

ALGUNOS PENSAMIENTOS SOBRE LA *COMEDIA* DE KAZANTZAKIS

Roberto Quiroz Pizarro

Ομπρος, ψυχη, κι όσο την τριχα μου θα την κουναι το αγερι,
δε θα σε αφήσω εγω αδιαφεντευτη, θα σε κρατώ απ' το χερι
κι ολη τη γη θα σε ριανισουμε, μη μου παραπονασαι!

*Adelante, alma mía, y en tanto bata el viento mi cabello
no te dejaré de proteger, te he de llevar de la mano
y hemos de recorrer la tierra entera: no te quejes!*

Aproximaciones a *Comedia*

Nuestra primera lectura de *Comedia* quisiéramos hacerla sin omitir el autorretrato que el propio Kazantzakis nos dejara; es decir, sabiendo de antemano que esta obra pertenece a "un meditador desesperado", a un Teseo tras la huella de la "mirada cretense", y a un "pensador atormentado", siempre en búsqueda de caminos espirituales. Bajo esa multiluz típica de nuestro autor es que nosotros debemos, asimismo, auscultar todas sus posibles formas y vías de contenidos presentes en *Comedia*. Así instalados sobre su horizonte, la microcirugía necesaria para acercarnos a su laberinto interior, exigiría naturalmente, como toda temeraria aventura del espíritu, dar vueltas a su alrededor, esperanzados en que del

mismo modo a como lo ocurrido en la Troya sitiada, nosotros lográsemos iluminar algunas claves de su entrada secreta¹.

Dirigidos por el intento de dialogar con esta curiosa obra escénica, podemos proponer tres momentos preliminares antes de que se abra el telón de *Comedia*:

1) Establecer un paralelismo literario entre *Comedia* y otras dos obras del teatro contemporáneo.

2) Apreciar en *Comedia* aquellas demarcaciones de puntos elementales para el existencialismo: hombre, situación, límite, mundo, agonía, temporalidad, existencia, entre otras posibles.

3) En *Comedia* ensayar libremente una vía imaginaria que nos permita ir más allá de los doce personajes con que Kazantzakis realiza su montaje escénico. En tal sentido, veríamos que la omnipotencia del abismo, de la oscuridad y de la nada que envuelve a sus protagonistas, serían otros tantos rostros del tan esperado *Deus Absconditus*, un dios silencioso y mudo en su lejanía, y que finalmente no ha de llegar. De inmediato nos preguntamos: ¿acaso por olvido o por error?

Tal enfoque nos conduce de lleno al horizonte de la teología sin dioses, a la vía negativa de los místicos y de una "fe trágica", y, por cierto, de una fe heroica a la que Kazantzakis consagrará toda su alma. En virtud de todo esto, *Comedia* nos permite ser testigos de un ancestral contrapunto entre la "fe trágica, mitificada en la figura del Dios de Job y la propia fe de nuestro protagonista el Asceta, en quien aparece la fe entendida en su expresión más tradicionalista, como una fe dogmática, moral y escatológica, aquella fe inmadura y a la vez intervenida por los deseos egoístas y el ansia de seguridad; en fin, una fe obsesiva entre los paraísos y los infiernos.

¹ Sobre el teatro de Kazantzakis, puede verse en castellano de Miguel Castillo Didier Introducción (e "Introducciones" a cada tragedia) al volumen N. Kazantzakis: *Teatro*. Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos, Santiago, 1978; y el "Prólogo" a N. Kazantzakis: *Cristóbal Colón*, Coed. Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos con Universidad de Granada y Ed. Athos-Pérgamos, Granada, 1997. Sobre la personalidad y obra del escritor griego, puede verse en español de Marie-Louise Bidal-Baudier *Nikos Kazantzakis Cómo el hombre se hace inmortal*, trad. P. Canto, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1987; y de Heleni Kazantzakis *Nikos Kazantzakis El disidente*, trad. anónima, Ed. Planeta, Barcelona, 1974.

I. Lectura primera: Comedia, esbozo comparativo.

Por la forma en que fue publicada, sólo en revistas (en Heraklio, Creta en 1909; Alejandría, Egipto, en 1910; y en Atenas, en 1958), esta obra no ha podido tener una amplia difusión². A pesar de todo ello, en diversos círculos ha recibido comentarios favorables.

Entre 1908 y 1909, Kazantzakis escribe esta breve obra titulada *Comedia* y subtitulada *Tragedia en un acto*, cuyas escenas, de principio a fin, nos conducen por una especie de oleaje apocalíptico. Adelantándonos en su temática, digamos que encontramos reflejados en ella diversos elementos de la condición humana, como la esperanza y el temor, la fe y la duda, la alegría terrena y el ansia de una felicidad prometida, la espontánea cotidianidad y el renunciamiento ascético, la serenidad efímera y el drama de la espera. También hallamos etapas y pasiones de la vida, las que en su conjunto nos hacen pensar en el nihilismo, el pesimismo heroico de quienes van a naufragar, la trama existencialista y la teología negativa de la aseidad.

La *Comedia* nos asedia con el espectáculo del sacrificio total, de la espera en vano, de la imagen del *Deus absconditus*, de la agonía del hombre, del abismo de la muerte, del nihilismo; con la pesadilla del vacío existencial, que rompe las agujas del reloj y de la fe. Una comentarista francesa, Marie-Louise Bidal-Baudier, evoca las impresiones que deja el clima angustiante de esta pieza: "Respecto de esta obra se ha dicho que podría llamarse *El silencio de Dios* para medir todo su horror. En una pieza cerrada, que simboliza la prisión de la muerte, un grupo de personajes de edad y ambientes diversos espera a Dios, que vendrá a abrirles las puertas del reino de la luz. Pero a medida que las bujías se extinguen, que las horas transcurren, que el gran reloj da las doce campanadas, la esperanza va desapareciendo y la angustia aumentando. La puerta no se abre. Una angustia que llega a ser asfixiante y el frío de la muerte que aplasta el pecho como el peso de una lápida, quebran los corazones con la nostalgia de la tierra y de la dulzura de la vida. La espera de lo que debía venir se transforma en la espera de lo que no vendrá jamás.

² Gracias a la gentileza del señor Georgios Stassinakis, Presidente de la Société des Amis de Nikos Kazantzakis, y del señor Yorgos Anemoyanis, creador y Director del Museo Kazantzakis en Creta, hemos podido disponer del texto original de *Comedia*, publicado por la revista *Propylea* de Zurich, 1969.

Imposible no pensar en *Godot* y *Huis clos* al repasar las páginas de esta obra juvenil, pero plena de anticipaciones"³.

Varios autores han destacado el adelanto a su tiempo que significa esta pieza. Si bien el motivo de la espera vana de lo que no llegará jamás había recibido forma poética genial en el tan comentado y enigmático poema *Esperando a los bárbaros* de Constantino Kavafis, 1898, "su expresión en el teatro y su conjunción con el tema de la transición de la vida a la muerte y con la tremenda incógnita del más allá, la encontraremos muchas décadas después en Sartre y Beckett"⁴.

Asimismo, la esposa de Kazantzakis, Heleni, destaca una notable coincidencia con la obra de Sartre, muy posterior. Escribe: "Si *Comedia* no hubiera sido publicada en 1909, se habría pensado más tarde en un plagio; de tal modo recuerda la pieza *Huis clos* de Sartre", escrita en la década de los cuarenta"⁵.

Nikos Athanasiou, estudioso del teatro kazantzakiano en Francia, destaca que "es en la pieza titulada *Comedia* donde detectamos el germen ya vivaz de su propia filosofía". Y comenta: "Cuarenta años antes que Sartre y cincuenta antes que Beckett, dos autores que abordarán el mismo tema bajo otras formas teatrales, Kazantzakis planteó la eterna confrontación con un dios mudo. Uno se pregunta cómo esta pieza, tan significativa en el escritor, pudo pasar inadvertida y sigue siendo ignorada por los analistas"⁶.

En esta obra de zigzagueantes contrastes y túneles de oscuridad, Kazantzakis profetiza en parte sobre la marea nihilista de nuestro siglo; y prueba de ello es el título tan decidor de la obra. Al respecto, Karl Kerényi nos propone ideas sobre la posible interpretación de la obra a partir de su título, tan atípico. Pues el título no señala un personaje o un hecho, sino al género dramático "comedia"; mientras que el subtítulo indica que en realidad es una tragedia. Escribe Kerényi: "La gran hora de la espera es para todos los hombres la hora de la muerte. Formados cristianamente, esperan a Dios y su juicio después de la muerte, como lo enseña la visión de la Iglesia. Esperan en

³ Marie-Louise Bidal-Baudier, *Nikos Kazantzakis Cómo el hombre se hace inmortal*, p. 164. Esta estudiosa dedica un capítulo al tema "Kazantzakis y el existencialismo", con secciones en torno a Camus, Malraeu y Sartre, pp. 175-192.

