hacen en la rapsodia XXII, vid. *infra*, n. 289.

²⁸⁷ Vid. *infra*, n. 295.

²⁸⁸ Cabe recordar que el final de *Tótem y tabú* (vid. n. sig.), tras afirmar que “el primitivo no conoce trabas a la acción. Sus ideas se transforman inmediatamente en actos”, es precisamente la proposición “en el principio era la acción” (Freud 1975: 209).

²⁸⁹ El significado de la llamada *comida totémica*, su origen primitivo, evolución y transformaciones hasta nuestros días ha constituido un centro de atención de primer orden en la antropología y la psicología, y los debates siguen abiertos. S. Freud, partiendo de W. Robertson Smith, afirmaba lo siguiente sobre el sacrificio “místico”: “A pesar del temor que protegía la vida del animal sagrado, como si fuese un miembro de la tribu, se imponía de cuando en cuando la necesidad de sacrificarlo solemnemente en presencia de toda la comunidad, y distribuir su carne y su sangre entre los miembros de la tribu. El motivo que dictaba estos actos nos revela el sentido más profundo del sacrificio. Sabemos que en épocas posteriores toda comida hecha en común y toda participación en la misma sustancia, creaban, al penetrar en los cuerpos, un lazo sagrado entre los comensales, pero en tiempos más remotos, no era atribuida esta significación sino a la consumición en común de la carne del animal sagrado. *El misterio sagrado de la muerte del animal se justifica por el hecho de que solamente con ella puede establecerse el lazo que une a los participantes entre sí y con su dios.* Este lazo no es otro que la vida misma del animal sacrificado, la vida que reside en su carne y en su sangre y se comunica por medio de la comida de sacrificio a todos aquellos que en ella toman parte. Esta representación continúa constituyendo la base de todos los *pactos de sangre*, hasta épocas bastantes recientes. La concepción eminentemente realista de la comunidad de sangre como una entidad de sustancia explica por qué se juzgaba necesario renovar de cuando en cuando esta identidad, por el procedimiento puramente físico de la comida de sacrificio” (Freud 1975: 180). Y más adelante: “Y la reflexión de que por su parte es el totem una sustitución del padre nos evita toda más amplia discusión” (p. 192). La admiración de Kazantzakis por las teorías de Freud, evidentes desde su estancia en Viena (1922), las han resaltado algunos analistas: “Although he had been mainly reared on Homer and the Bible, he realized that he lived in an uprooted period whose myths have yet to be created and which must reflect the international, orgiastic and subterranean trends prevalent in the modern imagination. Thus he appropriated themes of ritualistic castration and cannibalism from Freud’s *Totem and Taboo* for utilization in the Twentieth Book of his *Odyssey*. Even prior to reaching this stage in his career, he had been a staunch admirer of the

Freudian theories of repression” (Bloch 1971: 191). Esta apropiación no solo es perceptible en la rapsodia XX de la *Odisea*, como dice este analista, sino, como hemos visto, el canibalismo que cita (en el episodio del Capitan Uno) está presente en la XII (la aldea de los caníbales). En la fase africana del viaje la comida totémica se da también, aparte de la que vemos en la rapsodia XXII, en la rapsodia X, en el banquete del jabalí y del dios-cocodrilo, pero antes aparece al final de la rapsodia II tras el sacrificio del chivo, todavía en Ítaca, y en la VI, tras el del toro en Creta (vid. *supra*, pp. 228 s.). Es muy significativo que la teofagia aparezca también en tono jocoso, como en la rapsodia V, 429-448, en la que el especiero en Creta, a quien Odiseo le vende la estatuilla de Zeus hospitalario, regalo de Menelao, proclama:

“Bien comienza el negocio y ya el trato queda hecho;
y ahora coméis dios, hermano, para que se vuelva fiera vuestro espíritu;
¡pero tened paciencia, no han terminado todavía los milagros!”.

²⁹⁰ En la *Odisea* homérica los compañeros son los que cometen sacrilegio y son la causa de su propia desaparición (vid. *supra*, pp. 219 s.). En Kazantzakis es Odiseo la causa de la perdición de los compañeros, algo que le acerca aún más a la tradición de Dante, que en el *Infierno* lo sitúa en el círculo de los embaucadores.

²⁹¹ “El pordioseo es la incesante actividad del pícaro, a veces representa el trámite del paso de una condición a otra, el punto de intersección de una cadena de posteriores metamorfosis, otras veces en cambio es su ocupación principal. En este cuadro el pordioseo desempeña importantes funciones: por un lado es testimonio de pobreza extrema, por otro es expresión de la vergüenza y la falta de pudor que pesa sobre la condición del protagonista. Ofrece el pretexto para dibujar algunas figuras y algunas técnicas del ambiente de los mendigos y para representar su organización general” (Geremek 1991: 257).

²⁹² Refiriéndose a la picaresca cervantina, A. Zamora Vicente advierte que en ella el pícaro hace lo que quiere el autor, “y esto puede ser muy diverso, amplio como la vida misma, incluidas todas las reacciones susceptibles de belleza y bondad”, y ve, sin embargo, que la raíz lejana de esta actitud cervantina también estaba en el *Lazarillo*, pensando en el episodio del escudero (1962: 61 s.). Podemos citar en las novelas cervantinas los ejemplos del perro Berganza cuando acepta cuidar un rebaño por “amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden”, y de Carriazo, que libra a Justina de su servidumbre por amor, casándose con ella; en su teatro cabe recordar a Pedro de Urdemalas, el simpático enamorado fracasado que, convertido en actor, dice poder ejercer de ese modo todas las profesiones nobles a las que aspiraba, y antes a Cristóbal de Lugo, que en el *Rufián dichoso* termina venerado como un santo.

²⁹³ Las pícaras no siguen del todo los patrones masculinos del género. Lo cierto es que no hemos encontrado en los modelos femeninos inaugurales ningún ejemplo al que podamos referir el comportamiento generoso de la prostituta Kalí, ni tampoco el de Margaró. Para un estudio comparativo entre la pícaro española, la alemana y la inglesa (Justina, Courage y Moll Flanders) vid. Krebs 1989.

²⁹⁴ “The linear simplicity of primitive epic –the chronicle of the deeds of the hero– provides the ground plan for the unheroic picaresque narrative. Picaresque presents us with the deeds of an unhero, a rogue, seen through his own eyes and thus located in the actual world; but the picaresque narrative in its plotting is very similar to the epic song of deeds, unified by its single protagonist, but not poised between his birth and death since the picaresque figure normally tells his own life story and is in no position to employ his own birth and death as neat

boundaries for his tale. The picaresque episodic plot is the most primitive form of plot employed in the novel, but it has retained its vitality and still flourishes today. The novel, having no form of its own, has borrowed from all its predecessors, and we shall try to keep this in mind as we consider the plot characteristic of the earlier narrative forms, returning now to the epic itself....” (Scholes-Kellogg 1966: 209).

²⁹⁵ Aristóteles ofrece una acotación del significado de episodio frente al tema: “En los dramas los episodios (τὰ ἐπεισόδια) son breves, mientras que la epopeya se extiende en ellos. En la *Odisea* no es largo el tema (ὁ λόγος): un hombre que está muchos años lejos de su patria, vigilado por Poseidón y solo, y con los asuntos de su casa en tal situación que unos pretendientes consumen sus riquezas y traman asechanzas contra su hijo, regresa después de padecer una tempestad y, tras darse a conocer a algunos, lanzando un ataque se salvó él mismo y acabó con sus enemigos. Eso es lo propio (τὸ ἴδιον), lo demás son episodios” (*Poética*, 55b 15-20). Por otra parte, la independencia dentro del conjunto ha permitido que en algunos casos la crítica haya optado por atetizar algún episodio, naturalmente con razones de peso acerca de su extrañeza a nivel argumental o lingüístico, como ocurre con la Dolonía en la *Iliada*.

²⁹⁶ La tensión entre “life by values” y “life by time” es fundamental en la teoría de la novela de E. M. Forster (1966).

²⁹⁷ La correspondencia de las diferentes fases de la evolución del Odiseo kazantzakiano y la naturaleza de las mismas en las 24 rapsodias la hemos visto más arriba (vid. *supra*, pp. 183 ss.) Recordamos que cada rapsodia puede contener varios episodios, como en la épica homérica, y que en ésta la división tradicional en ese número de cantos, que evidentemente se imita en el poema moderno, es discutible por haberse realizado en época muy posterior a la de la composición, que a su vez es difícil de determinar con precisión.

²⁹⁸ Entre paréntesis se consigna el número de las páginas correspondientes en la edición en español que hemos tomado como referencia por venir la traducción directamente del griego, es decir: *Zorba el griego (Vida y andanzas de Alexis Zorba)*, trad. de Selma Ancira, Madrid: Acantilado, 2015 (los reenvíos serán entonces: Kazantzakis 2015). Mantendremos, sin embargo, el título de *Vida y hechos de Alexis Zorba* de la traducción de R. Guiburg (Kazantzakis 1974⁴: 676 ss.) siempre que nos refiramos a la obra, por parecernos más apropiado en este caso. Esta traducción, que se editó con diferentes títulos (vid. *infra*, p. 331), parte en su totalidad de la francesa, que apareció muy pronto (1947) con el título de *Alexis Zorba ou le rivage de Crète* (vid. *infra*, p. 326, y n. 303).

²⁹⁹ El texto original dice: “ρομάντσο, τραγούδι, πολύπλοκο φανταστικό διήγημα τῆς Χαλιμᾶς ἢ στεγνά, ξερὰ νὰ ξεσηκώσω τὶς κουβέντες ποὺ μοῦ ἔκανε σ’ ἓνα ἀκρογιάλι τῆς Κρήτης” (Kazantzakis 1996: 9; trad. 2015: 9). Kazantzakis emplea la palabra ρομάντσο, que en griego tiene, evidentemente, la misma procedencia que la del español “romance” y una extensión semántica parecida y problemática, pero no idéntica. La traducción es entonces aceptable, entendiendo que romance se refiere aquí a la forma narrativa en prosa en la que se acentúa el aspecto sentimental y pueden intervenir personajes de variada condición. Se puede entonces optar por esa solución, pues novela se corresponde en griego moderno con el término μυθιστόρημα, que curiosamente no aparece en la enumeración de opciones narrativas del autor en sus dudas, aunque fue empleado por el propio Kazantzakis en una ocasión anterior, en el boceto de un prólogo, para referirse a la que sería su futura obra (vid. *infra*, p. 330 y n. 366). No conviene confundir la solución en español con el término *romance*, que adrede mantenemos en cursiva cuando nos referimos a la teoría modal, concebida en el ámbito anglosajón. En el caso de esta teoría lo entendemos como referido al mundo heroico heredero de la epopeya pero en transición, como es el caballeresco, que en griego moderno se correspondería con μυθιστορία.

No es casualidad que en el diagrama de los modos esa transición se resuelva en tragedia (como situación, no como género) y en novela sentimental.

³⁰⁰ Al final de la novela el narrador recibe una carta con la noticia de la muerte de Zorba cuando tenía el manuscrito, según dice, recién terminado sobre sus rodillas. Las noticias que nos proporciona Niki P. Stavrou es que G. Zorba murió en septiembre de 1941 (Kazantzakis 2015 b: 349). Lo cierto es que Kazantzakis comenzó a escribir la novela en julio de 1941, muy poco antes de su muerte, pero la terminó realmente en 1943, después de producirse ésta (vid. *supra*, n. 86, *infra*, n. 311). La publicación llegaría en 1946.

³⁰¹ Stavridakis fue un gran compañero de meditaciones nietzscheanas al lado de Kazantzakis, con el que viajó por Suiza visitando los lugares donde residió el filósofo alemán. En la realidad Kazantzakis y él fueron juntos en aquella misión de rescate durante julio y agosto de 1919. Kazantzakis volvió por su cuenta a Atenas a través de París, y desde allí viajó por Macedonia y Tracia para ayudar al establecimiento de los repatriados (vid. Janiaud-Lust 1970: 171 ss.). Stavridakis no llegó a regresar y murió de pulmonía en Tiflis aquel mismo año.

³⁰² La utilización de la misma expresión que da título a la novela para presentar el carácter de la mujer hace que se la anuncie como el personaje más relevante de la misma después de Alexis Zorba, en cuya línea de conducta se la sitúa en cierta medida con esa definición, y del propio narrador-actor, que es quien evidentemente crea toda la escenificación y el guión. Es, desde luego, una creación magnífica sobre un personaje también real, Adeline Gutar, una francesa de nacimiento que vivió y murió en Hierápetra en 1938 con 75 años, a quien no conoció el Zorba real ya que nunca estuvo en Creta, como nos informa Niki P. Stavrou (Kazantzakis 2014: 346 s.). El personaje de madame Hortense, ya en retirada de una vida abiertamente entregada a las aventuras amorosas, podría inscribirse en la tradición literaria de las mujeres pícaras, pero tal como ella cuenta sus recuerdos y como interpretan tanto Zorba como el narrador su historia, no aparece en ésta el menor signo de resabio ni truculencia en sus lances que la aparten de su fascinación por los galones de los almirantes que presume haber seducido. Muy poco recuerda la tradición de Justina, aún menos la de Courage (sería exactamente lo contrario de ésta con su afán de revancha respecto de Simplicius), ni tampoco la de Moll Flanders. El fondo de ingenuidad y de ternura que hay en ella lo sabe reconocer muy bien Zorba que, con su teatro (la jocosidad siempre comporta ambigüedad), sabe cuidar la gran fragilidad de sus preteridos encantos. Los apodos con que la trata, sobre todo el de Bubulina, la heroína de la independencia griega, siendo ella extranjera, reflejan muy bien los sentimientos de compasión y de validación del ser humano con que trata a madame Hortense. Ésta recuerda en cierto modo a la Kalí, la prostituta anciana de la *Odisea*, con sus generosas granadas que ofrece como un elemento reconfortante al Gran Asceta y Vagabundo Odiseo (vid. *supra*, p. 249). Tal vez a pesar del machismo que muestra muchas veces Zorba, en el que siempre hay una evidencia de disparate y de carencia, fuese ese el tipo de vida y de aventuras que realmente le conmovían. Tampoco hay duda de las reacciones adversas que debe de provocar en el feminismo la contradictoria filosofía zorbiana sobre la mujer, “el tema interminable”, repartida por toda la novela.

³⁰³ En la edición en griego que manejamos (Kazantzakis 1996), la onceava reimpresión en las Ediciones Eleni Kazantzaki de Atenas de la edición de 1981, publicada por la imprenta Zabali de Nicosia, al cuidado de Pátroclos Stavrou, faltan en este pasaje de las páginas 276 y 277 dos párrafos del texto de la primera edición en griego (Kazantzakis 1946: 308 s.), sin que hayamos podido encontrar la explicación. Los párrafos tampoco se recogen en la última edición de 2023 (Atenas: Dioptra). La reflexión íntima del intelectual sobre la actitud ante la necesidad es más amplia en el primero de los párrafos, como puede comprobarse en la traducción de R.

Guiburg (Kazantzakis 1974⁴: 676 s.), que parte de la traducción francesa de Y. Gauthier (Kazantzakis 1947: 345), basada a su vez en la primera edición griega de 1946: “Lo escuchaba perplejo: ¿quién era el sabio que se esforzaba por enseñar a sus discípulos a cumplir voluntariamente lo que la ley impone? ¿Que les enseña a decir ‘Si’ a la necesidad, a transformar lo inevitable en expresión de libre voluntad? Ahí está, sin duda, la única senda hacia la liberación. Triste senda; pero no hay otra, ¿En caso contrario la rebelión? ¿El arrogante impulso quijotesco que lleva el hombre a luchar contra la Necesidad para someter la ley exterior al dominio de la ley interior de su alma, para negar todo lo que es y crear de acuerdo con las leyes de su corazón, que se oponen a las leyes inhumanas de la naturaleza, un mundo nuevo más puro, más moral, mejor?”.

