

ERYTHEIA

REVISTA DE ESTUDIOS BIZANTINOS Y NEOGRIEGOS

37 - 2016



SEPARATA

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| P. YANNOPOULOS, Jean, disciple de Grégoire le Décapolite | 9 |
| S. KYRIAKIDIS, The battle exhortation in Byzantine historiography (10th-12th centuries) | 19 |
| D. KRAUSMÜLLER, Aristotle in Cappadocian Garb: the Trinitarian Speculation of Nicetas Stethatos and Leo of Calchedon | 37 |
| V. GERHOLD, Empereur, Église et aristocratie laïque : les enjeux politiques dans la consolidation dynastique des Comnènes | 55 |
| J. M. FLORISTÁN, Sociedad, economía y religión en las comunidades griega y albanesa de Nápoles y Sicilia: nuevos documentos inéditos | 127 |
| K. GIAKOURMIS, Self-identifications by Himarriots, 16 th to 19 th Centuries . . . | 205 |
| M. CURNIS, La <i>Politica</i> di Aristotele tra Michele Efesio e Demetrio Petrizzopulo | 247 |
| E. AYENSA, Una canción popular griega traducida al español por Juan Valera . | 301 |
| H. GONZÁLEZ-VAQUERIZO, <i>Geranos</i> : danza y muerte en la <i>Odisea</i> de Nikos Kazantzakis | 319 |
| M. Γ. ΒΑΡΒΟΥΝΗΣ, Η «Επιτροπή Ποντιακών Μελετών» και οι τοπικές σπουδές στην Ελλάδα | 341 |

Recibido: 16.12.2015

Aceptado: 11.01.2016

Geranos: danza y muerte en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis*

Helena GONZÁLEZ-VAQUERIZO**

Universidad Autónoma de Madrid

helen.gonzalez@uam.es

RESUMEN: En este trabajo se analiza el modo en que el *geranos* –danza de la grulla o del laberinto en la Antigüedad– es representado como motivo literario en la literatura neohelénica, concretamente en la *Odisea* (1938) de Nikos Kazantzakis. El estudio sugiere, primero, que el autor se basó en las conexiones documentadas entre la danza y la muerte en la antigua Creta para la elaboración de un pasaje específico del poema y, segundo, que en este pasaje el autor emplea una serie de mecanismos cercanos al “método mítico”, elemento característico del modernismo europeo.

PALABRAS CLAVE: *Geranos*, danza de la grulla, laberinto cretense, *Odisea*, Nikos Kazantzakis, “método mítico”, modernismo europeo.

ABSTRACT: This paper analyses the way in which the *geranos* –crane or maze dance in Antiquity– is represented as a literary motif in Modern Greek literature, more specifically in Nikos Kazantzakis’ *Odyssey* (1938). The study suggests, first, that a specific passage of the poem is based upon the documented links between dance and death in Ancient Crete; and, secondly, that in this passage the author employs a series of mechanisms which are close to the “mythical method”, a key feature of European Modernism.

KEYWORDS: *Geranos*, Crane Dance, Cretan labyrinth, *Odyssey*, Nikos Kazantzakis, “mythical method”, European Modernism.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Marginalia. En los márgenes de la tradición clásica* (FFI2011-27645), financiado por el MICINN.

** ORCID 0-3311-2013.

I.- INTRODUCCIÓN

En un exhaustivo trabajo sobre la antigua danza del *geranos*¹, publicado en 1946 como una nueva interpretación del mismo, L. Lawler (1946: 119-121) lo definía como una danza laberíntica y ctónica de origen probablemente minoico y muy influyente en el mundo helénico desde la Antigüedad hasta hoy. Su nombre derivaría de la raíz indoeuropea *ger- ('arrastrar') –que hablaría de su carácter ctónico, asociado al reptar de la serpiente y de ahí al mítico laberinto cretense– y pertenecería a un tipo de danza común a diversas culturas, que debería sus tortuosos pasos a la imitación del deslizarse de las serpientes.

La cuestión es, sin embargo, más compleja, pues *geranos* es también el nombre de la grulla en griego antiguo y moderno. Las grullas son aves muy extendidas y en prácticamente todo el mundo (excepto Sudamérica y la Antártida) es posible ver alguna de las quince especies que componen esta familia surcar los cielos en enormes bandadas. Incluso para los no expertos resultan conocidas sus migraciones desde y hacia las zonas de invernada y cría; las llamadas de los distintos individuos para mantener la cohesión del grupo en vuelo pueden oírse a kilómetros de distancia y las formaciones que adquieren las bandadas son muy conspicuas. Los antiguos griegos incluso atribuyeron el origen de algunas de las letras de su alfabeto a estas formaciones; se cuenta, en concreto, que Palamedes ideó la letra Y al observar el vuelo de una bandada de grullas (Grimal 2007: 399). En el primer puesto de la bandada en migración suele situarse uno de los individuos más experimentados, una suerte de “capitán” que “arrastra” al grupo (Johnsgard 1983: 71). Este se turna en el papel de guía con otros individuos con experiencia, pues la posición en el pico de la formación resulta energéticamente más costosa que el resto de posiciones en las que los individuos aprovechan las turbulencias creadas por el ave precedente.

Por otro lado, las grullas poseen algunas características que las asemejan al humano y que las han convertido en un animal cargado de simbolismo en distintas culturas (Armstrong 1943: 71-76; Johnsgard 1983: 70-74). Para empezar, poseen un sistema social complejo (Ellis *et al.* 1998: 129), que puede asemejarse en varios aspectos al nuestro: las grullas –como otras muchas aves– son predo-

¹ El término γέρανος del griego clásico se transcribe *geranos*, mientras que el griego moderno γερανός debería transcribirse al español como *gueranos* o *yeranos*. Se ha elegido, sin embargo, la primera forma para todos los casos a fin de no confundir al lector.

minantemente monógamas y –lo que sí es más específico de ellas– mantienen lazos con los individuos juveniles pasada la etapa de dependencia. A esto se añaden su carácter bípedo, su altura (120 cm), su media de edad (40 años), su memoria y un complejo sistema de comunicación que consta de más de 90 gestos y sonidos (Lloyd & Mitchinson 2009: 105). Las grullas son símbolo de longevidad, fidelidad, piedad filial, feminidad, sabiduría, astucia y vigilancia; por otro lado, sus migraciones se han asociado desde tiempos inmemoriales al cambio de las estaciones y los ciclos solares (Russell & McGowan 2003: 453).

Pero, sobre todo, las grullas han llamado la atención del ser humano por su danza, que en zoología se explica como un comportamiento típico de cortejo que realizan todas las especies de grullas, pero también como comportamiento social y lúdico (Dinets 2013). Esta danza incluye elementos de ataque y agonísticos, así como gestos propios que los animales ejecutan saltando, alejándose y acercándose en figuras variadas. A menudo, aunque el baile comience en pareja, otros individuos se unen para acompañar (Ellis *et al.* 1998: 144) y el grupo adquiere forma circular (Johnsgard 1983: 74).

