

**CANTO APOLÍNEO DE LA DANZA EBRIA:
LA EPOPEYA TRÁGICA DE KAZANTZAKIS***

CAROLINA DÔNEGA BERNARDES
Universidade Estadual Paulista, Brasil

Resumen: Estudio aborda, por una parte, la cuestión de si la Odisea de Kazantzakis puede ser calificada de epopeya y si la epopeya es un género de otras épocas y realidades, y, por otra parte, en el supuesto que pueda calificarse de epopeya, qué rasgos especiales presenta como tal. Empezando por el análisis del “Prólogo”, en el que se reemplaza la tradicional invocación a la Musa por una invocación al sol, se comprueban una serie de elementos que muestran una continuidad clara con los elementos correspondientes de la Odisea homérica. Especial importancia reviste el tema de la identidad de Odiseo, la cual, a especialmente a través de las dos primeras rapsodias, queda plenamente reafirmada. En la caracterización que hace la autora del poema moderno, es de destacar la conjunción en este texto de los elementos apolíneo y dionisiaco.

Palabras claves: Odisea, epopeya, apolíneo, dionisiaco.

**APOLLONIAN SONG OF THE DRUNKEN DANCE:
KAZANTZAKIS' TRAGIC EPIC.**

Abstract: This article studies the question of whether Kazantzakis' *Odyssey* can be called an epic and whether an epic is a genre of other times and realities, and, on the other hand, supposing it can, which special features it displays as such. Beginning with the analysis of the “Prologue”, which replaces the traditional invocation to the Muse by an invocation to the sun, a series of elements which show a clear continuity with the corresponding elements of the Homeric *Odyssey* are studied. The theme of Odysseus' identity is specially important, because it is wholly reaffirmed in the first two rhapsodies. The characterization made by the author of the modern poem highlights the conjunction in this text of the Apollonian and Dionysian elements.

Key words: *Odyssey*, epic, Apollonian, Dionysian.

Recibido: 18.11.09 – **Aceptado:** 28.01.10

Correspondencia: CAROLINA DÔNEGA BERNARDES - ascesebr@yahoo.com - Alameda Josephina B. Grotto, 145 - Parque dos Lagos CEP. Ribeirao Preto. Sao Paulo. Brasil. Magíster en Estudios Literarios Doctora© en Teoría de la Literatura en Universidad Estadual Paulista (UNESP – Brasil).

(*) Este artículo forma parte de una vasta investigación del tema “La Odisea de Nikos Kazantzakis Epopeya moderna del heroísmo trágico”, en curso en la Universidad Estadual Paulista de Sao Paulo, Brasil.

La edición inglesa de la *Odisea* (1958) de Kazantzakis, traducida por Kimon Friar viene añadido el subtítulo “una continuación moderna” (a modern sequel), a diferencia del original griego y de las traducciones española y francesa que recibió la obra. La inserción no podría pasar desapercibida y nos lleva de inmediato al contexto de elección de tal subtítulo. En la introducción de la obra, Friar no justifica objetivamente tal adición, pero es posible suponer, por medio de elementos ofrecidos por la obra, sus posibles razones.

La *Odisea* presenta la estructura básica de las 24 rapsodias de la epopeya homérica, divididas en *proposición*, *invocación*, *narrativa* y *epílogo*, relatando poéticamente las acciones del legendario héroe Ulises. Son 33.333 versos de diecisiete sílabas poéticas, una dimensión casi tres veces mayor que la propia *Odisea* de Homero. La acción no se desarrolla en el ambiente urbano, ni tampoco en el tiempo actual, pero parece reasumir la articulación espacio-temporal infundida por Homero. La narrativa, después de la invocación y de la proposición, empieza en las dos últimas rapsodias de la obra clásica, más precisamente en el verso 477 de la rapsodia 22, reformulando, a partir de entonces, “las penas y tormentos (...) del renombrado Ulises” (v.73), como el propio poeta anuncia en el Prólogo.

La estructura formal de la obra de Kazantzakis denota, evidentemente, el modelo clásico, favoreciendo el establecimiento de un vínculo directo con la obra homérica de origen y, consecuentemente, incidiendo en la apreciación de Friar. En un análisis apresurado, la constatación de anacronismo se justifica; sin embargo, no habría necesidad de lectura si la ordenación formal fuera suficiente para clasificar una obra. Siguiendo en la posición opuesta, es curioso notar que Kazantzakis no empieza su obra a partir de la última rapsodia del poema de Homero, o sea, a partir del final, sino introduce su escritura en la marcha de la escritura del antecesor, creando nueva trama para la renombrada *Odisea*. Esa actitud revela que Kazantzakis acoge la configuración homérica hasta el verso 477 de la rapsodia 22, pero se opone a los dos últimos cantos, como si rasgara sus páginas o borrara su inscripción. Tal conducta no está libre, seguramente, de ser considerada una grandiosa osadía, pues el autor se entromete en la textualidad homérica, renegando del desfecho del poema inaugural y del propio maestro del occidente, para asumir la función del gran bardo que canta las penas y tormentos del renombrado Ulises.

Si la continuación constituye marca de prolongación o complementación de trazos iniciales de su antecesora, la obra heredera, de cierto modo, estaría en concordancia con la obra que le dio origen. El término “continuación” no revela

ruptura, ni tampoco “desafía el más sacrosanto de todos los poetas”¹. No nos parece apropiada, por tanto, la evaluación de la *Odisea* kazantzakiana como continuadora de la tradición homérica, pues, a partir del acto rebelde de borrar (o rasgar) y inmiscuirse en el texto de origen, el poema moderno establece nueva red de significaciones, aunque el diálogo con el pasado esté presente, estructural o temáticamente². Esta nueva red de significaciones es lo que debemos investigar, señalando las tensiones que el poema de Kazantzakis establece entre la tradición y la modernidad.

Comenzamos por la Invocación. Ésta es parte importante de la epopeya. La invocación es dirigida a la Musa por el aedo, o cantor de las *épea* (plural de *épos*: voz, palabra, discurso), pidiendo su asistencia. La Musa, hija de la Memoria y de Zeus –entidad divina omnisciente que tiene el poder de regir y organizar el cosmos– es de esencial necesidad en las epopeyas tradicionales, pues, por medio de su intercesión, el poeta estaría sometido a la rememoración, al poder organizador y instaurador inherente a la naturaleza de la Musa para componer su poema³.

La *Odisea* de Kazantzakis se abre con la Invocación, siguiendo, pues, la misma hechura, pero aquí el aedo no se dirige a la Musa y sí al Sol, lo que nos remite a una significación diferenciada. La invocación, sin embargo, mantiene el sentido de enaltecimiento y reverencia:

Ó Sol, meu ingente levantino, turbante áureo de meu espírito.
Deleita-me usá-lo de través e folgar contigo,
para animar nossos corações, enquanto tu vivas e eu também.
Boa é esta terra, agrada-nos. Como a crespa videira,

¹ FRIAR, K. “Introduction”. En: KAZANTZAKIS. *The Odyssey: a modern sequel*, p. IX. En verdad, Friar entra en contradicción, al afirmar que Kazantzakis osa desafiar Homero. Como la continuación no representa ruptura, la *Odisea* de Kazantzakis no sería, así, un desafío a los presupuestos de la obra homérica.

² Debe quedar claro que el aprovechamiento de los temas clásicos en la *Odisea* kazantzakiana no se debe solamente a la relación básica entre la dos obras, sino propicia, incluso, un procedimiento de análisis; o sea, nos parece de poco provecho una separación entre los estudios clásicos y los modernos, pues muchas de las reflexiones teóricas antiguas y de las significaciones de las historias míticas cargan cuestiones extremadamente modernas que pueden colaborar en el proceso de análisis literario, juntamente con las corrientes pos-modernas.

