

ESTUDIOS NEOGRIEGOS

REVISTA CIENTÍFICA
DE LA
SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS

Número 12

2009

ΕΦΗΜΕΡΙΣ,

ἔτ' ἕν,

ΑΚΡΙΒΕΨ ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ

τῶν κατὰ τὸν ἐνεσῶτα χρόνον ἀξιολο-
γωτέρων, ναὶ μὴν, ἢ ἀκριβετέρων παγκοσμίων
συμβεβηκότων, ἄπερ φιλοπόνως ἢ ἐμ-
μελῶς· δίκην μελίσης, ἀπαταχά-
θην συλλεχθέντα, χάριν τῆς ἐπω-
φελῆς τῶν πολλῶν περὶ τὰ
νῆα περιεργίας φιλοφρό-
νως ἐκδίδονται.

Π α ρ ἰ τ ῶ :

ΜΑΡΚΙΔΩΝ ΠΟΤΛΙΟΥ.



ΒΙΕΝΝΗ,

1793.

SOCIEDAD HISPÁNICA DE ESTUDIOS NEOGRIEGOS
Vitoria-Gasteiz 2009

ESTUDIOS NEOGRIEGOS : Revista científica de la Sociedad hispánica de Estudios neogriegos.
Título abreviado: Estud. Neogriegos — N. 1 (1997) — Granada: Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 1997-2001, País Vasco, 2003-2005, Vitoria-Gasteiz, 2009.

Anual

ISSN 1137-7003. Depósito Legal: GR. 82-97

1. Lengua griega medieval y moderna-Publicaciones periódicas 2. Literatura griega medieval y moderna- Publicaciones periódicas 3. Civilización griega medieval y moderna-Publicaciones periódicas I. Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos. Publicaciones.

807.73/.74(05) - 877.3/.4 (05) - 008(495)(05) - 008(495.02)(05)

ESTUDIOS NEOGRIEGOS, publicación científica anual de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, acoge trabajos originales e inéditos en forma de artículos, actualizaciones bibliográficas, reseñas y noticias, relacionados con la Grecia medieval, moderna y contemporánea, preferentemente en los ámbitos artístico, filológico, histórico, lingüístico, literario y de traducción.

Quienes deseen enviar originales para su publicación habrán de ser socios de la SHEN. También podrán publicarse trabajos de miembros de la Sociedad Europea de Estudios Neogriegos.

Estudios Neogriegos se edita una vez al año. El plazo de entrega de originales finaliza el día 30 de septiembre. El Comité editorial acusará recibo de la recepción de los originales y se iniciará el proceso evaluador de los trabajos. Todos los trabajos recibidos serán evaluados por al menos dos especialistas en cada materia. Durante el proceso se mantendrá el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores. La aceptación o no del trabajo será comunicada al autor en diciembre. Después, a medida que se avance en la composición de la revista, el autor recibirá las galeras de la compaginación para que las devuelva corregidas en el plazo indicado.

La extensión máxima de los trabajos es de 6.000 palabras y tendrán que ir precedidos por el título —en la lengua del artículo y en inglés—, el nombre del autor o autores, y la dirección completa de la institución a la que pertenecen. Todos los artículos incluirán un resumen en la lengua de redacción del artículo y otro en inglés, de un máximo de seis líneas, así como las palabras clave en los mismos idiomas (máximo cinco). Para las reseñas, se recomienda un máximo de 1.500 palabras. El número de palabras incluye las notas y la bibliografía utilizada tanto en artículos como en reseñas. La información sobre las normas de publicación se detalla en las páginas finales del volumen.

EQUIPO DE DIRECCIÓN

Directora: Olga Omatos Sáenz (*Universidad del País Vasco*)

Subdirectora: Isabel García Gálvez (*Universidad de La Laguna-Tenerife*)

Secretaria: Alicia Morales Ortiz (*Universidad de Murcia*)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Javier Alonso Aldama (*Universidad del País Vasco*), José Antonio Costa Ideias (*Universidade Nova de Lisboa*),

Ernest Marcos Hierro (*Universitat de Barcelona*), Francisco Morcillo Ibáñez (*IES Albacete*),

Encarnación Motos Guirao (*Universidad de Granada*), Manuel Serrano Espinosa (*Universidad de Alicante*),

Penélope Stavrianopulu (*Universidad Complutense de Madrid*).

CONSEJO ASESOR

Miguel Castillo Didier (*Universidad de Santiago de Chile*), Kostas Dimadis (*Freie Universität Berlin*), José M^o

Egea (*Universidad del País Vasco*), Hans Eideneier (*Universität zu Köln-Universität Hamburg*), Παναγιώτης

Γιαννόπουλος (*Université Catholique de Louvain*), Γιάννης Χασιώτης (*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*),

Ερατοσθένης Καψωμένος (*Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων*), Antonio Melero Bellido (*Universidad de Valencia*),

Moschos Morfakidis Filactós (*Universidad de Granada*), Constantino Nikas (*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*) y Kostas Tsirópulos (*Atenas*).

COMPAGINACIÓN: Alicia Morales / Gracia Rosique Delgado

CORRECCIÓN: Equipo de dirección.

IMPRESIÓN: ALSUR.

SUSCRIPCIÓN Y COMPRA: España y América Latina, 35 €; Europa, 40 €; Norteamérica 40 €.

INFORMACIÓN Y CONTACTO: revista@shen.org.es - guerufi@euskalnet.net - <http://www.shen.org.es>

Apartado postal 2.111. E-01006 Vitoria-Gasteiz. España.

Esta publicación se ofrece en intercambio con cualquier otra publicación también periódica que tenga parecidos intereses y coberturas.

El Equipo de dirección no se responsabiliza de las opiniones de los autores de los trabajos.