Los estudios indican que la danza de las grullas ha sido imitada por el ser humano desde la Edad de Piedra (Russell & McGowan 2003) y en casi todo el mundo: los Ostiaks de Siberia (Armstrong 1943: 73), los aborígenes Corroboree australianos (Johnsgard 1983: 73), los ainu chinos, los hokkaido japoneses o los pigmeos Ba Twa de África central (Lloyd & Mitchinson 2009: 105) han conocido danzas de la grulla. Los griegos, que sin duda tuvieron más de un baile imitativo de distintos tipos de aves (cf. Lawler 1942), debieron de estar familiarizados con la grulla común (*Grus grus*) en el Mediterráneo y en sus referencias a la danza destaca sobre todo el testimonio de Plutarco quien, como se verá, describe un baile en el que Teseo interpreta la salida del laberinto y que es llamado por los delios *geranos*, es decir, grulla.

Pero, ¿qué tiene que ver la danza de la grulla con la del laberinto? En su estudio de 1946 L. Lawler recogía ya un gran número de hipótesis formuladas por distintos especialistas, ninguna de ellas definitiva, sin embargo. Quizás –apuntaba ella– fuera la similitud entre la formación de las grullas en migración y las figuras del grupo al bailarlo, que apoyaba en el argumento lingüístico de la raíz indoeuropea **ger-* (Lawler 1946: 115-117). Otros estudiosos, contemporáneos por cierto de N. Kazantzakis, como A. Cook (1914-1920: I, 472-495) o J. Frazer (1906-1915: IV, 74-78), habían defendido que la grulla se asoció, en virtud de su migración, a los movimientos estacionales del sol. Dado que en las culturas

agrícolas estos están íntimamente relacionados con los ciclos de muerte y fertilidad de la tierra, los investigadores llegaron a la conclusión de que la diosa del laberinto podía haber sido una antigua divinidad de la vegetación en cuyo honor se bailaba.

En cualquier caso, aunque la relación entre el componente animal y el ctónico no sea unívoca –por otra parte nada relacionado con el laberinto lo fue jamás (Detienne 1983: 541)–, la danza de la grulla o el laberinto se constituyó pronto en motivo literario, presente tanto en Oriente como en Occidente (Armstrong 1943: 71-72). Bien sea referidos únicamente a la danza de la grulla, bien a la del laberinto o a la combinación de ambas ideas, los ejemplos abundan. En el lejano Oriente, cuyas artes figurativas también están repletas de representaciones de la grulla de Manchuria (*Grus japonensis*), es la rapsodia china de Bao Zhao la que más detalladamente da cuenta de la danza de la grulla (Tong & Snechtges 1996: 75-82). Pero también la encontramos descrita en la literatura occidental, por ejemplo en la novela *The Yearling* (1938) de M.K. Rawlings²:

«Dos permanecían aparte, blancas y erectas, haciendo un extraño ruido que era en parte grito y en parte canto. El ritmo era irregular, como la danza lo era. Las otras aves estaban en círculo. Y en el corazón del círculo, algunas otras se movían en sentido contrario al de las agujas de un reloj. El otro círculo exterior daba vueltas y más vueltas y el grupo del centro alcanzaba un lento frenesí» (citado en Armstrong 1943: 73 y Hutchinson 1978: 371-2).

Asimismo, bien conocidas son las danzas del laberinto en las literaturas francesa e inglesa durante el Renacimiento (Greene 2001: 1403) y tampoco faltan alusiones que conectan específicamente la danza y el laberinto cretense en la literatura neohelénica. El poema de Y. Ritsos, «Ο νέος χορός» (1968), es un buen ejemplo. En él uno de los poetas emblemáticos del modernismo griego recupera las noticias sobre el baile que interpretó Teseo en Delos cuando regresaba de Creta:

ó Θησέας ἐχόρευσε,
μαζί μέ τούς ἐφήβους Ἀθηναίους συνοδοῦς του, ἕναν καινούργιο
ἐκπληκτικό χορό, μέ διασταυρούμενα βήματα, πού ἴσως νά εἰκονίζαν,
στό δυνατό μεσημεριάτικο φῶς, τίς σκοτεινές στροφές τοῦ Λαβυρίνθου.
(Γ. Ρίτσος 1998: 54)

² M. K. Rawlings (1896-1953) ganó el premio Pulitzer en 1939 por esta obra.

Teseo bailó,
junto con sus jóvenes acompañantes atenienses, un baile nuevo
prodigioso, de pasos cruzados que quizá representaran,
a la fuerte luz del mediodía, las oscuras vueltas del Laberinto».
(traducción de la autora)

Un baile cuya relación con las figuras del mito fue por completo olvidada –como la propia Ariadna en Naxos, dirá Y. Ritsos– y que, no obstante, se transmitió y permaneció en la cultura neohelénica. Un *geranos* que, asegura el poeta, todavía bailamos: τὸν χορεύουμε ἀκόμη.

Este trabajo aborda la representación del *geranos* en una obra cumbre de la literatura neohelénica: la *Odisea* (1938) del cretense Nikos Kazantzakis. El objetivo del estudio es determinar la naturaleza de esa representación en una obra fundamental de la literatura griega moderna que, además, hunde sus raíces en la Antigüedad. El análisis de los textos y de la bibliografía pertinente indica que el autor puso en relación la danza de la grulla con la muerte y que probablemente lo hizo a partir de testimonios literarios de la Antigüedad y de testimonios arqueológicos de la Prehistoria cretense, así como gracias a un profundo conocimiento de las tradiciones y la literatura neohelénicas. Lejos de constituir un mero ejercicio erudito o folclórico, este procedimiento combinatorio adoptado por N. Kazantzakis entronca con las técnicas literarias del modernismo europeo en el que su *magnum opus* podría insertarse.

2.- EL GERANOS EN LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

En este apartado se examinan las noticias literarias y arqueológicas que hablan del *geranos* en la antigua Grecia y se indica en qué medida pudo beber de ellas N. Kazantzakis para su reconstrucción del motivo.

2.1.- TESTIMONIOS LITERARIOS

Cuenta Plutarco que de regreso al Ática desde Creta, donde había dado muerte al Minotauro, Teseo se detuvo en la isla de Delos y que:

«ejecutó con los jóvenes una danza que, según dicen, todavía ahora practican ritualmente los delios, y que, a imitación de las revueltas y salidas del

Laberinto, se interpreta en un ritmo formado por alternancias y rodeos. Este estilo de danza se llama por los delios ‘grulla’ [*geranos*]» (Plu. *Thes.* 21).

También en Pólux (IV, 101) se encuentra la noticia de que los primeros en ejecutar tal danza fueron los seguidores de Teseo y que la bailaban en Delos alrededor de un altar imitando la salida del laberinto. Luciano, autor de un tratado sobre la danza (*Salt.* 34, 38, 49), Calímaco (*Del.* 300-313) y Pausanias (V, 19, 1) hacen asimismo referencia al baile. Por otra parte, las inscripciones en la isla de Delos atestiguan la práctica ritual del *geranos* (Lawler 1946: 125).