⁴ M. Castillo Didier, "Sobre el teatro de Kazantzakis" Prólogo a N. Kazantzakis, *Cristóbal Colón*, Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos - Universidad de Granada - Ediciones Athos Pérgamos, Granada, 1997, pp. IX-X.

⁵ Heleni Kazantzakis, *Nikos Kazantzakis El disidente*, Trad. J. Guerrero, Ed. Planeta, Barcelona, 1974.

⁶ Nikos Athanasiou, "Introduction" a Nikos Kazantzakis, *Tréatre I Melisa, Kouros, Christophe Colom*, Ed. Plon, París, 1974, p.9.

vano, porque Dios no viene. La Iglesia engaña a los que esperan; y lo peor en este engaño es que su espera no es ya verdadera espera. La espera de la Iglesia es una *comedia*; la espera de los fieles cristianos es una *tragedia*⁷.

La Comedia por dentro

Momento a momento, palpita en la escena de esta obra el trasfondo íntimo y personal de una concurrencia de personajes muy diversos en sus experiencias y sentimientos. Dimensiones, aspectos y peldaños de la vida se van relacionando a través de esas doce personas; por cierto un número que nos retrotrae a la Última Cena de Cristo con sus discípulos. En *Comedia*, cuando comienza la escena, hay dos Ancianos en la habitación. Mientras uno de ellos buscó el sentido de la vida en el ascetismo y la autonegación, el otro vivió múltiples experiencias, "interrogando al libro de la vida", pero sin hallar respuesta, como su compañero. Una Niña, una muchacha en plena vida e inocencia, será la tercera en llegar y aunque entra animada y alegre, enseguida se pondrá a llorar y a llamar a su madre. Hasta ahora la atmósfera vivencial ha denotado nostalgia por un tiempo pasado que al parecer es la vida y también incertidumbre acerca de qué es lo que esperan en esa pieza cerrada. Pero todo se revierte, aparentemente, con la llegada de un Asceta, una figura de estampa triunfal. Anuncia la apertura de las puertas del Paraíso y la llegada absolutamente segura del Esposo, al son de siete trompetas. Ello ocurrirá al sonar la medianoche en el reloj. Sus palabras rotundas denotan confianza agresiva. Sus expresiones son ahora duras e inflexibles para condenar al siguiente personaje, una mujer joven, casada, sorprendida y muerta al comenzar a hacer el amor con su amante. Ante la indignación del Asceta, la Joven lo que más lamenta es no haber alcanzado a besar los labios de su amado. Entrará luego, a la fuerza, un Joven que, estando en plena vida y vigor, no quiere dejar el mundo terreno. En forma desgarradora habla de su amor por el mundo y es increpado por el Asceta. Luego vendrá un Obrero, que se maravilla al descansar por primera vez en sillones mullidos. Un Necio irrumpe después, todavía con un vaso en la mano. La Mamá, que busca a la Niña, llega enseguida y entra a la habitación agradeciendo porque puede pasar a encontrarse con su hija. Una Anciana, pese a su edad, se aferra

⁷ Karl Kerényi, "Isagoyí sto drama tu Niku Kazantzaki *Komodía - Tragodía monóprakti*" Introducción al drama de Nikos Kazantzakis *Comedia - Tragedia en un acto*, Zurich, 1969, p.

patéticamente a la vida, ofreciendo regalos a la Virgen y pidiendo vivir, hasta el instante en que cae dentro de la sala.

Mientras tanto, la hora avanza. Todos van sintiendo aumentar la fatiga, el ahogo y el frío. El sueño parece vencerlos y el Asceta hace enérgicos esfuerzos para que velen hasta la llegada del Esposo. Las velas que iluminaban la habitación han comenzado a apagarse, solas. La pregunta "¿vendrá?" se repite, cada vez con acento más dubitativo. Todavía llegan otros personajes: un Joven Orgullosa, que entra voluntariamente, abriendo él solo la puerta, y que no habla ni una sola palabra y que más tarde morirá de pie en un rincón de la sala - hecho que nos hace pensar en un suicidio. La Monja es la última en entrar y tiene al principio la gran esperanza de que el Esposo vendrá.

A su manera, en ese ambiente cada vez más asfixiante, cada uno de estos doce personajes enfrenta la continuidad de ese precario vivir, en presencia del enigmático reloj que marca el paso de la agonía.

Comedia, Esperando a Godot, A puerta cerrada: dimensiones de una trilogía posible

Entre los aspectos que pueden ser comparados en estas obras, podemos mencionar en primer lugar el recurso de la repetición, que aproxima a *Godot* con *Comedia*. En Sartre, en cambio, la fórmula repetitiva está excluida. En Beckett, la repetición es un instrumento central de la estructura. Una especie de estribillo permite cierta coherencia y continuidad: "¿Qué hacemos ahora? - Esperamos a Godot". En el caso de *Comedia*, la reiteración pone un elemento de tensión e intensidad notables. Buena parte de los personajes interrogan con la expresión "¿Vendrá?" y el Asceta repite una y otra vez: "Nos dio su palabra". Es notable la semejanza del diálogo de Estragone y Vladimir en *Godot* con el que escuchamos en *Comedia*: "-¡Tengo miedo! ¿Vendrá...? - Ha dicho que vendrá, y vendrá. ¡Ha dado su palabra!"

Respecto del lenguaje en general, éste es más plano en *Godot*, con escasos matices. En *Comedia*, las expresiones que se dirigen los personajes unos a otros carecen de neutralidad. No se habla: se suspira, se ruega, se suplica, se grita o se impreca.

También los personajes de Kazantzakis y de Beckett presentan grados de antítesis. Los de *Comedia* y *A puerta cerrada* permiten suponer que ellos poseen cierto desarrollo psicológico y que desempeñan funciones sociales. En Beckett, en cambio, los personajes parecen pertenecer en forma muy vaga a la esfera de lo cotidiano; casi nos parecen poco humanos.

Mientras los interlocutores de *Godot* "no tienen edad (en el sentido de que podrían tener cualquiera), es justamente la edad (desde la infancia a la vejez) la que certifica la identidad de los personajes de *Comedia*. Si los primeros no poseen memoria del pasado, los segundos viven de recuerdos"⁸. Si nadie puede salir del tiempo en *Godot* - tiempo más bien aparente que real -, el reloj de pared en *Comedia* se detendrá justo a medianoche.

La agonía al interior de *Comedia* se cumple en el transcurso de media hora: media hora antes de la medianoche. Su duración coincide, por lo tanto, con el tiempo estimado para su lectura o quizás para su puesta en escena. Lo curioso de esta temporalidad parece ser doble:

- a) Existe un tiempo escénico marcado por un reloj de pared y que va desde las once y media a las doce;
- b) Y existe un tiempo que corresponde al "memento mori" en sí, es decir, a la "acción" que se desarrolla en el mismo hombre a punto de morir.

Sin embargo, *Comedia* es la proyección de una situación mental, la representación de un evento que no tiene lugar en el espacio y en el tiempo de la historia⁹, sino que, como lo señala Kazantzakis, es una agonía que ocurre "en el cerebro del hombre".

Sobre los personajes también hay que decir que en Sartre ellos mantienen su movilidad al concluir la pieza. En verdad ya sabemos que continuarán experimentando el tormento del infierno, constituido por su forzada convivencia. En *Comedia*, luego del postrer gesto del Asceta - último personaje en hablar-, todos los demás permanecen inmóviles: en efecto, han muerto. Situación parecida se da en *Esperando a Godot*, aunque allí podemos suponer que los protagonistas siguen viviendo en una espera sin fin. La última indicación del autor dice precisamente que los personajes "no se mueven más"¹⁰.

Un componente dramático que señala Peri en *Godot* consiste en el hecho de que la temporalidad es casi inexistente. Los personajes parecen

⁸ Massimo Peri, "Nota" (a) *Commedia Tragedia in un atto*, trad. F. M. Pontani, Edizioni del Paniere, Verona, 1980, p. 38.

⁹ Ver (Prólogo) de Kazantzakis a *Comedia*.

¹⁰ Samuel Becket, *Esperando a Godot*, en *Teatro Francés de Vanguardia*, trad. P. Barceló y R. Usiglio, Ed. Aguilar, Madrid, 1961. La versión de la obra de Sartre utilizada: *A puerta cerrada La mujerzuela respetuosa Los secuestradores de Altona*, trad. A. Bernárdez, M. A. Asturias y B. de Asturias, Ed. Losada, Buenos Aires, 1974.

moverse en un infinito presente: la espera que siempre continúa y que al parecer continuará sin límites. En *Comedia*, por el contrario, parece haber cabida principalmente para el pasado y el posible futuro, los que son percibidos negativamente por los personajes, como ausencia, privación, deseo y sobre todo en cuanto al futuro como temor. Domina al comienzo la doble dirección de la añoranza y la esperanza, pero ésta rápidamente se va perdiendo.