SUMARIO

Editorial.....	7
Rimario de la versión O(xoniensis) de <i>Diyenís Acritis</i> <i>Rimario of the O(xoniensis) Version of Digenis Akritis</i> Javier Alonso Aldama	9
La crítica sexual anticlerical en el <i>Apókopos</i> de Bergadís: la <i>sollicitatio</i> durante la confesión <i>The Anticlerical Sexual Critique in Bergadis' Apokopos: the Sollicitatio during the Confession</i> Manuel González Rincón	39
Conflictividad político-social en Salónica durante la República. De Papanastasiú al general Pángalos (1924-1926) <i>Social and political unrest in Salonica during the Republic. From Papanastasiu to Pangalos general (1924-1926)</i> Matilde Morcillo	59
To λαϊκό στοιχείο στο θέατρο του Γιώργου Θεοτοκά <i>The folk element in Theotokas' theatre</i> Kostas Asimakopoulos.....	73
Ceotokás y Seferis: una amistad en la distancia <i>Theotokas and Seferis: a long-distance friendship</i> Carmen Martínez Campillo	81
Ceotokás y Psijaris <i>Theotokas and Psycharis</i> Virginia Martínez Cárcelos	95
Ceotokás como crítico literario: el caso de Cavafis <i>Theotokas as a literary critic. On Kavafis</i> Alicia Morales Ortiz.....	105
Recuerdos teatrales en los <i>Diarios</i> de Ceotokás <i>Theatrical memories in Theotokas' Diaries</i> Francisco Morcillo Ibáñez	121
Ceotokás y la vuelta a las raíces. <i>El puente de Arta</i> <i>Theotokas and the return to the roots. The Bridge of Arta</i> Olga Omatos Sáenz	139
Los jóvenes de <i>Argo</i> <i>The youths of Argo</i> Panagiota Papadopulu.....	151

La soledad y la muerte: la figura de Kapodistrias en Athanasiadis, Ceotokás y Kazantzakis <i>Solitude and death: Kapodistrias in Athanasiadis, Theotokas and Kazantzakis</i> <i>Penélope Stavrianopulu</i>	159
«Antígona» de Yorgos Tsavelas, un instrumento didáctico para la prevención y resolución de conflictos <i>«Antigone» by Yorgos Tsavelas, a teaching instrument for the prevention and resolution of conflicts</i> <i>Alejandro Valverde García</i>	173
Cuestiones en torno a la afición a la lectura por parte de alumnos de Enseñanza Primaria en escuelas griegas. <i>Issues concerning recreational reading popularity among Greek Primary Education students</i> <i>Γεώργιος Παπαντωνάκης, Ηλίας Αθανασιάδης, Maïla García Amorós</i>	189
Recensiones	205
J. Alonso Aldama, C. García Román, I. Mamolar Sánchez (eds.), <i>Homenaje a la Profesora Olga Omatos</i> (A. Pociña) - I. Hassiotis, <i>Tendiendo puentes en el Mediterráneo. Estudios sobre las relaciones hispano-griegas (ss. XV-XIX)</i> (S. Baldrich) - Panayota Papadopulu, <i>Ελληνο – ισπανικό λεξικό θρησκευτικών όρων. Diccionario griego – español de términos religiosos</i> (F. Morcillo) - <i>Las respuestas del Papa Nicolás I a las consultas de los búlgaros</i> (I. Cabrera) - Κ. ΠΑΪΔΑΣ, <i>Η θεματική των βυζαντινών “Κατόπτρων Ηγεμόνος” της προσιμής και μέσης περιόδου (398-1085). Συμβολή στην πολιτική θεωρία των βυζαντινών; Τα βυζαντινά “Κάτοπτρα ‘Ηγεμόνος” της ύστερης περιόδου (1254-1403). Εκφράσεις του βυζαντινού βασιλικού ιδεώδους</i> (R. Andrés Soto) - Susana Morales Osorio, <i>La mirada de Occidente. Bizancio en la Literatura Medieval Española, Siglos XII-XV</i> (M. García Amorós) - Yannis Ritsos, <i>Florilegio de obras poéticas</i> (M. García Amorós) – Juan José Tejero, <i>Cuaderno de Extravíos. Un viaje a Grecia</i> (R. Pérez Mena) - Yannis Ritsos, <i>Epitafio</i> (R. Pérez Mena) - Νάνος Βαλαωρίτης, <i>Μα το Δία. Οι περιπέτειες ενός πράκτορα του εαυτού του</i> (H. Badell) - Andrés Pociña, Aurora López (eds.), <i>Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico</i> (A. Valverde) - Virginia López Recio, <i>La recepción de Federico García Lorca en Grecia: el caso de “Bodas de sangre</i> (I. Marmolar) - Aléxandros Papadiamandis, <i>L’assassina</i> (H. Badell) - Nikos Kazantzakis, <i>Ascesi. Salvatore</i> (E. Marcos) - Ανδρέας Εμπειρίκος, <i>Περί σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935</i> (H. Badell) - Andreas Embirikos, <i>Escrits o Mitologia personal</i> (E. Marcos) - Konstandinos P. Kavafis, <i>Una simfonia inacabada. Trenta-quatre poemas en esbós</i> (E. Marcos).	243
Reseñas de actividades	243
Datos de los colaboradores	251
Normas de redacción	253

CEOTOKÁS Y LA VUELTA A LAS RAÍCES. *EL PUENTE DE ARTA*

Olga Omatos Sáenz

Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos

RESUMEN::

El presente trabajo estudia las adaptaciones teatrales de un motivo bien conocido de la tradición popular griega, el del puente de Arta. En concreto son analizadas *O πρωτομάστορας* de Nikos Kazantzakis (1910) y *To γεφύρι της Αρτας* de Giorgos Ceotokás (1942).

PALABRAS CLAVE: teatro neohelénico, Ceotokás, Kazantzakis, puente de Arta

ABSTRACT:

This paper studies theatrical renderings of the bridge of Arta, a well known motive of Greek folk tradition. Nikos Kazantzakis' *O πρωτομάστορας*, by (1910) and Giorgos Theotokas' *To γεφύρι της Αρτας* are the works analysed.