Una de las noticias más relevantes en torno al tema se encuentra en la *Iliada* (XVIII, 590-606). Allí se dice que los jóvenes bailaban formando primero un redondel y después dos filas sobre una pista semejante a la que Dédalo construyera en Cnoso para Ariadna. A partir de este pasaje diversos autores antiguos y medievales interpretaron que Homero estaba describiendo el *geranos*³ y que el propio laberinto podría no ser otra cosa que esa pista construida por Dédalo, donde quizá estuviera dibujado el esquema sobre el cual los pasos de la danza dibujarían en el suelo las vueltas y salidas del laberinto⁴.

Esto llevó a pensar que si Dédalo lo había construido para Ariadna, quizá fuera porque esta no fue solo una princesa aficionada al baile, sino la diosa en cuyo honor se bailaba. Los testimonios de las tablillas micénicas, donde se hace mención de una «Señora del Laberinto», a la que se hacían ofrendas de miel⁵, apuntan en esta dirección. Y, según M. Nilsson ([1927] 1950: 525, n. 63), la hija de Minos, auxiliar de Teseo y, más tarde, esposa de Dioniso, era una diosa de la vegetación, de manera que los bailes ejecutados en su honor en los festivales tendrían que ver con los ciclos de muerte y resurrección de la naturaleza.

La danza era guiada, según Hesiquio, por un *geranouklos*. De acuerdo con las interpretaciones modernas, este primer bailarín conduciría el baile y llevaría en su mano un pañuelo equivalente al hilo de Ariadna en el mito (Lawler 1946: 128, Frontisi-Ducroux 2000: 145-150). Esto es lo que ha querido verse en la iconogra-

³ Philostr. *Im.* II, 10, 18-22; Sch. Ven. A II. XVIII, 590 [Dindorf II, 179], Sch. Ven. B [Dindorf IV, 202]; Eust. 1166.

⁴ L. Lawler (1946: 113-114) piensa sin embargo que las danzas descritas por Plutarco y Homero pertenecen a tipos diferentes.

⁵ La ofrenda «A la totalidad de los dioses miel, A la señora del laberinto miel» puede leerse en la tablilla KN Gg 702,2:

pa-si-te-o-i-me-ri

Da-pu-ri-to-jo po-ti-ni-ja me-ri

πᾶσι θεοῖς μέλι

λαβυρίνθου ποτνίαί μέλι

fía del conocido Vaso François, donde Teseo toca la lira, mientras siete jóvenes y siete muchachas bailan un *geranos* ante Ariadna.

A partir de ahí diversos investigadores –J. Frazer (1906-1015), A. Cook (1914-1920), M. Nilsson ([1927] 1950), E. Armstrong (1943) o K. Johansen (1945) entre los contemporáneos de N. Kazantzakis; R. Willets (1962), R. Hutchinson ([1962] 1978), P. Johnsgard (1983), M. Detienne (1983) o F. Frontisi-Ducroux (2000) entre los posteriores– establecieron una conexión inequívoca entre el *geranos* y el laberinto de Cnosos como pista de baile. Se extendió la idea de que se trataba de una «danza ctónica y laberíntica, ejecutada en torno a un altar con cuernos, en honor de una divinidad femenina» y de origen minoico (Lawler 1946: 112; cf. Willets 1962: 123, 193). De esta idea iba a servirse con gran sutileza el cretense N. Kazantzakis en su *Odisea*, reteniendo además la asociación con la grulla y el *geranouklos*, papel que en la obra representará el propio héroe.

2.2.- TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS

Los testimonios literarios de la Antigüedad también iluminaron al primer responsable de las excavaciones del yacimiento minoico de Cnosos, Sir Arthur Evans. El arqueólogo identificó una zona teatral en el sitio, a la cual conduce una carretera que no dudó en bautizar como *via sacra* y que le pareció bien adaptada para un baile con un número reducido de espectadores (Evans 1925-1931, V, III). Para probarlo organizó en 1903 un baile entre los trabajadores y sus mujeres:

«una danza, quizá, tan antigua como el edificio en el que tenía lugar. El sinuoso recorrido en meandros de los bailarines estaba de hecho muy de acuerdo con la tradición de Cnosos» (A. Evans 1921-1935, II, 2: 585, traducción de la autora).

Por otro lado, en uno de los frescos que A. Evans reconstruyó se observaba cómo hombres de pie y mujeres sentadas bajo olivos contemplaban a bailarines «alegremente vestidos en un espacio amurallado donde de hecho podemos reconocer el “*choros* de Ariadna”» (Evans 1921-1935, III, 32). Al describir la danza el británico afirmaba:

«sus cabellos saltan por detrás de ellos en mechones separados, de un modo que en algunos casos podría ser indicativo de un movimiento rápido, y la actitud y arreglo de las figuras hasta donde pueden ser reconstruidos sugieren ciertamente un sinuoso recorrido en meandro –tal y como se asocia a la danza tradicional de Cnosos en honor de Ariadna» (A. Evans 1921-1935, III: 67).

Las interpretaciones de A. Evans las conoció muy probablemente N. Kazantzakis, que no solo era cretense, sino un gran admirador del trabajo de los arqueólogos extranjeros en su isla. Creta y su enigmático pasado fueron objeto fundamental de su atención y fuente de inspiración para su obra: las rapsodias cretenses de la *Odisea* (1938), el drama *Teseo (Kouros)* (1949), la novela *En el palacio de Cnosos* (1940), *Vida y hechos de Alexis Zorbas* (1946), *El Capitán Mijalis* (1953) y *Carta al Greco* (1956) tienen como escenario la isla y aluden en mayor o menor medida también a su pasado arqueológico.

Junto a las excavaciones de A. Evans, que tienen sin duda el sesgo de una disciplina todavía incipiente y el de la imaginación del descubridor de los minoicos⁶, existen otras noticias arqueológicas que relacionan el baile con el mundo de los muertos en la Antigüedad. Algunas de ellas proceden, en concreto, de la Prehistoria cretense.

En la región de Mesara existen tumbas circulares, que datan del 3000 al 2000 a.C. y se denominan *tholoi* (Xanthoudidis 1924). Además de la cámara que alberga el cuerpo del difunto, la *tholos* propiamente dicha, suelen poseer pequeñas cámaras rectangulares, posiblemente destinadas a ofrendas, y un espacio pavimentado en el exterior. El uso de este espacio es desconocido, pero su carácter público parece evidente dada su localización. Este espacio pavimentado podría ser el precedente del *jorostasi*, ‘sitio del baile’ o, lo que es lo mismo, pista de baile, que se reserva en la actualidad para la celebración de las festividades religiosas delante de las iglesias y capillas griegas. No es raro hoy día que el cementerio se encuentre en las inmediaciones de la iglesia y los cementerios suelen poseer, asimismo, una capilla⁷. De este modo, si bien no puede afirmarse que el *jorostasi* sea el descendiente de las zonas pavimentadas en las tumbas de Mesara, sí puede considerarse la posibilidad de que estas se destinaran a un uso semejante. Sobre todo, puede pensarse que un escritor como N. Kazantzakis relacionara dos imágenes que le eran familiares: la de una tumba prehistórica con una pista adyacente y la de los cementerios e iglesias modernos con una zona para el luto y el baile.