³⁰⁴ La palabra utilizada es θεομπαίχτης (‘el que se mofa de Dios, irreverente, impío, sacrílego’), que puede tener el sentido de ‘tunante’. De todos modos aquí, dado el contexto, juega con el origen de la palabra (vid. *supra*, n. 284).

³⁰⁵ Esta es la transcripción moderna del nombre de la región. Hay, sin embargo, una tradición más antigua en castellano que se remonta a los siglos XVI y XVII, por los contactos habidos con la zona. Μαΐνη es la forma histórica en griego, y Maína la de los textos españoles de esos siglos. En el capítulo II del *Estebanillo*, sin embargo, encontramos Puerto Maino en la aventura que allí tiene lugar (cap. II) y el marqués de Villafranca se refiere al “cabo de Maina” (Sapaccini-Zahareas 1990: 169 ss. y n. 220).

³⁰⁶ Sobre la metamorfosis de la crisálida como imagen poética y mística (aparece a veces también en el *Zorba*) durante la creación de la *Odisea* leemos en *Carta al Greco*: “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 comido se trasubstancian y se convierten en seda, comienza la creación. Menea su cabeza a derecha e izquierda y, estremeciéndose, arranca sus entrañas y extrae en hilos la seda y teje con paciencia y sabiduría mística, blanco, dorado, lleno de preciosa esencia, su ataúd. Que todo el gusano se convierta en seda, que toda la carne se convierta en espíritu. Creo que no hay angustia más dulce ni deber más perentorio. Tampoco hay acción más acorde con las leyes que imperan en el taller de Dios” (Kazantzakis 1973: 590).

³⁰⁷ El título en griego, *Αναφορά στον Γρέκο*, iba acompañado de un subtítulo: *Μυθιστόρημα*.

³⁰⁸ Los deseos de Kazantzakis de escribir una autobiografía se remontan a mucho antes. P. Bien los rastrea con precisión, como es su costumbre, pero concluye afirmando que “the autobiography as we have it was begun in July 1955” (Bien 2007a: 536).

³⁰⁹ Anapliotis 1960: 104. Para trazar la semblanza de Zorba y, a veces, la del propio Kazantzakis son varias las ocasiones en las que este autor recurre a la figura de Odiseo (pp. 104, 120, 202, 207, 210) y de D. Quijote (104, 131, 207, 210), varias veces en combinación. Recordamos que cuando Anapliotis escribió su libro, no podía conocer la relación que establece el propio Kazantzakis entre Zorba y Odiseo en su *Carta al Greco*, todavía inédita.

³¹⁰ Modificaciones que motivaron la protesta de la familia de Giorgis Zorba en una carta firmada por uno de sus hijos que enviaron a Kazantzakis el 17.04.1957 cuando estaba en Antibes, recogida por Janiaud-Lust (1970: 425).

³¹¹ P. Bien (2007a: 144 n.1.) cita el pasaje de la carta de Kazantzakis dirigida a Stamos Diamantarás desde Egina, fechada el 22.07.1941, en la que le dice al amigo: “δέξαστε το συναξάρι τοῦ Ζορμπᾶ que he comenzado” (hay también otra referencia en Prevelakis (vid. *supra*, n. 86). Giorgis Zorba murió poco después, el 16.9.1941, según informa Niki P. Stavrou (Kazantzakis 2015 b: 349), pero lógicamente hay cierta discusión en lo que se refiere a las fechas de los sucesos de la vida del Zorba real del de ficción (Matthias 1998 a; Richards 1964).

³¹² En este caso no estamos muy de acuerdo con la doble traducción que da Selma Ancira de συναξάρι las dos veces que aparece en este mismo pasaje. En el primer caso recurre a “vida y andanzas”, en consecuencia con el subtítulo que ella da a la novela: *Zorba el griego (Vida y andanzas de Alexis Zorba)*; y después a la palabra “calenda”. Nos parece más adecuada aquí la traducción de Roberto Guiburg (Kazantzakis 1974⁴: 730) como “leyenda áurea” en la segunda aparición (no tanto en la primera cuando dice “proezas”), pues a lo que se refiere la palabra en griego es precisamente a la “vida de un santo” (que parece la solución más adecuada para los dos casos), como se leía en las reuniones (συνάξεις) de monjes, cuyo contenido podía recogerse en un συναξάριον. Tiene entonces sentido la referencia de Guibourg al libro de Jacopo della Voragine (*Legenda aurea* o *Leyenda dorada*) por su contenido hagiográfico. Tal opción de Guibourg, quizás las dos, parecen depender de la traducción francesa (Ivonne Gauthier) que, como una solución salomónica, en el primer caso dice “les faits et gestes de Zorba” pensando en *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*, y en el segundo “la légende dorée de Zorba”, pensando en el término que realmente se emplea en ambos casos en este pasaje: συναξάρι. En lo que se refiere a la traducción del título, un problema muy importante que está relacionado con la primera edición inglesa y los comentarios que suscitó, vid. *infra*, p. 327 ss.

³¹³ Nos hemos referido en varias ocasiones al contenido de este importantísimo pasaje de *El poeta y el poema de la Odisea* con sus notas (vid. *supra*, p. ej., p. 62 s.). La definición que da Prevelakis de pícaro y de novela picaresca en pp. 201-203 se basa en las entradas respectivas del *Dictionary of Spanish Literature* redactadas por M. Newmarkt (Nueva York: Philosophical Library, 1956), según aclara en la nota 216. En la nota 217 se insiste en la doble naturaleza, heroica y picaresca, que aflora en la obra de Kazantzakis (*Odisea, Zorba*). La larga nota 218 está dedicada a transcribir completo un texto que Kazantzakis le había enviado en una carta desde Antibes, publicado también después en la edición de *Las 400 cartas* (1984: 597 s.), destinado en principio al prólogo de *Cristo de nuevo crucificado*, de lo que le disuadió Prevelakis. En él Kazantzakis se confiesa émulo de un panadero siberiano que, cansado de trabajar, cerraba y colgaba un cartel en la puerta con la leyenda “El dueño se divierte”, a la que ya había aludido antes en otra carta: “Igual que a él, me entraron también a mí las ganas de divertirme, me di a solazarme y comencé a escribir novelas. *Alexis Zorba, Cristo de nuevo crucificado* y otras que escribiré si Dios quiere, es decir el tiempo, son mi diversión; encontré algunos antiguos amigos buscavidas, soguillas y tunantes, y otras buenas personas que quiero, y me divierto con ellos. Me olvido de la tahona que he abierto y del pan que amaso, escribo con letras grandes rojas en la puerta JAZAIN PIROUIT y me pongo feliz y contento. Me río, digo tosquedades, tejo verdades y mentiras, resucito muertos queridos, saco flotas hundidas del fondo del mar, me pongo en medio a tocar violines y caramillos. Lanzarme yo también un poco, que alcancen mis labios a reír, que me dé la espalda por un momento mi mente en el abismo y mire al mundo verde de arriba con sus bordados –personas, árboles, insectos, imperios– y se revuelque un momento como un borriquillo en primavera por la hierba verde. Y después, aligerado, volveré a abrir la tahona, a encender el fuego y arrostraré de nuevo el abismo” (Prevelakis 1984: 474).

³¹⁴ Anguelaki-Rooke 1977: 132.

³¹⁵ Ver P. Bien 2007a: 159 y el poema, recogido por Bien, de Kazantzakis dedicado a Dragoumis en *Nea Estía* el 15.3.1941. La tensión interna que sentía el autor en su relación política y sentimental con Grecia en estos momentos es expuesta con perspicacia y delicadeza por Bien, Una tensión que se nota sin duda en la gestación de la novela: “Kazantzakis is still living the life of an exile in his own land”, afirma Bien, en lo que está de acuerdo con Prevelakis.

³¹⁶ Recordemos que durante su estancia en Egina, donde escribió la novela entre 1941 y 1943, también escribió el drama *Constantino Paleólogo*, y que tenía intención de componer el poema *Digenis Akritas* (vid. *supra*, n. 16). Prevelakis, acompañando la edición de una de sus cartas, ofrece los bocetos del proyecto de Kazantzakis, fechados en 1941 y 1942, el último, un año antes de retomar y terminar la novela (vid. *infra*, p. 339 s.).

³¹⁷ “En 1944, tras la liberación de Grecia, el escritor se propuso su eventual participación en la política, lo que se concretó en la fundación de la Unión Socialista Obrera, 1944-1945” (Karalís 1994: 265 s., con bibliografía al respecto). Añadimos el interesante ensayo de P. Bien “Ένα όνειρο που έγινε εφιάλτης: Ο Καζαντζάκις αφήνει το γράψιμο ύστερα από την Απελευθέρωση και αναμειγνύεται στην πολιτική της Αθήνας, 1944-1946”, incluido en Bien 2007b: 68-82. Para seguir las posiciones políticas de Kazantzakis a lo largo de su vida y de su obra lo más completo y documentado son, sin duda, los dos volúmenes que este profesor americano dedicó al autor con el título significativo de *Kazantzakis. Politics of the Spirit*, 1989 y 2007.

³¹⁸ Es sin duda significativo que se reúnan en aquella experiencia de lectura y en aquel lugar santo las figuras del Odiseo dantesco y la de Buda, ambas de tanta trascendencia en la obra posterior de Kazantzakis (vid. *supra*, n. 73).

³¹⁹ En el prólogo de *Viajando. España*, leemos: “El viaje y la confesión (y la creación es la forma más elevada y fidedigna de la confesión) han sido las dos alegrías más grandes de mi vida. Recorrer la tierra, ver –ver y no saciarse– nuevas tierras y mares y personas e ideas; verlo todo además como si fuera la primera vez; verlo todo como si fuera la última vez, con mirada escrutadora...” (vid. *supra*, n. 83). La recuperación de la inocencia de la mirada da lugar a algunos bellos pasajes de la *Odisea*, vid. *supra*, p. 118.

³²⁰ Karalís 1994. La contribución de este crítico en este estudio es esencial para la valoración de la obra de Nikos Kazantzakis y sus relaciones con el espíritu del neohelenismo, con una bibliografía que nos ha asido muy útil.

³²¹ P. Bien, aparte del estudio de la novela de 2007a, ofrece una interesante y concentrada visión del problema en el ensayo “Πατριωτισμός αντί εθνικισμού στο μυθιστόρημα της Κατοχής *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*”, incluido en 2007b: 57-67.

³²² Para más detalles dentro y fuera de su país vid. Agathos 2007: 15-90 y este mismo autor en Kazantzakis 2023: 21-24)

³²³ P. Minet, “Alexis Zorba”, *Paru*, n° 48, julio 1948 (traducido al griego y publicado en *Νέα Εστία* 518 [1949] 196). Puede verse también M. Nadeau, “Le nouveau Mythe Grecque. Henry Miller *Le Colosse de Marousi*–Nikos Kazantzaki *Alexis Zorba*”, *Combat*, 21.5.1948.

³²⁴ “This work is so important because in it Céline seemed to recognize, more deeply than anyone before him, a natural tendency in picaresque toward a grotesque exaggeration of misfortunes... Céline’s surrealisme gets to the black heart of the *picaresque tradition* and finds there an existential *despair* of the human condition” (Scholes 1967: 60-61; la cursiva es nuestra). Vid. también Wicks 1989: 223-227.

³²⁵ Publicada en *Kainourgia Epoché* 11 (1958) 204-217 con el título “ Ένα μετέωρο στον ούρανό της Αντίπολης” (“Un meteoro en el cielo de Antibes”).

³²⁶ Izzet 1965: 85. Los otros héroes citados son: Francisco de Asís es el Santo, Capitán Mijalis es el Guerrero y Odiseo el Buscador: “le Saint et le Héros sont identiques”, dice el biógrafo, haciéndose eco, sin duda, de una afirmación del propio Kazantzakis: “Héroes y al mismo tiempo santos: he aquí el hombre perfecto” (Kazantzakis 1973: 96). La recepción en general de la obra de Kazantzakis en Francia es, sin duda, especial, como lo es la relación del autor con este país y su lengua, en la que escribió alguna de sus obras (*Le jardin des rochers*,

vid. *supra*, n. 90). En las entrevistas con P. Spiriot habidas en 1957 (Spiriot 1990), poco antes de la muerte de Kazantzakis, escritas y leídas por ambos en la Radiodifusión francesa, se encuentran muchas claves esclarecedoras de la obra del autor cretense. Allí vemos la explicación de su idea del santo y del héroe, que nunca pierden la relación con la realidad (el médico suizo Albert Schweitzer, su gran modelo moral por su entrega abnegada, es el San Francisco de Asís redivivo, p. 82) y la revisión del concepto de místico: “Le mot mystique gêne [...] Mes héros ne sont pas animés par une moral mystique. Leur moral est très réaliste, extrêmement concrète. Ils savent ce qu’ils veulent et comment le vouloir. Ce ne sont pas encore des saints. Ce sont des combattants. Ils ne sont pas des blocs d’égoïsme ou d’altruisme. Les bons et les braves peuvent devenir lâches et méchants. Les méchants et les lâches sont capables, eux aussi, d’actes de bonté et de courage” (Spiriot 1990: 58). Cabe recordar en este aspecto ciertas valoraciones de los pícaros cervantinos (vid. *infra*, n. 392) y de los personajes de Dostoievski, en este caso en palabras del propio Kazantzakis (vid. *supra*, p. 364). En esa misma entrevista dice Kazantzakis: “Je ne crée pas des saints libérés de la terre frappés tout à coup par la grâce. Je ne crois qu’à la lutte. Je fais au diable sa part, à Dieu aussi. Car tous deux luttent dans notre cœur, et tous deux collaborent à la destinée de l’univers” (p. 57). Las reflexiones que siguen en otras entrevistas atañen a su sentido de la grecidad (vid. *supra*, n. 108) y su relación con Cristo (“l’archetype du héros. Le modèle suprême. L’union dans Jésus-Christ du divin et de l’humain fut pour moi toujours un mystère insondable”, p. 66), que desmienten las interpretaciones simplistas de su obra respecto de esos dos temas. Y en cuanto a la esperanza / desesperanza, hay un recuerdo emocionante en una de sus entrevistas que se relaciona con nuestro país. Como sabemos, Kazantzakis estuvo como corresponsal en los comienzos de la guerra civil en España, y ahora cita en francés una frase de Miguel Hernández escrita en la cárcel: “Il y a un rayon de soleil dans la lutte qui laisse toujours l’ombre vaincue” (Spiriot 1990: 67 s.)

³²⁷ En principio pueden orientar sobre la relación entre las vidas de santos y la picaresca las siguientes palabras: “La picaresca resulta de dos *intervenciones* complementarias. Primero, la intencional –ya en parte irónica– proyección de un velo de santidad sobre la supuesta autobiografía de un personaje que, no obstante, se declara “no más sancto que (sus) vecinos” [*Lazarillo*]; y segundo, la imposición de unas convenciones y estructuras literarias, tomadas tal vez inconscientemente de la hagiografía por el lector de esta obra. El proceso inicial narrador-personaje es por tanto acabado por el editor que prepara su testimonio para la publicación, dejándonos *La vida de Lazarillo de Tormes* y el género picaresco como los conocemos hoy” (Boruchoff 2005: 497).