Respecto del espacio, comprobamos también una diferencia importante entre el *Godot* y la *Comedia*: en el primero es externo y abierto; en la segunda es interno y cerrado. La escenografía de *Comedia* parece sacudir existencialmente a sus personajes, atrapados, testigos de la inexorable marcha de un reloj y de las velas que se apagan. En la obra de Beckett, la escenografía de fondo es una abrupta expresión de nihilismo y vaguedades. Sus escenas padecen de un desarraigo vital, en el que los personajes forman un círculo vicioso del absurdo, que petrifica hasta la temporalidad. Cercano a esto mismo resulta el panorama encapsulado que hallamos en *A puerta cerrada*. Sus personajes gravitan por encima del tiempo y sin ningún esfuerzo confunden lo que fueron sus vidas en el pasado - allí fuera de la sala -, con las vivencias de un presente que parece no cambiará jamás.

Los personajes de *Comedia* nos hablan directamente y con ellos sentimos una cercana empatía, por lo que son y lo que expresan de la vida. Estos seres humanos, congregados en esa sala, nos muestran una diversidad de caminos y etapas del vivir, etapas que con mayor o menor esfuerzo deben soportar y desde las cuales palpita un sentido de la vida que no es ajeno a nuestra propia temporalidad. Entre ellos y el lector existe en gran medida un criterio de realidad compartido, a la luz de las experiencias íntimas y existenciales: amistad, amor, soledad, culpa, esperanza, temor, deber, fracaso, responsabilidad, etc.

En *Esperando a Godot*, los personajes poseen una desolación en las venas y - como en los de Sartre - se les aprecia a la deriva en sus deseos y perspectivas. La escenografía, más formal en Sartre, concuerda con esa falta de arraigo y de expresión telúrica, como en la pieza de Beckett. Asimismo, sus personajes manifiestan una coloración existencial del extrañarse de todo, especialmente de sus propios perfiles psíquicos. En sus búsquedas predominan las interrogantes elementales del hombre y ellos parecen avanzar por el mundo impulsados por fuerzas ciegas de lo cotidiano. Sin embargo, su concreción es a la vez algo espectral, pues en cada momento la incertidumbre de ser realmente "humano" es algo que se respira en ellos. Con mayor intensidad vemos que los personajes de Beckett llegan tangencialmente a

subsumirse bajo el tipo humano, deambulan como sujetos fragmentados. Acaso esa fragmentariedad, esa especie de "insuficiencia de lo humano" es en ellos la que los hace verse como carentes de culpa y de responsabilidad, exentos de todo castigo y premio. Esto último marca un paralelismo entre los personajes sartreanos y beckerianos, en el sentido de que se desplazan a veces como "semi-cómplices" y "semi-víctimas", aspectos duales que los amurallan dentro de sus lenguajes y conductas. Incluso, no rompen ese círculo vicioso, sino que lo profundizan casi por "error", por el simple hecho de estar presentes o ausentes en sus escenarios de vida.

En cuanto a los escenarios materiales, ya se ha dicho que Kazantzakis y Sartre emplean un lugar cerrado, en tanto que Beckett recurre a un sitio abierto. En todo caso, la estructura espacio-temporal es distinta en las tres obras, porque los horizontes existenciales y semánticos son opuestos. En Sartre hay una eternidad que rompe toda expectativa de cambio: los personajes seguirán siempre en el encierro en que están. En Beckett, el tiempo se desliza sin interrupciones; es una duración sin puntos de orientación; es monotonía indefinida. En cambio, la perspectiva de *Comedia* está impregnada de un kairós apocalíptico, en el que la flecha del tiempo tiene un principio y tendrá un dramático final.

La agonía sartreana de *A puerta cerrada* va a poner en evidencia esta tesis: "El infierno son los otros", los demás. La mirada, la presencia del otro se torna insoportable para los tres personajes. Incluso podría pensarse que los protagonistas recurren de mala fe a las visiones de lo que fueron sus vidas cotidianas, a fin de tener un recurso evasivo contra la presencia actual de los otros dos acompañantes en el encierro. Imposible escapar no sólo de la conciencia propia, sino tampoco de la ajena¹¹. En Kazantzakis, los doce personajes viven una amargura de pasiones y una confusión de ideas que irán produciendo un creciente vértigo metafísico, que nadie puede evadir ni controlar. La angustia personal y la del prójimo los acorrala, tanto como el límite temporal marcado por aquel reloj del muro. Adquieren así dramática expresión los axiomas existencialistas relativos al hombre como "un ser para la nada, para la muerte, para la angustia". Hacia el final de *Comedia*, todo acto y todo esfuerzo de los personajes ha desaparecido en medio de los vendavales entrecruzados de la agónica incertidumbre. Sólo romperá el mortal silencio la apostasía postrera del Asceta.

¹¹ Gaetan Picon hace, coetáneamente a su creación, una caracterización del teatro de Sartre en su madurez, dentro del cual incluyó a *Huis Clos*, en *Panorama de la literatura francesa actual*, trad. Juan Gich, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958.

Con el motivo existencialista de la espera, espera de lo que nunca llegará, Beckett se aproxima a Kazantzakis quizás con mayor nitidez que Sartre. Pero hay también en este aspecto diferencias. La espera en los personajes de Beckett no posee una característica bien delineada. Se anuncia que se espera algo, quizás a alguien, pero a alguien completamente indefinido. La espera en Kazantzakis queda referida en último término a la llegada de Dios salvador o de la muerte o de la nada. Beckett ante la pregunta "¿Quién o qué es Godot?", respondió: "Si lo supiera, lo diría en la obra". Y agregó: "Ningún símbolo allí donde no se ha propuesto ninguno"¹².

La atmósfera de imprecisión, conservada a propósito en Beckett respecto de los que esperan y del esperado (Godot), contribuye en efecto a desplegar una vasta gradación de la incertidumbre. En *Comedia*, aparentemente, el núcleo de la espera tiene una orientación religiosa; por ello, definida a priori.

De momento, esa comprobación nos permite formular esta interrogante: la tensión que subraya Beckett, al carecer de una rigurosidad formal, ¿es semejante o dista mucho de la que logra Kazantzakis con el dilema "¿Dios o la muerte (= la nada)"? Peri es de la idea de que la pregunta sobre la tensión existencialista es algo que cada cual contesta sentimentalmente.

Los personajes de *Comedia*, en esa su desesperante liturgia de lo impensado, configuran el paroxismo de una agonía expresada en forma totalizante, multiforme. Recordemos la agonía temporal, dada en la simbología de las velas que se apagan y en el tic tac del reloj; la agonía del destino, que mueve sus inquietudes hacia sus vidas pasadas y hacia la otra que se anuncia para cuando la puerta se abra; la agonía del espacio, que los obliga a estar encerrados en una sala sin ventanas; el trastorno que enardece a los personajes al hallar una hendidia hacia el exterior - pensemos que las visiones por ellos vislumbradas a través de aquella no son coincidentes y más bien parecen simbolizar el panorama funerario propio de un cementerio; y, por último, está la agonía del yo, que tropieza con la conciencia del límite y con la propia existencia, que se ha vuelto una puerta inaccesible.

Kazantzakis, al prologar su *Comedia*, señala que la escena transcurre en la intimidad del hombre, a la hora de su agonía. Su filosofía existencial es una filosofía en primera persona; y, por eso, considera al individuo en medio de ese agonizar, que es siempre particular; es siempre mío: es un sentimiento radical, incomunicable, que parece una puerta cerrada para los demás - y

¹² Citado por Karl Kerényi, op. cit., p. 5.

hasta para uno mismo también. En *Comedia*, se presenta esta situación existencial inmediatamente anterior a la muerte. Pero los personajes conservan una relación intensa con la vida. Los doce protagonistas consumen esa media hora juntos, proyectándose tanto hacia lo que fueron sus vidas como hacia lo que serán después que el reloj repique las doce campanadas de medianoche.

Naturalmente, no es extraño que los personajes conserven aquella relación intensa con la vida anterior y exterior, dentro de la sala que ahora comparten. Incluso, hasta algún objeto de la vida terrena cotidiana se traslada a la nueva situación, como la copa de vino que lleva en la mano un hombre al entrar o la rosa que sostienen las manos de una joven. Asimismo, los personajes de Sartre, aunque ya muertos, mantienen aún una especie de estado intermedio, que los hace oscilar entre sus vidas "normales" - ya concluidas - y su nueva situación de encierro que les servirá de angustia eterna. Ni en un caso ni en el otro hay en los personajes una perfecta conciencia de la muerte - próxima en *Comedia*, recién ocurrida en *A puerta cerrada*. Aquí hay, pues, dos aspectos de coincidencia entre las piezas de Kazantzakis y de Sartre. En *Esperando a Godot*, los protagonistas únicamente al final de su espera en escena insinúan una vaga idea de la muerte; más bien la posibilidad de suicidio. Pero la sugerencia es sólo incidental, ya que no se sabe nada concreto acerca de tal eventualidad ni mucho menos ocurre algo definido al respecto.