³ El poeta/aedo como entidad que depende del conocimiento divino para la composición de su canto y como ser inspirado por los dioses y no artísticamente dotado por naturaleza, es tema del diálogo platónico *Íon*. Cf: “Así también la Musa hace por sí misma sus inspirados, y a través de esos inspirados – inspirándose otros – una cadena se articula. Pues todos los poetas de los versos épicos – los buenos – no por arte, sino estando inspirados y tomados, hablan todos esos bellos poemas, y los cantadores – los buenos – igualmente...” (PLATON, 2005, p.32-33). Traducción nuestra de la edición en portugués.

suspensa no ar azul, ó Deus, que no temporal balança
beliscada pelos gênios e aves do vento.
Belisquemos nós também, para refrescar nosso espírito!
Entre minhas duas têmporas, no grande lagar da mente
Eu amasso a uva estalante até ferver o agreste mosto
A cabeça toda sorri e se evapora no centro do alevantado dia. (1-10)⁴.

La substitución de la Musa por el Sol remite, primeramente, a su relación con la significación mitológica, dada la fidelidad del autor a la forma épica y a la importante simbología de este astro, personificado por la figura del dios Helios y, en especial, de Apolo. Descendiente de Hiperión y Tia, Helio es el propio Sol y pertenece a la generación de los Titanes, siendo, por tanto, anterior a los Olímpicos; sin embargo, es una divinidad secundaria en el Panteón helénico, por los avances de la astronomía que divergen del mito, a pesar de ser conocido como el ojo del mundo, lo que ya sería suficiente para sostener su importancia. Pero el dios solar Apolo fue ampliamente venerado por toda la Hélade, siendo reconocido como el más griego de los dioses, por la belleza e inteligencia, por su equilibrio y armonía. Así como la mirada de Helios es lanzada sobre toda la Tierra, Apolo ayudaba a los hombres en sus oráculos a distinguir lo verdadero de lo falso, a esclarecer lo oscuro y, principalmente, inspiraba a poetas y músicos. Sostenía en una de las manos una lira y en la otra flechas de arquero, ofreciendo a nuestro análisis un contrapunto entre el aedo épico (lira) y el afamado arquero Ulises (héroe de este poema): “la lira y el arco eran el mismo instrumento. Ambos emitían sonidos e irradiaban luz: ambos eran soberanamente precisos y exactos y provocaban, de formas diferentes, la muerte”⁵. Por su función inspiradora, presidía los juegos de las Musas en el Monte Parnaso, lo que nos lleva de nuevo a la invocación a la Musa proferida por los primeros aedos. Apolo sería entonces un dios simultáneamente vinculado a la inspiración y dotado de omnisciencia por sus atributos solares.

Aquí comprendemos que la función del poeta épico clásico requiere la intervención de una instancia superior que posibilite la ordenación de la inspiración poética, normalmente de naturaleza caótica, para el encuentro del necesario equilibrio, de la claridad y armonía. Este es el papel de la Musa. Pero si por la rememoración ella confiere al poeta el predicado de la tesitura de voces, que precisan ser bien urdidas y entrelazadas, en la obra de Kazantzakis, la convocación

⁴ La citación de los primeros versos de la *Odisea* están en portugués como una pequeña muestra de una tentativa de traducción nuestra directamente del griego.

⁵ P. CITATI: *Ulisses e a Odisséia*, p. 16.

de Apolo con su mirada lúcida (brillante, radiante, clara) sobre todas las partes de la Tierra, en correlación con su presencia en todas las rapsodias de esta epopeya, revela no exactamente la exhortación a la inspiración como algo que viene de fuera, sino se presenta como una figura de retórica propia de la construcción poética que manifiesta el deseo del autor por la claridad de la composición, la armonía entre las partes, la limpidez de la mirada por entre las fisuras oscuras. El aedo (equivalente al yo-lírico) no podría, todavía, recurrir al auxilio de la Musa clásica, pues en la *Odisea* moderna, no hay que recordarlo, los hechos del nuevo Ulises no son constituidos a partir de una tradición oral, no son la inscripción del pasado, sino eventos del instante, presentes, fundados a partir del término de los hechos de su antecesor.

Sin embargo, aunque el Sol pueda significar la claridad de la mirada y la armonía de las voces, es significativo que, en las palabras de Pietro Citati en *Ulises y la Odisea*, el “oráculo de Apolo no era claro, ni oscuro. No decía la verdad, ni la ocultaba. No se expresaba, ni se callaba. Significaba: daba señales, como el rayo de Zeus cruzando los cielos”⁶. Así, Apolo que ni siempre fue límpido y moderado, sino que nació temerario, disoluto, impío, violento, no tendría la intención de ocultar la verdad, pero sí de velar la revelación, como un rayo que, en la poesía, adquiere muchos reflejos y se refleja por todas partes, según Plutarco.

Apolo fue representado en Antigüedad como el encuentro de contradicciones y adquiere en el poema de Kazantzakis el mismo significado de las oposiciones: entre luz y noche, entre el arco y la lira, entre el terror y la armonía, entre la verdad y la ambigüedad. Variado y múltiple como Ulises, como la propia poesía, es la mirada totalizadora y límpida deseada por el cantor épico, y que *parece* inaugurar el poema de Kazantzakis: nada vela ni revela, sino disemina rayos de significación plural, sosteniendo así la verdad poética que se manifiesta entre lo aparente y lo evidente.

Apolo no conocía ninguna de las virtudes que, por su causa, fueron denominadas “apolíneas”: la serenidad, el respeto a la ley, la armonía, la moderación. El dios que proscibiría la desmesura pecaba por desmesura. Como los griegos sabían muy bien, esa desmesura, que ellos tanto apreciaban, venía del exceso; la pureza venía de la impureza y de la culpa. Se necesitaba de un dios violento, disoluto, pecador, asesino, para propagar por la tierra el equilibrio de la moral, el respeto al límite, la quietud del espíritu, el gesto pacificador y conciliador, la armonía soberana de la lira, como si, debido a una incomprensible metamorfosis, lo que era violento en el mundo divino pasara a ser sereno y armonioso, en el nuestro mundo⁷.

⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁷ *Ibidem*, pp. 13-14.

Abriendo el poema con una invocación al Sol, el yo-lírico declara el ímpetu por la claridad y el respeto a la ley de la ordenación del material poético. En este sentido, hay una equivalencia entre la invocación al Sol y la relación del aedo con la Musa, que pone orden a los recuerdos dispersos del pasado. Sin embargo, el proemio bajo el signo de Apolo no revela solamente la orden formal del material que se inclina a la dispersión, el deseo de claridad en la arquitectura del poema y la armonía soberana de la lira, sino instaura la tensión sostenida por la coexistencia de elementos de oposición. Si la invocación de Apolo puede significar el deseo retórico por la ordenación de la palabra y de la estructura poética, significa, por otro lado, la exageración del conocimiento solar. En términos más específicos, esa exageración se manifiesta en la conformación épica peculiar a la producción de Kazantzakis, obra que extravasa las medidas de la “legalidad estética”. Los excesos se manifiestan en el plan estructural – 33.333 versos, múltiples epítetos para los personajes – y en el plan temático –: Odiseo recorre un camino desmesurado, de Itaca al polo sur; encuentra personajes variados (representantes de las distintas épocas de la historia humana); derrumba creencias de la antigua Grecia (el propio helenismo); cruza el inclemente desierto liderando una gran población; funda una nueva ciudad; desafía dioses y la naturaleza; se torna un famoso asceta; alcanza los confines del mundo, donde hombre alguno jamás tendría llegado; y muere de manera también grandiosa, agarrado a un iceberg en el inmenso océano y delante de un numeroso público de muertos. Se percibe, por tanto, que la *Odisea* no es desmesurada solamente en su aspecto estructural, pero incluso se instaura por la amplitud temática y geográfica.