Pero más aún que por la existencia de estas pistas, las tumbas primitivas ofrecen indicios de haberse asociado al baile por los hallazgos en ellas encon-

⁶ Existe una amplia bibliografía al respecto. Cf. Lapourtas 1995 y MacGuillivray 2006, entre otros.

⁷ Es llamativo el relato de Ε. Αλεξίου (1966: 61-63), según el cual Kazantzakis se casó con su primera esposa, Galatea, en la iglesia de un pequeño cementerio a las afueras de Iraclio.

trados. En la *tholos* de Kamilari (4 km al sudeste de Tymbaki, cerca del yacimiento de Festo) aparecieron varios objetos votivos con escenas de ofrendas a los muertos. Una de ellas es el grupo de «Danzantes de Kamilari» (ca. 1900-1300 a.C.) que puede verse en el Museo de Iraclio. También en Paleokastro (región de Sitia) se encontró un grupo semejante, donde tres mujeres bailan y la cuarta, en el centro, toca la lira. Las «Danzantes de Paleokastro» (ca. 1400-1100) ejecutan una danza tradicional cretense, el *hyporchema*, que tendría un superviviente en el moderno *pendozaleis*. Los bailarines se toman de los hombros y el instrumentista se coloca en el centro para tocar la lira (Hutchinson 1978: 371-375).

Las piezas de Kamilari y Paleokastro representan grupos de personas que ejecutan danzas cogidas de la mano. Dibujan, por tanto, la figura de un círculo, idéntica a la de las *tholoi* donde fueran halladas. Cualquier persona familiarizada con los bailes populares griegos podrá reconocer las semejanzas entre las danzas contemporáneas, bailadas en corro, y las representadas en estas escenas. El contexto funerario de los hallazgos indica, además, que en los funerales o en el culto a los muertos podrían haberse ejecutado danzas. La existencia de un *gorostasi*, esa suerte de pista de baile adyacente, apunta en la misma dirección.

El baile en los funerales sería una tradición milenaria que no se limitaría a Creta, pues las excavaciones de Olimpia y Corinto han proporcionado más piezas de este tipo (Branigan 1993: 130-1). Esta tradición tampoco se detendría en la Prehistoria, dado que los elementos del culto a los muertos en la región de Mesara del 3000 al 2000 a.C. —esto es, la danza ceremonial, los deportes del toro, el sacrificio, el simbolismo de la doble hacha y la diosa de las serpientes— fueron asimilados por la religión oficial palaciega en Creta después del 2000 a.C. (Branigan 1993: 119-141).

Así, pues, los testimonios literarios y arqueológicos de la Antigüedad evidencian la existencia, por un lado, de una danza denominada *geranos* que se ejecutaba en honor de una divinidad asociada al laberinto cretense, y por otro, de una íntima relación entre los bailes circulares y los contextos funerarios. La imaginación de literatos, artistas e incluso arqueólogos encontró en estos elementos un campo sembrado de simbolismo. En su *Odisea* N. Kazantzakis recogió este legado y reconstruyó la danza del *geranos*. Su reelaboración del motivo se vio además reforzada con elementos procedentes del folclore griego contemporáneo.

3.- EL GERANOS EN LA GRECIA MODERNA

Según los investigadores, de los más de doscientos bailes de la Antigüedad el *geranos* es uno de los aproximadamente treinta que han sobrevivido en las tradiciones griegas (Zorbas 1997: 186-187; Τυροβολά 1996: 153-284); bailes populares que, o bien están directamente emparentados con los de la Antigüedad, o bien han surgido como reconstrucciones arqueologizantes más o menos intencionadas de estos: el *maleviziotis* o *sousta*, que es una versión moderna de danza guerrera; el *siganós*, que se baila en grupo, cogidos por los hombros; el *pendozaleis* y el *kastrinós*, que son bailes de hombres; y el *syrtós*, el baile ‘arrastrado’ (del gr. σύρω, ‘arrastrar’), son algunos ejemplos. En este último un primer bailarín, que hace las veces de guía, lleva un pañuelo en su mano izquierda y otro en la derecha del que se agarra el primero de la fila. Todos miran al centro y sus manos suben y bajan alternativamente. Este baile, dicen, encierra un secreto. Y es que el *syrtós* es, según algunos, la expresión aún viva del baile del laberinto y un baile que se relaciona con la muerte en la Antigüedad (Giachetti 2006).

El *geranos* se ha conservado, según otros autores, en el «gran baile de Zante o *geranos*» y en el *ageranos* o *geranos* de Paros (Τυροβολά 1996: 153-184). Este *geranos* moderno sería uno de esos casos de reconstrucción arqueológica, pues resulta deliberadamente arcaizante. En realidad, parece más plausible que el heredero del antiguo *geranos* sea el *syrtós*, si bien la mayor parte de los bailes modernos griegos, como el *pendozaleis* y el *khaniótikos* cretenses, parten del mismo esquema del antiguo *geranos*.

N. Kazantzakis fue un gran conocedor de las tradiciones griegas, tanto antiguas como modernas, y, si se trata de demostrar no solo que conocía, sino que sentía una especial atracción por el *geranos*, basta con mencionar dos datos. Por un lado, el escritor utilizó en su juventud el pseudónimo de A. Geranos con el cual firmó la tragedia *Odiseo*, publicada en 1927 por la revista *Nea Zoi* de Alejandría. Por otro lado, el personaje de Geranos en *Toda-Raba*, escrita probablemente en 1929 en francés, es una clara proyección del autor (Bien 2012: 88; y testimonio de N. Kazantzakis: 400). El hecho de que en estas dos obras la grulla sea algo así como el animal totémico del autor no deja de resultar sorprendente. La explicación podría encontrarse en el pasaje de la *Odisea* que se aborda a continuación.

4.- EL GERANOS EN LA *ODISEA* DE N. KAZANTZAKIS

El baile es para N. Kazantzakis un motivo recurrente y abundante en su *Odisea* las danzas simbólicas (cf. Z 1205-1207; H 253-254; O 885-890; N 52-58; Π 1335-1338; Ω 1345-1346)⁸. No se trata de un mero elemento decorativo, sino de un método de expresión, una especie de lenguaje textual de la obra, como señalan A. Vouyouka (2010: 131) y los propios versos del poema: *ό,τι έχουμε να πούμε εμείς μάθες με το χορό το λέμε* (K 1137)⁹ –«lo que tenemos que decir nosotros, sábelo, con el baile lo decimos»¹⁰–. El motivo del baile es fundamental en toda la producción del autor. El célebre personaje de Zorba también era un bailarín, que, como Zaratustra, expresaba mediante la danza aquello que no le permitían las palabras: desde el dolor por la pérdida del hijo, hasta la alegría salvaje ante el espectáculo de la destrucción de la mina (cf. *Κονιδάρη-Φάβη* 2001 y Hatem 1983: 119-147).

En este apartado se examina un pasaje de la *Odisea* en el que el baile es protagonista. A lo largo del análisis han de tenerse en cuenta tanto las noticias literarias y arqueológicas de la Antigüedad, que apuntaban a una relación entre la danza del laberinto o de la grulla y la muerte, como la vigencia del *geranos* en la Grecia moderna y la identificación personal del autor con este animal. Con los ingredientes mencionados N. Kazantzakis construye un pasaje cargado de simbolismo.