KEY WORDS: neohellenic theatre, Theotokas, Kazantzakis, bridge of Arta.

Es bien sabido que las *dimotiká tragúdia* han sido en numerosas ocasiones fuente de inspiración para autores de obras teatrales griegas y, entre ellas, es común opinión que son las *paralogués* las que tienen en su propia estructura una base dramática lo cual facilita su utilización teatral.¹

Entre estas *paralogués* es quizá la de “El puente de Arta” la que más frecuentemente ha sido tomada como base de una obra teatral. Conocemos las versiones de Vutieridis, *To γεφύρι της Αρτας* (1905), la de Jorn, *To ανεχτίμητο*, (1906), la de Kazantzakis, *O πρωτομάστορας*, (1910), y posteriormente una segunda oleada en la que estarían la obra de Seferiadis, *Η θυσία της Αρτας*, (1933)² y la de Ceotokás, *To γεφύρι της Αρτας* (1942). Eh aquí dos generaciones inmediatas que volvieron

¹ Kiriakidis, quien señala la gran antigüedad de estas canciones, constata la semejanza de ellas con ciertas formas teatrales populares como la pantomima, de gran difusión en época romana y que pervivió entre los bizantinos. Cf. S. KIRIAKIDIS, “Αι ιστορικά αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως” en *Το δημοτικό τραγούδι*, Atenas 1990, pp. 169-207. Sobre la utilización de este tipo de canciones como inspiración en obras dramáticas griegas, puede verse la introducción de Y. YOANU, *Το δημοτικό τραγούδι, Παραλογές*, Atenas 1983. así como el artículo del profesor PUCHNER “Παραλογή και δράμα. Από το δημοτικό τραγούδι στο θεατρικό έργο”, *Λαογραφία* ΛΕ, pp. 129-145 y el capítulo “Η παραλογή και το δράμα, μία προτίμηση” de su libro *Το θέατρο στην Ελλάδα*, Atenas 1992, pp. 307-330. Del mismo, “Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη” en *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Atenas 1995, pp. 318-434 y “Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη” en *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέλεκτα*, Atenas 1995, pp. 375-392.

² El profesor Puchner en el artículo citado “Η παραλογή και το δράμα” data la obra de Seferiadis en 1933 mientras que según la edición que hemos manejado para este trabajo, editorial Ikaros, la obra, dedicada a su hija, está editada en 1956 por voluntad de su hijos y dice textualmente que fue escrita poco antes de morir el autor, es decir, 1954.

sus ojos a esta famosa y difundida representación de las raíces populares para dramatizarla bajo diversos títulos, bajo diversas formas, bien en verso como *Vutieridis* y *Seferiadis* o en prosa como los dos que analizaremos aquí, bien ciñéndose más o menos a su fuente de inspiración o utilizando con diversos simbolismos y visiones la figura del *protomástoras* presentado por algunos de los autores citados anteriormente como personificación del superhombre.

Puesto que este año se celebran los 50 años de la muerte de Kazantzakis, y, como por otro lado, Ceotokás dedicó su obra a aquél, nos ha parecido oportuno centrarnos en las creaciones de estos dos autores: *Ο Πρωτομάστορας*, del autor cretense, obra que fue titulada al principio *Η Θυσία* y presentada con el seudónimo Petros Psiloritis, y *Το Γεφύρι της Άρτας* de Ceotokás. Hay marcadas diferencias entre los dos autores en cuanto a su trayectoria literaria, su ideología, su cosmovisión, elementos que se hacen evidentes en las diferencias entre las dos creaciones. Hay que tener en cuenta que Kazantzakis se siente autor dramático desde sus primeras incursiones en las letras y a lo largo de toda su vida y que, antes de ésta, había escrito ya otras obras teatrales aunque la que tratamos aquí es la primera inspirada en una canción popular. Por otro lado, nos parece ver en esta temprana obra una avanzadilla de las tragedias que escribirá años después. Es verdad que el protagonista no entra en el marco de lo que serán sus héroes, sacados siempre de la historia, pero aquí se vislumbran ya, en nuestra opinión, ciertos *leit motiv* y estereotipos que caracterizarán sus tragedias.

Ceotokás, sin embargo, después de su dedicación al ensayo, a la novela y a la crítica literaria, se lanza a escribir teatro y, salvo un pequeño intento en sus primeros años, las obras teatrales basadas en temas populares serán su única creación dramática. Ceotokás explica qué es lo que le impulsó a volver sus ojos a la tradición popular griega para dramatizarla aludiendo a la perturbación y al trastoque de valores producido por la ocupación de Grecia en los años 40 y así, alrededor de treinta años después de que lo hiciera Kazantzakis, vuelve a retomar el tema tantas veces tratado. Dice el autor en el prólogo a su edición: “Αρκετοί σκεπτόμενοι Έλληνες αισθάνθηκαν, τότε, την ανάγκη να εμβαθύνουν τη συνείδηση της καταπιεσμένης και τραυματισμένης εθνικής τους υπόστασης, να αποκτήσουν μιάν όσο το δυνατό πιο ολοκληρωμένη γνώση του συλλογικού εαυτού τους και του λαϊκού τους πολιτισμού, να βρουν, καθώς έλεγαν “τις ρίζες τους”. Ανάμεσα σ’αυτούς, στράφηκα τότε κι εγώ στη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού, των λαϊκών παραδόσεων, του Μακρυγιάννη και άλλων πηγών που ικανοποιούσαν την ανάγκη αυτή.”³ Así pues, ambos autores, por distintas causas y a través de distintos caminos, volvieron sus ojos a una de las baladas más conocidas en el mundo balcánico cuyos versos encierran antiguos mitos.

³ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑ, *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Θεατρικά Έργα Α', Atenas 1965, p. 97.