En verdad, el motivo poético en la obra de Kazantzakis no se restringe al comedimiento de la memoria ordenada y a la armonía de las partes. La significación solar configura en el poema la búsqueda por el instante, por lo transitorio, que se renueva a cada día con el alba, la juventud siempre presente que en nada se asemeja a la rememoración del pasado. El interés por el presente y por las cosas inmediatas podría significar el primer acto de recusación de la textualidad homérica y de las líneas de la tradición si no fuera por la ambigüedad que reviste el carácter apolíneo. Si por un lado, la presencia apolínea revela el ímpetu violento del arco por la *hybris*, por otro, establece la ley, la serenidad y la moderación insufladas por la lira. Como *phármakon*, que al mismo tiempo instaura la poesía y devasta sus propias leyes de equilibrio, el carácter apolíneo de la juventud no es simplemente la denegación del pasado (o el parricidio), sino también la celebración poética del presente, que no es nada más que la reinscripción de la vieja tradición de la lira; o sea, el enaltecimiento de lo nuevo se da por el movimiento de renovación que se afirma sobre una inscripción anterior.

La *Odisea* empieza y termina con la presencia del Sol (en el Epílogo el astro deja de ser una figura invocada para tornarse una personificación que lamenta la muerte de Odiseo). Inaugurando y cerrando la epopeya, el Sol representa el compañero omnipresente de Odiseo, el único que presencia completamente su itinerario, sea como verdugo en la travesía del desierto, sea como único testigo de la batalla final en los hielos antárticos. Miguel Castillo Didier señala las variadas formas por las cuales el sol se manifiesta en el poema:

Es un gran señor oriental que pasa, apuesto y orgulloso. Es un dios que asoma sus cuernos sobre el horizonte y, apartando las nubes, deja ver, poco a poco, su frente, sus ojos, su boca. Es un inmortal cuyos rayos – manos de cinco alargados dedos – acarician el mundo y reviven a los muertos. Es un arquero belicoso. Es un niño de boina de oro y malla de bruma celeste, que juega entre las manos de la Madre Noche. Es un disco de ígneos ojos que hacen correr por el cielo el ayer y el mañana. Es un palacio dorado cuyas dos puertas abren al occidente y al oriente. En sus formas más severas, es una cabeza cortada que rueda sobre la arena ardiente. Es cada una de las aves, desde las más tiernas hasta las más feroces. Es un dócil halcón, sujeto con cordones áureos, que suelta al cielo un halconero misterioso. También toma las figuras de diversos animales: un lebrél rojo; un ágil leopardo que cae sobre los bosques y praderas; un toro nuevo que resopla, furioso, cuando lo arrastran al poniente, al sacrificio. En la penúltima rapsodia, es una trinidad: el padre fecundo, la fértil madre que alimenta al mundo con sus pechos, y el hijo que danza y retoza sobre las hierbas y las aguas de la tierra⁸.

El sol como regente del poema y símbolo de la vida y de la muerte, de aquel que fecunda, alimenta, celebra, pero igualmente seca, quema y consume, es la imagen con la cual Nietzsche abre la obra *Así habló Zaratustra*. En el Prólogo, Zaratustra dirige al sol un discurso de agradecimiento, en el cual comunica su deseo de volver a la convivencia de los hombres, después de abandonar su patria y pasar diez años de soledad en una montaña. La decisión de retomar la vida entre los hombres marca la transición de Zaratustra entre la plenitud, la abundancia que gozó en la soledad y el ocaso resultante de la bajada “a las profundidades”, metáfora que alude al retorno del personaje a la vida. “¿Qué son las profundidades? El mal, el lado nocturno, oscuro, tenebroso de la vida. (...) El ocaso de Zaratustra en este inicio es su bajada al mundo inferior de las sombras para iluminarlo”⁹.

⁸ M. CASTILLO DIDIER: *La Odisea en la Odisea Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*, p. 217-218.

⁹ R. MACHADO: *Zaratustra – Tragédia nietzschiana*, p. 43.

Como el sol, Zaratustra debe declinar para iluminar con su conocimiento la mente turbia del hombre común. La misma analogía de plenitud y ocaso se verifica en la *Odisea*: como el sol, Odiseo sigue el recorrido del día, del alba al crepúsculo, como aquel que ora disemina los rayos de luz a favor de los otros hombres (cuando se torna el asceta visitado por la muchedumbre), ora aniquila ideas y civilizaciones con la intensidad del fuego (el incendio de Knosos, por ejemplo). La actuación de Odiseo se revela, así, sostenida por la paradoja apolínea, configurando su propia trayectoria entre la radiante renovación del amanecer y el natural envejecimiento del día para la llegada de la noche, metáfora evidente para la muerte del héroe al final de los trabajos. Zaratustra igualmente reencuentra el sol en el epílogo, pero el significado de esta aparición no es de muerte y sí de alborada del propio profeta, “ardiente y vigoroso, como el sol matinal que surge de los sombríos montes”¹⁰. Si Zaratustra descubre, al fin, el eterno retorno, Odiseo devuelve a la naturaleza los elementos que lo constituían y se reintegra al éter.

Sin embargo, aunque ambas obras presenten conclusiones distintas, la *Odisea* de Kazantzakis se funda bajo el signo de Nietzsche. El primer índice de esa conformidad se encuentra en el verso inicial del Prólogo: “Ó Sol, meu ingente levantino, turbante áureo de meu espírito.”¹¹ La expresión “ingente levantino”, traducida en inglés como *great oriental* y en español *gran señor del Oriente*, significa no solamente la posición geográfica de nacimiento del sol, sino que debe ser comprendida como el propio levante, región del Mediterráneo oriental que integra la Turquía, la Siria y el Egipto, así como los países de la Asia Menor. La localización remite no solo a la propia historia de Grecia, que fue dominada por el Imperio Otomano, recibiendo, así, fuerte influencia de la cultura oriental, sino muy probablemente dice relación con el antiguo profeta denominado Zaratustra, iniciador de los fundamentos de las corrientes religiosas orientales (se asegura que él sería igualmente la base para el judaísmo y el cristianismo) y asociado directamente al fuego y al sol.

El propio personaje de Nietzsche comulga de cierta manera con el profeta persa que vivió probablemente entre la segunda mitad del siglo VII a. C y la primera mitad del VI, también conocido como Zoroastro. Según la etimología, Zaratustra significa “estrella de oro”, o “astro puro”. Los registros que se tienen con respeto a la existencia de ese profeta, iniciador de la doctrina religiosa del mazdeísmo o zoroastrismo, aunque no comprobados, ofrecen referencias que posibilitan la asociación con el personaje de Nietzsche y, incluso, con el Odiseo kazantzakiano.

¹⁰ F. NIETZSCHE: *Assim falou Zaratustra*, p. 243.

¹¹ Traducción nuestra en portugués del original griego.

