

## SENTIDO Y TRASCENDENCIA EN LA TRAGEDIA *BUDA* DE NIKOS KAZANTZAKIS

ALEJANDRO PALMA PAZ  
Universidad de Chile. Chile

**Resumen:** En el siguiente artículo abordaremos el drama *Buda* desde dos dimensiones fundamentales que estructuran su elaboración artística: el arte y el budismo. A partir de estas, consideraremos algunos planteamientos estético-filosóficos que expone Nikos Kazantzakis en *Carta al Greco* para dar cuenta del sentido que adquiere el motivo de la trascendencia en la obra y los alcances que puede tener en la realidad material. Asimismo, nos detendremos en la construcción dramática de los dos personajes centrales y propondremos que cada uno de ellos encarna una determinada visión acerca de la existencia, pero que solo uno es portador del sentido último de esta, valor trascendental que el escritor cretense le confiere al arte y su poder de transformación a través de la palabra.

**Palabras claves:** Arte, budismo, trascendencia, realidad, drama.

## MEANING AND TRANSCENDENCE IN THE *BUDDHA* OF NIKOS KAZANTZAKIS TRAGEDY

**Abstract:** In the following article we will discuss the drama *Buddha* from two fundamental dimensions which structure its artistic elaboration: art and Buddhism. Having this two dimensions as a starting point, we will consider some of Nikos Kazantzakis aesthetic and philosophical approaches which are exposed in *Report to Greco*, to show through them the meaning the topic of transcendence acquires in his work and the implications that it may have in the material reality. Also we will analyse the dramatic construction of the two central characters, proposing that each one of them embodies a particular existential view, yet only one represents the ultimate meaning of existence: transcendental value which the cretan writer confers to the art and its power to transform through words.

**Keys words:** Art, Buddhism, transcendence, reality, drama.

**Recibido:** 10-09-12 – **Aceptado:** 02-11-12

Correspondencia: ALEJANDRO PALMA PAZ alepalmapaz@gmail.com. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Chile. Teléfono: (09) 8-985 52 45.

Cuando Nikos Kazantzakis comienza a escribir el primer borrador de *Buda* (1922), los acontecimientos bélicos ocurridos en Grecia y también en algunas naciones europeas impactaron notoriamente en el desarrollo de su pensamiento filosófico y estético, cuestión que se manifiesta sobre todo en las constantes modificaciones que conllevó el proceso escritural de este drama<sup>1</sup>.

Pese a los grandes esfuerzos por participar activamente en la lucha política durante los años siguientes y de creer insoslayablemente en la idea de construir una sociedad a la altura de los nuevos desafíos intelectuales y espirituales que debía enfrentar el hombre, Kazantzakis experimentó el fracaso de un falso progreso y presenció la decadencia moral de los pueblos. En el retrato que hace el autor sobre esta época, afirma lo siguiente: “Mi corazón está lleno de insoportable amargura. No tengo ninguna ilusión porque lucho sin descanso, desesperado y libre. Sé que cuando se desmorone esta clase social miserable y gastada, se esparcirán entonces los proletarios cargados de belleza y espíritu, y luego se harán miserables y se consumirán a su vez. El Gran Hálito los abandonará, serán sustituidos por otra clase y así sucesivamente, sin fin, hasta que la tierra se extinga y la vida, como un parásito, se separe de la corteza de nuestro insignificante planeta”<sup>2</sup>.

El sentido que cobra el proyecto estético de *Buda* va tomando forma de acuerdo a las prácticas políticas ejercidas en este contexto y a las graves consecuencias que implicaron, las cuales socavaron las inquietudes espirituales del escritor cretense y desmotivaron sus intenciones por acelerar un proceso cultural estancado en la futilidad de la inmediatez materialista. Fracasados los ideales políticos y las ansias por corregir la rígida estructura social, la acción queda despojada de su significación práctica y, por consiguiente, de su valor de transformación.

---

<sup>1</sup> Recordemos que la última versión de *Buda* se consuma en 1941, hecho que la convierte en la obra más trabajada, extensa y compleja dentro de la producción dramática de Kazantzakis.

<sup>2</sup> Quiroz, Roberto (2000-2001): “Epistolario vital de un escritor: Nikos Kazantzakis. Antología de cartas, cuadernos, escritos y anotaciones breves”, *Byzantion Nea Hellás*, 19-20, 241-281.