Efectivamente, el tema de la construcción de un puente, quizá por el simbolismo que encierra, ha sido muy cantado en las leyendas populares. Un puente representa un paso difícil sobre un río, elemento a su vez fuertemente mítico que simboliza el mundo subterráneo en algunas creencias antiguas. Asimismo, el sacrificio forma parte de los rituales ctónicos a las fuerzas infernales del mar o de los ríos, en un intento de alejar sus poderes maléficos, y, frecuentemente, los sacrificios humanos en la tradición griega están asociados a las aguas. En este contexto podríamos situar el tema de esta balada, como una ofrenda al río para aplacarlo por el pecado de *hybris* que los hombres cometen pretendiendo dominar las fuerzas de la naturaleza con la construcción del puente. Y así queda reflejado en la obra de Kazantzakis cuando el anciano increpa al capataz:

Ο Γέρος.- Ο Θεός ελεύτερο έκαμε, χωρίς γιοφύρι, το γέρο ποταμό μας! Ποιος είσαι συ, και από πού έρχεσαι και τολμάς να τον σκλαβώσεις;⁴

Trataremos pues de analizar dos visiones del mismo tema señalando en qué aspectos se acercan o se alejan o imitan a la fuente, qué innovan, y qué forma dan a los diversos personajes y motivos, es decir, al oráculo, a la víctima, la maldición, la búsqueda del anillo etc.etc.

Los personajes centrales que aparecen en la canción son, como es sabido, el capataz, la mujer, los obreros que construyen el puente, el pájaro mensajero. En ambas versiones teatrales se mantienen esas figuras, aunque con variantes relativas a la personificación del pájaro, según veremos después, pero también se introducen algunos elementos nuevos que no aparecen en la canción. En las dos obras que analizamos, igual que en otras anteriores, existe alguien que ha ordenado la construcción del puente. En la de Kazantzakis es el señor del pueblo, o *άρχοντας*, a quien se le ahogó un hijo y quiere vengarse y domeñar al río causante de su desgracia. En Ceotokás, aunque no juegan papel alguno, se alude a los *προεστοί* ante los cuales el capataz tiene que rendir cuentas del trabajo que le fue encargado.

El personaje colectivo, que en la canción está representado por los cuarenta albañiles y sesenta peones, está de alguna manera presente en las obras y, sobre todo en Kazantzakis, tienen una intervención decisiva también desde el punto de vista de su estructura. En este último están representados por dos grupos distintos que actuarán en forma de coros; el de los gitanos y gitanas, miembros de la cuadrilla que dirige el capataz y, por otro lado, el de los hombres y mujeres del pueblo, una gente apegada a la tierra y a sus tradiciones y que ven con muy malos ojos a estos trabajadores bohemios que van de un pueblo a otro y no respetan sus costumbres. El contraste entre estos dos colectivos juega un importante papel en la obra de Kazantzakis.

⁴ ΠΕΤΡΟΣ ΠΕΝΗΛΟΡΕΙΤΗΣ, *Ο Πρωτομάστορας*, Ediciones A. Die s/d, p.16-17 (se trata de una reedición de la obra con la traducción al francés de Dimitris Filias).

En Ceotokás, sin embargo, ese personaje colectivo se limita al ayudante del capataz y a dos vigilantes de la obra, y sólo en el último acto, que, como veremos, constituye una especie de epílogo, aparece un grupo de jóvenes, muchachos y muchachas, cantando una especie de *μαντινάδες* e interviniendo en un diálogo rápido.

Hay que añadir en ambas obras otro personaje: Se trata del *τραγουδιστής* de la obra de Kazantzakis, un joven tierno, enamorado de la protagonista, (curiosamente el mismo papel de Floro en la obra de Vutieridis). En la de Ceotokás también aparece el *λυράρης*, quien interviene en casi todas las actos interpretando diferentes *dimotiká tragúdia*, unas veces cantando parte de la propia canción que sirve de base a la obra, y en otros casos, fragmentos del repertorio popular, todo ello como fondo a la acción que se está desarrollando en la escena.

¿Cuál es la visión de los personajes centrales de la canción en cada una de las dos adaptaciones? La obra de Kazantzakis está muy marcada desde el principio por el carácter del protagonista. Algo que parece evidente es que Kazantzakis, igual que los dos autores que le precedieron en la utilización del tema, y sin duda respondiendo a la fuerza de las primeras influencias de Nietzsche, presenta a un *protomátoras* claro símbolo de la figura del superhombre, aspecto éste que la canción popular no deja vislumbrar en absoluto pues su papel queda desdibujado.

El protomástoras de Kazantzakis no tiene casa, no tiene familia, no está afincado en el pueblo cuyas gentes le odian por su orgullo y por su desprecio a todos los valores que ellos respetan. Es un gitano, lo cual añade ese atractivo sentimiento de libertad de la que se enorgullece, y va de un pueblo a otro con su cuadrilla dedicándose a la construcción de puentes. Se ríe, soberbio, del destino y de las supersticiones y desprecia a la gente del pueblo a los que llama timoratos y cobardes, e incluso se atreve a desafiar al que está allá arriba.

Γέρος.- Α! Νέε! Τα χρόνια ακόμα δε σου μάθανε την υπομονή και την ταπεινοσύνη! Είσαι άνθρωπος. Τίποτα παραπάνω. Τι φωνάζεις; Δεν είσαι Θεός!
Πρωτομάστορας.- Είμαι άνθρωπος. Τι παραπάνω θέλω;⁵

Χόρος αντρών.- Τη Μοίρα δεν τη φοβάσαι συ;! Δεν τη φοβάσαι συ;!
Πρωτομάστορας.- Η Μοίρα, ω γυναικόπαιδα, είναι ζύμη μαλακιά στις απαλάμες των αντρών.⁶

Πρωτομάστορας.- Σωπάτε! Μη φωνάζετε! Κι αν πέσει, πάλι θα υψωθεί. Ναι, θα υψωθεί και θα στεριοθεμελιώσει, όσο κι αν βροντά και φωνάζει Εκείνος που είναι αποπάνω!⁷

Πρωτομάστορας.- Γέρο, να σκύφτεις εσύ χάμω στη γης, να σπέρνεις, να θερίζεις, και ν'ακλουθάς το μονοπάτι το χιλιοπατημένο, που ακλουθούνε τα κοπάδια και να μην υψώνεις μέτωπο και να μην υψώνεις μάτια και να μη μιλείς!⁸

⁵ Ibidem, pp.16-17.