El escenario en que se desarrolla la "trama" presenta un nuevo parentesco entre las obras de Kazantzakis y de Sartre: "una sala con pesadas cortinas rojas y en todo el rededor, sillones mullidos, también de terciopelo rojo", en el escritor griego. Y Sartre, por su parte, comienza señalando el lugar de la escena con esta expresión: "Un salón estilo Segundo Imperio", e inmediatamente viene un elemento correspondiente a aquellos sillones mullidos; son divanes: "casualmente el diván a la izquierda es verde; el de la derecha, rojo". Los muebles de terciopelo tanto en un escritor como en el otro constituyen el escenario configurador de una situación existencial y no accidental.

Obra muy breve, pero compleja es *Comedia*. Merece ser estudiada con detención. Y como destaca Massimo Peri, es necesario atender a todas las indicaciones que Kazantzakis anota como claves metafrías del texto. A modo de ejemplo, señala el estudioso italiano que también el grito blasfemador del Asceta al final de la obra "es parte integrante de la conciencia, del engaño diabólico, que no está fuera sino dentro, como nunca,

en el alma del hombre. La obsesión de la nada es la otra cara de la búsqueda obsesionante de Dios"¹³.

Y siguiendo el consejo de este comentarista, no podemos desoír las propias palabras con que Kazantzakis prologa su obra. Dice su texto: "*Esta comedia se representa en el cerebro del hombre a la hora de la agonía, cuando el alma se eleva hacia la sublime y totalizante coronación de la vida*".

La figura del Asceta, acaso la más impresionante de la obra, representa durante gran parte de ella el principio de la estabilidad en la realidad humana. Precisamente en el occidentalismo cristiano tradicional, las raíces de la espera, de la esperanza, se basan en una escatología cierta e inmovible. Kazantzakis quizás en esta propuesta teatral haya querido mostrar el quiebre de esta perspectiva creyente, dogmática, autoritaria. *Comedia* podría parecer satírica y hasta mordaz, si no fuera porque el dramático proceso psíquico que vive el Asceta resulta terriblemente trágico.

Al comienzo el Asceta representa la plena y satisfecha seguridad. Lo hemos escuchado ya anunciar la venida del Esposo e increpar a los débiles y pecadores. Pero poco a poco a la seguridad sucederá cierta impaciencia. El Esposo parece tardar. Dos veces el Asceta hace callar a los demás, porque alguien viene. Pero no es el Esposo, sino primero el Obrero y después el Necio. Y llegarán otros, como la Madre de la Niña, el Joven Orgullosa, y la Anciana. La fatiga y el sueño empiezan a agobiar a las personas encerradas. Ahora el Asceta, preocupado, los exhorta a no dormirse antes de la hora.

A uno de los Ancianos que dice no poder resistir el sueño y pide que lo despierten si llega el Esposo, el Asceta lo reprende.

Y como varios de los encerrados expresan dudas sobre si vendrá el Esposo o dicen que éste está muy retrasado, el Asceta trata de darles valor, aunque su inquietud va en aumento.

Ante la duda y desánimos ya generalizado, el Asceta argumenta que el Esposo ha dado su palabra. Repetirá patéticamente la frase "Él dio su palabra", "Él nos ha dado su palabra".

Y cuando uno de los Ancianos, que semidespierta, asegura: "¡No va a venir!", el Asceta reacciona ya con temor y se precipita a taponarle la boca.

Cuando el reloj da las 12, la tensión ha llegado al máximo. El Asceta, a las voces de "¡Hosanna, hosanna! ¡Ya viene!", trata de reanimar a los agonizantes y ordenarlos. Avanza hacia la puerta, que debe abrirse al son de trompetas. Pero nada va a ocurrir.

¹³ M. Peri, op. cit., p. 41.

Ahora vendrá el desgarrador martirio del Asceta, el cual cae de bruces en el umbral de la puerta y en voz baja ruega y suplica.

Mientras la agonía se acelera, el Asceta comienza a implorar, para después exigir.

Bajo la presión de su padecimiento y de las quejas de moribundos de los demás, el Asceta golpeará la puerta y por última vez implorará.

Y cuando uno de los agonizantes lo exhorta todavía a someterse, a humillarse y suplicar, estalla la apostasía babilónica y final.

Y a la apostasía sigue la rebelión, el insulto contra Dios y la espera de un rayo, de un castigo, de algo que indique que algo existe. Pero nada sucede.

El Necio tiene todavía un resto de energía para burlarse de la angustia del Asceta, diciéndole que no tema al rayo. Se ve que piensa que nada vendrá, ni un rayo castigador.

Finalmente la nada. Y cuando la Monja, con infinito desconsuelo, muriendo ya, dice: "¡Ay, Padre, no va a venir!", la carcajada del Asceta, desgarradoramente trágica y diabólica, marca el silencio definitivo.

"Asceta.- (Con voz desfalleciente.) ¿Quién querías que viniera, hermana? ¡Jajajá!"

II. Segunda lectura. Existencialismo ante litteram

Por estar fechadas a comienzos de este siglo, las imágenes de *Comedia* nos sorprenden en realidad. Pues, además de la ficción literaria, la obra conlleva una fuerte dosis de lucidez, asombro, crítica y urdimbre filosófica. Desde su dintel visionario, esta pieza teatral dejará espacio para los surcos del pensamiento europeo de la primera mitad del siglo XX. De haberla conocido, los intelectuales existencialistas hubieran celebrado su espíritu apocalíptico y liberador, tan acorde con sus vivencias de postguerra.

Conceptualmente, *Comedia* nos pone de cara al desierto nihilista, que trae tras de sí la posibilidad de una liberación y de unos horizontes heroicos pero escarpados. Su doble efecto arrasador y sanativo sobre los ideologismos y las antiguas tablas de sentido es, a su modo, un laberinto de puertas cerradas que se debe recorrer hasta el final. En esta obra, la penumbra existencial y psíquica nos paraliza, pues, ¿qué mayor aniquilamiento de jaulas teórica, rincones dogmáticos, celdas subjetivas, que la abolición de la esperanza del logos moral escatológico? Las puertas de una "fe impura" - interesada - no se abrirán ante nada, por lo menos ante nada de lo humano. ¿Qué oscuridad más

tensional que el reemplazo de las categorías cristianas de condenación, pecado, castigo, sacrificio, salvación, duda, culpa, por las de nihilismo, pesimismo heroico, "fe trágica", abismo místico, silencio de Dios, "situaciones-límite" y el temple vital de los "existencialistas"?

A consecuencia de lo anterior, en verdad resultará conmovedor asistir al quiebre de la existencia y de las raíces humanas dentro de *Comedia*. Sus personajes mostrarán fragilidad, aislamiento, turbación a la hora de compartir su finitud, angustia ante la incertidumbre de un mundo que se oscurece en medio de ellos. La amenaza y el grito de la conciencia, la agonía y límite de ese laberinto final de sus vidas que dejará sobre la superficie ejes centrales de la contingencia humana: su libertad y responsabilidad personal, el valor de cada situación, su vinculación íntima con el mundo, el prójimo, las cosas, la existencia, el devenir.

Los doce personajes de *Comedia* forman un telón de fondo en el que transcurre un diálogo tenso, espiritualmente asfixiante entre ellos y la variedad de sus expectativas en juego. La atmósfera de la situación se torna electrizante, confesional, agónica; los personajes naufragan en todo su sentir de dudas, en el desasosiego que los amenaza ante la inminente oscuridad de sus destinos y existencias. La precariedad de los personajes en espera; la conciencia de sus vidas normales clausuradas; el darse cuenta de la vaguedad de sus existencias entre cuatro muros; todo ello erupcionará a través de sus estados de ánimo, talante o temple subjetivo de que hablan los existencialistas. Así de atrapados en el límite de lo que a la vez esperan y desconocen, esas doce personas experimentan el abismo de su ser, siempre comprimido como una cerradura inexplicable de la existencia: *yo existo, yo muero*. Al parecer, mientras más deseos y especulaciones se invierten en el Yo, como sujeto existencial de atención e interpretación, mayores serán las incertidumbres y los intersticios filosóficos a descifrar entre los personajes.