Basándonos en estos antecedentes, la creación de *Buda* se levantaría como una posible solución al fracaso de la lucha política, posibilidad sujeta a la potencialidad del proceso en el cual se lleva a cabo una acción y no en el planteamiento con fines resolutorios a esta. En este sentido, Kazantzakis nunca propuso una verdad: su interés radicaba en algo absolutamente contrario, en cómo se desplegaba ese camino o destino hacia una o varias respuestas que enriquecieran aún más las interrogantes que supone la existencia, por lo que su pensamiento, al menos para esta época, se caracteriza por contener en sí la búsqueda de una ascensión espiritual continua y no una objetivación de la vida<sup>3</sup>.

El budismo, entonces, aparece como una nueva oportunidad de triunfo frente a la adversidad material, salvando en parte ese abismo entre la transformación individual y la transformación social. Un cambio de perspectiva en la recepción de los acontecimientos históricos resulta ser el hecho más crítico, pues el pensador griego vuelca su voluntad de acción política hacia una interioridad que quiere renunciar a las ambiciones intelectuales y prácticas provistas, mediante ideas, por el mundo fenoménico. Es precisamente la filosofía budista la que devela esa máscara propiciada por la lucha social; esto es, el “rostro abominable” del mundo fenoménico se concretiza en la acción, mientras que la renuncia a esta acción se concentra en desvincular todo hecho pragmático de una realidad operante en términos espirituales<sup>4</sup>.

Es así como el tratamiento artístico de *Buda* se estructura en la encrucijada acción-renunciación, transición que se inicia, justamente, con la derogación de los ideales pragmáticos para alcanzar el nacimiento de una salvación espiritual. Como nuevo ejercicio de la posibilidad de hacer, Kazantzakis busca intervenir la realidad desde otro flanco: el arte. El diálogo que se establece en términos filosóficos y estéticos entre la dimensión realista y la dimensión artística, se define en *Buda* a partir de un proyecto escritural mayor, cuya raigambre empalma diversos elementos que constituyen una determinada concepción del arte, abiertamente declarada en su novela autobiográfica *Carta al Greco* (1956):

Me puse a escribir. Pero todo lo que escribía, poema, teatro, novela, cobraba siempre, sin que yo lo advirtiera claramente, una estructura

<sup>3</sup> Desde 1909 Kazantzakis se referiría a la “banarrota de la ciencia” para identificar la superposición de la verdad racional del conocimiento en detrimento de la verdad intuitiva del hombre. El escritor griego se opone, como Nietzsche, a la creencia de que por medio del conocimiento y no del hombre y su instinto se puede acceder a una validez universal.

<sup>4</sup> El crítico Peter Bien señala que la versión definitiva de *Buda* instala dos nociones que tienen que ver con un enmascaramiento y un desenmascaramiento simultáneo de la realidad.

y un movimiento dramático. Todo estaba lleno de fuerzas que chocaban de frente, lleno de angustia, todo no era sino búsqueda de un equilibrio perdido, cólera y rebelión. Todo estaba lleno de signos precursores, de vislumbres de la tempestad que se avecinaba. Por más que me esforzaba en dar a lo que escribía una forma equilibrada, mis obras no tardaban en adquirir un ritmo apresurado, dramático; la voz apacible que quería hacer oír se convertía, a pesar mío, en un grito. (...) Conservaba siempre la esperanza de reconciliar las fuerzas tenebrosas y las fuerzas luminosas que entonces se hallaban en estado de guerra, y de llegar a ser la armonía futura (549).

La figura de Buda contribuye a efectuar la transformación del problema teórico-pragmático hacia una acción que utiliza la esfera espiritual de la mente como soporte para su ejecución. El enfrentamiento que se produce por las colisiones entre las diferentes y distantes luchas políticas es asimilado por el escritor griego como una fantasmagoría del mundo. “Me había sumergido en Buda. Mi espíritu se había transformado en un heliotropo amarillo, Buda era el sol y yo seguía su salida, su paso por el cenit, y su desaparición... Las aguas duermen, pero las almas no duermen (...) durante aquellos días me pareció que mi alma había empezado a dormir con beatitud en una impasibilidad búdica. Como cuando uno sueña, y se sabe que sueña, y lo que se ve, en el sueño, bueno o malo, no produce alegría, ni tristeza, ni temor, porque se sabe que al despertarse todo se dispersará, así veía yo pasar ante mis ojos la fantasmagoría del mundo, sin alegría, sin temor, impasible” (*Carta 420*).