⁶ Ibidem, p. 18.

⁷ Ibidem, p. 23.

⁸ Ibidem, p. 17.

En realidad, habría que señalar a otro personaje que, en nuestra opinión, puede representar también ciertas características del superhombre. Es el *άρχοντας*; dominante, despectivo con el pueblo; los dos, el capataz y el señor; pecan de *hybris*, los dos se jactan al principio de la obra de haber vencido al río, uno con su poder y el otro con su arte de constructor; uno empujado por el deseo de venganza contra el río que se había tragado a su hijo, el otro por reafirmar su capacidad de dominar las fuerzas de la naturaleza.

El Protomástoras de Ceotokás, no se acerca para nada a aquella figura. Es un hombre sencillo que se muestra orgulloso de su destreza y capacidad en el arte de construir, de manejar y dominar la piedra y los materiales. Tiene una casa, donde vive con su mujer, su suegra y un hijo, (personaje que no tiene ninguna presencia si no es en la escena en que se levanta el telón y aparece una cuna y su madre cantándole una nana). Está asentado en el pueblo y respetado por sus obras anteriores. Goza de su familia con una mujer amantísima a la que confiesa ser la causa de su felicidad en la vida hasta ese momento. Pero desde el principio se nos muestra atemorizado por el presentimiento de que se cierne sobre él una amenaza que no sabe de dónde procede y que es la causa de que no se consolide el puente.

Πρωτομάστορας.- Δε νιώθεις τι πλούτη αρίφνητα έφερες στη ζωή μου, τι θέση τρισμεγάλη έπιασες στη ζωή μου εσύ η αθόρυβη, η μικροδύναμη, η υποταγμένη εσύ, [] Μα τι θα είταν η ύπαρξη μου χωρίς εσένα, Γυναίκα αστόχαστη; Ένα ξεσκισμένο πράμα, μια σάρκα γυμνή πεταμένη στα σκυλιά⁹

Πρωτομάστορας.- Ίσαμε σήμερα πάλευα με τις πέτρες τραγουδώντας και γελώντας, πότε ντόμπρα και με τα σωστά μου, πότε πάλι, είναι η αλήθεια, βιάζονυας λιγάκι το τραγούδι και το γέλιο [...] Είμουν νιός, η ζωή είταν εύκολη· η τέχνη, η τύχη, η δόξα, τσούπρες παιχνιδιάρες και βολικές.¹⁰

En cuanto a la protagonista femenina, es ya llamativo en Kazantzakis el hecho de que no se trate de la esposa del capataz, sino de su amante. Es el único personaje que tiene nombre propio, Esmeralda, (curiosamente también como la protagonista de la obra de Vutieridis). Es una mujer orgullosa, hija del señor del pueblo, que se enamora del *protomástoras* y mantiene sus amores ocultos por la noche. Es una mujer adelantada a su tiempo que, cuando llega el momento, es capaz de enfrentarse y proclamar desafiante su amor y su pasión ante todos, incluso con expresiones de carácter llamativamente erótico en algunos casos.

Σμαράγδα.- Τον αγαπά! Φανερά και ξέσκεπα! Πέρα και πέρα! Ας το ακούσουν όλοι!¹¹
.....

⁹ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑ, ο.ε., p.134.

¹⁰ Ibidem, p. 135.

¹¹ Πέτρος Ψιλορίτης, ο.ε., p. 37.

Σμαράγδα.- Σταθήτε! Σταθήτε! Εμένα και το κορμί μου ο Πρωτομάστορας χαιρότανε ολη-
νύχτα!¹²

.....
Σμαράγδα.-Μη φωνάζετε! Όλα τα σημάδια του κορμιού μου τα ξέρει! Και τι πάως θα πεθά-
νω; Όλος ο ποταμός δε θα μπουρέσει να σβύσει από το κορμί μου τα φιλιά του!¹³

En la obra de Ceotokás, en cambio, la protagonista es una mujer sumisa, muy enamorada de su marido, una mujer que se sabe amada y que siente su vida realizada y plena de felicidad sin nubes que la amenacen.

Γυναίκα.- Δεν γυρεύω άλλο τίποτα παρά έναν άντρα, ένα σπίτι κ'ένα παιδί.¹⁴

.....
Γυναίκα.- Τη ζωή μου ολόβολη στην έχω χαρισμένη: τη βαστάς μέσ στη φούχτα σου, πράξε
μ'αυτήν ο, τι θες. Αν κάτι αξίζει, σφίξε τη φούχτα σου και κράτα την.¹⁵

.....
Γυναίκα.- Μου έδωσες εκατό φορές πιότερα απ'όσα είμουν άξια να ποθήσω στην πιο μεγά-
λη λωλαμάρα μου την κοριτσίστικη.¹⁶

Veamos a continuación los diversos motivos que aparecen en la canción y su versión en las dos obras. En primer lugar, en la tradición oral no se expresa una situación temporal de la acción. Los obreros se quejan de que lo que por el día construyen por la noche se cae. Sin embargo, en las dos obras y en otras dramatizaciones anteriores, la acción se plantea cuando el puente se ha derrumbado tres veces, tres días, utilizando un número con gran contenido mágico. El motivo fundamental en la canción, el oráculo que revela que para que el puente no se derrumbe debe ser cimentado con la mujer del capataz, es, continuando tradiciones antiguas, un pájaro. Como personificación de ese pajarillo que canta con palabras humanas, las diferentes versiones han creado un personaje. En Kazantzakis, está representado por una anciana que vive junto al río, que conoce los secretos de las plantas y de los cielos y a la que solicita la gente del pueblo para conocer el futuro. Ella, a quien, según afirma, es el sufrimiento lo que le ha enseñado los secretos de la vida, desvela ante todos que debe ser sacrificada la mujer a la que ama el capataz para que el puente se consolide.