La referencia más importante en el contexto que nos interesa es la de que el Zaratustra persa se habría retirado durante años a lo alto de la montaña, por amor a la justicia y a la sabiduría. El retiro, sin embargo, no puede ser considerado ascético, pues la renuncia y la austeridad no son valores del mazdeísmo. Tal información se aproxima del sentido de aislamiento propugnado por Nietzsche y Kazantzakis: ambos personajes de estos autores emprenden un largo retiro en las montañas por amor a la sabiduría, sin, todavía, entregarse a las mortificaciones físicas. En Nietzsche, la asociación con Zoroastro sigue más el sentido del filósofo que tiene algo a anunciar: tanto el profeta persa como el filósofo nietzscheano reasumen la vida entre los hombres después de los treinta años de edad y encuentran dificultades de aceptación del “nuevo mensaje”. En Kazantzakis, empero, el renombre del asceta es alardeado entre las comunidades y él pasa a ser buscado como aquel que todo puede iluminar, en una relación más próxima con la historia de Buda que con la de Zoroastro.

Pero el carácter solar del profeta persa es ampliamente asumido por Kazantzakis. En el mazdeísmo, el dios supremo –*Abura Mazda*– creador de todas las cosas, es representado por el fuego, lo que reitera la denominación que el profeta recibe – “estrella de oro”; hay, todavía, un episodio en la vida de Zaratustra que se vincula directamente con dos significativas pasajes de la *Odisea*: se cuenta que el persa, después de haber cruzado incólume una lluvia de fuego, instruyó a los magos de su civilización sobre la religión que intentaba diseminar como la verdadera. “Hay ahí un manifiesto poder entre el fuego que se derrama de lo alto de la montaña, del cual el profeta sale inmune, y el río ígneo que correrá, según la creencia iraniana, en el fin del mundo, y que los justos cruzarán sin sentir nada, pero los impíos serán quemados”¹².

El primer episodio de la *Odisea* que está sometido a la simbología del fuego es el ya mencionado incendio de Knosos. Odiseo, como líder y gran negador de los valores decadentes, engendra motín contra el rey Idomeneo de Creta, poniendo fuego al palacio más renombrado de la civilización antigua. Después del incendio, Odiseo retoma el caminar, preparándose para la predicación de su nueva doctrina. Se sigue la larga travesía del desierto, nuevamente bajo presencia quemante del sol, y después el retiro en la montaña. El segundo y más importante episodio se da enseguida de la construcción de la Ciudad Ideal, en que Odiseo promueve la fundación de un espacio urbano para exaltación de la divinidad descubierta en su retiro espiritual. En el día de la inauguración, la ciudad es sorprendida por la erupción de un volcán, la lluvia de fuego aludida en el mito de Zaratustra. Gran

¹² O-H. BONNEROT: “Zoroastro”. En: P. Brunel.: *Diccionario de Mitos Literarios*, p. 934.

parte de la comunidad sucumbe, pero Odiseo sale incólume del río ígneo que escurre de la montaña volcánica, concluyendo, por fin, su aprendizaje espiritual. Es entonces, cuando centenas de personas acuden de varias partes del mundo para consultar el renombrado asceta.

No se puede afirmar, empero, que la *Odisea* esté inscrita bajo el signo de Zoroastro, dada la analogía con el fuego. No es una obra de inspiración zoroástrica, pues la afirmación contraria implicaría no considerar la ascendencia apolínea y otro carácter que todavía no ha sido presentado: el dionisiaco. Es justamente por la asociación apolíneo-dionisiaco que afirmamos la conformidad de la *Odisea* en relación al Zaratustra de Nietzsche.

Apolo dirige el canto de la *Odisea*; es con el sol que el aedo instaura su canto y con él compone el epilogo subsiguiente a la muerte de Odiseo. Sin embargo, el canto kazantzakiano refleja el dolor y la alegría dionisiacas. Retomando el Proemio, es manifiesto el aspecto dionisiaco como elemento invocado:

En risa y danza y besos y en morosa charla
se trocó la fiesta dentro de vosotros y se perdió en el cuerpo;
mas en mi ser, subióse el vino, la carne se hizo un genio,
y un salvaje canto marino bulle en mí y dará conmigo en tierra.
Quiero entonar una canción: hacedme espacio, hermanos.
¡Ojú!, grande es la fiesta y el lugar, pequeño;
Despejad para tener lugar donde tenderme y aire que respirar;
para agitar libres mis tibias y extender mis brazos,
y no herir a las mujeres y a los niños en mi gran vértigo.
Yo sé que mi garganta ahogarán en cuanto deje
ir mis palabras a lo largo de la playa dando-caza-a-los-hombres
y cuando mi voz se agote y mi dolor haya crecido, inmenso,
me levantaré y espacio quiero para danzar con frenesí sobre la arena¹³.

El estado dionisiaco proviene, inicialmente, de la significación mitológica que el dios Dioniso tiene y de su importante participación en las tragedias. Conviene, en el momento, evocar tal significación:

En la mitología griega, Dioniso es hijo de un dios y de una mortal, nacido del fuego y de la lluvia, complementando en sí los contrarios. Diferente de los otros dioses, el destino de asumir doble naturaleza se debe a los efectos farmacónicos del vino. Dioniso era, así, reconocido como bienhechor de los hombres, pero también su destructor.

¹³ N. KAZANTZAKIS: *Odisea*, I, 32-43.

Bajo el efecto del vino, los cultivadores de Dioniso recibían su influencia y coraje. En los cultos al dios, el estado dionisiaco de embriaguez estimulaba el desaparecimiento del miedo, levantaba la moral, haciendo que se sintieran capaces de realizar lo que antes eran incapaces. Un poder superior a las propias personas se instalaba en ellas, despertando la confianza y felicidad. Todavía, el sentimiento inicial se restablecía cuando la embriaguez se disipaba o en excesivo estado de ebriedad.

El culto dionisiaco, en vez de delimitación, calma, tranquilidad, serenidad apolíneas, impone un comportamiento marcado por un éxtasis, por un hechizamiento, por un frenesí sexual que destruye la familia, por una bestialidad natural constituida por voluptuosidad y crueldad, por fuerza grotesca y cruel¹⁴.

La adoración que dedicaban a Dioniso no se igualaba al sentimiento dispensado a ningún otro dios. Eso se debe al hecho de que Dioniso no era exterior a los hombres, sino que podría ser evocado o despertado en la médula de cada persona, transformándola, así, en un ser muy semejante al propio dios. El éxtasis provocado por el vino era solamente una muestra de toda la potencialidad que ellos tienen para explotar. Dioniso era un indicio de que los propios hombres pueden tornarse dioses.

Dioniso era la vid, y este vegetal necesita ser podado con la llegada del invierno, restando solamente el tronco deshojado. La visión era la de una cosa muerta, que nunca más brotaría. Dioniso moría siempre con la llegada del invierno, pero renacía en la primavera, representando, así, la garantía de que la muerte no es el fin. En su resurrección, Dioniso representaba la encarnación de la vida, más fuerte que la muerte. Dioniso se tornó el centro de la creencia en la inmortalidad.

“La corriente religiosa del dionisismo ofreció, en la época antigua, un cuadro de agrupamiento a los que se consideraban al margen del orden social reconocido”¹⁵. El dionisismo era la religión de las mujeres y de los esclavos y representaba la liberación de las opresiones, de las servidumbres impuestas, la abolición de todos los límites. El mundo organizado era derrumbado, ya no existía división entre hombre y el dios, lo natural y lo sobrenatural, entre el humano y el animal, ni barreras sociales ni para la psique humana. La cultura de Dioniso aparece como una religión de la locura y del delirio. El orden instituido se revela una ilusión y el dionisismo, la forma de superarla.