³²⁸ Demetrius 1975: 217.

³²⁹ Friar 1971: 134-145.

³³⁰ El prólogo de esta edición por la que citamos los textos, al ser traducción directa del griego (recordamos que mantenemos el título de la editorial Planeta por ser más adecuado), apareció traducido al castellano por primera vez en la edición de *Zorba el griego* (sic), para la que se utilizaba, una vez más, la traducción de Roberto Guiburg (Barcelona: Círculo de Lectores, 1986) Esta edición incluía una semblanza biográfica de Heleni Kazantzaki y una reflexión de Terenci Moix, con ilustraciones de Eduardo Arranz-Bravo. La primera traducción directa del griego publicada en España, al catalán, es de Jaime Berenguer Amenós (Barcelona: Vergara, 1966).

³³¹ El fragmento citado pertenece al ensayo “En torno a Kazantzakis”, de J. S. Lasso de la Vega, recogido en *De Sófocles a Brech* (1971), traducido muy pronto por la hispanista Ioulia Iatridi en su totalidad al griego y publicado en el tomo especial de la Navidad de 1971 de *Néa*

Estía (90, 29-65), dedicado a Kazantzakis, “Ὅπως τὸν εἶδαν οἱ ξένοι (“Como lo vieron los extranjeros”).

³³² A partir de este capítulo de la segunda parte del estudio seguiremos la simetría en relación a la primera parte dedicada a la *Odisea* en los términos que se anuncian en el apartado 4 de la Introducción (pp. 37 ss.)

³³³ Puede consultarse la edición de *Las mil y una noches* de Juan Vernet (Barcelona: Círculo de lectores, 2006). La traducción que hemos utilizado es la de Vicente Blasco Ibáñez.

³³⁴ Reed 1981: 71y ss.; Riley 2001a: 212.

³³⁵ Reed 1981: 87 y ss.: “What has happened in this episode, as in many other episodes involving rival fictions in the Second Part of *Don Quixote*, is that the competing mode of the picaresque has been completely drawn into the Quixotic at the same time that Quixote himself has been disenfranchised in his literary project. The rogue is the apologist for imaginative literature; the knight is the delinquent antagonist...”. Por su parte Riley hace hincapié en la integración y en la innovación genérica fijándose en el episodio de la primera parte del *Quijote* (I, 3), cuando el hidalgo se hace armar caballero por el ventero, que ha pasado por los más famosos centros de truhanería: “La nota burlesca se intensifica si vamos allá en la observación de los dos personajes. Uno de ellos no es un caballero andante genuino, sino un aspirante a la caballería que no pasará de eso. El otro no es un pícaro en activo, sino retirado. Ninguno es un representante ideal del género literario con el que se asociaba, como si ambos se inclinaran hacia un terreno intermedio común [...]. Antes, cuando un caballero literario se encontraba con un rufián literario, como ocurría alguna que otra vez, solía ser en el terreno literario de uno u otro. En el *Quijote* estas dos figuras antitéticas se encuentran en un terreno neutral entre dos mundos sociales y estilísticos separados. El encuentro se sitúa en un tercer espacio, genéricamente diferente (aunque anticipado, en parte, por *La Celestina*) [...]. Por primera vez en la historia literaria un escritor, completamente consciente de las implicaciones que hacía, los reunía en un mismo nivel” (2001a: 211 s.; citado por Muñoz Sánchez 2013: 124).

³³⁶ Rosales 1996.

³³⁷ Para una poética de la errancia en *D. Quijote*, vid. Orobigt 2015.

³³⁸ Reed 1981: 87.

³³⁹ En la expresión ya citada de R. Scholes (Scholes 1969: 105, vid. *supra*, p. 4).

³⁴⁰ Para una aproximación a las bases de la controversia se puede acudir a Barrado 2012. Allí pueden verse las posiciones de J. Canavaggio (Berganza: “pícaro de cuatro patas”), S. Altolaquirre (“picaresca superada o superpicaresca”), A. Valle-Arce (“desencuentro total entre la picaresca cervantina y la picaresca canónica”); la autora del artículo parece postular “más bien no una réplica cervantina a la picaresca canónica, sino una super-picaresca en sí”, y Maurice Molho habla de “una transposición cervantina de la picaresca”. Hay otras posiciones que entienden que la autobiografía de Berganza es plenamente picaresca, que Barrado no tiene en cuenta, como las de F. Sevilla y A. Rey (vid. *infra*, n. 342). La aportación que engloba mejor las posiciones más significativas, según la información de que disponemos, se encuentra en Muñoz Sánchez 2013, en la que se analiza la posición de Cervantes en relación a la poética del género picaresco, tal como se mostraba en su fase de institucionalización en las primeras novelas. El siguiente pasaje del ensayo creemos que condensa bastante bien su contenido: “Por otro lado, hay que tener en cuenta por su repercusión el artículo de Gonzalo Sobejano de 1975, “*El coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes”, y ello porque no sólo aduce motivos por los que incluir la última de las *Ejemplares* en el canon picaresco, a tenor del criterio expuesto para la comprensión del género por Lázaro Carreter, sino también por la revisión que efectúa del caso del *Lazarillo*, puesto que anticipa otras lecturas posteriores, como las de Víctor García de

la Concha y Antonio Rey Hazas, que inciden más en el *cursus honorum* que en el *ménage à trois* como motivo por el cual Lázaro expone por extenso su vida a Vuestra Merced. Como también el de J. B. Avalle-Arce, “Cervantes entre pícaros”, así porque repasa las aproximaciones cervantinas a la picaresca en duelo con Alemán, como sobre todo porque arguye con perspicacia que quizás “Cervantes no vio la picaresca como un género acabado, sino como algo decididamente *haciéndose*. La poética del *Guzman* no era para él una preceptiva, sino una opción: nada estaba finiquitado, todo estaba *in fieri* (..); la consagración de la forma guzmaniana fue una labor acumulativa, y en ella no participó Cervantes. Él llevó adelante sus propias aproximaciones y acosos a un género todavía abierto a sugerencias”. Lo que de algún modo viene a coincidir con la concepción de la novela picaresca como la construcción de un género en proceso de desarrollo sobre la base de unos rasgos diferenciales, desde su prescripción, establecida por la imbricación formal del *Lazarillo* y el *Guzmán*, hasta su agostamiento con el *Estbanillo González* (1646). Es mi opinión que Cervantes no escribió nunca una novela picaresca. Por lo menos no de forma estereotipada, según los parámetros formales y temáticos fijados por el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Pero sí meditó y reparó con hondura en los postulados que le informan. Ninguno de sus textos narrativos se construye sobre la autobiografía ficcional de un pícaro, sino siempre sobre la de un narrador heterodiegético-extradiegético, aunque sea solamente para presentar a un narrador homodiegético-intradiegético, como sucede en *El casamiento engañoso*. Para Cervantes la primera persona, a causa de su visión sesgada y unívoca, puede falsear y silenciar la realidad, por lo que intrínsecamente es indigna de confianza, máxime si se trata de la de un pícaro” (Muñoz Sánchez 2013: 119 s.).

³⁴¹ Baquero Goyanes 1956.

³⁴² El relato de Berganza es considerado por algunos especialistas genuinamente picaresco: “Todo esto explica que la autobiografía de Berganza sea plenamente picaresca” (Sevilla-Rey 2001: 421), y toda la novela *El coloquio de los perros*, “novela picaresca a carta cabal” (Sobejano 1975: 40).

³⁴³ Blecua-Luttikhuisen 1994: 648. En el capítulo tercero de *El asno de oro* se narra cómo el protagonista, Lucio, se convierte en asno por error de su amante coyuntural, la sirvienta Fotis, que le quita a su ama, la hechicera Pánfila, el ungüento equivocado que le había de convertir en ave. El antídoto consistía en comer una rosa, cosa que no le resultará fácil por temor a ser descubierto por los ladrones que se han apropiado de él y lo han puesto a su servicio. Ya hemos aludido a la importancia que tuvieron *Las metamorfosis*, el otro título de esta obra de Apuleyo, en la aparición de la novela picaresca. “El modelo es *El asno de oro* de Apuleyo contaminado con una recreación de esta obra que aparece en un extraño libro de caballerías, el *Baldo*, impreso en 1542” (Blecua-Luttikhuisen 1994: XVII y s.). Para este relato autobiográfico de un personaje, Falqueto, con extremidades de perro, vid. Blecua 1971.

³⁴⁴ Como es habitual, E. C. Riley ofrece una interpretación atinada: “Dada la brutalidad de la raza humana, su conducta rapaz y pérfida, demostrada repetidamente a través de los episodios de la vida de Berganza hasta su encuentro con la Cañizares, se deduce claramente que los perros se convertirán en hombres tan sólo cuando los hombres dejen de comportarse como bestias” (Riley 1990: 88).

³⁴⁵ Stanford 2007. El extenso capítulo XIV de este libro, que lleva por título “El viajero errante”, es bastante elocuente; allí leemos: “El primer gran retrato vernáculo de Ulises como viajero errante aparece en el canto vigésimo sexto del *Infierno* de Dante. Se trata de una figura paradójica, del tipo de Jano: una cara mira sombría hacia atrás a la concepción convencional latina de Ulises como el vencedor tramposo de los troyanos; la otra, asombrosamente radiante, atisba hacia adelante el espíritu del Renacimiento y del romanticismo del siglo XIX. Junto a la

concepción de Ulises de Homero, la de Dante, a pesar de su brevedad, es la más influyente de toda la evolución del héroe errante” (p. 222), y “los moralistas más antiguos se habían sentido perturbados por la ambivalencia de su inteligencia práctica, con su poder para el bien y para el mal. Dante apunta a la ambivalencia más sutil de la búsqueda de conocimiento por su valor en sí misma” (p. 226). En este capítulo hay abundantes referencias al sesgo como brujo que recibe Ulises en Grower (sobre todo) y Calderón, y su conversión momentánea en mago en Kazantzakis (p. 275).

³⁴⁶ *El coloquio de los perros*, en Blecua-Luttikhuisen 1994: 652. Tal vez tuviera aquí en cuenta Cervantes las palabras que Ovidio pone en boca de otra hechicera. En *Metamorfosis* VII dice Medea: *video meliora proboque, deteriora sequor*, algo así como “veo lo que es mejor y lo apruebo, pero hago lo peor”.

³⁴⁷ Para la reversibilidad de conceptos Dios / diablo en el *Lazarillo* y su relación con el folclore, vid. *infra*, n. 352. En el *Viaje de Turquía* (c. 1557) Pedro de Urdemalas, “fecundo en artimañas, el Ulises español”, como le llama M. Bataillon, al que Cervantes hará protagonista de una comedia suya con ese título (vid. *supra*, n. 2), cuenta de camino a Compostela a sus dos compañeros de peregrinación (Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando) cómo se las arregló para, mintiendo lo mejor que pudo (como Lazarillo al escudero), hacer creíble a un fraile del Monte Atos, cuando estuvo allí disfrazado de fraile, lo que le sucedió en la isla de Quíos, donde nunca había estado. Mátalas Callando comenta: “Paréceme que no les faltaba razón a los que decían que teníais demonio, porque tales cosas aún el diablo no las urdiera”. Pedro responde: “Pues hombre, que había ya sido dos meses o cerca fraile, ¿no queréis <que urda cosas que el diablo no baste?>” (La parte acotada está cuidadosamente tachada en uno de los manuscritos, según A. Rodríguez, vid. su edición: Anónimo 2019: 375). Esta magnífica obra dialogada de mediados del siglo XVI con reflejos del erasmismo propio del momento, que M. Bataillon atribuye al Doctor Laguna, permaneció inédita hasta comienzos del siglo pasado, y “si su influencia fue nula, su valor es de primer orden y su significación histórica grandísima” (Bataillon 1966: 692). El *Viaje* tiene el atractivo añadido para nuestro estudio de recordar el marco geográfico y cultural –el Monte Atos y el ambiente de algún monasterio donde no parece haber pasado el tiempo– en el que siglos más tarde se desarrollan ciertas aventuras del protagonista de la novela que estudiamos, de pronunciado carácter dialógico, *Vida y hechos de Alexis Zorba*. Los nombres que reciben primeramente los personajes procedentes del folclore en el mejor manuscrito conservado son curiosamente griegos, pues estaba previsto en principio como diálogo erasmista: Apatilo (Juan de Voto a Dios), Panurgo (Mátalas Callando) y Polítropo (Pedro de Urdemalas). El segundo se relaciona con Rabelais y el último tiene una inconfundible ascendencia odiseica (vid. *supra* p. 85 y n. 190), y es muy significativo que en la dedicatoria el autor cite el primer verso de la *Odisea* en griego, lengua que emplea como puede, de forma macarrónica y bastante graciosa por cierto, el protagonista de las aventuras en su relato de ellas a sus acompañantes. Quizás sirva de apoyo este dato a la tesis de Bataillon cuando atribuye al doctor Andrés Laguna la autoría de la obra, pues en una anotación al libro I del *Dioscórides* (1555), del que es traductor, el médico segoviano cita los dos primeros versos de la *Odisea* traducidos al español, distribuidos en cuatro endecasílabos, metro que ya había utilizado Gonzalo Pérez en la primera parte de su traducción aparecida 1550 (vid. *supra*, n. 233), pero esta vez rimados. Van acompañados de un sabroso comentario: “De lo dicho se collige a la clara, cuán útil y necessaria sea la peregrinación generalmente a todos los hombres. Lo qual Homero teniendo bien conocido, para darnos a entender un varón muy avisado y prudente como era Ulysses, invocó a la musa en esta manera: ‘O Musa cuéntame las perfecciones / Del que después de las troyanas clades, / Conoció las costumbres y ciudades / De muchas gentes y varias

naciones, etc.’ Mas a ninguno sirve tanto el peregrinar como al medico: dado que muy pocos dellos son los que peregrinan...”. Sigue una cruda invectiva contra los médicos noveles e inexpertos que no se deciden a ampliar conocimientos más allá de unas pocas universidades vecinas antes de volver y hacer el daño que hacen a los compatriotas (“como perros que en beviendo del Nilo, buelven luego raviando a morder a quantos hombres encuentran”). Es curioso que en el *Coloquio* cervantino el adjetivo que utiliza Cipiión para describir el carácter de Ulises es también “prudente”. La atribución a Laguna es rebatida por A. Rodríguez en su edición de 2019 del anónimo, en la que propone a Francisco López de Gómara, entre otros, como autor. En la introducción de esta última edición leemos: “Antes de aparecer este nuevo Ulises en escena, el autor cambia el nombre [Politropo] en Pedro de Urdemalas y trasforma a Panurgo en Mátalas Callando y a Apatilo en Juan de Voto a Dios, con lo que el inicial diálogo del Renacimiento viene a entroncar con los modos y maneras de la vieja puta Celestina, del mundillo abigarrado de Lázaro de Tormes y de los tipos populares del teatro de Lope de Rueda” (Anónimo 2019: 11).

Para la recepción de *El coloquio de los perros* en un autor tan importante del romanticismo alemán como E. T. A. Hoffmann, que escribió una continuación titulada “Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza” en 1814-15 (“Noticia de las últimas andanzas del perro Berganza” en *Fantasías a la manera de Callot*, Madrid: Anaya, 1986), vid. Barrado 2012. El interés que despertó en Freud la lectura de Cervantes y, en particular, *El coloquio de los perros* ha sido observado por E. C. Riley en dos ocasiones (Riley 1993 y 1994).