Por otro lado, tal como se expresa en el ensayo *Ascesis* (1923), la superioridad del espíritu y su elevación se deben a la lucha perpetua que mantiene el hombre<sup>5</sup>, dispuesto a permanecer en constante búsqueda y, por tanto, inconforme. De esta manera, la renuncia búdica se convierte en la explicación del mundo, de la realidad y sus fenómenos, esfera en la cual Kazantzakis, a través de su arte escritural, intenta resolver las contradicciones vitales<sup>6</sup>.

*Buda* inicia con un prólogo y la figura del Poeta, quien, en un parlamento crucial para abarcar el arco completo de su estructura, deja en evidencia los

---

<sup>5</sup> La liberación del hombre se da única y necesariamente en el combate que suscita, y aquella fuerza primitiva y vital que se resquebraja en antinomias debe volver a su curso natural para transformar el sufrimiento del ser en afirmación.

<sup>6</sup> La síntesis, concepto transversal en la literatura kazantzakiana, procede como la culminación del proceso espiritual y la resolución de los conflictos externos que acechan al hombre, tema tratado con profundidad en el desarrollo dramático de *Buda*.

mecanismos dramáticos y artísticos de su esencia. Los escenarios y los personajes, las acciones y sus consecuencias, son elementos engendrados o destruidos por la mente de este personaje externo. La fuerza enunciativa de su discurso radica en la creación verbal de una nueva realidad ligada a la imaginación artística, lo que viene a anticipar el destino trágico de la humanidad entera, preconcebida como un juguete sometido al yugo de las fuerzas naturales. Todo es un juego de la mente -repite extasiado el Poeta-; es una fiesta para esperar el pensamiento y la sonrisa de Buda y así emprender la guerra contra el dolor humano.

En el juego se abre la vertiente fantásica de la realidad, el abismo inconsistente ubicado en el cerebro humano. El Poeta hace un llamado implorando a la “mente todopoderosa” para dar sentido a los elementos naturales del mundo, los que se proyectan desde la inventiva humana. Ciertamente, en la mente residen la espiritualidad y la palabra, así como también las posibilidades de combatir y redimir. Lo que debemos notar en esta aseveración es que de la figura del Poeta se desprende la cosmovisión kazantzakiana de la existencia. En él está depositado sintéticamente el resultado de reflexiones maduras, las cuales tienen su última esperanza en lo que el arte, bajo la forma de la tragedia *Buda*, puede conseguir.

Esta dualidad entre el autor y su presencia en el prólogo se torna más rica aún cuando hacia el término del parlamento, el Poeta deja en manos del mago Huming su poderío artístico. Al interior de la obra, el Mago encarna la visión consumada de los hechos que sucederán, además de movilizar los hilos conductores de las acciones y de los Actos, enfatizando que la vida de cada personaje está previamente trazada de acuerdo a un destino absoluto. De esta forma, Huming es portador de un saber capaz de reconocer la fragilidad humana y el movimiento universal de las cosas, facultad que se simboliza en las tres máscaras que cuelgan de su cuello, cuyo sentido representa los tres estados del tiempo: pasado, presente y futuro; y las tres edades del hombre: vejez, adultez y juventud. Con los rasgos atemporales y, por ende, eternos y trascendentes, construye la particular escena donde tendrán transcurso los acontecimientos:

Abro los ojos del cuerpo: al punto lo eterno desaparece y veo ante mí una aldea china, junto al terrible Río Azul, el Yang-Tsé, sucio, lodoso, lleno de hombres sudados y mujeres grávidas y hormigueros de niños, y huele a excremento humano y a jazmín. Y en la cumbre de la aldea, la Torre del Señor (...). Y a los pies de la Torre, una plaza adornada festivamente (...). Y en el centro, debajo de una

haya silvestre calcina por el rayo, la estatua de Buda, con cuatro papadas, con cuatro vientres, con cuatro puertas abiertas en la fortaleza de su testa, para que entren los cuatro vendavales; Buda, Buda: ¡y mira a los hombres y estalla en risa! (13-14).