Durante media hora más, los personajes transitarán anclados en el laberinto de su existir. El encierro dentro de la penumbrosa sala evoca el círculo de la existencia misma que ellos intentan prolongar mediante sus esperanzas y designios. En una diversidad de densidades, acontece todo un movimiento de gestos, palabras, dudas, gritos y silencios, a fin de poder acceder a alguna razón, a algún sentido o consuelo último antes de la llegada de la hora fatal. Pero todo resulta inútil, pues la liberación no llega; y sí, en cambio, se va agazapando la angustia existencial, la desesperación ante las puertas inamovibles, ante el ocaso inevitable, ante la nada del Dios esperado.

De todo lo anterior el trasfondo existencialista de *Comedia* resulta polifónico. Heidegger descubre la omnipresencia de la angustia y de la

muerte; Kierkegaard, el abismo de un Dios que es a la vez luz y oscuridad; Jaspers, el último e insoslayable fracaso del hombre ante las "situaciones-límite", como la culpa, la lucha, la frustración, el naufragio; Sartre, una situación absurda de la conciencia y la náusea, situación con la que debe convivir el hombre; Ortega, la circunstancia vital y el proyecto de vida que elegimos en cada momento; Camus, el dolor como disciplina y fortaleza del individuo; Nietzsche, la mortandad de los dioses y la liberación del individuo respecto de la masa.

Sin proponérselo en sí, el escenario agónico de *Comedia* nos hace descender al Hades de los existencialistas: "El hombre ha perdido todos sus soportes. Primero este sentido de la necesidad y del valor de su existencia que ha recibido de Dios; luego, la creencia en un universo racional, y, finalmente, la ilusión del progreso. No le queda más que un desconcierto desesperado ante los acontecimientos de un siglo trágico. El hombre se encuentra frente a una conciencia desesperada, abandonada a un universo absurdo, mudo, desconcertado"¹⁴. Tal panorama existencialista de *Comedia* está elocuentemente expresado en forma dramática: somos testigos del irremediable encierro dentro en esa habitación, un hecho tan rotundo como la existencia misma y como la conciencia que tenemos de ella; los personajes sondan lo que parece ser una pesadilla en vida y, uno tras otro, enfrentan ese universo opaco, carente de latitudes. Al mismo tiempo, ese vacío, esa oscuridad creciente también evidencia la tremenda libertad de elección que de continuo acosa a la creatura humana, pues el hombre, a pesar de situarse frente a lo que no conoce, no domina o ve como absurdo, tiene la necesidad de elegirse, de decidir cómo vivir aquellos momentos de máxima tensión. Por tanto, la situación de los personajes sometidos al aislamiento del mundo normal, les da a éstos la ocasión para confrontar sus últimas vivencias y expectativas con esta interrogante: ¿qué camino elegir ahora? Ahora que el reloj avanza y las puertas permanecen inmutables. Los sistemas filosóficos, la fe religiosa, la moral tradicional, no bastan para que las puertas de *Comedia* se entreabran. Y es más, a veces aquellas creencias o normas cotidianas son simples excusas para eludir la libertad y la responsabilidad de vivir de acuerdo a criterios personales y únicos.

La espera inútil, el desgarrar de la fe y el claroscuro vivencial de *Comedia* arrinconan a los personajes sobre la intemperie de ellos mismos. A pesar de la *parusía* celeste profetizada insistentemente por el Asceta, el conjunto humano permanece sumido en su patético encierro. Sólo basta que

¹⁴ G. Picon, op. cit., p. 82.

cerremos un poco los ojos para sentirnos amenazados por el abismo existencial. A través de estos doce personajes sentimos que el hombre ha sido lanzado a la vida sin que sepa de dónde viene ni a qué fin va. El sentimiento que lo oprime es, por consiguiente, la angustia, la desesperación y la náusea.

Luego de la espera inútil del paraíso cristiano, sobreviene para los personajes de *Comedia* el infierno de la muerte definitiva. De otro lado, en Sartre encontramos una noción de infierno, pero plasmada en magnitud humana, infierno que estaría dado por el encierro eternamente obligado de tres seres condenados a la incomunicación absoluta. En tal condición, ellos descubrirán que la mirada del prójimo puede llegar a nuestro rostro más íntimo y por eso dicen los existencialistas que la buscamos o la rehuimos. Encerrados y expuestos al poder de la mirada, ellos sentirán la condena, la indiferencia o la simpatía ahora cuando están congregados frente a frente. En la tesis de "*el infierno son los otros*", tal infierno se revela en la mirada, porque es la única que puede ver claro; una mirada que penetra hasta el fondo del mundo, hasta el fondo de cada uno. Y esa mirada del otro la experimentamos como si fuera una multitud ineludible.

En una obra teatral como *Comedia* no es tan simple abarcar de una sola vez la multiforme temática que constituye el campo de experimentación y trabajo de los pensadores existencialistas. Sin embargo, a esta altura de nuestra lectura, trataremos de efectuar un breve recorrido entre los ángulos existenciales que *ante litteram* se manifiestan en *Comedia*:

a) La contingencia del ser humano. El hombre no es un ser necesario. Cada uno de nosotros podría no existir en este mundo. El individuo está aquí sencillamente sin razón alguna. "Está de más", dice el existencialismo ateo. Pero los existencialistas creyentes replican que "el hombre supera infinitamente al hombre".

b) Impotencia de la razón. La razón, el *logos*, no es suficiente para que el hombre esclarezca su destino y existencia. Le es necesario, además, orientarse conforme a su alma profunda o vértice del espíritu, aquello que Pascal y el propio Kazantzakis llaman corazón. La potencia del corazón es lo que siente lo indecible, incluso a Dios; no la razón.

c) Movilidad y tensión del ser humano. El existencialismo no es una filosofía de la quietud o de la dejadez. El talante que se propone aquí

es esencialmente un no eludir la realidad; por el contrario es una invitación al hombre a forjar su vida a través del esfuerzo.

- d) El sentimiento existencialmente veraz de la angustia. Es un sentir derivado de la propia fragilidad y vulnerabilidad humanas.
- e) La alienación y la trivialidad existenciales. Resulta fácil llevar una vida dejada, permeable a todo vicio. El hombre que se pierde está fuera de sí mismo; no tiene la serenidad ni la posesión de sí mismo.
- f) La necesidad y urgencia de la muerte. La muerte es el precio que el hombre ha de pagar por su personalidad y conciencia. Nuestra vida va hacia la muerte.
- g) La soledad y el secreto. Todo ser humano experimenta la tendencia a sentirse solo e impenetrable frente a los demás.
- h) El hombre es una anticipación, una espera incumplida. El ser humano se siente vivir a través de ese "para mañana" o "después", que lo acerca a la plenitud.
- i) La nada, el naufragio. El enigma del futuro nos lleva hacia la posibilidad de la nada; precisamente la angustia revela que nuestro ser se sostiene en la nada. Dicen los existencialistas que el hombre "es el ser de la nada".
- j) El tema del compromiso. Los seres humanos para realizar su vida deben optar, elegir y comprometerse frente a su propio destino y al de los demás.
- k) El hombre es un ser situado. Su libertad le permite comprometerse y no salirse de la situación para observarse neutralmente. La situación última es el mundo.
- l) La vida expuesta. El hombre vive con otros seres iguales a Él. Debe atreverse, arriesgar su vida bajo la mirada inevitable de los demás.

- II) La existencia del hombre se cumple a través de las experiencias o situaciones-límite: la náusea, la angustia, la muerte, son inevitables en el vivir.

Estas ojeadas parciales a la cartografía existencial parecen huellas apropiadas para descender lo justo como para sentirnos inmersos en el ambiente de *Comedia*. Por las anotaciones anteriores ya sabemos que existir es experimentar situaciones-límite y que el hombre es un ser en situación. Estar en situación significa estar comprometido, trabado en una relación de la que no podemos salir. Gracias a la fuerza expresiva de *Comedia*, comprendemos que el hombre no puede no morir, no sufrir, no esperar, no luchar. Estas situaciones son horizontes dentro de los cuales tanto los personajes de la obra como nosotros mismos estamos forzosamente presentes. Aunque el horizonte-límite pueda desplazarse, nunca puede suprimirse completamente. La prisión dentro de la cual tenemos que "inmanecer", estar encerrados - como sujetos, conciencia o libertad creadora -, posee una notable intensidad en aquella sala o antesala de *Comedia*, que gradualmente va perdiendo la claridad de sus velas. Nuestra existencia a menudo parece una casilla de la que no sabemos ni cómo hemos entrado ni cómo saldremos de ella. Simplemente ocurre en la forma tan enigmática en que los protagonistas de esta obra aparecen para luego desvanecerse en el abismo.