Nietzsche fue el pensador que procuró, en *El Nacimiento de la Tragedia*, reinterpretar la significación de Dioniso en su oposición con Apolo; a ambos

¹⁴ R. MACHADO: *Zaratustra – Tragedia nietzschiana*, p.90.

¹⁵ J. P. VERNANT: *Mito & Pensamento entre os gregos*, p.421.

estados – apolíneo y dionisiaco – infundió una evaluación moderna y defendió lo dionisiaco (y la tragedia) como estado ideal para la búsqueda de todo hombre:

Con la palabra “dionisiaco” está expresado: un ímpetu a la unidad, una reubicación radical sobre la persona, lo cotidiano, la realidad, sobre el abismo del perecer: el pasionalmente doloroso transporte para estados más oscuros, más plenos, más oscilantes; el embebecido decir-sí al carácter global de la vida como aquello que, en toda mudanza, es igual, de igual potencia, de igual ventura; la gran participación panteísta en alegría y sufrimiento, que aprueba y santifica aun hasta las más terribles y problemáticas propiedades de la vida; la eterna voluntad de generación, de fecundidad, de retorno; el sentimiento de unidad entre la necesidad del crear y del aniquilar¹⁶.

Dioniso, como dios de la creación y de la destrucción, es la voluntad de potencia en sí misma, ser-en-sí que reacciona libremente, que se trasciende en pura torrente de sí mismo, auto-superación creadora que remite a la posibilidad de editar nuevos valores. Esa es la visión del superhombre nietzscheano, figura heroica que se afirma bajo peligros y que hace de su vida una eterna lucha para desenredarse de la moral impuesta y despertar en sí mismo potencialidades humanas naturales, que se aúnan con el propio latido de la vida y del universo. El carácter dionisiaco se define por la afirmación plena de la vida, hasta del sufrimiento más amargo. “Es el dios que afirma la vida, para quien la vida tiene de ser afirmada, pero no justificada ni rescatada”¹⁷.

Es importante notar, ya que establecemos una relación entre Kazantzakis y Nietzsche, que la coexistencia apolíneo-dionisiaca funda la propia trayectoria de Zaratustra, como reitera Roberto Machado:

Un héroe a principio fundamentalmente apolíneo que, al final de un proceso de aprendizaje, en que debe enfrentar el nihilismo en sus varias formas, asume su destino trágico, o sea, dice sí a la vida como ella es, sin introducir oposición de valores, afirmando poéticamente su eterno retorno¹⁸.

La asunción del destino trágico a la cual se refiere Machado marca el pasaje del estado apolíneo al estado dionisiaco. Zaratustra es un héroe que a un momento

¹⁶ F. NIETZSCHE: *Obras Incompletas*, p. 173.

¹⁷ G. DELEUZE: *Nietzsche e a Filosofia*, p.22.

¹⁸ R. MACHADO: *Zaratustra – Tragédia nietzschiana*, p. 29.

se muestra solar, brillante, luminoso, apolíneo, para, enseguida, tornarse tenebroso, dionisiaco, e integrar el lado nocturno de la vida (este pasaje ocurre a partir de “El canto nocturno”, en la segunda parte de la obra). La caracterización del héroe como apolíneo/dionisiaco suscita la apreciación del texto nietzscheano como una trayectoria trágica. En este caso, el héroe trágico, en la propuesta nietzscheana, que concentra en sí las tendencias apolínea y dionisiaca, sufre una evolución; no es un personaje inmutable, que permanece moral y psicológicamente el mismo, sino que se transforma a lo largo del camino.

Esa evolución presupone una trayectoria trágica diferente en relación a las tragedias griegas, visto que en estas no hay la preocupación por el aprendizaje del héroe y sí con el descubrimiento de un secreto. Lo que lleva la trayectoria trágica del héroe nietzscheano a diferenciarse del modelo clásico es la oposición apolíneo/dionisiaco.

El estado apolíneo viene caracterizado por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* como la conciencia de sí en el mundo de la belleza y de la individuación. Apolo es la divinidad de la luz y reina sobre el mundo interior de la fantasía. Como divinidad también ética, Apolo exige de sus seguidores la medida y, para conservarla, el auto-conocimiento. Bajo la interpretación de Nietzsche, Apolo es el dios de la apariencia, del sueño y de la poesía. El estado apolíneo del sueño vela el mundo del día y “un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor de que el otro y, sin embargo, más ensombrecido, en incesante mudanza, nace de nuevo a nuestros ojos”¹⁹. Los que a ese dios veneraban buscaban la orden, la regla, el concepto y la necesidad estética de la belleza. Apolo es el recuerdo de que somos la apariencia del fondo misterioso de nuestro ser. El estado apolíneo prima, todavía, por el principio de individuación, de la conciencia de sí, y solamente contempla la unidad del ser humano con la naturaleza, no participa de ella.

Pero la experiencia dionisiaca señala la desintegración del yo, inaugurando la ruptura con el principio de individuación para el encuentro con la colectividad, abrazando la naturaleza y los demás hombres, en unidad. Como el olvido de sí, el héroe tiene la posibilidad de entrar en contacto con la esencia de las cosas, no más asido solamente a los fenómenos, ilusiones y apariencias. El estado ebrio estimulado por el dionisiaco recupera en el héroe su fuerza creadora y le anima a la lucha.

La ebriedad, empero, como ya fue dicho, provoca excesos que llevan el hombre a una bestialidad natural constituida por voluptuosidad y crueldad, por

¹⁹ F. NIETZSCHE: *O Nascimento da Tragédia*, p.62.

fuerza grotesca y brutal. Terminado el éxtasis, un segundo peligro se instaura con la retomada de la conciencia: “el disgusto por la existencia, el sentimiento de que todo es absurdo, imposible”²⁰. Ese estado de desmesura y de conocimiento de la verdad por detrás de la apariencia apolínea puede deslizarse hacia una actitud de decepción y, principalmente, de inacción ante a la construcción del mundo aparente – la civilización.

Es, sin embargo, por el arte que el hombre en estado dionisiaco puede ser salvado y reencontrar el equilibrio. Si el estado apolíneo reprimía la desmedida dionisiaca, después del acometimiento embriagador se retoma la tendencia apolínea integrándola a su principio opuesto. Solamente el estado apolíneo puede reequilibrar la locura dionisiaca. El encuentro de las oposiciones que se necesitan mutuamente se da por el arte trágico, que articula, en fin, las dos pulsiones artísticas de la naturaleza. Ya no se trata más del estado orgiástico, sino del *arte dionisiaco*, controlado por la luminosidad y apariencia apolíneas, síntesis de la simultaneidad de lucidez y embriaguez.

¿Cuáles son, en fin, las consecuencias del arte trágico o de la oposición apolíneo-dionisiaca en la *Odisea* de Kazantzakis? La imagen invocada el hombre que danza vertiginosamente, entre risas y besos, cuando el dolor crece, agotando la capacidad de hablar (versos citados, 32-43), es la propia danza frenética de Zorba²¹, personaje de la obra homónima de Kazantzakis. La danza como exorcismo de los males es la propia acción trágica, zaratústrica²², dionisiaca, de la composición apolínea.

Invocando el estado dionisiaco, el aedo anuncia que la trayectoria de Odiseo posibilitará al héroe la expansión dionisiaca de crecimiento y aprovechamiento de la amplitud del ser. Tal como Zaratustra, el héroe emprende una peregrinación activa, rumbo a la liberación de todas las máscaras culturales y valores, pisando en los peldaños de la no-creencia. Cada etapa de ese proceso asegura, por tanto, el carácter nihilista de no creer en nada, de escapar de las imposiciones morales y conceptuales que dificultan la liberación.