En detrimento de la experiencia concreta, la espiritualidad búdica concede al Mago una experiencia totalizante del ser y su existencia, ya que, habiendo superado el sufrimiento de la vida, participa correlativamente con los movimientos naturales del cosmos. A este respecto, Huming no solo posee la visión búdica del mundo, sino que también es conocedor de una trascendencia mayor al de la esfera espiritual. No obstante, a través de la negación y la renuncia el budismo logra disolver las contradicciones del espíritu, pero no las del mundo. Este punto es fundamental para entender el modo en que se desenvuelve este personaje, porque de algún modo, al ser una proyección del propio Kazantzakis, encarna diversos elementos constituyentes de la concepción artística de este, incluso de su proyecto escritural patentizado en la *Carta*.

Al aparecer los personajes que representarán la obra, el Mago repara en la desdicha humana para dar cuenta de los caminos erróneos que ha cimentado el hombre, creyendo que el entendimiento y la razón otorgan salvación a la existencia. Más efusivo es al presentar a quien será su protagonista, el viejo Chang<sup>7</sup>: “Tienes que luchar mucho esta noche con la ira, con el amor, con el dolor. Tente muy firme, viejo Chang, para que la Palabra no te derribe. Eres la columna central que sostiene el tejado de mi fantasía esta noche”(18)<sup>8</sup>.

La ilusión se echa a andar, todo y todos giran alrededor de la estatua de Buda<sup>9</sup>, ubicada en el centro del escenario, y están a la espera de la muerte, hora en que el amedrentador río Yang-Tsé derribe los tres diques que ha mandado a construir el joven Chang, hijo del emperador y sucesor del reino.

Entre el Mago y el viejo Chang se antepone un reconocimiento mutuo de la aparente realidad en la que se funda el juego de las representaciones, esto porque ambos personajes accionan en un nivel mayor de intelección. Una especie de

---

<sup>7</sup> Chang, al igual que el hombre budista, se encuentra en un estado de permanente angustia mientras lucha encarnizadamente por lograr la transformación del dolor en reafirmación de la existencia, lucha que se convierte en misión y esa misión en libertad absoluta.

<sup>8</sup> Los otros personajes cargarán con su destino común, donde la muerte es la única posibilidad de salvación. Para ellos no hay ascensión espiritual, son una madeja del juego representacional.

<sup>9</sup> Estatua que cobra vida a través de los poderes sobrenaturales del Mago. Son estas “visiones” las que conectarán el mundo de la fantasía con la ascensión espiritual del viejo Chang.

pacto condiciona su relación, lo que se materializa en las “visiones” búdicas atraídas por Huming, sortilegio y ensoñación que derrumban el escenario en cada Acto, alzando el misterio y la pasión de Buda en un plano distinto<sup>10</sup>.

Asistimos a un doble nacimiento de Buda, tanto en el espíritu del gobernador chino como en las visiones que Huming introduce a modo de representaciones teatrales, conformando sendas y dimensiones diferentes que convergen, finalmente, en la iluminación de Chang y también en la de Buda.

Las diferentes pruebas que se le asignan a Chang y que ponen de relieve su espiritualidad, responden a un proceso ascensional del espíritu. En cada Acto, el emperador debe hacerle cara a sus debilidades y superarlas con el propósito de liberarse de la materia que representa el mundo y lo que en él habita. El enfrentamiento con su hijo, la disputa con los Antepasados y el intento por salvar a su único nieto (y con él la continuidad de la estirpe de los Chang), se traduce -siguiendo el itinerario búdico de *Ascesis*- en que el sufrimiento y el cese del sufrimiento en la desesperanza absoluta vuelven conciencia las acciones de Chang: “¿Quién hizo el mundo tan estrecho, Huming, tan malo, tan inferior al corazón del hombre? ¡Ya no me gusta! (...)” (115). No se trata de la simple lucha contra hechos concretos, sino del enfrentamiento latente entre las fuerzas del hombre y lo universal, que es, igualmente, reflejo de las colisiones entre el hombre y las potencias sobrenaturales simbolizadas por el Yang-Tsé.