Μανα.- Η γυναίκα που τονε πλάνεψε και δεν τον αφήνει να κοιμηθεί οληνύχτα. Αυτή πρέπει να σκοτωθεί και να λείψει για να λευτερωθούν τα μπράτσα του Πρωτομάστορα και να μην τρέμουνε όταν χαράζουνε το σχέδιο του γιοφυριού.¹⁷

¹² Ibidem, p. 38.

¹³ Ibidem, p. 39.

¹⁴ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑΣ ο.σ., p. 108

¹⁵ Ibidem, p. 133.

¹⁶ Ibidem, p. 136

¹⁷ ΠΕΤΡΟΣ ΠΕΝΗΛΟΡΕΪΤΗΣ, *Ο Πρωτομάστορας*, ο.σ., p. 30.

Ceotokás resuelve el motivo del oráculo con una aparición, la sombra del δαίμων της νύχτας a la que en un momento de exasperación había invocado. La sombra le descubre la necesidad o de renunciar a la construcción del puente o la de ofrecer un sacrificio, desvelándole con alusiones quién debe ser la víctima.

Σκιά.- Εσύ θα πληρώσεις· δεν πιάνει άλλη πληρωμή. Θα σοιχειώσεις εδώ μιά ύπαρξη μαλακή και καλόβολη που σε προσμένει τα βράδια δίπλα σε κούνια παιδιού.¹⁸

Otros dos motivos significativos de la canción popular son, por un lado, el cambio del recado que lleva el pájaro diciéndole a la mujer que vaya pronto al puente, con lo cual se precipitan los acontecimientos, y por otro, el engaño de la búsqueda del anillo, un motivo muy recurrente en las παραλογές, sobre todo en las variantes de la conocida como *Ο κολυμβήτης*, el joven que baja al pozo a buscar el anillo engañado por una lamia y que representa el desenlace del sacrificio. En la obra de Kazantzakis no se mantienen ninguno de estos motivos. Esmeralda, que confiesa valientemente ser la amada del capataz, avanza hacia su muerte con plena aceptación de su destino.

Ceotokás, en cambio, sigue de cerca la canción. Resuelve el primer motivo recurriendo a un sueño que tiene la mujer en el cual un οδοιπόρος¹⁹ le pide que vaya a donde trabaja su marido. En el acto siguiente se desarrolla el diálogo de la mujer con los obreros, y el engaño de éstos sobre la pérdida del anillo sucede exactamente como en la canción.

Aquí podríamos aludir a otro elemento de la tradición popular en este tipo de temas de los sacrificios. Nos referimos al hecho de que, si la víctima no iba voluntariamente, el sacrificio no tenía valor. En la obra de Kazantzakis Esmeralda acepta voluntariamente su sacrificio; la mujer del capataz en la obra de Ceotokás parece que va engañada, sin embargo, en el último acto que añade el autor como un epílogo, se nos descubre, años después, que la mujer había descubierto que iba a ser sacrificada cuando se dirigió al puente, por tanto, parece que también en este caso se cumple la tradición de la validez del sacrificio.

Todavía podemos analizar otro de los motivos de la canción popular que de algún modo se refleja en las obras teatrales: se trata de la maldición que pronuncia la mujer cuando está siendo emparedada para que se caiga el puente, maldición que luego cambia de sentido. Tampoco existe en Kazantzakis. A partir del momento en que la maga pronuncia su oráculo, la canción popular se abandona y los acontecimientos se precipitan a su final. Ceotokás, en cambio, mantiene el motivo de la maldición pero no pronunciada por la víctima, sino por la madre de la joven al enterar-

¹⁸ Γ. ΘΕΟΤΟΚΑ, *Το γεφύρι της Αρτας*, ο.σ., p. 123.

¹⁹ Por la descripción que el autor presenta podría ser quizá el ángel Gabriel en la escena de la Anunciación.

se de la muerte de su hija e, igual que sucede en la canción, también ella cambiará después sus palabras.

Encontramos otro motivo curioso en la canción, al menos en algunas de sus variantes:²⁰ nos referimos a la evocación de las dos hermanas de la mujer que fueron sacrificadas para cimentar los puentes sobre el Danubio y el Eúfrates, detalle que constituye un testimonio inequívoco del lejano origen de la balada y de su amplia difusión. Ceotokás evoca también este detalle en un diálogo muy expresivo del cuarto acto. Canta el *liraris* aquellos versos:

Λιράρης.-Τρεις αδερφάδες είμασταν κ'οι τρεις κακογραμμένες
 Η μιά έχτισε το Δουνάβη κ'η άλλη τον Αφράτη
 Κ'εγώ η πιο στερνότερη της Άρτας το Γεφύρι.....
 Πρωτομάστορας.- Καλέ άνθρωπε, βάζεις κ'από το νου σου. Ο Δουνάβης είναι μακριά, ο Αφράτης μακρύτερα.
 Λυράρης.- Το τραγούδι το λέει. Για να το λέει, κάτι ξέρει.
 Πρωτομάστορας.- Η γυναίκα του Πρωτομάστορα πού το σκαρφίστηκες πως είχε αδερφάδες; Λυράρης.Το τραγούδι λέει πώς είχε. Το τραγούδι κατέχει τί λέει.
 Πρωτομάστορας.-Σύρε να ρωτήσεις, να βρεις ανθρώπους που είταν εκεί.
 Λιράρης..-Το τραγούδι ήταν εκεί. Το τραγούδι είναι παντού.
 Πρωτομάστορας.-Το τραγούδι εσύ το φτιάνεις.
 Λιράρης.- Εγώ δε φτιάνω τίποτα, εγώ γρικώ. Τον αέρα που παίζει κάτω από τις καμάρες και μες στις καλαμιές, το φλίφλισμα του νερού, το θρόισμα των δέντρων, ...

Este fragmento es, sin duda, una gráfica y poética expresión de lo que significa la tradición oral de los pueblos.