³⁴⁸ Utilizamos adrede la expresión del final del *Lazarillo* para resaltar el contraste entre las situaciones amorosas del final de ambas obras en las que el papel del amor es completamente distinto. L. Rosales afirma, al hablar de ciertas novelas ejemplares, que “la inherencia entre el amor y la libertad puede resumirse de este modo: sólo es libre quien ama. El amor es la gran fuerza liberadora” (Rosales 1966: 242). Para el cuestionamiento de la jerarquía de valores sociales en Cervantes, *ibid.* 243 y s.; vid. *supra*, n. 178.

³⁴⁹ Es significativo que, al referirse a esta novela, Kazantzakis diga que por la fuerza de su realismo recuerda la posterior *Almas muertas* de Gógol (Kazantzakis 1930: 134), que la crítica también pone en relación con la tradición picaresca (vid. *supra*, n. 60).

³⁵⁰ Kazantzakis 1980; 1930¹: 150. Para una valoración del carácter picaresco de esta novela vid. Guillén 1971: 95; Selig 1954: 138-140. Obviamente no podemos ocuparnos de una serie amplia de títulos de la literatura europea que pueden tener relación con la tradición picaresca y que son lectura supuesta en la formación de la persona culta y, sobre todo, del escritor. La comunicabilidad entre sí de las mismas a través de la lectura garantiza la transmisión de aspectos compartidos que son los que vemos en nuestro estudio (“Lesage traduce a Mateo Alemán, Smollet traduce a Lesage, Dickens lee a Smollet, Kafka (*América*) a Dickens, etcétera”, vid. *supra*, n. 4).

³⁵¹ “Intricately related to Felix Krull’s personal and cultural confidence games and his trickster travesties of traditions is Schopenhauer’s philosophy in *The World as Will and Representation*, with his central trope of reality as great illusion, the veil of Maya. This Schopenhauerian trope permeates Mann’s literary creativity from Buddenbrooks on and comes to full fruition in Felix Krull’s many full charades and masquerades” (F. R. Lubitch, en *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, R. Robertson (ed.), C. U. P., 2002, p. 200).

³⁵² En cuanto a la identificación entre Dios y diablo que hace Zorba, puede verse un paralelo en el *Lazarillo*, pues es posible que en él se dé una reversibilidad de conceptos Dios/diablo – diablo/ Dios, como supone Edmund Cros en su estudio sobre el folclore en la

novela española, lo que reflejaría la satanización del pobre en el cambiante clima espiritual del siglo XVI (Cros 1977: 17 s.) Para los componentes folclóricos en el Lazarillo puede servir de orientación Carrasco 1997: xxxvii-xlvi. El folclore tiene un papel importantísimo en la tradición de literatura picaresca y se manifiesta profusamente en expresiones de carácter parémico. La abundancia de elementos procedentes del folclore se da también en el caso de la novela griega, como lo demuestra el estudio en ella del *παροιμιακός λόγος* que hace A. Doulaveras (1991). Muy interesantes observaciones al respecto son las que ofrece E. Kapsomenos (2010), quien insiste en la base tradicional popular por encima de procedencias filosóficas (v.gr. nietzscheanas) en muchas de las intervenciones de Zorba. La presencia del folclore en la novela (también presente en la *Odisea*) es un rasgo muy relevante que la aproxima a la tradición de la literatura picaresca.

³⁵³ Para el sentido de la transvaloración (Umwertung) en *La genealogía de la moral*, el pasaje de “El pálido delincuente” de *Así habló Zaratustra* y el posible traslado de conceptos a la delincuencia en la picaresca, vid. *supra*, pp. 126 ss. Para la semblanza que hace S. Zweig de Nietzsche, vid. *supra* pp. 136 s.. En lo que se refiere a la naturaleza dilemática de Zaratustra y su distribución en los caracteres antagónicos del narrador y de Zorba, encontramos un comentario interesante en Poulakidas (1970: 238): “Zarathustra and the Boss are too theoretical, too idealistic to become overmen. Zorba on the contrary, has life as teacher, and life produces the answers. However contradictory life may be, there is no agony and despair for Zorba. But for twice-born Zarathustra and the Boss, their man-made answers can only heighten the conflict which agonizes and torments their souls”.

³⁵⁴ Sobre las condiciones materiales de la familia de Giorgis Zorba, Niki P. Stavrou es demasiado escueta cuando dice: “he was the son of a rich cattle owner” (Kazantzakis 2015 b: 345). La realidad de la adolescencia del verdadero Zorba, Giorgis, parece mucho más difícil de lo que se desprende de esa afirmación tan sumaria. Una imagen más próxima a la realidad suponemos que es la que ofrece Anapliotis (vid. *infra*, p. 407).

³⁵⁵ Conviene recordar que en alemán, la lengua de Nietzsche, la palabra *Schuld* significa tanto la deuda material como la culpa moral, y que *unschuldig*, con el prefijo privativo, quiere decir inocente. En este sentido Zorba recupera la inocencia al haber logrado expresar lo que quería con la danza y así pagar su “deuda”, es decir, acabar con el sentimiento de culpa. Sobre la experiencia de Kazantzakis al escuchar en la escuela el relato bíblico como la cuenta en *Carta al Greco* vid. *supra*, n. 221.

³⁵⁶ La parodia de la aceptación de la frugalidad por parte del hidalgo cuando no le queda más remedio por su ruina es clara en el *Lazarillo*. El pícaro no puede entender que su amo vea bondades en el hambre (vid. *supra*, p. 222).

³⁵⁷ Fotis Zorba, el padre del personaje real Giorgis Zorba, hubo de vender sus pertenencias como propietario relativamente acomodado por sus malas relaciones con los turcos instalados en el lugar y trasladarse a otro no muy lejano. No le fueron mal las cosas hasta que murió su mujer y decidió meterse a monje en el Monte Atos. Giorgis Zorba, entonces de unos 15 años, le propuso hacerse cargo del rebaño como pastor, pero las cosas no le fueron bien y perdió todo el ganado por una peste. Decidió partir para Calcídica, haciendo un camino en el que tuvo incluso que mendigar. Según la información que tenía, había una explotación minera en la que aprendería el oficio en el que se convertiría en un verdadero experto según información que nos proporciona Anapliotis, quien describe las peripecias de Giorgis y los diferentes oficios (algunos los cita Alexis en la novela) a los que tuvo que dedicarse para subsistir y alimentar a los hijos, cinco, que tuvo de un matrimonio, durante los años duros entre guerras y levantamientos. Cuando encontró a Kazantzakis en 1914, ya era un viudo de entre 50 y 55 años, y cuando se instaló en Prastová se llevó con él a los hijos, dos varones y tres hembras. Es cierto que antes de encontrarse con Kazantzakis, Giorgis estuvo a punto de seguir los pasos del padre, pero “no le iba la sotana: estaba sediento de vida, de acción, de aventura” (Anapliotis 1960: 39 ss., 53).

Para la relación entre el verdadero Zorba y Kazantzakis, como alternativa y complemento del libro de Anapliotis, véase Stasinakis 2017.

³⁵⁸ Entre 1924 y 1926 Nikos Kazantzakis escribió una obra muy especial que nunca se decidió a publicar, cuyo título *Simposio* remite al modelo antiguo: “así como Platón habla sobre el amor, nosotros lo hacemos sobre Dios”, le anuncia el autor en una carta a su amigo Papastefanou (1922). Los personajes que allí se dan cita son Hárpagos (Kazantzakis), Petros (Sikelianós, el poeta devoto de la belleza), Kosmás (Dragoumis, el hombre de acción) y Miros (Miron Gounelakis, un metafísico frustrado convertido en comerciante). La obra no vio la luz hasta mucho más tarde (Kazantzakis 1971), con una nota editorial de E. Ch. Kasdaglis. Bastante material del que se encuentra en esta obra fue reutilizado por su autor en otras. P. Prevelakis ofrece una recensión del diálogo que leyó en un manuscrito y sugiere que el pasaje de la confesión de Hárpagos después de su ascesis en el Monte Atos podría considerarse un capítulo, si no el núcleo, de la *Carta al Greco* (Prevelakis 1958: 290 s.)

³⁵⁹ Sobre el carácter formativo de la novela picaresca: “although, of course, the *Bildungsroman* has a peculiar significance within German culture, it is utterly false to pretend, as some critics have, that only German picaresque novels are, in the broader sense of the term too, *Bildungsromane*” (Guillén 1971: 80-81).

³⁶⁰ Para la relación del *Quijote* con la picaresca, vid. Reed 1981; para el narrador y el diálogo en la picaresca cervantina, vid. Rodríguez Álamo 2016. En cuanto a la relación de Kazantzakis con la obra cervantina: para *El pobre de Asís*, vid. Engelbert 1963; para Cervantes en la literatura griega en general y en Kazantzakis en particular, vid. Samouil 2007, 2011.

³⁶¹ Para la liquidación del sentimiento de culpa con la elevación mediante la danza vid. *supra*, p. 413. El valor de la danza en el pensamiento nietzscheano, tal como se manifiesta en *Así habló Zaratustra*, se encuentra muy bien expuesto en Gervós 2004. Se trata de una obra que Kazantzakis tradujo pronto al griego, y su repercusión en la creación del carácter de Zorba, tanto en lo que se refiere a la risa como a la danza, es muy notoria, lo que por supuesto no excluye que sobre todo la última tenga un profundo arraigo y significado en el folclore ancestral griego, como mínimo desde la lírica coral hasta la tragedia que tanto inspiró a Nietzsche (Kazantzakis tradujo también *El nacimiento de la tragedia*). Al verbo campechano de Zorba y a los comentarios ocasionales del intelectual se adaptan, desde sentencias breves como “sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas” (p. 173), a encadenamientos lúdicos con el lenguaje humano de alcance ontológico al final como: “¿No se les han regalado acaso a las cosas nombres y sonidos para que el hombre se reconforte en las cosas? Una hermosa necesidad es el hablar: al hablar el hombre baila sobre todas las cosas. ¿Qué agradables son todo hablar y todas las mentiras de los sonidos! Con sonidos baila nuestro amor sobre multicolores arcos iris. –‘¡Oh Zaratustra!’”, dijeron a esto los animales, ‘todas las cosas mismas bailan para quienes piensan como nosotros: vienen y se tienden la mano y ríen, y huyen – y vuelven. Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser [...]’” (Nietzsche 2005: 304 s.)

³⁶² En griego se ha mantenido la idea de olvido asociada fundamentalmente al verbo λανθάνω, que quiere decir ‘pasar desapercibido’ a los sentidos y, por tanto, a la conciencia, significado que tiene obviamente consecuencias muy significativas en la forma de relacionarse con el mundo. La misma raíz se encuentra en λήθη, el olvido por antonomasia (ληθαργία, cf. esp. letárgico), que en el imaginario antiguo llegó a designar el río que en el Hades provocaba, al beber su agua, la anulación de la conciencia de la vida y por tanto se identificaba con la muerte. La creación órfica de la fuente de la memoria, Μνημοσύνη, hacía concebir la esperanza del regreso a la vida. Otra palabra para olvido con esta misma raíz es λησιμονιά, con ciertas

connotaciones despectivas de abandono. Pero es muy significativo que la palabra que significa error sea *λάθος*, de esta misma raíz, indicando el ‘desapercibimiento’ del buen camino. La construcción de la palabra *ἀλήθεια* mediante la *α* privativa demuestra una disposición espiritual de negativa a aceptar las veladuras engañosas y de intento de despojar a las cosas de esas veladuras para acceder a su re-velación. La idea de ocultación se mantiene en el verbo latino *lateo* (cf. esp. latente) de la misma raíz indoeuropea que la griega, y la asociación con la muerte en el verbo *leto*, matar (cf. esp. letal). La errancia, tal como hemos procurado entenderla, es la conciencia de estar inmensos en el error y que la existencia es una pugna por redimirse de él. Tal vez por eso sea el mito de Sísifo con su carga perpetua, con quien se identifica el pícaro Guzmán, el que mejor represente el destino humano (Nieto Ibáñez 2005: 236; vid. *supra*, n. 257.)

³⁶³ Sobre el privilegio concedido a la inmediatez de la voz y la necesidad de una nueva teoría de la escritura, Jacques Derrida se pronuncia de la siguiente manera: “¿Qué sustituye a la metafísica de la presencia? O, más exactamente, ¿qué es posible pensar cuando se des-construye la presencia? Si la metafísica de la presencia se constituyó por el privilegio de la voz y por la represión de la escritura, la des-construcción de la presencia no puede menos que abrir el campo de una nueva teoría de la escritura (*archiescritura*, *archihuella*, *differentia* o *différance*, *gramma*). Pues escritura significa, primariamente, inscripción e institución durable de un signo. Ahora bien, la semiología misma nos da las armas para pensar todo sistema de signos escritos o inscritos [...] La huella (*trace*) se relaciona tanto con el pasado como con el futuro y constituye lo que se llama “presente” por esa relación misma con lo que éste no es”. [...] (Jacques Derrida, *Tiempo y presencia*, Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1971, pp. 27 s.).

³⁶⁴ El tratamiento de la mujer por parte de Zorba, “el gran tema”, según él, junto con el de la comida, merecería una atención detenida. Al lado de la rudeza de sus razonamientos, como ocurre con su teología, hay soluciones concretas en su relación con las mujeres que demuestran reconocimiento y calidad humana. El hecho de que no guarde rencor a Nussa, la mujer eslava joven con la que se casa y que le abandona por un galán, sino que admire su autonomía; el episodio de la búlgara que le encubre una noche y aguarda amorosa su regreso; la defensa arriesgada que hace de la viuda en la estrecha sociedad de la aldea cretense donde vive aislada, y el trato que a la larga da a madame Hortense (vid. *supra*, n. 302) le alejan de una atribución simplista de misoginia. La pregunta que se hace aquí y que traslada al intelectual no parece ser degradatoria para la mujer, ni mucho menos porque esté en esos momentos con una de alterne, sino que cuestiona una antropología basada en el varón. De todos modos, es seguro que el feminismo de hoy tendría muchas objeciones que hacer a Zorba por su conducta con las mujeres.

³⁶⁵ En esos términos describe Lázaro Carreter (1983: 45) la carta del doctor López de Villalobos (1473?-1549?) al obispo de Plasencia, en la que puede hallarse “el modelo fundamental, tan ardientemente buscado, del yo narrativo del Lazarillo”.

³⁶⁶ El término, de origen italiano (“novella”), aparece registrado por primera vez en Nebrija y tardó en adquirir el sentido que le damos hoy, un género narrativo de características muy amplias y complejas “que no ha cesado de evolucionar hasta nuestros días” (Bajtín). Cervantes, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, alude al sentido que tenía en la literatura del país de origen (entendemos que desde Bocaccio a Bandello) y se considera el primer novelador e innovador del modelo en nuestra lengua: “A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró,

y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la imprenta” (Blecua-Luttikhuizen 1994: 15 s.).