La marcha del viejo emperador se encamina hacia la noción de libertad, entregándose a la nada que significa el movimiento de Buda: “Oh catarata, allí donde vas tú iba yo también; en buena hora has venido; salto a tu grupa: ¡Vamos! Nada me importa ya. He llegado a la cima del dolor. ¡Desde aquí comienza la libertad!” (151). Sin nada a qué aferrarse, ni hijos, ni nieto, ni reino, genera en sí un saber que se hace responsable de la encrucijada imbricada en su espíritu. La vía búdica permite vencer el miedo a la muerte y superar el sufrimiento, participando de un proceso creativo donde el sujeto es la semilla de una lucha difícil, irreductible en el ámbito del mundo, que decanta en la libertad absoluta y trascendente.

El desenmascaramiento de la realidad –correspondiente a la dimensión de carácter material dentro de la obra– no se produce exclusivamente por la ascesis

<sup>10</sup> Los planos corresponden, siguiendo la división que hace Bien, a la realidad propiamente tal y a la realidad encerrada en un sueño. En una se configura el drama familiar de los Chang (tomando como materia principalmente el conflicto acción-renunciación) y, en la otra, la esfera en la cual se moviliza el Mago para intervenir la realidad (arte).

de Chang, puesto que interviene en su realización la participación del mago Huming. Lo observamos, primeramente, en el juego representacional, luego en las visiones y, finalmente, en la concreción de la trascendencia búdica. Sin Huming, que moviliza las acciones a partir de sus poderes, la dimensión realista pierde toda la vitalidad creativa<sup>11</sup>. Porque es su irrupción permanente en la realidad lo que aprueba la libertad absoluta de Chang, de hecho este último así se lo hace saber: “El hombre libre tiene un amigo: te tiene a ti” (153).

El influjo ejercido por el Mago a través de las visiones, logra consumir la experiencia ascética del anciano emperador, así como también anticipar la muerte del pueblo que le rodea. La necesidad de que el arte intervenga en la realidad de los Chang no solo se plantea en términos de resolución de las antinomias, sino que también en el sentido estético-filosófico de armonía o síntesis de las fuerzas contrarias de la naturaleza.

Kazantzakis atestigua en *Carta al Greco* que los logros más grandes que ha alcanzado el hombre para la humanidad se deben a la creación artística (475). Gracias al arte se puede dar forma al grito invisible e intuitivo que emana de las entrañas del hombre: “Yo sabía desde hacía años que para mí solo hay un medio de liberarme de un gran sufrimiento o de una gran alegría y recuperar mi libertad: hechizar este sufrimiento o esta alegría con el sortilegio mágico del verbo” (569). Estas palabras nos acercan, sin duda, al pensamiento del joven Nietzsche desarrollado en *El nacimiento de la tragedia* (2010).

Lo verdaderamente existente, conforme a lo verdaderamente transmutable, reside en la capacidad creativa del ser humano. Kazantzakis interpela al lector y dice: “Escruta la mar tenebrosa sin vacilar; escruta el abismo sin ilusiones, sin arrogancias, sin miedo. Pero esto no es bastante. Da un paso más: da un sentido a las luchas incoherentes del hombre” (985).

El pensador griego sitúa al arte como condición última para salvar el abismo entre el hombre y su Uno primordial<sup>12</sup>. El arte se convierte así en la posibilidad real de superar el sufrimiento y de crear, a la vez, un nuevo devenir. En relación con esto, Kazantzakis se cuenta entre los escritores “que miran a los lejos, hacia el futuro, y luchan por crear la matriz por donde se vaciará la realidad por venir” (552).

---

<sup>11</sup> Pareciera que todo se instala en un juego de perspectivas e ilusionismos, y que por esa razón la vida y la verdad de la vida se acercaran más al arte que a la realidad.

<sup>12</sup> Cfr. Nietzsche 46.

Advertimos cómo el poeta griego se hace portador de problemas propiamente nietzscheanos de la existencia, y la forma en la cual recepciona aquellas reflexiones está representada por el accionar del Mago. En la *Carta* se reproducen casi íntegramente pasajes pertenecientes a *El nacimiento de la tragedia*, asunto motivado por la atracción del escritor cretense hacia el modelo artístico que Nietzsche propone en su ensayo:

(...) lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica (58).