²⁰ R. MACHADO: *Nietzsche e a Verdade*, p.22.

²¹ La danza es la principal forma de comunicación de Zorba. Cuando danza, se supera, su alma abusa de su cuerpo y hace de él lo que quiere, sus entrañas se transforman en las alas de un pájaro. La danza, para Zorba, es un lenguaje universal, que permite el diálogo entre razas y naciones. “Pero yo, si no danzara en aquel momento, ahí sí me quedaría loco de dolor”. (KAZANTZAKIS, 1974, p.94).

²² “Zaratustra, para los que piensan como nosotros, *todas las cosas bailan*; van, se dan las manos, sonríen, huyen... y vuelven”. (NIETZSCHE, 2000a, p.169)/ “Levantad vuestros corazones, ¡oh hermanos, alto, más alto! Y no olvidéis tampoco las piernas! ¡Levantad también a vuestras piernas, vosotros, *buenos danzarines*, y mejor todavía: erguid también sobre la cabeza! (...) *Zaratustra, el danzarín*; Zaratustra, el liviano, que gesticula con las alas, pronto a volar, gesticulando a todos los pájaros, preparado y pronto...” (NIETZSCHE, 2000b, p.23).

Antes de cantar las penas y tormentos del renombrado Ulises, el poeta convoca las fuerzas que le acompañarán en su recorrido. Ambos, héroe y poeta, necesitan de la mirada solar, múltiple, ambigua y al mismo tiempo ordenadora, así como del vino para expurgar el dolor trágico que inevitablemente les acompañará. El aedo, al invocar el Sol y anunciar su danza trágica sobre las arenas del océano, revela que su epopeya será cantada bajo el signo del *nihilismo heroico*.

A fin de restituir al hombre el potencial creativo y de transformación, Kazantzakis interioriza el nihilismo nietzscheano, particularizando el propósito de su actuación y transformando la afirmación dionisiaca de crecimiento en medio del ocaso, en una aceptación total de la vida. Con esto, propone, según José Paulo Paes, un “nihilismo heroico”, que lleva Odiseo al enfrentamiento del peligro. La substitución del término “activo” por “heroico” se debe a la presencia de la fuerza dionisiaca en la descreencia en relación a los valores del mundo. Más que una concepción o perspectiva de análisis del mundo, el nihilismo heroico se presenta como elemento estructural de la obra. Bien entendido el nihilismo nietzscheano como un rompimiento con los valores establecidos, para la revaluación de estos y la futura fundación de una nueva evaluación del mundo, se ve que muy bien se aúna con la visión dionisiaca de explotar en sí las potencialidades divinas de creación, la lucha ininterrumpida por mantenerse, heroicamente, en vida, danzando cuando todo parece exigir la inacción. Es de este modo como el aedo anuncia su canto, pasos que llevan a una trayectoria de destrucción de lo antiguo para la creación de lo nuevo, incesantemente, rumbo a la liberación.

La idea de enfrentamiento del peligro, de lanzarse al abismo, caracteriza la heroicidad desarrollada en la *Odisea*. El nihilismo heroico es la aceptación y participación en la vida en su plenitud, en la alegría y en el sufrimiento, la superación dionisiaca desarrollada por Nietzsche:

El decir-sí a la vida, hasta mismo en sus problemas más extraños y más duros, a la voluntad de vida, alegrándose en el sacrificio de sus tipos más superiores a su propia inagotabilidad – fue eso que denominé dionisiaco (...). No para librarme del pavor y de la compasión, no para purificarme de una afección peligrosa por una descarga vehemente (...), pero para, además del pavor y de la compasión, ser él mismo el eterno placer del venir-a-ser – eso placer que encierra en sí hasta mismo el placer por el aniquilamiento²³.

La expresión “nihilismo heroico” no fue, sin embargo, utilizada por Kazantzakis (así como no lo fue por Nietzsche), quien bautiza la actitud de sus héroes ante la vida y la muerte como *mirada cretense*. Filosóficamente, la “mirada

²³ F. NIETZSCHE: *Obras Incompletas*, p.25.

cretense” significa una declaración vitalista, sin dogmas de fe, una manera inmanente y afirmativa de poner la vida en movimiento, de transubstanciar en algo positivo todo lo que desafía al hombre. Mirar fijamente el abismo sin temer, lanzarse sobre el relámpago y soportar toda la violencia del caos o de la realidad sin cegarse, tal es el carácter de la mirada cretense, que Pizarro denomina todavía “luceferiana-nietzscheana” (2007, p.154). Síntesis de una filosofía nómada, metamórfica, consciente de la existencia de muchos puntos de partida y de llegada, la mirada cretense se fundamenta en la idea de una conquista desafiadora, de una fuerza de ánimo capaz de estar a la altura de cualquier situación. En el primer párrafo de *Carta al Greco*, Kazantzakis confidencia: “El único valor que me reconozco fue el esfuerzo en trepar un peldaño después de otro, y alcanzar la cumbre más alta que podía alcanzar por su fuerza y obstinación: la cumbre que, arbitrariamente, he denominado la Mirada Cretense”. (s/f, p.15)

El ánimo vitalista de mantenerse en marcha, a despecho de las contingencias que se interponen, sea él denominado nihilismo heroico o mirada cretense, caracteriza más de que el *esfuerzo épico* del héroe que actúa por la fijación del *kléos* o en nombre del restablecimiento de cierto orden corrompido. La superación y aceptación heroica del inevitable, después de la descubierta de que el mundo es la configuración de valores contradictorios y en conflicto, es lo que define el esfuerzo trágico.

La constatación es importante y decisiva en la evaluación de la *Odisea*. Si por un lado la obra se inscribe bajo el signo de Apolo, reflejando así, la intención de ordenación épica, por otro delinea la trayectoria trágica de Odiseo. El héroe abandona el mundo familiar, que sería el local más presumiblemente adecuado para descansar y gobernar después de años de lucha y viaje, y se lanza al mar ambiguo, al mundo de los valores problemáticos, que hay que encarar con la propia necesidad de crecimiento y superación. Los valores surgen como obstáculos y la superación de estos fundamenta el crecimiento del héroe. Cada etapa de su recorrido tiene el carácter nihilista de no creer en nada, de escapar de las imposiciones morales y conceptuales, posibilitando, así, la creación de nuevos valores sobre los escombros de los ya demolidos. Y al final de los trabajos, el héroe encuentra el reposo en la muerte, a la cual acepta dionisíacamente, la asunción trágica de la fatalidad. Sin embargo, no es un proceso tranquilo y estable, pues Odiseo, además de no recibir la protección de los dioses (pues ya no existen dioses olímpicos en la escena moderna), debe luchar en un mundo dividido, inestable y multifacético, en el cual él mismo se encuentra indeciso.

¿Es posible, por tanto, afirmar que la obra de Kazantzakis esté fundamentada primordialmente en los elementos dionisíacos y que el aspecto solar, apolíneo, no

cumple la función para la cual es invocado, en contra de la caracterización de lo épico? ¿En consecuencia de esto, se puede afirmar que la *Odisea* no es una epopeya, pero sí un poema trágico?

Antes de cualquier respuesta rápida que incida en una clasificación genérica de la obra, es necesario confrontar los géneros en cuestión. La oposición reconoce el desprestigio de la epopeya frente a la superioridad de la tragedia. Aristóteles, a pesar de aceptar la epopeya como género que porta elementos trágicos, tornándose, por excelencia, una especie de matriz de la tragedia, defiende esta última como superior a la anterior, por contar con elementos accesorios como la música y el espectáculo y por presentar mayor tendencia a la unidad y a la concentración, en cuanto la epopeya es constituida de diversas fábulas y acciones. “Por tanto, si la tragedia se distingue por todas estas ventajas y más por la eficacia de su arte (ella debe proporcionar, no un placer cualquiera, sino lo que por nosotros fue indicado), es evidente que, realizando mejor su finalidad, ella es superior a la epopeya”²⁴.