El término pasó a referirse a relatos más extensos (en italiano equivaldría a *romanzo* y en francés a *roman*) y a los más breves se les llamó “novela corta”. La cuestión desde el punto de vista terminológico, conceptual e histórico es muy compleja. Pueden verse los trabajos de C. García Gual (1972 y 1990). La *Vida de Lazarillo de Tormes, de sus fortunas y adversidades*, título con el que apareció en las primeras ediciones conservadas de 1554, fue tratada en algún momento tras su aparición como “libro de entretenimiento”, como sucede en el *Catalogus Clarorum Hispaniae Scriptorum* (1607) de Valerio Andrés Taxandro, en el que se dice que Diego Hurtado de Mendoza “compuso [...] el libro de entretenimiento llamado *Lazarillo de Tormes*”. Aunque la expresión tal vez fuese de uso común para referirse a cierto tipo de libros, el concepto no aparece en preceptistas del siglo XVI, como López Prnciano, pero aparece pronto en el siglo XVII en el título *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605) de López de Úbeda, y Cervantes en 1615 dice de su *Persiles* “que ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento”. No parece muy fuera de lugar entender *Vida y hechos de Alexis Zorba* entre la categoría, nada trivial desde esta perspectiva histórica, de libros de entretenimiento, a juzgar por la intención de Kazantzakis cuando afirma que, tras la monumentalidad de la *Odisea*, le entraron ganas de divertirse y comenzó a escribir novelas (la primera que cita es ésta: vid. *supra*, n. 313). Clasificaciones posteriores catalogan el *Lazarillo* como inauguradora del género picaresco en la historia de la novela o como prepicaresca (no aparece en él todavía la palabra “pícaro”). Pero la contestación al nuevo género no tardaría en llegar, no por eliminación, sino por integración: “Sucede que el Quijote no es una antinovela picaresca, como tampoco es un antilibro de caballerías, sino la superación consciente de ambos géneros en una realidad literaria flamante que se llamará ‘novela moderna’, pero que empezó configurándose como libro de entretenimiento, esto es, como una ficción que se presenta como una ficción con la que combatir el *tedium vitae*, y que aporta conocimiento, pues su estética lleva implícita una ética, ya que para Cervantes la verdad poética y la moralidad eran inseparables, cuya aprehensión le corresponderá al lector prudente y avisado extraer por cuenta propia” (Muñoz Sánchez 2013: 124). En paralelo y a continuación del *Quijote* fueron “creciendo en brazos de la imprenta” las *Novelas ejemplares*, la última de las cuales fue *El coloquio de los perros*.

En la amplia tipología de la novela se considera al *Lazarillo* también como novela epistolar por las razones antedichas. No puede decirse lo mismo de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, aun cuando el capítulo central constituido por la carta confesional de Zorba a su patrón tenga una gran importancia por su condensación, y también la tengan las breves postales que le envía después de su separación. Muy importantes son también otras cartas de otras procedencias (sobre todo las del amigo Stavridakis) que recibe el narrador y que contribuyen a la polifonía de la novela griega y a acentuar su carácter dialógico. No es raro que el autor-narrador en el prólogo dude sobre qué forma darle a la fábula (*παραμύθι*) de Zorba: *ρομάντσο, τραγούδι, πολύπλοκο φανταστικό διήγημα της Χαλιμαῆς ἢ στεγνά, ξερά νὰ ξεσηκώσω τὶς κουβέντες ποὺ μοῦ ἔκανε σ’ ἓνα ἀκρογιάλι τῆς Κρήτης* (“romance, canción, intrincado cuento fantástico de *Las mil y una noches* o transcribir de modo árido y seco las pláticas que mantuve con él en la costa de Creta”). En las traducciones que hemos manejado *ρομάντσο* ha sido traducido por “romance” en español (S. Ancira; para las salvedades, vid. *supra*, n. 299) y por “novel” en inglés (P. Bien y S. Matthias). Entre las opciones que el autor baraja en el prólogo no aparece, sin embargo, el término *μυθιστόρημα*, acuñado en 1815 por K. M- Koumas para designar la novela moderna frente a *μυθιστορία* (propuesto por Koráis en 1904), reservado para la novela griega y bizantina

(Sachinís 1992: 26 s.; Tonnet 2002: 127, n. 23; Tziovas 2007: 123). Sin embargo, unos cuatro años antes de decidirse a escribir el παραμύθι de Zorba (1941) el propio Kazantzakis publicó un boceto de prólogo titulado: “Πρόλογος στο μυθιστόρημα *Βίος και Πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*”, en *Κρητικὲς Σελίδες* (1936-1937) 11-12 (vid. *supra*, pp. 305, 329). Está claro que la terminología no contribuye muchas veces a esclarecer los problemas que plantea la teoría de los géneros y que para la valoración crítica de una obra en concreto es necesario proveerse de un método que facilite ver la combinación en que se hallan en ella.

BIBLIOGRAFÍA

- AGATHOS, TH. [ΑΓΑΘΟΣ, Θ.] (2007), *Από το "Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά" στο "Zorba the Greek"*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- (2017), *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Gutemberg.
- (2023), “Η κριτική υποδοχή στην Ελλάδα και στο εξωτερικό”, en el prólogo a la edición de *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα: Διόπτρα, 21-24.
- ALDRIGE, A. O. (1971), “The Modern Spirit: Kazantzakis and Some of His Contemporaries”, *Journal of Modern Literature* 2, 303-313.
- ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española (2012).
- ALMAGRO, M. (1985), *James Joyce y la épica moderna. Introducción a la lectura de Ulysses*, Sevilla: Universidad.
- ANAPLIOTIS, G. [ΑΝΑΠΛΙΩΤΗΣ, Γ.] (1960), *Ο άληθινός Ζορμπάς και ο Νίκος Καζαντζάκης*, Αθήνα: Δίφρος.
- ANEMOYANNIS, G. [ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ.] (1977) *Ο άλλος Καζαντζάκης. Σεναριόγραφος, Μεταφραστής θεατρικών έργων*, Αθήνα : Το Μουσείο του.
- ANGELAKI-ROOKE, K. [ΑΓΓΕΛΑΚΗ ΡΟΥΚ, Κ.], (1977), “ Άσκητική ή εὐθύνη, ή δέκατη Μούσα”, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα, 128-133.
- (1979) *The suffering God. Nikos Kazantzakis. Selected letters to Galaea and to Papastephanou*, translated by Ph. Ramp and K. Anghelaki-Rooke, Introduction by Katerina Angelaki-Rooke, New Rochelle, New York: Caratzas Broders Publishers.
- ΑΝΌΝΙΜΟ, *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid: Real Academia Española (2011).
- ΑΝΌΝΙΜΟ, *Viaje de Turquía de Pedro de Urdemalas*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra (2019).

- ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española (2012).
- ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española (2012).
- APOSTOLÍ, P. [ΑΠΟΣΤΟΛΗ, Π.] (2004), “The European Itinerary of the Picaresque Novel and its Traces in 19th Century Greek Literature. Transformation and Continuity”, *Neohelicon* 31: 2, 53-61.
- (2018), *Το πικαρικό μυθιστόρημα και η παρουσία του στον ελληνικό 19^ο αιώνα. Από τον Ερμήλο (1817) ως την Πάπισσα Ιωάννα (1866)*, Αθήνα: Άρτεμις [PhD, University of Athens, 2003].
- APOSTOLOPOULOS, NT. [ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΤ.] (1959), “ ‘Ο Νίκος Καζαντζάκης και η φιλοσοφία του”, *Νέα Εστία*, τεύχ. 779, 145-154.
- APULEYO, L., *El asno de oro*, ed. de Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- ARANA, J. R. (1999), “Kazantzakis: literatura contra mística”, en *Tras las huellas de Kazantzakis*, ed. O. Omatos, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 17-40.
- (2015) “El Nietzsche de Kazantzakis, un encuentro reticente”, prólogo a *Federico Nietzsche en la filosofía de la Justicia y del Estado*, tesis de N. Kazantzakis (1909), trad. de O. Omatos, Universidad del País Vasco.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. bilingüe de Paloma Ortiz, Madrid: Dykinson, 2011.
- AVALLE ARCE, J. B. (1990), “Cervantes entre pícaros”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, 591-603.
- AVGERIS, M. [ΑΥΓΕΡΗΣ, Μ.] (1939) “ ‘Η νέα Όδύσσεια”, *Νέα Εστία*, τεύχ. 306, 1247-1256 / 1344-1349.
- BAJTÍN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F. C. E.
- BAQUERO GOYANES, M. (1956), “El entremés y la novela picaresca”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid: C.S.I.C., pp. 215-246.
- BARANOWSKI, A. M. (2007), “Entre le désir d’enracinement et l’errance. Franz Kafka : *Das Schloß ; Amerika*”, en A. Bouloumié, *Errance et marginalité dans la littérature*, Presses de l’Université d’Angers, pp. 189-200.
- BARRADO, M. C. (2012), “Cervantes-Hoffmann: dos visiones complementarias del perro Berganza” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 47-65.
- BATAILLON, M. (1966²), *Erasmus y España*, Méjico, Madrid, Buenos Aires: F. C. E.
- (1982), *Pícaros y picaresca. La Pícaro Justina*, Madrid: Taurus.

- BEASLEY, C. J. (1994), "Translation and Cultural *Translatio*", en *The Picaresque. A Symposium on the Roge's Tale*, U. Delaware Press, pp. 94-106.
- BEATON, R. [ΜΠΗΤΟΝ, Ρ.] (2017), "Ο Ζορμπάς και οι Έλληνες: Ο Νίκος Καζαντζάκης και η ελληνική παράδοση", en *Νίκος Καζαντζάκης ο κοσμοπαρωρίτης*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, pp. 118-133.
- BECK, H. G. (1966), *Formprobleme des Akritas-Epos*, München.
- BERGSON, H. (1963), *Obras escogidas. Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. Materia y memoria. La evolución creadora. La energía espiritual. Pensamiento y movimiento*, Madrid: Aguilar.
- ___ (1977), *Memoria y vida*, textos escogidos por Gilles Deleuze, Madrid: Alianza Editorial.
- ___ (1986²), *La risa*, Madrid: Espasa Calpe.
- BERTIN-ÉLISABETH, C. (2017), "A propos de l'itinérance picaresque : devenir Autre ? Devenir l'Autre ?", *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral /, Pouvoirs et écritures, mis à jour le : 01/05/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/167>.
- BIEN, P. (1971), "Kazantzakis Nietzscheanism", *Journal of Modern Literature* 2, 245-266.
- (1972), *Kazantzakis and the Linguistic Revolution in Greek Literature*, Princeton: UP.
- (1987), "Ο Καπετάν Μιχάλις, an Epic (Romance ?) Manqué", *Journal of Modern Greek Studies* 5: 2, 153-73.
- (1989), *Kazantzakis Novelist*, Bristol: UP.
- (1989), *Kazantzakis: Politics of the Spirit*, vol, 1, Princeton: UP.
- (2000), "Μερικές προσεγγίσεις στην καζαντζακική Οδύσσεια", en *Θέματα λογοτεχνίας* 15, 125-36.
- (2007a), *Kazantzakis: Politics of the Spirit*, vol 2, Princeton: UP.
- (2007b), *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- BLACKBURN, A. (1979), *The Myth of the Picaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel*, Chapel Hill: U. of North Carolina Press.
- BLECUA, A. (1971-1972), "Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla 1542)", *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona* 24, 147-239.
- BLECUA, A.-LUTTIKUIZEN, F. (eds.) (1994), *Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares*, ed. F. Luttikhuisen, intr. A. Blecua, Barcelona: Planeta.
- BLOCH, A. (1971), "The Dual Masks of Nikos Kazantzakis", *Journal of Modern Literature* 2, 189-198.
- BLOOM, H. (1975), *A map of misreading*, Nueva York: Oxford UP.
- (2005), *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama

-
- (2009), *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, Madrid: Trotta.
- (2011), *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, Madrid: Taurus.
- BLUEFARB, S. (1978), “Bloom: Passive Picaresque Hero”, *Modern British Literature* 3, 143-155.
- (1977), “Leopold Blom’s Jewishness”, *MBL* 2, 81-84.
- BOISSEAU, P.-I. (2004), *Le picaresque à l’épreuve du sous-sol: Dostoïevski, Céline, Ellison, Grass*, col. Specimina slavica tolosana, CRIMS-LLA.
- BOITANI, P. (2001), *La sombra de Ulises*, Barcelona: Península.
- BOLLENBECK, G. (1985), *Till Eulenspiegel. Der dauerhafte Schwankheld*, Stuttgart.
- BORUCHOFF, D. A. (2005) “La malograda invención de la picaresca” en *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla: Universidad, pp.497-512.
- BOULOUMIE, A. (2007), *Errance et marginalité dans la littérature*, Presses de l’Université d’Angers.
- BRETTAKOS, N. [ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ, Ν.] (1960), *Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία του και το έργο του*, Αθήνα: Π. Σύψας.
- BREUER, D. (2016). *El aventurero Simplicissimus. Continuatio*, de H. J. Ch. von Grimmelshausen, ed. de Dieter Bauer, trad. de J. Miracle (*Simplicissimus*) y C. Fortea (*Continuatio*), Barcelona : Penguin Random House.
- BRODER, H. (2016) *Wandering in Contemporary Literature: A Narrative Theory of Cognition*, Phd, City U. of New York.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, U. de Santiago de Compostela.
- (1994), “Bajtín y la teoría de la historia literaria - El caso de la picaresca”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3, 76-88.
- (2007), “Memoria de la transición y modelo picaresco. Notas de lectura”, en *Memoria literaria de la transición española*, Gómez Montero, Javier (ed.), Frankfurt: Vervuert, pp. 78-93.
- CACHO BLECUA, J. M. (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa Editorial.
- CAMPBELL, J. (1966⁸), *The Hero with a Thousand Faces*, New Jersey: Princeton UP.
- CAMUS, A. (1985), *Le mythe de Sisyphe*, Paris: Folio.

- CARRASCO, F. (ed.) (1997), *Lazarillo de Tormes*, New York: Peter Lang.
- (2001), “Inicios de la picaresca”, en *La novela española en el siglo XVI*, Madrid: Iberoamericana, pp. 217-294.
- CASTILLO DIDIER, M. (1966-1968), *Cristóbal Colón*, trad. de M. Castillo Didier, Buenos Aires: Carlos Lohé / Barcelona: Planeta. (recogida en *Obras selectas*, vol. III. de esta editorial, 1973³).
- (1975), *Odisea*, introd., trad. y apéndices de M. Castillo Didier, en *Obras selectas*, vol IV, Barcelona: Planeta.
- (1999 a), “Los cantos de Kazantzakis a D. Quijote y Sta. Teresa”, en *Tras las huellas de Kazantzakis*, ed. de Olga Omatos, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 41-52.
- (1999 b) “Cristóbal Colón visto por Kazantzakis”, en *Tras las huellas de Kazantzakis*, Olga Omatos (ed.), Granada: Athos-Pérgamos, pp. 53-72.
- (2018) *Odisea*, de Nikos Kazantzakis, introd., trad. y apéndices de M. Castillo Didier, Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- CAVILLAC, M. (2017), *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid: Casa de Velázquez.
- CERVANTES, M. DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, edición conmemorativa del IV Centenario Cervantes, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona: Penguin Random House (2015²; 2005¹).
- *Novelas ejemplares*, ed. de F. Luttikhuisen, intr. A. Blecua, Barcelona: Planeta (1994).
- CHATZINIS, G. [ΧΑΤΖΙΝΙΣ, Γ.] (1948), “N. Καζαντζάκη, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*”, *Νέα Έστία*, 44, 1052-1054.
- (1997⁴ / 1955), “Τὸ πρόβλημα Καζαντζάκη”, *Ἑλληνικά Κείμενα*, Ἀθήνα: Δήμητρα, pp. 83-104.
- (1962), *Ἡ τέχνη εἶναι δύσκολη*, Ἀθήνα: Φέξη.
- CHANDLER, F. W. (1907), *Literature of Rogery*, Boston and New York: Cambridge UP.
- CHERMAVSKY, A. (2006), “La concepción del tiempo en Henri Bergson: El alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad”, *Revista de filosofía y teoría política* 37, 45-68.
- CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A. (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- CHOURMOYZIOS, AI. [ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ, ΑΙ.] (1977), *Νίκος Καζαντζάκης*, Ἀθήνα: Οἱ Ἐκδόσεις τῶν Φίλων.
- COLLADO, J. A. (1962), *Kierkegaard y Unamuno*, Madrid: Gredos.