El *geranos* aparece en la primera rapsodia de la nueva *Odisea* (A 668-787). La temprana ubicación del motivo adquiere todo su sentido si se tiene en cuenta que las primeras rapsodias son precisamente las que se ubican en el contexto geográfico y temporal de la Antigüedad. En efecto, el escritor cretense inserta su poema en el final de la *Odisea* homérica, tras el regreso del héroe a Ítaca y justo después de la matanza de los pretendientes, sustituyendo así los últimos episodios de la antigua epopeya. A partir de ahí, los acontecimientos se desarrollan de modo tan distinto, que el héroe termina por abandonar la isla, el trono, la esposa y el hijo para marchar a Esparta, donde rapta a Helena, y a Creta, donde ayuda derrocar a Idomeneo y de donde escapa con la ayuda de la hija de

⁸ Los versos de la *Odisea* de Kazantzakis se citan a partir de la edición griega de 2006, que es fiel reproducción de la primera de 1938. La letra indica la rapsodia.

⁹ La ortografía y acentuación del original se han mantenido.

¹⁰ Existe traducción al español del profesor chileno M. Castillo Didier (2013). En esta se basan todas las traducciones de fragmentos de la obra de este trabajo, que no obstante son versión de la propia autora.

este, Dijtena, para después abandonarla y proseguir un viaje en pos de aventuras y conocimiento hasta los confines de África. En este camino sin retorno el poema se desvincula paulatinamente de los referentes homéricos, pero en sus primeras rapsodias estos se encuentran muy presentes y dan pie a complejos juegos intertextuales.

4.1.- LA *NEKYIA* Y EL ESPÍRITU DE LA GRULLA

Nos situamos entonces en el comienzo de la obra, en tiempos homéricos y en Ítaca. Una mañana de primavera el héroe está paseando por las afueras de la ciudad, cuando se percata de que desde la tierra ascienden las dulces voces de sus ancestros, que tratan de seducirlo para que les dé a beber sangre y así cobrar fuerza: Έλα, έλα το αγγόφι, το δισέγγονο, με τη γιομάτη στάμνα! (A 674-75) –«¡Ven, ven, nieto, bisnieto, con el cántaro repleto!»–, le dicen. Odiseo llena un ánfora con la sangre de los pretendientes y se dirige al cementerio: και γιόμονε αίμα το σταμνί για να ποτίσει τους προγόνους (A, 681) –«y llenaba el cántaro de sangre para dar de beber a los ancestros»–. Al llegar, lo reciben las almas de sus antepasados en forma de aves:

Μάβρες ψυχές στο φράχτη κάθουνταν αραδάρια οι κουρούνες
κι ως μάτιασαν το γιο ν' ανηφοράει με την ξέχειλα στάμνα,
άνοιξαν τ' άπατα χοντρά ραμφιά και μουλοχτές κουρνιάσαν. (A 703-705)

«Como negras almas sobre el muro permanecían en fila los cuervos y en cuanto se percataron de que el hijo subía con los cántaros rebosantes, abrieron sus gruesos picos sin fondo y mudos se posaron».

La sangre sirve en la nueva *Odisea* de vínculo entre muertos y vivos, lo mismo que en la de Homero. Efectivamente, en la *nekyia* homérica –el ‘descenso a los infiernos’ del protagonista– el espíritu del adivino Tiresias pedía que se le permitiera acercarse al hoyo para beber la sangre y decir sus verdades (Hom. *Od.* XI, 95-6). Las propiedades mágicas de la sangre parecen así constituir un motivo común en la literatura helénica desde la Antigüedad, e incluso una idea semejante se encuentra en un canto fúnebre de la región del Epiro recogido por Γ. Μότσιοις (2000: 83,107) en el siglo XIX¹¹.

¹¹ Και χύστε μαύρα δάκρια στη γης, ποτάμι να γίνει / για να περνούν οι άρρωστοι, να πιουν να ξαρρωστήσουν: «Verted lágrimas negras a la tierra, que se haga un río / para que pasen los enfermos, que beban y se pongan buenos» (traducción de la autora).

En la antigua *Odisea* el héroe obtenía de Tiresias el consejo y guía necesarios para proseguir su viaje. ¿Qué ocurre en la moderna? El análisis del texto abre, al menos, dos posibilidades: en un primer nivel de lectura se verá que el héroe anima con la sangre a los difuntos, que estos cobran fuerzas y que bailan una danza circular que él mismo conduce hasta que, simplemente, se cansa y abandona el lugar; en un segundo nivel puede interpretarse que tras el simbolismo de los elementos que el autor pone en juego (la *nekyia* homérica, el *geranos* ctónico y laberíntico) se revela un mecanismo de intertextualidad interna del poema que adelanta el carácter cretense de lo que en él ocurrirá después, es decir, que también el episodio cumple la función de guía para que el héroe prosiga su viaje, el cual le llevará en Creta a revivir las hazañas de Teseo.

Ya se ha visto cómo el poema alude, en un primer momento, a la *nekyia*. La referencia al *geranos* tiene lugar a continuación y de la siguiente manera: tras la invocación mediante la sangre, surge ante Odiseo el ancestro de su abuelo. La forma que el espíritu adquiere en su aparición es la de una grulla, que a modo de tótem recuerda la primitiva creencia de que las grullas eran humanos renacidos o antecesores del clan (Russell & McGowan 2003: 453). Según el poema, en el esqueleto del «abuelo-grulla» han anidado las golondrinas; después de guiar a la bandada, el cuerpo del ancestro se ha convertido en su refugio:

Και στη βαριά μονόπετρα αψηλά στο ανώφλι σκαλισμένος
γέρος τανιούσε γερανός τις μακροτάξιδες φτερούγες·
βισάτος αγωγιάτης τ' ουρανού, στις κοκαλιάρες πλάτες
και στις βαθιές κουφάλες του λαιμού κουβάλαε χελιδόνια
και παιχνιδίζοντας τα λίχνιζε μεσ' στο ζεστόν αγέρα (A 714-718).

«Y en el pesado monolito en lo alto del dintel esculpida,
una vieja grulla extendía sus alas que vivieron-largos-viajes,
magro carretero del cielo, en sus huesudas espaldas
y en las hondas cavidades del cuello portaba golondrinas
y jugando las mecía en el aire cálido».

Odiseo, al observarlo, se da cuenta de que desde el esqueleto lo observa o κρύφιος αρχηγός του φοβερού σογιού του (A 720) –«el guía secreto de su ruda estirpe»– e invita a su antepasado a beber la sangre de sus propias manos. En ese momento, él mismo tiene una revelación: Φτεράκοσε του εφτάψυχου ο μιαλός, σα γερανός συκόθη (A 724) –«Eché alas la mente del varón-de-siete-almas, cual grulla se alzó»–. Asume así Odiseo el papel de guía de su propio clan y el poeta, a través de su animal totémico, se identifica con él.