A través de esta fragmentada indagación sobre el repertorio existencialista reinante en la atmósfera de *Comedia*, no es exagerado apreciar la obra como una sucesión de situaciones últimas y límites: duda, soledad, desamparo, angustia, sufrimiento, absurdo, agonía, esfuerzo, muerte. "En estas situaciones se palpa el existir en su limitación y finitud, al mismo tiempo que más allá de estas situaciones surge la referencialidad a una realidad trascendente superior, a lo que no es posible ya dar alcance por la razón lógica, objetivada, determinante y clarificadora. Así, nuestro acotamiento y finitud principal se hace 'patente' y precisamente en la revelación del límite-fronterizo se abre al mismo tiempo lo que empieza más allá de la frontera-límite"¹⁵.

Finalmente terminamos esta unidad temática, señalando que es sobre la trama existencialista de *Comedia* desde donde accedemos a una vertiente profunda de lo que es *escible* para el hombre en su existir y en donde más intensamente pulsamos el ser que nosotros mismos somos. En efecto, el

¹⁵ L. Gabriel, *Filosofía de la existencia*, B. A. C., Madrid, 1973, p. 157

existencialismo declara que "experimentar las situaciones-límite y existir es lo mismo".

III. Lectura tercera. Abismo y fe.

Sabemos a través de su vasta obra que Kazantzakis fue un poeta y meditador de grandes síntesis entre Oriente y Occidente. "En efecto, el pensamiento de Kazantzakis es básicamente una composición de bergsonismo, nietzscheísmo, pragmatismo, vitalismo, bizantinismo, budismo y un cristianismo sui generis"¹⁶. Con esta inmediata referencia de su autor, podemos conjeturar que los contrapuntos internos y externos de *Comedia* parecen ser igualmente dialécticos y de alta complejidad¹⁷.

De las fuertes impresiones que suscita esta pieza dramática, quisiéramos destacar dos acordes simultáneos: 1) una instancia de crítica negativa respecto a la religión y a las estructuras y proyecciones espurias de la fe; 2) otra instancia por la cual ensayar una salida de la crítica: iniciar desde las ruinas de la fe cristiana una posibilidad de reencuentro hacia una fe laberíntica. Por último, digamos que el avance de los momentos propuestos no se desarrolla conforme a una perspectiva lineal sino matricial, en la que los distintos motivos en cuestión se van enlazando dentro de círculos concéntricos.

Comedia, un grito de libertad y abandono de subyugaciones sociales y de ortodoxias. La proeza de Kazantzakis ha sido intentar asumir el postulado de que la persona, el individuo es prioritario y está por encima de las verdades reveladas o instituidas por la sociedad. En toda su obra se enfatiza crecientemente que la libertad real no está conectada necesariamente con los sistemas doctrinarios, con la tradición o con una postura logocéntrica, tal como la que ostenta la fe cristiana. Aun más, Kazantzakis nos confiesa que la libertad del alma es lo que últimamente importa. Es decir, se trata de una libertad que nos libera hasta cuando estamos externamente sujetos a la tiranía existencial del mundo. Quizás desde este punto de vista, *Comedia* es una especie de peldaño más en su personal ascesis de liberación.

Este grito desesperado nos despierta: que las instancias de la vida humana dejen de ser tan a la medida de nuestros propios prejuicios, obsesiones, pequeñeces, miedos, egoísmos. A primera vista, la ambientación

¹⁶ A. Boyunga, "Mithos ke paravolí sto ergo tu Niku Kazantzaki" Mito y parábola en la obra de Nikos Kazantzakis, rev. *Diavazo*, N° 377, 1977 (Atenas), p. 82.

¹⁷ *Ibid.*

y agonía escénica parece llevarnos al extremo de una pendiente colosal que no permite ver sus límites. Esta obra será el horizonte existencial de personajes que sucumben ante la pendiente de ellos mismos, porque pretendían apreciar sus vidas recurriendo a las evidencias de la fe, la autoridad o el dogmatismo consolador. La cotidianeidad de aquellos personajes encerrados, la sensibilidad que los mortifica, no necesita de un ángel protector que los salve; sino que es preferible que el espíritu de verdaderos hombres descienda a los abismos de la nada antes que permanecer en la ilusiones de la conveniencia o en las sombras del fetichismo religioso. Sin embargo, tales motivos, como la espera y el temor religiosos; la agonía y la muerte, el infierno y el paraíso, constituyen pendientes de un solo sentido: ellas están presentes para que se las remonte; están hechas para que se las conquiste a cualquier esfuerzo.

En *Comedia*, la fe, cuyo dogma central está escenificado en el paso de la vida a la muerte y en su promesa de castigo y recompensa en el paraíso, es tratada con tonalidades patéticas y crueles. Esa mayoritaria visión cristiana de fondo, defendida a ultranza por el protagonista central, el Asceta, acabará siendo un carnaval de agonías y aporías extremas, en el cual inocentes, santos, no creyentes y pecadores, por igual, descubrirán que la espera se convierte en una burla demagógica, una falsa conciencia de la que es costoso substraerse. Para llegar a desconfiar de la religión, Kazantzakis había tenido por maestro a un demonio¹⁸. Las escenas de *Comedia* serán un potente corrosivo para la fe dogmática y la visión cristiana: "*Dios ha muerto*", "*el sentido de la tierra*", "*después del caos viene la serenidad*", "*más allá del bien y del mal*", "*la inocencia del devenir*", "*la superhumanidad*", serán algunas resonancias del grito nietzscheico que procuraba levantar el espíritu del hombre a su vértice máximo, es decir, ser libre y responsable desde sí mismo y no a partir de una autoridad heterónoma, llámese Dios, razón, fe, poder, etc. Asimismo, fiel discípulo de Nietzsche en la primera década del siglo, Kazantzakis continuara la sospecha ante los dictámenes del logos eclesiástico, el cual, por tradición, acentúa los elementos de una fe que para ser virtuosa no debe perder de vista la esperanza, el temor, la obediencia, los límites de la conducta y el pecado. Hasta las últimas consecuencias Kazantzakis reflexiona sobre qué puede esconderse detrás de la esperanza y el temor religiosos. Interroga si acaso la espera de algo es a la vez una invitación para el avance del temor. Observa que en este esquema cuando existe esperanza - esperanza teológica en los

¹⁸ Por los años de *Comedia*, conocido es que paralelamente Kazantzakis estaba ocupado en elaborar una tesis universitaria que curiosamente fue dedicada no a su profesor de cátedra, Henri Bergson, sino a Nietzsche.

personajes de *Comedia* -, también existe espacio para el temor y la vacilación. De manera que el que espera está ya predispuesto para el temor y, a su vez, el que teme algo es porque también espera. Entonces la esperanza conlleva al temor y éste presupone la esperanza. Esperanza y temor marchan y coexisten paralelamente en la religión. ¿Qué sucede en el *logos* cristiano? La ordenación de estos elementos parece estar oculta, puesto que cuando se enciende la luz del *agape*, se pretende excluir a toda costa la presencia del temor y, al mismo tiempo, afirmar que el que ama sólo tiene esperanza. Entonces, dado que la *caritas* cristiana espera y puesto que el temor coparticipa de la esperanza, de ello resulta que el temor sí tiene cabida en el *agape* religioso. Sin embargo, en la perspectiva de la Iglesia todo esto se encubre: la predicación de siempre es que el amor no presupone el temor y que éste no tiene espacio en la esperanza. Pero todo esto no es más que un engaño dentro del credo religioso y *Comedia* será el espectáculo fatal que denunciará esta terrible sospecha, de reconocida herencia nietzscheica¹⁹.

Dentro de su sensibilidad espiritual lo que le parece más desmesurado a Kazantzakis es el paradigma de una soteriología de privilegios antropomórficos y cristianizada a través del *logos* y, en consecuencia, el montaje de aquella parafernalia de interdictos morales, metafísicos, escatológicos y religiosos que no hacen de la fe viva sino un código o un formulario más, sin misterios ni abismos.

El panorama de la fe debe cambiar y *Comedia* es un primer ensayo. El trasfondo crítico de esta obra es rotundo, pues su movimiento virtual de sólo media hora logrará resquebrajar el "círculo infernal" de la ley, la culpabilidad, el pecado, el castigo, la mala conciencia. El derrumbe comienza con su protagonista central: al Asceta, un dramatismo babélico que como el estigma de Caín lo irá consumiendo de resentimiento y de locura hereje. Es como si la pugna entre lo dogmático y la fe pura ocurriera dentro del mismo Asceta: alfa y omega del dios doctrinal y providencial, de la fe idolátrica y cosificadora, del *logos* manipulador y totalizante.