- CORDIE, A. M. (2015) *Raum und Zeit des Vaganten: Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenromann des 17. Jahrhunderts*, Berlin-Nueva York: Walter de Gruyter.
- COUTINHO, S. (2004), “Wandering Beyond the Bounds: Nomadism, Health and Self-Undermining”, *Journal of Nietzsche Studies* 28, 70-88.
- CROS, E. (1977), “Le Folklore dans le *Lazarillo de Tormes*. Nouvel examen. Problèmes méthodologiques”, *Actes. Picaresque Européene*, U. Montpellier, pp 17-18.
- DE MAN, P. (1991), “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, *Anthropos* 29, 113-118.
- DEMETRIUS, J. K. (1975), “Nikos Kazantzakis in Spain”, en *Studies in Honor of M. J. Benardette (Essays in Hispanic and Sephardic Culture)*, pp. 215-225.
- DETORAKIS-KATSALAKI [ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ-ΚΑΤΣΑΛΑΚΗ] (1997), *Η Βιβλιοθήκη τοῦ Νίκου Καζαντζάκη στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο Κρήτης*, Ἡράκλειο: Ἐταιρία Ἱστορικῶν Μελετῶν.
- DIMADIS, K. D. (1999), “Las crónicas periodísticas de Nikos Kazantzakis sobre la guerra civil española y su obra *Viajando. España*”, en *Tras las huellas de Kazantzakis*, ed. de Olga Omatos, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 105-115.
- DÖBLIN, A. (2003), *Berlín Alexanderplatz. La historia de Franz Biberkopf*, ed. y trad. de Miguel Sáez, Madrid: Cátedra.
- DOULAVERAS, A. N. [ΔΟΥΛΑΒΕΡΑΣ, Α. Ν.] (1991), *Ο παροιμιακός λόγος στο μυθιστόρημα του Ν. Κ. “Αλέξης Ζορμπάς”*, Αθήνα: Βιβλιογονία.
- ECKHART (MAESTRO), *El fruto de la nada*, ed. de A. Vega, Madrid: Siruela, 2006².
- ELIOT, T. S. (1923), “*Ulysses*, Order and Myth”, *Dial* 75, 480-483.
- EMBEITIA, U. M. (1979), “La lucha por la vida”, en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, ed. de M. Criado del Val, Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 877-892.
- ENGLEBERT, J. A. (1963), “A Sancho for Saint Francis”, *Hispania* XLVI, 287-289.
- EUSTIS, J. C. (1977), *The presence of the Picaresque Genre in the Modern Spanish Novel*, Indiana University.
- EVANS, J. E. (2003), “Unamuno and Kierkegaard clarifying the relationship”, *Revista hispánica moderna* 56, 297-310.
- FARINOU-MALAMATARI, G. [ΦΑΡΙΝΟΥ ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, Γ.] (1991), “Ελληνικός Ζιβλάσιος; Ο πολυπαθής του Γ. Παλαιολόγου”, *ΕΕΦΣ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 1, 297-324.
- FAURE, P. (1985), *Ulysse, le crétois*, Poitiers : Fayard.

-
- FERRARIS, M. (2000), *Nietzsche y el nihilismo*, Madrid: Akal.
- FRANK, W. (1941²: 1937: 1927: 1926), *España virgen. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo*, trad. de León Felipe, Santiago de Chile: Zig-Zag.
- FRIAR, K. (1958), *The Odyssey. A Modern Sequel*, New York: Simon and Schuster.
— (1971) “Ο Νίκος Καζαντζάκης στην Αμερική”, *Νέα Έστία* 90, 135-145.
- FROHOCK, W. M. (1969), “The Failing Center: Recent Fiction and the Picaresque Tradition”, *Novel* 5, 62-69.
- FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J. (1950), “El antihéroe y su actitud vital (Sentido de la novela picaresca)”, *Cuadernos de literatura*, 7 (19, 20, 23), 97-143.
- FRYE, N. (1957), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton UP.
— (1977), *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila.
- GADAMER, H.-G. (1993), “Kunst und Nachahmung”, en *Gesammelte Werke 8. Ästhetik und Poetik I*, Tübinga: Mohr Siebeck, pp. 25-36.
- GALANÓPOULOS, CH. (2010) “Anti-Nihilisme in the Thought of Nikos Kazantzakis”, *Journal of Modern Greek Studies*, supl. to vol 28, n.1. 7-37.
- GALLOR, J. (1919), “Poliacroasis interna en *El coloquio de los perros*”, *Rétor* 9 (1) 28-52.
- GARCÍA CASTILLO, P. (2015), “Miguel de Unamuno: El sentimiento trágico y la incertidumbre como consuelo”, *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 4:5, 281-297,
- GARCÍA GUAL, C. (1991³), *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo.
— (1990), *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.
— (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GEREMEK, B. (1991), *La estirpe de Caín*, Madrid: Mondadori.
- GLASS, E. S. (1977) “‘Dead souls’ and the Hispanic Piquaresque Novel”, *Revista de Estudios Hispánicos* 11, 77-90.
- GOLDBERG, S. L. (1961), *The Classical Temper: A Study of James Joyce’s “Ulysses”*, London: Chatto & Windus.
- GÓMEZ CANSECO, L. (ed.) (2012), *Guzmán de Alfarache*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española.
- GONZÁLEZ, M. J. (1996²), *Simplicius Simplicissimus*, de H. J. Ch. von Grimmelshausen, ed. y trad. de M. J. González, Madrid: Cátedra.

— (1992), *La Pícaro Coraje*, de H. J. Ch. von Grimmelshausen, ed. de M. J. González, trad. de J. M. Esteban, Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ VAQUERIZO, E. (2013), *La Odisea cretense y modernista de Nikos Kazantzakis*, PhD, Universidad Autónoma de Madrid.

— (2013), “La ciudad ideal en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis”, *Bizantion Nea Hellás* 32, 247-268.

— (2008) “Algunas imágenes de Nietzsche en Kazantzakis / Images from Nietzsche in Kazantzakis”, *Le Regard Crétois* 36, 79-86.

GRIMMELSHAUSEN, H. J. CH. von, *Simplicius Simplicissimus*, ed. y trad. de M. J. González, Madrid: Cátedra, 1996².

— *La Pícaro Coraje*, ed. de M. J. González, trad. de J. M. Esteban, Madrid: Cátedra, 1992.

— *El aventurero Simplicissimus. Continuatio*, ed. de D. Breuer, trad. de J. Miracle (*Simplicissimus*) y C. Fortea (*Continuatio*), Barcelona: Penguin Random House, 2016.

GUILLÉN, C. (1957), “La disposición temporal del Lazarillo de Tormes”, *Hispanic Review* 25: 4, 264-279.

— (1962), “Towards a Definition of the Picaresque”, *Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Association*, La Haya, pp. 252-266, estudio ampliado e incluido en *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton 1971, pp. 71-106.

— (1971a), *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton: UP.

— (1971b), “Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque”, en *Literature as System*, pp. 135-158.

— (1987), *The Anatomies of Rogery. A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*, New York-Londres: Garland Publishing, Inc.

— (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.

HABERMAS, J. (2013), *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid-Buenos Aires: Katz.

HAGDOPOULOS, S. P. (1985), *Odysseus' Choice: A Comparison and Contrast of Works by Albert Camus and Nikos Kazantzakis*, PhD, Emory University.

HATZANTONIS, E. (1963), “Captain Sole: Don Quijote's after Image in Kazantzakis' *Odyssey*”, *Hispania* XLVI, 283-286.

HESSE, H. (1971), “Ein Stück von Theologie”, en *Mein Glaube*, Frankfurt: Suhrkamp.

— (1983), *Escritos sobre literatura*, Madrid: Alianza Editorial.

HÖLSCHER, U. (1988), *Die Odysee: Epos zwischen Märchen und Roman*, München: C. H.

IZZET, A. (1965), *Nikos Kazantzakis. Biographie*, París: Plon.

- JANIAUD-LUST, C. (1970), *Nikos Kazantzaki, sa vie, son oeuvre (1883-1957)*, Paris : Maspéro.
- JOLLES, A. (1969), «Die literarischen Travestien. Ritter-Hirt-Schelm», *Blätter für deutsche Philosophie* VI (1932/33), 281-294, recogido en *Pikarische Welt*, H. Heidenreich (ed.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 101-18.
- JOYCE, J. (1956), *Retrato del artista adolescente*, trad. de Alfonso Donado, Buenos Aires: Santiago Rueda.
- ___ (1997⁵), *Ulises*, ed. y trad. de J. M. Valverde, Barcelona: Lumen.
- JUNG, C. G. (1954), vid. Radin P.
- JUSDANIS, G. (1985), “The Politics of Criticism, Deconstruction, Kazantzakis, ‘Literature’”, *Byzantine and Modern Greek Studies* 9, 161-186.
- KANSI, I. [ΚΑΝΣΗ, Ι.] (2006), *Η ζωή του Λαθαρίγιο ντε Τόρμες. Οι περιπέτειες και τα δεινοπαθήματά του*, μετ. Ι. Κανσή, επίμ. Α. Ζαχαρέας, Αθήνα: Printa.
- ΚΑΡΣΟΜΕΝΟΣ, Ε. [ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ, Ε.] (2010), “Ο Αλέξης Ζορμπάς και το νεοελληνικό πολιτισμικό πρότυπο”, επ *Αναφορά στο Νίκο Καζαντζάκη*, Χανιά: Εταιρεία Κρητικών Σπουδών-Ίδρυμα Καψωμένου.
- KARALIS, B. [ΚΑΡΑΛΙΣ, Β.] (1994), *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας*, Αθήνα: Κανάκι.
- KATSARAPIDIS, S. [ΚΑΤΣΑΡΑΠΙΔΗΣ, Σ.] (2023), “Η καζαντζακική «Οδύσεια»: Μεταξύ ελληνικότητας και μεταφυσικής”, *Χάρτης* 59 (ed. electrónica).
- KAZANTZAKI, E. N. (1974), *Kazantzaki el disidente, visto a través de sus cartas, sus notas, sus textos inéditos*, Barcelona: Planeta.
- KAZANTZAKIS, N. [ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ, Ν.] (1927), *Ταξιδεύοντας. Ισπανία, Ιταλία, Αίγυπτος, Σινά, Αλεξάνδρεια: Σεράπειον*.
- (1929), “Ισπανία”, *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Έλευθερουδάκη*, τ. Ζ, Αθήνα, σσ. 847-855.
- (1980; 1930¹), *Ιστορία της Ρώσικης Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Έκ. Έ. Καζαντζάκη.
- (1938¹), *Όδύσεια*, Αθήνα: Πυρσός.
- (1960³), *Όδύσεια*, Αθήνα: Δωρικός.
- (1943), “Ένα σχόλιο στην Όδύσεια” [ἀπόκριση στον Β. Λαούρδα], *Νέα Έστία*, 34, 1028-34.
- (1946), *Βίος και πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*, Αθήνα: Αρχαῖος Ἐκδοτικός Οἶκος Δημητρίου Δημητράκου.
- (1947), *Alexis Zorba, ou le Rivage de Crète*, trad. de Yvonne Gauthier, Paris : Éditions du Chêne.
- (1960), *Τερτσίνες*, Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη.
- (1964⁵; 1941¹), *Ταξιδεύοντας. Ἀγγλία*, Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη.

-
- (1966⁵ a; 1937¹), *Ταξιδεύοντας. Ισπανία. Βίβα λα μουέρτε!*, Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη.
 - (1966-1968), *Cristóbal Colón*, trad. y estudio de M. Castillo Didier, Buenos Aires: Carlos Lohé / Barcelona: Planeta (recogida en *Obras selectas*, vol. III. de esta editorial).
 - (1971), *Συμπόσιον*, Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη.
 - (1974⁵), *Obras selectas. Vol. I: Toda raba. Cristo nuevamente crucificado. El pobre de Asís. Libertad o muerte*, Barcelona: Planeta.
 - (1974⁴), *Obras selectas. Vol. II: El jardín de las rocas. Vida y hechos de Alexis Zorba* (trad. de Roberto Guiburg). *Teseo. Melisa. Del Monte Sináí a la Isla de Venus*, Barcelona: Planeta.
 - (1973³), *Obras selectas. Vol. III: Carta al Greco* (trad. de Delfin Leocadio Garasa). *Los hermanos enemigos. Ascesis* (trad. de Enrique de Obregón). *Constantino Paleólogo. Cristóbal Colón* (trad. de Miguel Castillo Didier). *Sodoma y Gomorra*, Barcelona: Planeta.
 - (1975), *Obras selectas. Vol. IV: Odisea*, introd. y trad. de M. Castillo Didier, Barcelona: Planeta.
 - (1985), *Ασκητική. Salvatores Dei*, Λευκωσία: Ζαβάλλη (Θ έπαν., Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη).
 - (1986), *Ascética*, trad. de J. Ruiz, Barcelona: Kyklades.
 - (1991), *Χριστόφορος Κολόμβος. Τραγωδία*, Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη.
 - (1991), *Le Jardin des rochers*, préface de Azzit Izzet, Paris: Éditions du Rocher.
 - (1995) *Ο Νίκος Καζαντζάκης γράφει...στον Γιάννη Σταυριδάκη*, επ. εισ., σχόλ. Γ. Ανεμογιάννης, Βάρβαροι Ηρακλείου: Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη.
 - (1996¹⁶), *Βίος και πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*, τοῦ Νίκου Καζαντζάκη, ξαναστοιχειοθετήθηκε καὶ τυπώθηκε στὰ τυπογραφεῖα Ζαβάλλη λτδ. στὴ Λευκωσία τὸ 1981 μὲ ἐπιμέλεια Πατρόκλου Στάυρου (ΙΛ' έπαν., Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη, 1996).
 - (1997), “Έννιά ανέκδοτες επιστολές στον Αιμίλιο Χουρμούζιου”, *ή λέξη* 139, 235-247.
 - (1997), *Η Βιβλιοθήκη του Νίκου Καζαντζάκη στό Ιστορικό Μουσείο Κρήτης*, Ηράκλειο: Εταιρία Κριτικών Ιστορικών Μελετών.
 - (1998²; 1909), *Ό Φρειδερίκος Νίτσε έν τῇ φιλοσοφία τοῦ Δικαίου καὶ τῆς Πολιτείας*, Εἰσαγωγή, ἐπιμέλεια Π. Σταύρου, Αθήνα: Έκ. Καζαντζάκη. Traducción al español de O. Omatos con prólogo de J. R. Arana, 2015.
 - (1998), *Viajando. España. ¡Viva la muerte!*, trad. al español, notas y apéndices de Guadalupe Flores, prólogo de E. Kazantzaki, Madrid: Ediciones Clásicas.
 - (2014), *Βίος και πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ*, Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη.
 - (2015) *Federico Nietzsche en la filosofía del Derecho y del Estado*, trad. y notas de O. Omatos con prólogo de J. R. Arana, Universidad del País Vasco.
 - (2015 a), *Zorba el griego. (Vida y andanzas de Alexis Zorba)*, trad. de Selma Ancira, Madrid: Acantilado.
 - (2015 b), *Zorba the Greek. The Saint's Life of Alexis Zorba*, newly translated by Peter Bien, Nueva York: Simon & Schuster (With an afterword of Niki P. Stavrou).
 - (2018), *Odisea*, introd. y trad. de M. Castillo Didier, Santiago de Chile: Tajamar Editores.