La superioridad de la tragedia se mantiene entre los filósofos del final del siglo XVIII, como Schelling, Hegel y Hölderlin, pues, para ellos, “lo trágico aparece como una categoría capaz de presentar la situación del hombre en el mundo, la esencia de la condición humana, la dimensión fundamental de la existencia”²⁵. No es, por tanto, una supremacía que se verifica en los elementos estructurales, como en Aristóteles, sino que se justifican por la propia visión trágica de evaluación de la vida que caracteriza la tragedia. Esta manera de juzgar la tragedia se aúna con la superioridad del elemento dionisiaco, conforme la interpretación de Nietzsche. Lo interesante de esta interpretación, y que se revela la gran llave para la comprensión de la *Odisea*, no es propiamente cómo Nietzsche evalúa lo trágico por el carácter dionisiaco, sino la relación que el filósofo establece entre lo apolíneo y el género épico.

La caracterización de lo épico retoma el principio de individuación, propio de lo apolíneo, incidiendo en una peculiaridad de las epopeyas: el *agon* (combate). Lo que fundamenta y justifica el combate, siempre presente en las obras épicas, no es simplemente la conquista o mantención del poder, sino el deseo individual de conquistar la gloria (*kléos*), la inmortalidad del nombre por las generaciones futuras. “La epopeya es un proceso de individuación que crea el individuo a través de la competición por la gloria. El individuo homérico se caracteriza por la *aristéia*, por la serie de hechos heroicos que le traen el prestigio, la gloria, el renombre, permitiéndole escapar del anonimato y del olvido”²⁶. El deseo de mantener el *kléos*, el propio nombre, y así escapar del anonimato, es el *agon* de la individuación, el combate individual contra la muerte.

²⁴ ARISTÓTELES: *Arte Retórica e Arte Poética*, p. 351.

²⁵ R. MACHADO: *O nascimento do trágico De Schiller a Nietzsche*, p. 42-43.

²⁶ *Ibidem*, p. 204.

Si la fijación del *kléos* salva el individuo del anonimato y de la muerte por la memoria de sus acciones grandiosas, la epopeya sería el desvío de la mirada del lado tenebroso de la vida. Eso significa que la luminosidad y el carácter onírico propios de lo apolíneo alejan el lado sombrío del principio dionisiaco, encubriendo, así, la verdad. La epopeya se torna, de este modo, un poema específicamente apolíneo, vuelto a la ejemplaridad del individuo en combate como modo de ocultar el sufrimiento natural de la vida, creando la ilusión artística que privilegia la forma, la belleza, la imagen, la simetría, el orden. El mundo épico es bello e ilusorio, y elimina el conflicto trágico entre libertad y destino (contingencia).

Pero si la luminosidad épica favorece el alejamiento del dolor y ofrece una respuesta a lo trágico de la realidad, ya no alcanza el mismo efecto en tiempos modernos; su estrategia se torna insuficiente en la atmósfera nada luminosa de incertezas y multiplicidad. Si la propia Grecia clásica no dejó de incorporar al arte el aspecto tenebroso de la vida – la tragedia – la modernidad, evidentemente, no encontraría en el procedimiento apolíneo de disimulación de la verdad la expresión artística que correspondería a su visión crítica de la realidad.

Sin embargo, la *Odisea* de Kazantzakis convoca Apolo en su primer verso, es la apertura y el cierre del poema. No se puede, por tanto, creer que, por ser un poema escrito en la modernidad y por un escritor moderno, la luminosidad apolínea sea una tendencia completamente proscrita. La convocación de Apolo, aun antes que Dioniso, nos parece ser la afirmación de una visión divergente con respeto a lo épico; en primera instancia, Kazantzakis parece no concordar con Aristóteles, Nietzsche y otros filósofos acerca de la inferioridad del épico, en oposición a la ejemplaridad del trágico. Si la influencia de Nietzsche fue decisiva en la invocación, lo que se atestigua por la imagen del sol dirigiendo el poema y del yo-lírico que se pone a danzar en medio al sufrimiento, no lo fue en la elección del género. Nietzsche resuelve la oposición apolíneo/dionisiaco por el arte trágico, defendiendo, por tanto, la tragedia como género de reconciliación entre esos dos principios, lo que no ocurre con la epopeya, fundamentalmente apolínea.

El poema de Kazantzakis, empero, no es simplemente una epopeya apolínea. Como se expresó anteriormente, la presencia dionisiaca no se caracteriza por una mera sugestión filosófica proferida por el aedo de que la danza es la aceptación heroica del sufrimiento, de que el éxtasis dionisiaco es la expresión plena de la vida. Más que eso, el principio dionisiaco va allá de la experiencia afirmativa, y significa uno de los cimientos de la constitución de Odiseo y de su itinerario. Si ambas las tendencias de expresión de la vida son convocadas en el poema, cada cual con su importancia, ¿Kazantzakis opera, en conformidad con Nietzsche, la reconciliación de las oposiciones por medio del trabajo artístico?

Es necesario considerar que la respuesta afirmativa a esa cuestión es fuertemente amparada por un argumento del autor, siendo, actualmente, una de las grandes tendencias de conceptualización de su obra: el deseo por la síntesis. Atraído por diversas corrientes de pensamiento, el autor tendía a asociarlas al ideal de “mirada cretense”, por lo cual procuraba reunir las culturas occidental y oriental:

La oposición de Grecia es realmente *trágica*; en los hombros de cada griego actual ella apoya un deber al mismo tiempo trágico y extremadamente difícil de ser llevado adelante. Cargamos una posibilidad extremadamente pesada. Nuevas fuerzas surgen en el Oriente, nuevas fuerzas están surgiendo en el Occidente, y la Grecia, presa como siempre entre los dos impulsos que se entrecrocán, más una vez se torna un remolino. Siguiendo la tradición de la *razón* y de la investigación empírica, el Occidente se lanza a la conquista del mundo; el Oriente, incitado por fuerzas *temerosas* y subconscientes, se lanza de la misma forma a la conquista del mundo. Grecia está puesta en el medio; es la encrucijada geográfica y espiritual del mundo. Más de una vez se torna su deber el de *reconciliar estos monstruosos impulsos, encontrando la síntesis*²⁷.

El fragmento de *Carta al Greco* deja evidente que la síntesis para Kazantzakis es la reconciliación de las fuerzas provenientes del Oriente y del Occidente. Analizando de manera más específica, esas fuerzas coinciden con los principios apolíneo/dionisiaco: la razón del Occidente es la iluminación apolínea, y el subconsciente temeroso es, claramente, la fuerza dionisiaca del Oriente²⁸. Más aún: esta síntesis entre Oriente y Occidente, en la evaluación de Kazantzakis, es posible de ser alcanzada por un *esfuerzo trágico*.

Nuestro designio, sin embargo, no es afirmar se Kazantzakis deseaba de facto la síntesis, ni tampoco concluir se es una postura posible y aceptable como emprendimiento artístico en la modernidad, o si el autor llegó a alcanzarla (como algunos críticos lo hacen), pues tal investigación nos llevaría a intrincadas discusiones filosóficas que no son el objetivo de este trabajo. Nos interesa percibir que las oposiciones están presentes en la *Odisea* (así como en otras obras del autor) y se destacan de manera distinta de la propuesta de Nietzsche. El filósofo encuentra en la tragedia la condensación de las dos fuerzas divergentes de la naturaleza, proponiendo

²⁷ N. KAZANTAKIS: *Testamento para el Greco*, p. 123.