Los espíritus, en un estilo muy homérico, le preguntan ποιός είναι, οχτρός γιά φίλος, τί ζητάει και τί κρατάει στον ώμο (A 727) –«quién es, enemigo o amigo, qué busca y qué lleva en el hombro»-. Las primeras son las preguntas que todo forastero debe responder ante sus huéspedes en la épica antigua; la última –qué lleva en su hombro– hace referencia a la profecía que Tiresias le hacía al héroe y que este confiaba a Penélope al final de la epopeya homérica; en ella el adivino predecía para Odiseo nuevos viajes tras su regreso a Ítaca hasta que un día alguien le preguntara por el bieldo que llevaba echado en su hombro (Hom. *Od.* XXIII, 273-275).

Los espíritus de los antepasados se congregan y Odiseo vierte la sangre en la tierra: και τα αίματα κλουκλούταγαν κρουνιές και ροβολάαν στον άδη (A 735) –«y chorreaban hilos de sangre que descendían al Hades»-. Con la sangre se animan los difuntos y desde el Hades emergen hacia la luz: Πίναν το ανθρώπινο αίμα τράνεβαν κι αγλείφοντας τα χείλια / χαμάσκοναν κατά το φως τα λασπομένα τους κεφάλια (A 744-745) –«Bebían la sangre humana, cobraban fuerzas y relamiéndose los labios, / alzaban hacia la luz sus cabezas fangosas»-. Se anima también Odiseo. Empieza así el episodio de la danza con los muertos.

4.2.- LA DANZA DEL GERANOS Y DE LA MUERTE

La descripción del baile que hace N. Kazantzakis en esta rapsodia evoca a la vez los actuales bailes griegos y los de la Antigüedad. Se mencionan las serpientes (carácter ctónico del baile), las cenizas de los toros (carácter cretense) y el *gorostasi* (ese espacio pavimentado adyacente a las iglesias y/o cementerios):

κι ως φίδια σάλεβαν που πλεχτάρια στον ήλιο ξεμαργόνουν.
Κι όσο τράνεβαν βόγγαε κ' η ψυχή και τράνεβε του αγγόνου
τινάχθη ορθός, αναμεράει αρπαχτά με τις χοντρές πατούσες
κιβουροχάλικα και βήσαλα και καρβουνιές ταβρίσιες
και στρώνει χοροστάσι γιορτινό τη μάβρη χαροστρούγγα (A 745-749).

«y cual *sierpes* se movían que entrelazadas al sol se contonean.
Y en tanto ellos cobraban fuerzas, gemía y también vigor cobraba el alma del nieta. Se yergue al punto y aparta a toda prisa con sus anchos pies guijarros de las tumbas, pedazos de cerámica y cenizas de toros
y convierte en *corro festivo el negro redondel de Caronte*».

El baile se desarrolla en círculo y cogidos por los hombros –ώμο τον ώμο (A 750)– tal y como se hace hoy día en toda Grecia, pero también tal y como

atestiguan las representaciones desde la Prehistoria y los testimonios escritos durante la Antigüedad. Acontece en el *necrojorostasi*, 'lugar-para-el-baile-de-los-muertos'. Es además un baile «arrastrado», que conduce uno de los bailarines, es decir, es un *syrτός* o *geranos*: και σιγανό αρχινούν σεργτό χορό στο νεκροχοροστάσι (A 758) «y una danza suave y arrastrada empiezan en el lugar-para-el-baile-de-los-muertos»; el propio Odiseo lo conduce, llevando consigo a sus antepasados: Ο μέγας ψυχοσούρτης χόρεβε, ξυπνούσε τους προγόνους / άλοι αρπαζόνταν απ' τα μπράτσατου κι άλοι τα πόδια επιάναν / κι άλοι σαν τα γερακοκούδουνα κρεμιόνταν στο λαιμότου (A 778-80) «El gran *arrastrador-de-almas* bailaba, despertaba a los ancestros; / unos se agarraban de sus brazos; otros se cogían de sus pies; / y otros como sonajas de halcón se colgaban de su cuello»; él es quien lleva el imaginario hilo en esta danza, identificándose con un *geranouklos*: Όρα πολλή στον κάβο του χορού για στην οκνή κουντούρα, / με τους τρανούς προγόνους χόρεβε κι αλάφρονε η καρδιάτου (A 781-782) «Largo rato conduciendo la fila o en su lenta cola / con sus antepasados bailaba y se aligeraba su corazón».

Así, pues, tenemos un episodio de danza con los antepasados muertos que han sido invocados mediante la sangre, que toma la forma de un baile arrastrado. Los versos de la nueva *Odisea* no solo remiten de manera inmediata a Homero, al baile y al simbolismo de la grulla, también evocan los bailes contemporáneos griegos y aluden a las interpretaciones que en época de N. Kazantzakis se estaban haciendo de los antiguos. Pero, además, sucede que D. Solomós describe en el *Himno a la libertad* (estrofas 55 y 56) una escena de baile en la que los vientos –en el papel de los antepasados muertos– acuden donde se ha derramado la sangre de los griegos para infundir valor a los soldados:

Με τα μάτια τους γυρεύουν
όπου είν' αίματα πηχτά,
και μες στ' αίματα χορεύουν
με βρυχίσματα βραχνά,

Και χορεύοντας μανίζουν
εις τους Έλληνας κοντά,
και τα στήθια τους εγγίζουν
με τα χέρια τα ψυχρά¹².

¹² <http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/dionysios_solwmos/ymnos_eis_thn_eleytherian.htm> [20/10/2015] (traducción de la autora).

Con la mirada escudriñan
donde sangre espesa hay,
y en la sangre bailan
con broncos bramidos,

Y bailando se enfurecen
cerca de los Griegos,
y sus pechos acarician
con sus heladas manos.

No puede asegurarse que exista una conexión entre el poema de N. Kazantzakis y el de D. Solomós, si bien es casi seguro que el poeta de Creta conocía el himno del de Zante. En cualquier caso, lo que este paralelismo sí permite afirmar es que la idea de que los antepasados acuden al olor de la sangre y el simbolismo de las danzas de la muerte y con los muertos se encuentran muy presentes en la literatura helénica.

4.3.- EL GERANOS CRETENSE

Al poner en relación el baile con la muerte, N. Kazantzakis estaba siguiendo una tradición que, como se ha visto, remonta a la Prehistoria del Egeo y a la religión minoica primitiva, que se mantienen en los cantos fúnebres del cancionero popular y en la poesía. Pero, además, el pasaje de la danza de la nueva *Odisea* alude expresamente al *geranos*, no dejando ninguna duda acerca del conocimiento de N. Kazantzakis de las noticias literarias y arqueológicas sobre el tema y, lo que es más importante, iniciando un mecanismo de intertextualidad dentro del propio poema que resulta altamente sofisticado, pues adelanta de modo muy sutil lo que acontecerá varias rapsodias más adelante. A continuación se indica cuáles son las claves de este mecanismo.