-
- (1922), *Ο ανήφορος*, Αθήνα: Διόπτρα.
- (2023), *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα: Διόπτρα.
- KENT, J.-GAUNT, J. (1979), “Picaresque Fiction: A Bibliographic Essay”, *College Literature* 6:3, 245-270.
- KERENYI, K. (1959), “Ν. Καζαντζάκης, συνεχιστής του Νίτσε στην Ελλάδα”, *Νέα Έστία* 66, 43-59.
- (1960), “Nikos Kazantzakis oder Nietzsches Fortsetzung in Griechenland“, *Streifzüge eines Hellenisten*, Zürich: Rhein Verlag.
- (1954), vid. Radin P.
- KIERKEGAARD, S. (1969), *La enfermedad mortal*, Madrid: Guadarrama.
- KOKORIS, D. [ΚΟΚΟΡΗΣ, Δ.] (2023), “Ο Καζαντζάκης του Βάρναλη: απόκλιση, σύμπλευση, κατάκριση, αποδοχή”, *Χάρτης* 59 (ed. electrónica).
- KONIDARI-FABI, AI. [ΚΟΝΙΔΑΡΗ ΦΑΒΗ, ΑΙ.] (2001), *Ο συμπαντικός χορός στην Οδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη*, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.
- KREBS, J.-D. (1989), “La pícara, l’aventurière, la pionnière. Fonctions de l’héroïne picaresque à travers les figures de Justina, Courage et Moll”, *Arcadia* 24: 3, 239-252.
- LAGO, J. C. (1986), “Unamuno y Kierkegaard: dos espíritus hermanos”, *Anales del Seminario de Metafísica* 21, pp. 51-72.
- LAMPRIIDI, E. [ΛΑΜΠΡΙΔΗ, Ε.] (1939), “Η Όδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη” I.- Η μεταφυσική της (4-3-39, 11-3-39); II.- Ο Μῦθος της (18-3-39, 25-3-39, 1-4-39, 8-4-39); III.- Η Μορφή της (15-4-39), *Νεοελληνικά Γράμματα*.
- LAOURDAS, B. [ΛΑΟΥΡΔΑΣ, Β.] (1943), *Η Όδύσεια του Καζαντζάκη (Κριτικό δοκίμιο)*, Ἀθήναι, recogido con el título “ Η Όδύσσεια του Καζαντζάκη (Κριτικό δοκίμιο)” en *Φιλολογικά Δοκίμια*, Θεσσαλονίκη: Διαγωνίου, 1977, pp. 1-22.
- (1943), “Σχόλιο σ’ ένα κριτικό δοκίμιο”, *Νέα Έστία* 36, 1336-1341 [ἀπόκριση στὸν Ν. Καζαντζάκη]; recogido con el mismo título en *Φιλολογικά Δοκίμια*, Θεσσαλονίκη: Διαγωνίου, 1977, pp. 23-35.
- LAPORTE, S. (2011), *Replanteamiento de la poética de la novela picaresca a través del diálogo*, PhD, UAM.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1970), “En torno a Kazantzakis”, en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona: Planeta, pp. 249-309, trad. por I. Iatrídi en *Νέα Έστία* 90 (1971) 29-65.
- LAURENTI, J. L. (2000), *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca, Siglos XVI-XX* (2^a ed, refundida, corregida y aumentada), Kassel: Reichenberger.

-
- LAUTERBACH, U. (1981), *Gerhart Hauptmann. Das erzählerische Werk. 4. Anna. Till Eulenspiegel*, Frankfurt/M-Berlin-Wien: Ullstein.
- LÁZARO CARRETER, F. (1983²), "*Lazarillo de Tormes*" en *la picaresca*, Barcelona: Ariel.
- LEA, J. F. (1979), *Kazantzakis: The politics of salvation*, U. of Alabama.
- LEJEUNE, PH. (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Magazul-Endymión.
- LEVITT, M. (1983), "Homer, Joyce, Kazantzakis: Modernism and the Epic Tradition", *Journal of the Hellenic Diaspora* 10: 4, 41-45.
- LEWIS, R. W. B. (1960), *The Picaresque Saint. Representative Figures in Contemporary Fiction*, Londres: Victor Gollanz LTD.
- LITTLE, T. E. (1974), "Dead Souls", en *Knave and Swindlers. Essays on the Picaresque Novel in Europe*, London: Ch. Whitbourn.
- LITZT, A. W. (1974), "The Genre of Ulysses", en: J. Halperin (ed.), *The Theory of the Novel*, New York: Oxford UP, pp. 109-20.
- LOPE DE VEGA, *La desdicha por la honra*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona: Planeta (1983).
- LÓPEZ PRINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, (3 vols.), ed. A. Carballo Picazo, Madrid: CSIC (1953).
- LÖWITH, K. (2011), *De Hegel a Nietzsche: la quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*, Madrid: Katz.
- LUKÁCS, G. (1970; 1920¹), *Teoría de la novela*, Barcelona: Grijalbo.
- LUNA, J. DE, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes, sacada de las crónicas antiguas de Toledo*, ed. de J. L. Laurenti, Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- LLORCA, M.-SORIANO, J. I. (2012), "Amadís, Tirant y Don Quijote: tres ejemplos de caballeros penitentes", en *Estudios de literatura medieval: 25 años de la AHLM*, Murcia: Editium, pp. 613- 623.
- MACCARTHY, A. (2003), "Wandering Odysseus", en *Silverpowdered Olivetrees. Reading Joyce in Spain*, Universidad de Sevilla, pp. 227-233.
- MACDONOUGH, B. T. (1978), *Nietzsche and Kazantzakis*, Washington: University Press of America.
- MAESTRO, J. G. (1990), "Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: el Quijote desde la experiencia de la estética de la recepción de 1898", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 241-264.

- MAGRIS, C. (1998), *Ítaca y más allá*, Madrid: Huerga y Fierro.
- (2009), “Ulises después de Homero”, *Letras* 80, 115, 117-94.
- MAHLENDORF, U. R. (1986), “Schelm und Verbrecher: Döblins Berlin Alexanderplatz”, *Der Moderne Schelmenroman: Interpretationen*, G. Hoffmeister (Hgr.), Amsterdam: Rodopi, pp. 77-108.
- MANN, Th. (1989), *Selbstkommentare: “Königliche Hoheit”, “Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull”*, Frankfurt am Main: Fischer.
- MARKOU, A. S (2022), *The Odyssey Sets Sail Again. Wanderlust in Modern literary Transformations of the Odyssey*, PhD. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
- MATHIOUDAKIS, N. [ΜΑΘΙΟΥΔΑΚΗΣ, Ν.] (2013), *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, εισ. και επιμ. Ν. Μαθιουδάκη, Αθήνα: Εκ. Έθνος.
- (2015), “La inefable santidad de Nikos Kazantzakis. Heroísmo y santidad como ideal supremo del hombre”, postfacio a la ed. de *El pobre de Asís*, con trad. de Marta Silvia Dios Sanz, Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- (2017), “Νίκος Καζαντζάκης: *Homo poeticus et universalis*”, en *Νίκος Καζαντζάκης ο κοσμοπαρωρής*, επιμ. του ίδιου, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, pp. 66-93.
- (2020) *Η οδύσσεια των λέξεων. Νεολογικά αθησαύριστα στο έπος του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- MATTHIAS, S. (1998 a), “Restoring the Prologue to the English Edition of *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (alias Zorba the Greek): recreating a Work in Progress”, *Journal of Modern Greek Studies* 16: 2, 221-240.
- (1998 b) “Prologue to Zorba the Greek”, Translation into English, *Journal of Modern Greek Studies*, 16. 2, 241-245.
- METZIDAKIS, PH. (1989), *La Grecia moderna de Unamuno*, Madrid: Ediciones La Torre.
- MIDDLETON, D. J. N.- BIEN, P. (1996), *God’s Struggler. Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis*, Macon, Georgia: Mercer UP.
- MOLINOS, M. de, *Guía espiritual*, intr. de J. García Font, Barcelona: mra ediciones, 1998.
- MONTESINOS, J. F. (1933), “Gracián o la picaresca pura”, *Cruz y Raya* 4, 38-63.
- MORALES, A. (2007-2008), “Más allá de Ítaca: la *Segunda Odisea* de Cavafis”, *Estudios románicos* 16-17, 747-763.
- MORENO BÁEZ, E. (1948), *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Madrid: C.S.I.C.
- MORILLAS, J. (2019), “La recepción de F. M. Dostoievski en Pío Baroja”, *Estudios Dostoievski* 2, 118-130.

- ΜΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ, Α. CHR. [ΜΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ, Α. ΧΡ.] (1972), *Ἐπίδραση τῶν ἰδεῶν τοῦ Νίτσε στὴν ἑλληνικὴ διανόηση καὶ ἡ ὑπέρβασή τους ἀπὸ τὸν Καζαντζάκη*, Ξάνθη: Ἐκ. Θρακικῶν Χρονικῶν.
- ΜΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Ε. [ΜΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Ε] (1977), “Οἱ προεκτάσεις τοῦ μπεργκσονισμοῦ στὸ ἔργο τοῦ Καζαντζάκη”, *Νέα Ἐστία*, Χριστούγεννα, 26-7.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, R. (2015), *La Ulixea de Homero, traducida del griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*, ed. de R. Muñoz, Málaga: Analecta Malacitana.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R. (2013), “La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas” *Revista de Filología Española* 93: 1, 103-132.
- NAVARRO, J. M. (1962), “La continuación del *Lazarillo* de Luna y la aventura del lago Mummel en el *Simplicissimus*”, *Festgabe für Rudolf Grossman*, Hamburg: Cram, de Gruyter & Co., pp. 242-247.
- NIETZSCHE, F., (2012³), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
 — (1983), *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Orbis.
 — (2011³, 1972), *Genealogía de la moral*, Madrid: Alianza Editorial.
 — (2005⁸, 1997), *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza Editorial.
 — (2011³, 1971), *Ecce homo*, Madrid: Alianza Editorial.
 — (2002), *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, ed. De G. Colli y M. Montinari, Madrid: Siruela.
- ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ Α. (SOULÚP) [ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Α. (ΣΟΛΟΥΠΙ)] (2023), *Ζορμπάς. Πράσινη πέτρα οραιοτάτη* [γράφικ νόβελ], Αθήνα: Διόπτρα.
 — 2023 “Ο ‘παλαβός του χωριού’ και ο ‘μεσοπάλαβος’ του μοναστηριού στον Ζορμπά του Ν. Καζαντζάκη: προσθήκες, προσαρμογές, αποσιωπήσεις”, *Χάρτης 59* (ed. electrónica).
- NORRIS, D. (1991), “A clash of Titans. Joyce, Homer and the idea of epic”, *Studies on Joyce’s Ulysses*, J. Genet, W. Hellegouarc’h (eds.), Presses Universitaires de Caen, pp. 101-118. Editado en books.openeditions.org
- NÚÑEZ ESTEBAN, G. (1997), *Nikos Kazantzakis*, Madrid: Ediciones del Orto.
- OMATOS, O. (1999), “La atracción de Nikos Kazantzakis por España”. en *Tras la huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-af, pp 179-191.
 — (1999) “Cristóbal Colón, un héroe trágico”, en *Tras la huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 169-177.
 — (Ed.) (1999) *Tras la huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-Pérgamos.
- OROBITG, CH. (2015), “La poética de la errancia en el *Don Quijote*”, *Criticón* 124, 87-100.

- PALEOLOGO, G. [ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ, Γ.], *‘Ο Πολυπαθής*, ed. de A. Αγγέλου, Αθήνα: Έστία, 2000.
- ΠΑΡΑΧΑΖΑΚΗ-ΚΑΤΣΑΡΑΚΗ, ΤΗ. [ΠΑΠΑΧΑΖΑΚΗ-ΚΑΤΣΑΡΑΚΗ, Θ.] (1985), *Το θεατρικό έργο του Ν. Κ.*, Αθήνα: Δωδώνη, 1985.
- PARKER, A. (1975), *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid: Gredos.
- PASCAL, R. (1956), *The German Novel*, Manchester UP.
- PELLÓN, G.-RODRÍGUEZ-LUIS, J. (1986), *Upstarts, Wanderers or Swindlers: Anatomy of the Pícaro. A Critical Anthology*, Amsterdam: Rodopi.
- PEÑALVER, P. (1997), *La mística española (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Akal.
- PETERSON, N. (2016), “The Ends of Hunger: *Lazarillo de Tormes* in English Translation” (1586-1777”, en *Picaresque Necessity: Episodic Narrative and Causality in the Long Eighteenth Century*, PhD, New Brunswick, New Jersey, pp. 16-78.
- PETITJEAN-LIOULIAS, S. (1998), *Albert Camus – Nikos Kazantzakis: D’une rive à l’autre ou l’itinéraire méditerranéen*, PhD, Université d’Angers.
- PETROPOULOU, P. (1997), *Die Subjektconstitution im europäischen Roman der Moderne*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- ΠΟΥΛΑΚΙΔΑΣ, Α. Κ. [ΠΟΥΛΑΚΙΔΑΣ, Α. Κ.] (1969), “Nikos Kazantzakis: Odysseus as Phenomenon”, *Comparative Literature Studies* 6 : 2, 126-140.
- (1969), “Dostoevsky, Kazantzakis’ Unacknowledged Mentor”, *Comparative Literature*, 21, 4, 307-318.
- (1970), “Kazantzakis’ *Zorba the Greek* and Nietzsche’s *Thus spoke Zarathustra*”, *Philological Quarterly* 49, 234-244.
- PRASINOS, A. [ΠΡΑΣΙΝΟΣ, Α.] (2023), “Η επίδραση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη”, *Χάρτης* 59 (ed. electrónica).
- PREVELAKIS, P. [ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ, Π.] (1939) , “ Ένα γράμμα για την ‘Οδύσεια’”, *Νεοελληνικά Γράμματα*, 128, 5.
- (1958), *Ο ποιητής και τὸ ποίημα τῆς ‘Οδύσσειας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλεῖο τῆς Έστίας.
- (1959), “Νίκος Καζαντζάκης. Συμβολή στη χρονογραφία τοῦ βίου του”, *Νέα Έστία*, Χριστ., 2-30.
- (1984:1965¹), *Τὰ τετρακόσια γράμματα τοῦ Καζαντζάκη στὸν Πρεβελάκη*, Αθήνα: Έ. Καζαντζάκη.
- PSALOURAKI, A. [ΨΑΛΟΥΡΑΚΗ, Α.] (2023), “Η *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη, ως σημείο αμφιλεγόμενο στα περιοδικά και τις εφημερίδες της εποχής (1938-1958)”, *Χάρτης* 59 (ed. electrónica).