Vista la utilización que de los motivos de la canción popular han hecho los dos autores, se constata algo que no existe en aquella y que es evidentemente una creación de los autores teatrales. Nos referimos a que en la canción no se habla de un culpable. La balada está entroncada con los ritos de construcción en los que se ofrece un sacrificio a un espíritu sobrenatural, ritos que perviven en la tradición oral de muchos pueblos. Todavía muy recientemente era costumbre familiar, cuando iba a emprenderse una construcción, sacrificar un animal y regar con su sangre la piedra maestra del edificio que iba a levantarse. (En la obra de Vutieridis han intentado ya cimentar el puente con el sacrificio de animales). Esta práctica podía estar relacionada con la creencia de que los sacrificios daban a la tierra solidez y fertilidad. El cuerpo y la sangre de la víctima se mezclaban en rica amalgama con la tierra la cual recibía a los muertos como a la simiente. También habría que remontarse a los sacrificios ofrecidos por los pueblos antiguos para alejar la desgracia que se cerner sobre ellos como un castigo del cielo. Se suponía que la víctima acumulaba sobre ella

²⁰ La variante que aparece en el libro de ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΡΟΛΙΤΗΣ, *Εκλογές από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*.

todas las culpas y pecados que había atraído el castigo sobrenatural sobre ellos, y que con su muerte desaparecía la maldición.

Y en esas creencias no hay culpable generalmente, sólo hay una víctima de esas tradiciones ancestrales. Pero los autores dramáticos, intentan buscar una causa, señalar un culpable que justifique de algún modo el sacrificio. Y de forma común, los autores achacan al capataz la culpa de que se derrumbe, y no porque no sepa su trabajo sino porque, o bien le achacan la osadía de intentar torcer la fuerza de la naturaleza, como en la obra de Kazantzakis, o porque piensan que algún miasma existe en él o en sus antepasados siguiendo el concepto de la culpa heredada, que existía desde la antigüedad. En Kazantzakis, ya desde el principio de la obra los hombres del pueblo odian al protomástoras a quien consideran culpable y maquinan su muerte.

Ο Γέρος.- Α! Μα δεν το νιώσατε λοιπόν ακόμα πως τον Πρωτομάστορα ζητά σφαχτάρι ο ποταμός;
Χόρος αντρών.-Ναι, ναι, μαύρη ώρα που το πόδι του πάτησε στο χωριό μας!²¹

Pero no debemos olvidar que en las tragedias de Kazantzakis la mujer es siempre un obstáculo para el hombre en su camino hacia la meta, el *aniforos*. Por eso las acusaciones del pueblo se vuelven contra Esmeralda, considerada culpable de desviar al capataz de su trabajo y de que dedique todo su atención y esfuerzo a la construcción del puente.

En el drama de Ceotokás no es acusado el protomástoras al principio pero, en cierto momento, los obreros empiezan a sospechar de que algo tiene que ver con el capataz Ο άνθρωπος κάποιο ελάττωμα πρέπει να έχει. Y en otro pasaje: Ίσως τον κυνηγά καμιά κατάρρα, καμιά αμαρτία των γονιών του. ¿Es quizá la excesiva felicidad de los dos protagonistas lo que se presenta como la causa que desencadena la tragedia en las dos obras? Esa excesiva felicidad en la obra de Kazantzakis está producida por la pasión un tanto desbocada de los dos amantes, y en la de Ceotokás la del amor tranquilo de los esposos. En ambos casos se afirma, siguiendo antiguos temores de la antigüedad clásica, que los dioses no permiten la excesiva felicidad de los mortales. En la de Kazantzakis oímos decir a Esmeralda con temor:

Σμαράγδα.-Σώπα! Μίλιε σιγανά, Πρωτομάστορα! Όταν λέμε πως είμαστε ευτυχισμένοι, πρέπει να το λέμε απομέσα μας, μην τύχει και το ακούσει η Μοίρα!

²¹ Ο Πρωτομάστορας, ο.ε., p. 10.

En la de Ceotokás lo encontramos igualmente esa idea en un diálogo entre los dos vigilantes buscando una causa que explique el fracaso de la construcción del puente:

Δεύτερος Φ' ύλακας.- Παραγαπήθηκε μ' αυτή τη γυναίκα!
 Πρώτος Φύλακας.- Δικαίωμα δεν είναι ν' αγαπιέται όσο τραβά η καρδιά του με γυναίκα που την έχει στεφανωμένη;
 Δεύτερος Φύλακας.- Δικαίωμα! Ποιος είπε το ενάντιο Μα τόσο γλύκασμα, τόσο πάθιασμα, τόση ευτύχια καταντάει ασέβεια κι αμάρτημα. Ο κόσμος αφανίζεται και ξεροτηγανίζεται. Ο κόσμος είναι βουτηγμένος στην κλάψα και στη συμφορά.
 Πρώτος Φύλακας.- Σώπα! Σε πιάνει παραλογισμός!
 Δεύτερος Φύλακας.- Δικαίωμα του, μα αδικία! Ο Θεός την αδικία δεν την ευλογά.

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

Es muy interesante en la obra de Kazantzakis la existencia de un intermedio, algo que no tienen las de sus predecesores. Se ha dicho que sigue Kazantzakis la tradición del teatro del Renacimiento cretense en cuyas obras, se presentaban unas piezas cortas entre sus actos, las llamadas *Intermedia*, que responderían a los “pasos” o “entremeses” del teatro clásico español. Además, el intermedio arranca al principio con música viva y baile, lo cual era una de las características de los *intermedia* cretenses, que rompían de este modo la tensión creada con la acción que se desarrollaba en la escena, e iban acompañados de bailes, *moresca*, parafernalia diversa y *deus ex machina* en algunos casos. Hay que señalar, sin embargo, que los *Intermedia* del teatro cretense tomaban sus temas de la mitología clásica o de la historia antigua, temas en todo caso, sin ninguna relación con la acción que se desarrollaba mientras que en el intermedio de la obra que estudiamos el tema sigue a la tragedia, e incluso hay una indicación escénica indicando que no baja el telón y que los personajes permanecen en escena.