El «abuelo-grulla» acude como Tiresias a beber la sangre y, como este, muestra al nieto el camino. Lo hace mediante el baile, que es un método de expresión en el poema: *ὄ,τι ἔχουμε να πούμε εμεῖς μάθες με το χορό το λέμε* (K 1137) –«lo que tenemos que decir nosotros, sábelo, con el baile lo decimos»-. El baile es un *geranos* y con él Odiseo asume el papel de guía, identificándose con el espíritu de la grulla y, de este modo, con el propio autor, pues Geranos fue también el pseudónimo de N. Kazantzakis al firmar su drama *Odiseo* y el de su *alter ego* en *Toda-Raba*. Al identificar a Odiseo con la grulla, animal viajero por excelencia, experimentado navegador, caracterizado por su prudencia e inteli-

gencia, N. Kazantzakis no hace más que resaltar algunas de las cualidades prototípicas del héroe homérico; al identificarlo consigo mismo y convertirlo en el conductor de una danza vinculada al laberinto, le otorga un carácter cretense. Como consecuencia, mediante el baile con los antepasados el poeta está hablando de Creta, de Teseo y del Minotauro. Es decir, está recordando el antiguo mito y anticipando a la vez lo que va a ocurrir en la nueva *Odisea*.

Cuando abandone Ítaca, y tras una escala en Esparta, donde como un nuevo Paris raptará a Helena, Odiseo llegará a Creta, donde como un nuevo Teseo se servirá de la ayuda de una princesa para derrotar a un monstruo. La nueva Ariadna se llama Dijtena, el nuevo Minotauro es el rey Idomeneo. Dijtena –que era un epíteto de la diosa Ártemis en Creta– ejecutará para Odiseo una danza ritual –de muerte, de renacimiento y fertilidad, tal y como debieron de ser las danzas del laberinto según los especialistas–, le prestará su ayuda para acabar con el decrepito y monstruoso monarca, abandonará después la isla con él y será pronto abandonada (cf. González-Vaquerizo 2009). En estos episodios cretenses el laberinto no será un lugar, sino una idea y un misterio del que el héroe escapa bailando, un complicado entramado de referencias donde los personajes van asumiendo distintas funciones míticas. El espacio-tiempo será cada vez más en el poema un concepto cambiante, susceptible de plegarse, expandirse y desdoblarse.

Si el antiguo *geranos* imitaba, según diversos testimonios, la salida del laberinto (cf. n. 2 y Detienne 1983: 547), podemos legítimamente pensar que el baile que Odiseo conduce imbuido del espíritu de la grulla cumple esa misma función de pauta, que el baile anticipa las rapsodias cretenses, el encuentro de Odiseo-Teseo con Dijtena-Ariadna, su enfrentamiento con Idomeneo-Minotauro. No lo hace de manera evidente, es decir, no hay una alusión específica a las rapsodias posteriores más allá de esas «cenizas de toros» (καρβουνιές ταβρίσιες) del v. 749, pero sí dos indicios de peso: i) la contextualización del episodio como una invocación a los antepasados, una *nekyia* realizada como la de Homero mediante la sangre, que parece indicar que lo que el héroe busca y va a encontrar es una guía para su camino; ii) la vinculación del baile con el *geranos*, danza que Teseo bailó tras huir de Creta, que parece aludir a la relación del héroe y del autor de la obra con esa isla.

En el cruce de referencias a la Antigüedad homérica y cretense, en la superposición de planos espacio-temporales diferentes, en la sucesiva asunción de papeles míticos por parte de los personajes, N. Kazantzakis está manejando

un método compositivo que ya en los años en los que escribe su *Odisea* otros autores europeos estaban empleando y que le acerca a la corriente literaria del Modernismo. En el último apartado de este trabajo se defiende que los procedimientos literarios adoptados por el autor en este pasaje para unir el pasado y presente de Grecia a través de sus mitos son característicos de la literatura europea contemporánea y que se aproximan al conocido «método mítico».

5.- EPÍLOGO: UN «MÉTODO MODERNISTA»

El Modernismo europeo fue un movimiento eminentemente rupturista. Se rompían fronteras entre géneros literarios y disciplinas científicas, se experimentaba con los estados de la mente, con el lenguaje, con la sexualidad (Bradbury & McFarlane 1991: 481). Al mismo tiempo, algunos de sus precursores más influyentes fueron hombres muy vinculados a la Antigüedad griega, como F. Nietzsche o J. Frazer, que dejarían en el movimiento el gusto por los aspectos hasta el momento más inexplorados de esta (Ziolkowsy 2009: 14-15). Lejos del clasicismo más tradicional, los autores pre-modernistas y modernistas, se interesaron por los mitos menos ortodoxos y por cuestiones de índole irracional, como las conexiones entre el baile y la muerte. No lo hicieron con fidelidad a los cánones clásicos o a las técnicas científicas, sino con un talante iconoclasta y mediante procedimientos intuitivos.

Un ejemplo de gran repercusión para todo lo relativo al pasado cretense fue el de A. Evans, un «profeta» del Modernismo como lo denomina C. Gere (2009) en un penetrante trabajo. Para él no fue relevante –ni posible– el análisis objetivo de los restos arqueológicos para su catalogación; su imperativo fue el de reconstruir la civilización minoica de acuerdo a su propia imaginación artística. Su método lo compartió el padre del psicoanálisis, S. Freud, con el fin de reconstruir el yo a partir de fragmentos del pasado (Gere 2006: 209-218). Un procedimiento muy semejante sería perfeccionado por los escritores modernistas y definido por los críticos de la época: J. Joyce lo empleó en su *Ulysses* (1922) y T.S. Eliot lo llamó «método mítico». En su célebre ensayo de 1923, «*Ulysses, order and myth*», el crítico lo equipara a un descubrimiento científico y lo define como «un medio de controlar, ordenar, dar forma y significado a la enorme paradoja de la futilidad y anarquía que es la historia

contemporánea» (Eliot 1923: 271). Los efectos del empleo de este método sobre la literatura y las artes de la primera parte del siglo XX son ciertamente dispares, pero si hay algo que da uniformidad a la heterogeneidad del Modernismo son precisamente los intentos de «traspasar la dimensión superficial de la “realidad” para alcanzar un estrato profundo de orden mítico-religioso» (Hinterhäuser 1998: 11).

En el episodio analizado en este artículo N. Kazantzakis describe una escena de danza con los muertos en el cementerio que se corresponde con el antiguo *geranos* –baile de la grulla y del laberinto– y hace explícita esta conexión por medio de la figura del “abuelo-grulla”. El baile recupera aspectos de las tradiciones neohelénicas, al tiempo que actúa como bisagra autorreferencial dentro del poema, adelantando acontecimientos posteriores. Lo que N. Kazantzakis hace al mezclar en su *Odisea* elementos de distinta procedencia y conectar a través de ellos la Antigüedad con las tradiciones vivas de Creta, al dotarlos de distintos niveles de lectura, en distintos planos espacio-temporales y mediante personajes que se desdoblán en distintas personalidades míticas, no dista mucho de ese «método mítico» del Modernismo europeo. En efecto, se aprecia en la *Odisea* de N. Kazantzakis un intento de que la estructura mítica dé coherencia al conjunto. Y aunque su *magnum opus* haya sido tachado de «dinosaurio poético» (Beaton 2009: 31; cf. 1994: 120; 150), aunque se haya dicho que pertenece a las modas literarias del siglo XIX, el uso de estos mecanismos, no solo en el ejemplo del baile sobre el que ha tratado este trabajo, sino en muchos otros momentos del poema, es indicativo de la cercanía del autor con el Modernismo europeo.