- QUEIROZ PIZARRO, R. (1997), "Tras las huellas de Nietzsche en Kazantzakis", en *Estudios Neogriegos en España y en Iberoamérica*, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 289-300.
- (2010), "Kazantzakis-Nietzsche, un discipulado vital", *Bizantion Nea Hellás* 29, 231-263.
- RADIN, P.-KERÉNYI, K. - JUNG C. G. (1954), *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*, Zurich: Rhein Verlag.
- RAIZIS, M. B. (1971), "Kazantzakis' Ur-Odysseus, Homer, and Gerhart Hauptmann", *Journal of Modern Literature* 2, 199-214.
- RANK, O. (1981), *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires: Paidós.
- REED, W. L. (1981), *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque*, The University of Chicago Press.
- RESTREPO, S. (2016), *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la materia picaresca*, PhD, UAB.
- RICAPITO, J. V. (ed.) (1976), *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. de J. V. Ricapito, Madrid: Cátedra.
- (1978-1979), "The Golden Ass of Apuleius and the Spanish Picaresque Novel", *Revista Hispánica Moderna* 40: 3-4, 77-85.
- (1979), "La estructura temporal del Buscón: Ensayo en metodología de ciencia literaria", en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1980), *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid: Castalia.
- (1994), "Classicality in the Spanish Golden Age: Gonzalo Pérez's Translation of *La Ulixes* and the Origin of the Spanish Picaresque Novel", *The Picaresque. A Symposium on the Roge's Tale*, Newark: U. of Delaware Press, pp. 36-56.
- RICHARDS, S. E. (1979), *Towards a Theory of the Picaresque Novel*, PhD, Cornell University.
- RICO, F. (1989⁴), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral.
- (ed.) (1983), *Guzmán de Alfarache*, ed. de F. Rico, Barcelona: Planeta.
- (ed.) (1996), *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid: Cátedra.
- (ed.) (2011), *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid: Real Academia Española.
- (ed.) (2015²; 2005¹), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, edición conmemorativa del IV Centenario de Cervantes, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona: Penguin Random House.
- RILEY, E. C. (1990), "La profecía de la bruja (*El Coloquio de los perros*)", *Actas del I Coloquio Internacional de Cervantistas*, Barcelona; Anthropos, pp. 83-94

-
- ___ (1993), “Cervantes, Freud and Psychoanalytic Narrative Theory,” *Modern Language Review* 88, 1-14.
- ___ (1994), “‘Cipión’ Writes to ‘Berganza’ in the Freudian Academia Española”, *Bulletin of the Cervantes Society of America* 14: 1, 3-18.
- ___ (2000), *Introducción al Quijote*, Barcelona: Crítica.
- ___ (2001a), “La novela de caballerías, la picaresca y la primera parte del *Quijote*”, *La rara invención*, Barcelona: Crítica, pp. 203-215.
- RISCO, A. (1979), “Estructura de una novela picaresca de Baroja, *La Busca*”, en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, ed. de M. Criado del Val, Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 865-874.
- RODNEY, J. J. (1985), *The Guzman of Mateo Alemán and Grimmelshausen’s Simplicissimus, a comparative study*, University Microfilms International.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1979), “*La Vida de Esopo y La vida de Lazarillo de Tormes*”, en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, ed. de M. Criado del Val, Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 349-357. [Editado primeramente en *Revista de Filología Española* 58, 1976, 4-35].
- RODRÍGUEZ ÁLAMO, F. de B. (2015), *Cervantes y la picaresca*, PhD, UA M.
- (2016), “La picaresca cervantina, narrador y diálogo”, *Anuario de estudios cervantinos* 12, 311-324.
- ROSALES, L. (1996), *Cervantes y la libertad*, Madrid: Trotta.
- RÖTZER, H. G. (1972), *Picaro-Landstörzer-Simplicius*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1979), “‘Novela picaresca’ und ‘Schelmenroman’. Ein Vergleich», en *Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock*, Heidelberg, pp. 30-76.
- (1995), “‘Was ich ihn zuberichten aigentlich bedacht gewesen’. Einige Anmerkungen zum mehrfachen Schriftsinn in Grimmelshausens *Simplicissimus*”, en *Der deutsche und der spanische Schelmenroman / La nonvela picaresca alemana y española*, M. Raders y M^a L. Schilling (Hgg. / eds.), Madrid: Ediciones del Orto, pp. 49-60.
- RUSSELL, B. (1918), “A Free Man Worship”, en *Mysticism and Logic, and Other Essays*, Londres.
- ___ (1961) *A free man’s Worship*, New York: Simon and Schuster.
- SÁEZ, A. J. (2014), “Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático”, *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas* 10, 111-127.
- SACHINIS, A. [ΣΑΧΙΝΗΣ, Α.] (1992), *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα, 1760-1870*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- SAMOUIL, A. (2007), *Ιδαλγός της ιδέας. Η περιπλάνηση του Δον Κιχότη στην ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Πόλις.

-
- (2011), “Don Quijote en Grecia. Su presencia en la obra de Nikos Kazantzakis”, en *Don Quijote en su periplo universal: aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*, H. Ch. Hagedorn (coord.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 215-232.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010), “Autobiografía y pacto autobiográfico. Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, *Ogigia* 7, 5-17.
- SANTIAGO GUERVÓS, L. E. de (2004), «Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje», en *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid: Trotta.
- SCHILLER, F., *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, ed. de A. Gimber, trad. de A. Silván, Madrid: Dykinson (2021).
- SCHOLES, R.-KELLOG, R. (1966), *The Nature of Narrative*, Nueva York: Oxford UP.
- SCHOLES, R. (1967), “Fabulation and Picaresque”, en *The Fabulators*, New York: Oxford UP, 59-94.
- (1969), “Towards a Poetics of Fiction. An Approach through Genre”, *Novel* 2, 101-111 [incorporado y ampliado en *Structuralism in Literature*, 1974, pp. 129-138; trad. esp., 1981, pp. 188-196]
- (1974), *Structuralism in Literature. An Introduction*, New Haven: Yale UP [trad. esp. 1981].
- (1981), *Introducción al estructuralismo*, Madrid: Gredos.
- SEIDLIN, O. (1951), “Picaresque elements in Thomas Mann’s work”, *Modern Language Quarterly* 12: 2, 183-200.
- SELIG, K. L. (1954), “Concerning Gogol’s *Dead Souls* and *Lazarillo de Tormes*”, *Symposium* 8, 138-140.
- SEUNG, T. K. (2005), *Nietzsche’s Epic of the Soul: Thus Spoke Zarathustra*, Washington D. C.: Lexington Books.
- SEVILLA, F. - REY, A. (eds.) (2001), *Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares*, Barcelona: Espasa Calpe.
- SILESIUS, A. *El peregrino querúbico*, ed. de LL. Duch, Madrid: Siruela, 2005.
- SILVÁN, A. (1999), “España en Kazantzakis”, en *Grecia en España. España en Grecia. Primer Congreso Internacional, Atenas 1996*, eds. A. Zahareas y Y. Andreadis, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 71-82.
- (2002 a), “La picaresca en Nikos Kazantzakis”, en *Grecia y la Tradición clásica*, Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica (La Laguna 30/10 - 3/11 de 2001), ed. I. García Gálvez, U. de La Laguna, tomo I, pp. 221-240.

-
- (2002 b), “Yorgos Seferis y el sentido de la nostalgia”, en *Giorgos Seferis. 100 años de su nacimiento*, VIII encuentro sobre Grecia (Granada 1-3 de diciembre de 2000), ed. de I. García Gálvez, Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, pp. 103-122.
- (2007), “Épica y novela: avatares de un héroe en Nikos Kazantzakis”, en *Cultura neogriega, tradición y modernidad*. Actas del III Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica (Vitoria-Gasteiz, 2 de junio-5 de junio de 2005), eds. J. Alonso Aldama y O. Omatos Sáenz, Vitoria, pp. 649-663.
- (2010), “Ο μύθος του Τυφώνα και ο Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου”, en *Ταυτότητα και Ετερότητα στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα*, Δέκατο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 4-6 Σεπτ. 2008, Λευκωσία Κύπρου: Χ. Γεωργίου, pp. 208-219.
- (2012), “Terminología originaria del comparatismo”, en *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, P. Aullón de Haro (ed.), Madrid: Dykinson, pp. 29-68.
- (2015), “Historiografía griega y método comparatista”, en *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*, P. Aullón de Haro (ed.), Madrid: Dykinson, pp. 79-94.
- (2015), “Las transformaciones del héroe: vida intercultural del pícaro”, en *Translatio y Cultura*, eds. P. Aullón de Haro y A. Silván, Madrid: Dykinson, pp. 63-72.
- (2021), “La ascendencia y la errancia perpetua en la vida del pícaro. Ironía y conocimiento de sí mismo. Una aproximación a *Simplicius Simplicissimus* y a su *Continuatio*”, en *Picaresca – Ironía – Humor / Pikareske – Ironie – Humor*, Actas del XIV Congreso de la Sociedad Goethe de España, U. Salamanca, pp. 53-63.
- SOBEJANO, G. (1964), “Sobre la novela picaresca contemporánea”, *Boletín Informativo de Derecho Político* 31, 213-225.
- (1972-1975), “Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador”, en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, t. III, Madrid: Gredos, pp. 467-485.
- (1975b), “*El coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes”, *Hispanic Review* 43: 1, 25-41.
- SPADACCINI, N. Y ZAHAREAS, A. (eds.) (1990), *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, Madrid: Castalia.
- SPANDONIDIS, P. [ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΗΣ, Π.] (1998), *Δύο μορφές τῆς λογοτεχνίας: Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ὁ θεατῆς τῆς γῆς. Νίκος Καζαντζάκης, ὁ γιὸς τῆς ἀνησυχίας*, Ἐταιρία Λογοτεχνῶν Θεσσαλονίκης, 1998.
- SPIRIOT, P. (1990), *Kazantzaki. Spiriot. Entretiens*, Monaco: Editions du Rocher.
- STAMATIOU, G. P. [ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ, Γ. Π.] (1983), *Ο Καζαντζάκης και οι αρχαίοι*, PhD (Παν. Ιωαννίνων), Αθήνα: Εκ. του συγγραφέα.
- STANFORD, W. B. (2013), *El tema de Ulises*, trad. y ed. de A. Silván, Madrid: Dykinson.
- (1959) *No rest for Ulysses. From Homer to Kazantzakis*, separata de *Encounters*, vol. XIII, nº1.

- STANZEL, F. K. (2001⁷, 1979), *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- STASINAKIS, G. [ΣΤΑΣΙΝΑΚΗΣ, Γ.] (2017): *Καζαντζάκης Ζορμπάς, μία αληθινή ιστορία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- STAVROU, M. P. [ΣΤΑΥΡΟΥ, Μ. Π.] (2001), *Ο υπαρξιακός Καζαντζάκης*, Αθήνα: Δρόμων.
- STEINER, G. (1998), *Presencias reales*, Barcelona: Destino.
- STURM-TRIGONAKI [ΣΤΟΥΡΜ-ΤΡΙΓΩΝΑΚΗ, Ε.] (2020), *Το πικαρικό μυθιστόρημα. Εισαγωγή σε ένα αειφόρο λογοτεχνικό είδος*, Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη.
- SUÁREZ-GALVÁN, E. (1977), “La caracterización en *Till Eulenspiegel* y en el *Lazarillo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 319, Madrid, 153-62.
- THEOTOKAS, G. [ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γ.] (1943), “Γύρω στη νέα *Όδύσεια*”, *Νέα Έστια*, τεύχ. 391, 1125- 1128.
- THINES, G. (1987), “Le Thème de l’errance chez les Romantiques allemands”, *Bulletin de l’Academie Royale de Langue et de Littérature Françaises* 65.3-4, 249-257.
- TONNET, H. (2002), *Études sur la nouvelle et le roman grecs modernes*, Paris Athènes: Daedalus.
- TZIOVAS, D. [ΤΖΙΟΒΑΣ, Δ.] (2007), “Ο Πολυπαθής: Πικαρική (αυτο)βιογραφία ως εθνική μυθιστορία”, en *Ο άλλος εαυτός*, Αθήνα: Πόλις, pp. 123-179.
- TODOROV, T. (1974), “La narración primitiva”, en *Literatura y significación*, Barcelona.
- TRIANTOU-KAPSOMENOU, I. [ΤΡΙΑΝΤΟΥ-ΚΑΨΩΜΕΝΟΥ, Ι.] 2010, “ Ένα στρατευμένο μυθιστόρημα: Ο Καπετάν Μιχάλης και η αφηγηματική τέχνη του Νίκου Καζαντζάκη”, Χανιά : Εταιρεία Κρητικών Σπουδών-Ίδρυμα Καψωμένου.
- UNAMUNO, M. DE (1995⁵; 1913¹), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid: Alianza Editorial.
- VAGENÁS. N. [ΒΑΓΕΝΑΣ, Ν.] (1994), *Η είρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για την νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα: Νεφέλη.
- VALERO, J. (1981), *Digenís Akritas*, ed. bilingüe de J. Valero, Barcelona: Bosch.
- VORSTERS, S. A. (2009), *Antonio de Guevara y Europa*, Ediciones U. de Salamanca.
- WEYDT, G. (1986), “Grimmelshausen und Homer. Zum Lektürekanon des *Simplicissimus*-Dichters”, *Simpliciana* 8, 7-17,
 — (1989), “Grimmelshausens Bildung - mit einen Nachtrag: *Simplicissimus* und *Odysee*”, *Kontroversen, alte und neue*, Band 7, Tubinga: Niemeyer Verlag, pp. 170-175.

- WICKS, U. (1974), "The Nature of Picaresque Narrative: a Modal Approach", *Publications of the Modern Language Association* 89, 240-249.
- (1989), *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- WILL, W. VAN DER (1967), *Pikaro heute: Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass*, U. California: Kohlhamer
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, J. M. (2001) "El rufián dichoso ¿Es una típica comedia de santos?", en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Academia de España, Roma 27-29 septiembre 2001*, pp.449-457, Asociación de Cervantistas (ed. electrónic).
- WHITBOURN, CH. (1974), *Knives and Swindlers. Essays on the Picaresque novel in Europe*, ed. Ch. Whitbourn, Oxford UP.
- WILSON, C. (1956), *The Outsider*, London: Gollancz.
- (1962), "Νίκος Καζαντζάκης", *Νέα Έστία*, τεύχ. 848, pp. 1586-1590 [trad. de un apéndice del libro del mismo autor *The Strength to Dream*, Boston 1962].
- (1968), "The Greatness of Nikos Kazantzakis", *The Minnesota Review* 12, 159-80.
- ZAHAREAS, A. (1979), "Género picaresco y autobiografías de criminales", *La Picaresca. Orígenes, textos, estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, ed. M. Criado del Val, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2001) "La función de la picaresca en Cervantes", en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Academia de España, Roma 27-29 septiembre 2001*, pp. 459-478, Asociación de Cervantistas (ed. electrónica).
- ZAHAREAS, A.-KANSÍ, I. (2010), "The 'Odyssey' of *Lazarillo de Tormes* and the Secular State of Mind", en *The Lazarillo Phenomenon. Essays on the Adventures of a Classical Text*, Crambury N. J.: Associated U. Presses, pp. 161-169.
- ZAMORA VICENTE, A. (1962), *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires: Columba.
- ZOGRAFOU, L. [ΖΩΓΡΑΦΟΥ, Λ.] (1997⁶; 1959), *Νίκος Καζαντζάκης, ένας τραγικός*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- ZWEIG, S. (1967; 1925¹), *La lucha contra el demonio*, trad. de J. Verdaguer, Barcelona: Ediciones G. P.
- (1987), *Momentos estelares de la humanidad*, Barcelona: Editorial Juventud.