El carácter trascendente del proyecto *Buda* se aferra absolutamente a una concepción artística que se eleva por sobre todas las cosas. Ni la filosofía ni la religión aportaron a Kazantzakis la redención de su espíritu; es más, infundieron en él la necesidad de seguir ampliando los horizontes.

*Buda*, en sus dimensiones realista y artística, es colisión y lucha que encauza sus propias antinomias en la rueda del destino, de cuya fuente mana la semilla del verbo. La dimensión artística, que se ilumina parcialmente por la concepción nietzscheana es portadora también del triunfo y la derrota. Por un lado, el triunfo se alberga en la salvación que promete el arte. Si la tragedia de Chang se ve subsumida por la dimensión artística que encarna el mago Huming, es porque el proyecto estético propuesto por Kazantzakis suscita un arte trascendente para la existencia y, por ende, una transubstanciación de la realidad por la verdad.

El arte es beneficiario de las potencias iluminadoras de la existencia; así lo comprende el escritor cretense cuando firma su testamento *Carta al Greco*. Quiere iluminar al resto logrando primero su redención, porque asumió la responsabilidad del profeta. Por eso escribió incesantemente, porque ahí estaba la verdadera lucha, la libertad y el arte. Se confió en la síntesis, creyó en la armonía futura, tardó casi veinte años de su vida en crear su propio Buda. Como anota Bidal Baudier, “Kazantzakis encontró en el pensamiento búdico un mundo admirablemente ajustado a su filosofía, pero lo henchió de un pensamiento tan personal, tan tumultuoso que rebasó ampliamente los bordes. Para él es necesario

ir más allá del renunciamiento al mundo: el Gran Negador puede aceptar su abandono, pero el poeta griego necesita conquistas y recorre todos los ciclos del mundo para encontrar la última verdad” (116).

Kazantzakis y el Mago se posicionan como dioses artistas que poseen un conocimiento total de las posibilidades fenoménicas; las echan a rodar para demostrarle al lector/espectador que está frente a la resolución de toda antítesis y en el comienzo de una nueva realidad forjada por el arte.

### Referencias bibliográficas

- BIDAL BAUDIER, M.-L. (1986). *Niko Kazantzakis. Cómo el hombre se hace inmortal*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- BIEN, P. (1983). “Prólogo” a *Buda*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- BIEN, P. (2006). *Politics of Spirit. Vol. 2*. Princeton: Princeton University Press. *Google Books*. Web. 30 Oct. 2011.
- CASTILLO DIDIER, M. (1978). “Introducción” a *Teatro I*. Santiago: Editorial Universitaria.
- CASTILLO DIDIER, M. (1997). “Sobre el teatro de Nikos Kazantzakis”. En *Cristóbal Colón*. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, Universidad de Chile / Athos-Pérgamos.
- GUNELÁS, J.D. (1999). “La función de lo semejante en *Cristo* de Nikos Kazantzakis”. En *Tras las huellas de Kazantzakis*. Ed. Olga Omatos. Granada: Athos-Pérgamos.
- GUNELÁS, J.D. (1998). “The Concept of Resemblance in Kazantzakis’s Tragedies *Christ and Buddha*”. En *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 16.
- IZZET, A. (1975). “Introducción” a *Ascesis. Salvadores Dei*. En *Obras Selectas III*. Barcelona: Editorial Planeta.
- KAZANTZAKIS, N. (1975). *Ascesis. Salvadores Dei*. En *Obras Selectas III*. Barcelona: Editorial Planeta.
- KAZANTZAKIS, N. (1983). *Buda*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- KAZANTZAKIS, N. (1975). *Carta al Greco*. En *Obras Selectas III*. Barcelona: Editorial Planeta.
- NIETZSCHE, F. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

- QUIROZ PIZARRO, R. (1997). *Cronología y bibliografía de Kazantzakis*. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, Universidad de Chile.
- QUIROZ PIZARRO, R. (2000-2001). “Epistolario vital de un escritor: Nikos Kazantzakis. Antología de cartas, cuadernos, escritos y anotaciones breves”, *Byzantion Nea Hellás*, 19-20, 241-281.