En la obra de Ceotokás la acción se desarrolla en dos días, tiene cuatro actos donde prácticamente se sucede la trama, incluido el sacrificio de la mujer, con dos escenarios alternativamente: la casa del Protomástoras, donde comienza la acción y otro en los alrededores del puente. Hay un quinto acto, una especie de epílogo cuya acción se desarrolla muchos años después y que se nos antoja un tanto extraño.

Parece como si el autor hubiera querido darle un final feliz a la obra. Se introduce en él a un nuevo personaje, el ομιλητής que, ante el cadáver del capataz, quien había vuelto al pueblo a terminar sus días, y va a ser conducido al cementerio, pronuncia una especie de exordio ante el pueblo que nos evoca monólogos del tipo de los de las obras del Renacimiento con el cual se pone fin a la obra.

En cuanto a las indicaciones escénicas, Ceotokás, además de las que intercala frecuentemente en la acción, expone en el prólogo de la edición de la obra unas consideraciones generales de cómo piensa que debe ser representada la obra en cuanto al ambiente, la música y el vestuario:

Η μουσική που θα τα συνοδεύει πρέπει να είναι ανάλογη με το έργο, δηλαδή, χωρίς να είναι καθαυτό δημοτική, να εμπνέεται από τη λαϊκή μούσα και να χρησιμοποιεί τα μοτίβα της. Ανάλογο θα είναι και τα ντυσίματα, εμπνευσμένα από τη νεοελληνική λαϊκή τέχνη και τη βυζαντινή παράδοση ανεξάρτητα όμως από τον τοπικό προσδιορισμό που περιέχεται στο συμβατικό τίτλο του έργου. Ούτε η φουστανέλλα αποκλείεται ή ο ντουλαμάς, ούτε η νησιώτικη βράκα ή άλλη τοπική φορεσιά.[...] Να μη ζημιωθεί όμως ο παραμυθένιος τόπος που πρέπει να έχει η παράσταση. Όποια κι'αν είναι η απόδοση, ο συγγραφέας ζητά χρωματισμούς χτυπητούς, γελαστούς, μεσογειακούς.

En referencia a los recursos teatrales, constatar que Kazantzakis no recurre a sueños y visiones, salvo la alusión referente a la anciana maga. Ceotokás, sin embargo, los utiliza en tres ocasiones: es el δαίμων que le dice al capataz a quién tiene que sacrificar, es en otra ocasión un sueño de la mujer y finalmente, años después, la aparición del fantasma de la mujer muerta. Por añadir algún otro elemento teatral, observar que en las dos obras se recurre a la ironía trágica: en la de Kazantzakis es el empeño del rey en enterarse de quién es la amante del capataz, precisamente su hija, la cual debe ser sacrificada. En Ceotokás igualmente, la mujer intenta insistentemente encontrar una causa a la caída del puente:

Ίσως το χόμα όπου χτίζεις να μην είναι στέριο [...] Ίσως τότε, Μάστορά μου, να μη σου έτυχε το προεπόμενο υλικό [...] κάποιος οχτρός...στέλνει τη νύχτα ανθρώπους με καμιά μυστική μηχανή [...] Τότε πες, τι άλλο γυρίζει στο νου σου;

A través de las pinceladas que hemos presentado parece evidente que las dos obras son dos proyecciones bien distintas de la misma canción, consecuencia lógica de dos creadores bien distintos, que incluso podríamos decir que quedan marcadas ya en su principio y en su final. En la obra de Kazantzakis se levanta el telón entre una alegre celebración llena de música, canto y baile de los gitanos por el fin de la construcción del puente. En claro contraste, la de Ceotokás comienza con un sonido de campanas de duelo, premonición de la desgracia que luego se confirmará y con las palabras agoreras de la madre que crean ya desde el principio la tensión dramática.

Si miramos el final, en Kazantzakis el capataz termina como un triunfador aclamado por los suyos porque se ha terminado la obra y él se ha mantenido libre de los lazos que iban a encadenar su alma libre:

Όλος ο χόρος Οι γύφτισσες.-Γεια σου και χαρά σου, Πρωτομάστορα!
 Το Α' ημιχόριο.-Νικητής και καβαλλάρης πέρασες τα στενά της νιότης όπου ορθόστηθη
 παραμονεύει και σκοτόνει η Γυναίκα!

(En estas palabras finales se vislumbra ya el papel que la mujer tendrá en las futuras tragedias de Kazantzakis como un obstáculo para el hombre en su camino.)
 Y la obra termina con las palabras del capataz, duras y desprovistas de sentimiento alguno:

Πρωτομάτορας.- Σηκοθήτε! Η δουλειά μας εδώ τελείωσε. Πάμε!

El final de la obra de Ceotokás, en cambio, es el entierro del capataz, el de un hombre derrotado que lleva años pagando su culpa y arrastrando su arrepentimiento hasta que encuentra el perdón de su esposa que le permitirá morir en paz. Y el exordio final del ομιλητής en la conducción del cadáver pone un final pesimista con tintes didáctico-morales:

Ακούτε, άνθρωποι! Ακούτε τις καμπάνες των νεκρών! Ακούτε το τέλος του δράματος, το τέλος όλων των δραμάτων, των παθών και των αγώνων, το μήνυμα του αναπαμού και του καθαισμού! [...] Ακούτε πώς ο θάνατος σαν μπόρα καλοκαιριάτικη σκορπίζει μονομιάς το συνεφόκαμα της μικρής ζωής [...] Ακούτε τη γλώσσα των προγόνων, το δίδαγμα που λένε τα χώματα κ' οι πέτρες [...] την ιεροσύνη της καλής δουλειάς και την πίκρα της ανθρώπινης θυσίας! Ακούτε, άνθρωποι ζαλισμένοι απ' την αντάρα των καιρών!