En *Comedia*, nada de silogismos o pruebas de revelación que suplanten la poesía divina del abismo. En el fondo, se trata de una sensibilidad para lo místico: Kazantzakis ha querido que el vértigo de esta obra nos abandone justo delante del abismo. Entonces no queda más remedio que sentirnos perdidamente moribundos o más bien disponernos para una ascesis

¹⁹ Sobre estos singulares tópicos del pensamiento de Kazantzakis, ver G. Kumakis Nikos Kazantzakis: *Themelioti provlimata sti filosofia tu Nikos Kazantzakis: problemas fundamentales en su filosofía*, Atenas, 1996.

liberadora, pero eso sí, ahora solos y sin muletas logocéntricas. Dentro de la antesala oscura de *Comedia*, y también fuera de ella, todos andamos a tientas con nuestra fe, y no precisamente por "*mala fe*", sino por una extraña pequeñez y pesadez de espíritu. Los personajes de la representación "*no saben lo que hacen*" y precisamente así, muestran la debilidad de su fe cuando el rostro divino se les manifiesta como abismo y silencio. Será que, como el Asceta, nosotros también buscamos lo sagrado con intereses y nos enceguecemos con expectativas de predominio cuando abusamos del deseo de querer saberlo todo o de manipularlo siempre a nuestra medida. Sin embargo, las coordenadas perceptuales de nuestro narcisismo religioso se tornan difusas, densas, cuando la *otredad* divina parece habitar en lejanos horizontes o simplemente cuando no escucha las demandas piadosas. Kazantzakis muy bien lo sabía: en nuestra pomposa fe padecemos de una debilidad crónica que no resiste puertas cerradas y estrechas ni silencios y penumbras divinas. Por el contrario, queremos un Dios que siempre está ahí, delante, clavado sobre un muro exterior y a suficiente distancia de nuestra conciencia.

La figura paradigmática del Asceta marcará la intensidad tonal de una fe atrapada fatalmente en sus dogmas y obsesiones de todo tipo. Cuando los acontecimientos no responden a esas expectativas humanas, todo en él se volverá vaguedad y turbación de reclamos. Su fe está modelada por arena reblandecida que no soporta tempestades de oscuridad y silencio. A medida que avanza *Comedia* y toma la palabra el Asceta, vemos que sus expresiones de prepotencia ideológica y luego de rebeldía blasfemante no serán suficientes como para alterar la vastedad divina, que deja una cortina de sombras sobre la agitación humana. Las sucesivas escenas acentuarán un deseo paradójal: los personajes cautivos esperan una señal positiva respecto de la promesa divina de salvación. En una palabra, lo que les interesa es que lo trascendente se ajuste textualmente a lo que la fe les ha enseñado. Sin embargo, las puertas del enigma no se moverán un ápice ante la demanda obsesiva y dogmática de un credo totalizante que reduce lo celestial a casilleros humanos. En tal sentido, tanto la sumisión ciega como la protesta luciferina del Asceta conducen a éste a perder de vista la "*experiencia apofática*" de la oscuridad trascendente y con ello, a dejar de ser consciente de la misma provisionalidad y limitación de tales concepciones.

El drama de la fe que sacude a *Comedia* quizás no sea la plena noche apocalíptica del espíritu. Puede ocurrir que desde aquí vislumbremos los espacios mínimos para una vía negativa y existencial del "*nous patheticós*", experiencia que nos ilumine mediante una "*fe trágica y abismante*". Por otro lado, parece claro que con la figura del Asceta estamos en el laberinto de una

fe tradicional, impura, intervenida por deseos y ansias de seguridad. Sin embargo, en las escenas de *Comedia* vemos una dimensión de contraste con el *logos* del Asceta. A este personaje le hace falta silencio interior, una disposición que lo haga capaz, aun en el bullicio y la agitación exteriores, de sentir e irradiar serenidad. A medida que las tinieblas y la nada de la sala lo circundan, nos damos cuenta de que su fe manifiesta demasiado ruido de expectativas y proyecciones. En este terreno, la teología negativa es la expresión mística que mejor muestra la vivencia existencial delante del abismo divino. La paradoja de la proximidad con el "*rostro sin rostro*" de lo sagrado, predispone al místico en gran medida a vivir la nada, el vacío dentro de sí. Por antonomasia, Dios no es nada de lo que discriminan nuestras pupilas videntes y conceptuales, nada representacional, objetivo. Esta vía negativa conlleva cierta prudencia al aconsejar la disposición a la suspensión del juicio, al retiro de las valoraciones, a la moderación de las proyecciones y categorías teológicas. A través de esta empeñosa ascesis de decir "*Dios no es esto*", se revela la sobreabundancia y multiformidad de los horizontes prepersonales del ser absoluto. En efecto, los místicos de Oriente y Occidente reiteran que la divinidad nos sacó de la nada porque quiso hacernos semejantes a ella: la nada de Dios, ese silencio creador es fundamento sin fundamento que opera sin que haya nada más allá de sí mismo. Es la aseidad divina, cuyo resplandor es abismo para el hombre. Aquí, *Comedia* es su dramático corolario. Además, la obsesión por un Dios totalmente conocido, predecible - caso del Asceta - más bien revela una disposición defensiva, temerosa y no de natural *respeto* ante lo que como realidad trascendente es cualitativamente un abismo de horizontes abiertos. De modo que de ahora en adelante, el *logos* ya no estará más solo en escena, pues ante él se yergue la multioscuridad del *deus absconditus* de *Comedia*.

El "Dios escondido" de la teología negativa tiene que ver con el asombro, la incertidumbre, la sorpresa, el misterio, el abismo. Mediante el asombro se nos presentan esenciales interrogantes: ¿qué es esto? ¿de dónde proviene? ¿qué relación tiene conmigo? ¿qué consecuencias puede traer? A través de ellas, el hombre se sitúa frente a lo que no es él, tal como en *Comedia* se nos aparece el abismo del silencio, de la nada. Entonces, colocado frente al hecho o delante del prójimo, quien se siente interpelado por el asombro se retira a una especie de segundo plano; se borra a sí mismo en cuanto es sólo la "*otredad*" de su estupor lo que se le muestra como digno de ser admirado, sentido, contemplado, vivenciado. Vemos que en la situación de *Comedia*, no se alcanza ese respeto último ante lo desconocido del abismo divino o numinoso. Al contrario, tenemos a la vista la figura del Asceta que,

enceguecido de dogmas, se arroja a sí mismo la perspectiva de Dios, e, incluso, sin dudarle siquiera, apenas llega a la sala, no hará más que pontificar sus verdades.

En atención a las impresiones que nos sugiere *Comedia*, sentimos la tentación de creer que esta perspectiva del Dios mudo, lejano, tiene a partir de aquí una de sus primeras manifestaciones dentro del corpus kazantzakiano. La conjunción del dios escondido y del silencio místico parece permitirle ensayar posibilidades de una fe trágica, eso sí, pasando previamente por el despojamiento de las proyecciones y prejuicios del dogma tradicional. En todo caso, la temprana *Comedia*, a la vez que representaría una visión crítica de la creencia religiosa, también posee una especial virtud filosófica: albergar el nuevo mito que nos ha de conducir a "*comer del árbol del silencio*", puesto que el dios de Kazantzakis sostiene un rostro de silencio inconmensurable. A propósito de esto, recordemos que esa doctrina del silencio tendrá con posterioridad dos momentos pinaculares en el pensamiento del escritor griego: en *Ascética*, cuyo subtítulo "*Salvadores Dei*" tiene mucho que decir, se señala que la quinta etapa preparatoria del camino espiritual considera precisamente al silencio en su aspecto parametral como el fin de todo esfuerzo y combate. Asimismo, la presencia del silencio en la *Odisea* asumirá la dimensión de ser más bien una respuesta fronteriza ante quienes van en búsqueda de un más allá escatológico o de los que esperan la suprema consolación o la suprema condenación. En otra obra de teatro, el *Teseo*, Kazantzakis nuevamente le concedería a su Dios el don de la palabra desde el silencio.

El holocausto desatado al interior de *Comedia* debiera ayudar siquiera a vislumbrar la sombra de Dios, la huella de su silencio: "*cuando la oscuridad es total, se pueden ver las estrellas*" - dicen los místicos. A la vez que es un abismo, también muy dentro de ella palpita aquella fe que merecería sobrevivir al diluvio: "*Sería una fe que se hunde en las tinieblas, en una nueva 'noche del entendimiento'... ante un Dios que ya no poseería los atributos de la 'providencia'; un Dios que no me protegería, sino que me entregaría a los peligros de una vida digna de ser llamada humana... Lo que significa noche para el entendimiento significa también noche tanto para el deseo como para el temor, noche para la nostalgia de un padre que me proteja. Más allá de esta noche, y solamente más allá, podrá recuperarse el verdadero significado del Dios que consuela*"²⁰. Sería una fe trágica en el más hondo sentido, en la cual la luz de la fe estaría más allá de toda magnitud humana, más allá del *logos*, para entenebrecerse en el abismo místico. Sería

²⁰ P. Ricoeur, El conflicto de las interpretaciones, vol. III, p. 203.

una fe que acepta la voz del silencio, la ausencia de expectativas y el *pathos* de la lejanía. Hablamos de fe trágica no precisamente debido a que la veamos viva en alguno de los personajes de *Comedia*. Antes al contrario, entre ellos reina la indiferencia, la inseguridad y el exceso de dogma. Sin embargo, lo que aquí percibimos de fe trágica es la perspectiva de un Dios escondido en las sílabas de la nada, un Dios lejano, mudo, ausente, silencioso, abisal, y que, lisa y llanamente, no se somete a los intereses y cálculos del hombre.