²⁸ La procedencia del dios Dioniso es tema que ya fue largamente discutido, pues es posible que sea un dios extranjero, bárbaro, venido del Oriente. En esta misma línea, se asocia Dioniso al dios Shiva de los hinduistas. Por tanto, serían dioses idénticos, que toman nombres y apariencias distintas con la variación de las dos culturas en cuestión.

una reconciliación de las oposiciones, pero la *Odisea* no es propiamente la realización artística de esa unión, solamente por presentar los dos estados de espíritu. Al contrario de la propuesta de Nietzsche, Kazantzakis no escribe la *Odisea* en forma de tragedia, sino opta por el género, aparentemente, condenado.

Si fuere posible afirmar la reconciliación de los opuestos en Kazantzakis, descubriremos que el autor la realiza no por medio de la tragedia, sino de la epopeya. Creemos, empero, que no se trata de reconciliación, sino de convivencia mutua, lo que no significa armonía, pues los principios apolíneo/dionisiaco no se funden en un tercer elemento. Si, como afirmamos, la epopeya es el arte del apolíneo y la tragedia el arte de ambos, no se encuentra en la *Odisea* el producto de esa conjunción, sino el propio género de la naturaleza apolínea. Sin embargo, la asociación entre las dos fuerzas interpretadas por Nietzsche promueve la fundación de otro sentido para el género épico, ampliando sus posibilidades de expresión. O sea, el género épico, género tan combatido por los filósofos por su parcialidad temática y estructural, al aceptar la presencia dionisiaca, se abre a acoger su aspecto contrario, o por lo menos emprende el tránsito entre uno y otro lado.

Así, si la epopeya puede ser definida, en el sentido nietzscheano, como el arte de la ilusión, del encubrimiento de la verdad, la presencia dionisiaca llevará a Odiseo a optar por la ruptura con instituciones estables, como la familia y la patria, que no sólo protegen contra el sufrimiento, sino también impiden el conocimiento real de la vida. En la *Odisea* homérica, la familia y la patria significan el triunfo sobre el sufrimiento, el retorno al hogar representa la victoria de Odiseo y los obstáculos del camino son las trampas para que olvide su objetivo. Vencer las trampas equivale a vencer la muerte. Encontramos el sentido inverso en la *Odisea* de Kazantzakis: la familia y la patria representan el olvido, la ocultación de la propia existencia, las amarras sociales que alejan el héroe de la afirmación plena de la vida. De este modo, Odiseo se aleja de la ilusión apolínea y asume la potencia dionisiaca simbolizada por el gran océano, el mar de la existencia.

Entregado a la potencia dionisiaca que explota el aspecto tenebroso y temerario de la existencia, por no garantizar consuelos ni protecciones, Odiseo vivirá el combate (*agon*) verdadero con la muerte, pero sin la intención de fijación del *kléos*. No es por el renombre que Odiseo combate, con miedo de perderse en el anonimato, pero combate contra las instituciones de olvido de la existencia, contra todo que pueda significar la recusa nihilista de los principios dionisiacos; combate, todavía, porque es necesario seguir adelante, mantenerse en marcha. Su último combate es con la propia muerte personificada en Caronte, *agón* trágico en el inmenso océano, solitario, sin honores fúnebres para garantizar la fijación del *kléos*.

Pero Odiseo emprende solo sus embates. Aunque en diversos pasajes de su itinerario el héroe aparezca envuelto con la colectividad, su caracterización es la de un solitario, de aquel que jamás se junta a otras personas o desiste de la marcha personal en nombre de la convivencia con el otro. Gran parte del poema se desarrolla en esta relación de convivencia, Odiseo luchando y cargando consigo compañeros, mujeres y una muchedumbre de desvalidos en el designio de alcanzar objetivos engendrados solamente por el héroe. Los personajes le siguen, pero no alteran la ruta solitaria de Odiseo. El punto culminante de su involucración con la colectividad ocurre en la construcción de la Ciudad Ideal, pero es a partir de este pasaje que el héroe se desata completamente de todos los lazos afectivos y físicos y asume la naturaleza solitaria. Los episodios subsecuentes son marcados por la plenitud en soledad, a diferencia del éxtasis dionisiaco que acoge al otro; es en la soledad que Odiseo alcanza la comunión con la naturaleza e redescubre en sí la potencialidad divina. Es posible, por tanto, ver en esa integración con la naturaleza y en el despertar de la divinización del héroe la aproximación con la tendencia dionisiaca, que, sin embargo, no es irrestricta, pues se desarrolla por el carácter de la individualidad, fundamentalmente apolíneo. Pero, más una vez, hay restricciones en la asunción completa de lo apolíneo. Odiseo se aleja de la colectividad y emprende individualmente la ascesis que lo restituye al colectivo; es, sin embargo, la restitución de afirmación dionisiaca de la vida, es la reconciliación con las terribles fuerzas naturales, sin que, para vivir la integración, necesite abandonar la soledad.

El tránsito permanente entre apolíneo y dionisiaco impide la clasificación definitiva de la obra. Además, la sistematización del género en nada contribuiría para la apreciación de la *Odisea*, obra que se instaura justamente por el juego entre oposiciones y elementos en conflicto. Si fuere posible denominarla *epopeya*, se debe igualmente considerar la fuerte tendencia a lo trágico que delinea el itinerario de Odiseo. Se sabe que la noción de la palabra *odisea*, allende expresar la larga narración de las aventuras de Odiseo, denota el vagar, el viajar del héroe; así, la *epopeya* de Kazantzakis no se caracteriza solamente como un poema largo que entreteje diversas narrativas, sino principalmente por el viaje de Odiseo, y este viaje, aunque solitario, es la demanda del *esfuerzo trágico*.

Referencias bibliográficas

1969. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica e Editora.
2005. BONNEROT, O-H. “Zoroastro”. In: BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
2005. BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
2005. CITATI, P. *Ulisses e a Odisséia*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
2001. DLEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Rés-Editora.
- 2006-2007. CASTILLO DIDIER, M. C. *La Odisea en la Odisea. Estudios y Ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*. Santiago: Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos.
2005. GRIMAL, P. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
2009. HOMERO. *Odisséia*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
1975. KAZANTZAKIS, N. *Odisea*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Barcelona: Planeta.
1958. KAZANTZAKIS, N.: *Odyssey: a modern sequel*. Translation: Kimon Friar. New York: Simon and Schuster, 1958.
- s/f. KAZANTZAKIS, N.: *Testamento para el Greco*. Rio de Janeiro: Artenova.
1974. KAZANTZAKIS, N.: *Zorba, o grego*. São Paulo: Abril Cultural.
1999. MACHADO, R. *Nietzsche e a Verdade*. São Paulo: Ed. Paz e Terra.
2001. MACHADO, R.: *Zaratustra – Tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
2006. MACHADO, R.: *O nascimento do trágico, De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- 2000^a. NIETZSCHE, F. *Asim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret.
- 2000^b. NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras.
1991. NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural.
2007. QUIROZ PIZARRO, R. Q. “Algunas imágenes de lo cretense em Kazantzakis”. En: *Byzantion Nea Hellás*. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos. N° 26.
2005. PLATÓN. *Íon e Hípias Menor*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
2002. VERNANT, J-P. *Mito & Pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.