Imposible no pensar en la fe sapiencial de los profetas, quienes desde una semioscuridad del espíritu despierto, renacían hacia una fe serena, sin yugos y aceptadora del abismo místico. Encontramos a Job, cuya fe trágica ante lo sagrado no le permitía dilapidar su alma en razonamientos o recompensas, en diatribas o resquemores. En medio de la sala infernal que rodea al Asceta en *Comedia*, en verdad muy otro sería el testimonio de este profeta frente al abismo: "*nada me ha dicho, pero lo acepto todo*". Su serena fe nos hace pensar en una conciencia volcada más allá del beneficio personal y del triunfalismo religioso, tan fuerte en el Asceta.

De acuerdo a esto, en la figura del profeta se establece una violenta oposición entre la verdadera fe en Dios y esa ley de retribución retratada en el protagonista de *Comedia*. Mientras que la fe trágica de un Job está más allá de toda evidencia, certidumbre, notamos que la fe impura del Asceta es una fe más bien intervenida por el *yo engañoso*, que siempre exige respuestas, dogmas, garantías, consuelos.

Y nosotros, en lugar de correr tras las evidencias, seguridades o intereses, lo que deberíamos hacer es bucar el abismo y el silencio de la infinitud. Pero, ¿cómo siquiera presentir el umbral místico de Job? Quizás su voz eterna nos diga: "*ver como si no se viera; oír como si no se oyera; sentir como si no se sintiera; poseer como si no se tuviera*".

Así, vista de cerca, la *Comedia* de Kazantzakis parece una especie de meditación desesperada, última, pero animada por la pulcritud de un severo ejercicio espiritual, que nos acosa y que desenmascara la fe impura del Asceta. Una fe contaminada por una rígida conciencia en su "*punto de vista*". A diferentes grados, esta representación de doce apóstoles de la agonía es la historia del hombre encerrado en su caparazón existencial, credo, ideología; la parábola del hombre endurecido en su conciencia condicionada, que lo sujeta a lo conseguido en el mundo de las sombras y que sufre por todo cambio.

En *Comedia* nos hemos referido a la presencia del "abismo". Detengámonos brevemente en ello. Considerando su etimología griega, "*abismo*", '*abyssos*', literalmente significa "sin fondo". El vocablo "*byssos*", nudo central del significado, se refería originalmente al fondo o piso del

océano. Asimismo, la palabra "abyssos" aparece en el libro del *Apocalipsis*, donde su dimensión semántica también indica lo opuesto al "paraíso", esto es, el infierno. Precisamente, en *Comedia*, uno de los antiprofetismos esbozados es que el paraíso cristiano no existe. En su lugar, nos encontramos con el abismo, con la nada, el absurdo y el silencio de Dios. Pero finalmente tampoco se trata de un infierno simplemente religioso o ético: es el abismo de lo sobrehumano que extingue con su claroscuridad el sentido humano.

El hombre no tiene solamente hambre de lo absoluto por causa de sus proyecciones, sino que es interiormente sensible. En el espacio de la fe, Dios es la proyección de lo absoluto, inmersa de forma permanente en nuestro espíritu. Uno es un abismo, una profundidad paralela y originada por el otro abismo, la otra profundidad: *abyssus abyssum invocat*. La vía negativa de la fe mística participa del misterio divino, partiendo desde la sencillez y prudencia de la existencia humana: el hombre no supera nada; el misterio lo supera a él. Por consiguiente, el *adoro Te, latens deitas*, Te adoro, deidad desconocida, no es "lirica especulativa" para él, sino el principio de su sentir. Este hombre de la fe mística vivirá, con todo su ser, en el secreto del abismo.

Ante la absurdidad radical de lo que pasa en *Comedia*, ¿qué hacer? "El hombre errante que grita en el abismo supera el abismo. Su mismo grito lo levanta por encima del abismo". En el caso del Asceta, lo vemos hasta el último momento deambular a grito herido. Pero nada cambia; las puertas no se abren; están cerradas como lápida. Aunque el Asceta desgarró su espíritu en gritos de blasfemia, olvidó que Dios es a la vez luz y oscuridad. "Dios es luz; en él no hay oscuridad" - dice el apóstol Juan. "Eres verdaderamente un Dios oculto" - dice el profeta Isaías. Hay una oscuridad que proviene de un exceso de luz, como cuando queremos mirar el sol; hay al mismo tiempo una oscuridad que significa tinieblas. La intensidad de Dios nos produce oscuridad. Es la huella del *Deus absconditus*; y por eso, delante de su *Ser-Nada* hay siempre un velo, una cortina, un abismo como el de *Comedia*. El Asceta de la obra y en general los hombres hablan tanto y tan fácilmente de Dios... Una oración litúrgica dice: "Señor, ten misericordia de nosotros que no podemos vivir sin Ti y tampoco vivir contigo". El rostro divino dejará siempre vértigos de claroscuridad. Es demasiado luminoso y a la vez demasiado oscuro...

No se puede desconocer, ciertamente, que la tentativa de salvar la fe en *Comedia* es un laberinto intrincado. Ello supone un esfuerzo gigantesco: ir más allá de la megalomanía del Asceta y encender una fe en el Dios de la oscuridad; en el Dios que no abandona su mayestática *Otredad*, que no pierde su *Alteridad* primordial.

Se nos habla de un Dios que no interfiere en la contingencia del hombre, aunque se lo interpele con toda la palpitante realidad de *Comedia*. Con ella estamos a menos de un paso del hundimiento del Dios de las teodiceas y de aquella fe atrincherada en el reduccionismo logocéntrico del dogma. A propósito de esta tremenda agonía que es *Comedia - Tragedia en un acto*, lo que tal vez cabría esperar en el terreno de la fe sería la presencia de un Dios que simplemente "Sea" y cuya oscura epifanía le permita al hombre serenarse bajo el eco trágico del abismo y el silencio. En definitiva, sería un Dios para nada, para "nada humano".

Para la ocasión, Kazantzakis nos confiesa su fe trágica:

*"Dios habla:
Quien me busca, me encuentra.
Quien me encuentra, me conoce.
Quien me conoce, me ama.
A quien me ama, amo.
A quien amo, destruyo"*²¹.

De pasada y antes de finalizar, recordemos las enigmáticas palabras que preludian el pórtico de esta extraña obre de juventud. Escribe Kazantzakis:

"Esta comedia se representa en el cerebro del hombre a la hora de la agonía, cuando el alma se eleva hacia la sublime y totalizante coronación de la vida. Miedos y esperanzas que pasaron semiinconsciente y borrosamente y sólo rozaron la mente del hombre cuando éste vivía - y después se olvidaron y se adormecieron - despiertan ahora repentinamente en el momento de la muerte y se elevan con una intensidad de voz y de grito y de terror.

Y las voces de la fe y de la incredulidad y del orgullo y de la humillación y de la alegría y del dolor, todas se fraternizan y se encienden en la mente que se apaga y se apoza frenéticas en el umbral de la conciencia y claman y lloran y buscan la luz... Toda el alma de-mil-rostros del hombre, contradictoria y desesperada, pende en esta comedia al borde de los labios que se están muriendo, y

²¹ . N. Kazantzakis, *Hermanos enemigos*, trad. E. de Juan, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1969. Epígrafe de la obra.

temblando se inclina al abismo de lo Desconocido para ver: ¿entrará en otra vida, ahora eterna - o se extinguirá?."

SOME THOUGHTS ON KAZANTZAKIS' COMEDY TRAGEDY

The author studies some aspects of the Kazantzakis' play *Comedy - Tragedy in one act*, written in 1909. "This work upsets us with the spectacle of the total sacrifice, the hopeless wait, the agony of man, the abyss of death, and nihilism." The study consist of three sections and an introduction. The first reading's title is COMEDY, A COMPARATIVE DRAFT, in which the author draws a parallel between this play and Sartre's HUIS CLOS and Beckett's WAITING FOR GODOT. There is a second reading EXISTENCIALISM ANTE LITTERAM. Here, we find an analysis of the play's characteristics, which place it into the existentialist current. Finally, the third reading ABYSS AND FAITH examines certain aspects present in the play, which could be called theological.

Trad. J. Cristián Castillo.