Además y, a pesar de que N. Kazantzakis queda excluido del capítulo del Modernismo en los manuales de literatura neohelénica, fuera de Grecia ha sido llamado modernista (Levitt 1973: 103; 1983: 41; Lewis 2011: 8) e incluso post-moderno (Beaton 2009: 19; 2011: 235-236). Sus novelas de madurez han sido estudiadas desde esta perspectiva, desvelando aspectos novedosos y sorprendentes de sus técnicas compositivas y sus niveles interpretativos. Las referencias sistemáticas a la historia, sea la antigua, la bizantina o la moderna, el uso del «método mítico», que T. S. Eliot encumbrara como el mayor logro en el *Ulysses* de Joyce, son técnicas modernistas que, a juicio del profesor R. Beaton (2009: 21), N. Kazantzakis aplica en las novelas escritas a partir de 1946, que son las responsables de su éxito y fama internacionales. Los trabajos de R. Beaton han abierto una fructífera línea de trabajo que permite interpretar numerosos

elementos de sus novelas a partir de su afinidad con el Modernismo. Si la crítica literaria da por fin el paso de acercarse a la *Odisea* sin prejuicios y la estudia en detalle serán muchas las ocasiones en que se descubra que el autor ha operado con una metodología que se explica perfectamente en el contexto del Modernismo europeo.

BIBLIOGRAFÍA

- ΑΛΕΞΙΟΥ, Ε. (1966), *Για να γίνει μεγάλος*, Αθήνα: Δωρικός.
- ARMSTRONG, E. A. (1943), «Crane dance in East and West», *Antiquity* 17, 71-76.
- BEATON, R. (1994), *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- (2009), *Ο Καζαντζάκης, Μοντερνιστής και Μεταμοντέρνος*, Αθήνα: Καστανιώτης-Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- (2011), «Modernism in Greece», en: P. LEWIS (ed.) (2011), pp. 234-246.
- BIEN, P. (ed.) (2012), *The Selected Letters of Nikos Kazantzakis*, Princeton, NY: UP.
- BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. (eds.) (1991), *Modernism 1890-1930*, London: Penguin.
- BRANIGAN, K. (1993), *Dancing with Death. Life and Death in Southern Crete, c. 3000-2000 b.C.*, Amsterdam: Hakkert.
- CASTILLO DIDIER, M. (trad.) (2013), *Nikos Kazantzakis. Odisea*, Santiago de Chile: Tajamar.
- COOK, A. B. (1914-1920), *Zeus: A Study on Ancient Religion*, Cambridge: UP.
- DETIENNE, M. (1983), «La grue et le labyrinthe», *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 95.2, 541-553. DOI: 10.3406/mefr.1983.1381 <URL: /web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5102_1983_num_95_2_1381> [14/10/2015]
- DINETS, V. (2013), «Crane dances as play behavior», *Ibis* 155.2, 424-425.
- ELIOT, T. S. (1923), «Ulysses, order and myth», en: R. DEMING (ed.) (1970), *James Joyce: The Critical Heritage*, London-New York: Routledge & Paul Keagan, pp. 268-71.
- ELLIS, D. H., SWENGEL, S. R., ARCHIBALD, G. R. & KEPLER, C. B. (1998), «A sociogram for the cranes of the world», *Behavioural Processes* 43, 125-151.
- EVANS, A. (1921-1935), *The Palace of Minos*, 4 vols., London: Macmillan.

- FRAZER, J. G. (1906-1915), *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London: Macmillan.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2000), *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris: La Découverte.
- GERE, C. (2009), *Cnosos and the Prophets of Modernism*, Chicago: University of Chicago Press.
- GIACHETTI, M. (2006), «Greek Dances», *Hellenismos* 1. URL: <http://win.hellenismos.com/Articles/numero_1_2006/Dances.pdf> [14/10/2015]
- GONZÁLEZ-VAQUERIZO, H. (2009), «El laberinto de Creta en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis», *Amaltea. Revista de mitocrítica* 1, 99-113. URL: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/gvaquerizo.pdf>> [13/01/2016]
- GREENE, Th. M. (2001), «Labyrinth Dances in the French and English Renaissance», *Renaissance Quarterly* 54.4.2, 1403-1466.
- GRIMAL, P. (2007), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- HATEM, J. (1983), *Νίκος Καζαντζάκης: μάσκα και χάος*, Αθήνα: Κέδρος.
- HINTERHÄUSER, H. (1998), *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid: Taurus.
- HUTCHINSON, R. W. ([1962] 1978), *La Creta prehistórica*, México DF: FCE.
- JOHANSEN, K. F. (1945), *Thésée et la danse à Délos, étude herméneutique*, Copenhagen.
- JOHNSGARD, P. (1983), *Cranes of the World*, Bloomington, IN: Indiana UP 1983 (ed. electrónica: Lincoln, NE, 2008).
- KAZANTZAKΗΣ, N. ([1938] 2005), *Οδύσεια*, Αθήνα: Ε. Καζαντζάκη.
- KONIDARH-ΦΑΒΗ, ΑΙ. (2001), *Ο συμπαντικός χορός στην Οδύσεια του Ν. Καζαντζάκη*, Αθήνα-Ιωάννινα: Δωδώνι.
- LAPOURTAS, A. (1995), «Arthur Evans and His Representation of the Minoan Civilization at Cnosos», *Museum Archaeologist* 22, 71-82.
- LAWLER, L. B. (1942), «The Dance of the Holy Birds», *CJ* 37, 351-361.
- (1946), «The Geranos Dance: A New Interpretation», *TAPA* 77, 112-130. DOI: 10.2307/283449. URL: <<http://www.jstor.org/stable/283449>> [13/01/2016]
- LEVITT, M. P. (1973), «The Modernist Kazantzakis and *The Last Temptation of Christ*», *Mosaic* 6.2, 103-124.
- (1983), «Homer, Joyce, Kazantzakis: Modernism and the Epic Tradition», *Journal of the Hellenic Diaspora* 10.4 (Special Issue: Nikos Kazantzakis), 41-45.
- LEWIS, P. (ed.) (2011), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge: UP.

- LLOYD, J. & MITCHINSON, J. (2009), *El pequeño gran libro de la ignorancia (animal)*, Barcelona: Paidós.
- MACGILLIVRAY, J. A. (2006), *El laberinto del minotauro: Sir Arthur Evans, el arqueólogo del mito*, Barcelona: Edhasa.
- ΜΟΤΣΙΟΣ, Γ. (2000), *Το Ελληνικό μοιρολόι. Ταφικά έθιμα και μοιρολόγια*, Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- NILSSON, M. P. ([1927] 1950), *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund: Gleerup.
- PABÓN, J. M. (trad.) (2000), *Homero. Odisea*, Madrid: Gredos.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. (trad.) (2001), *Plutarco, Vidas paralelas*, Madrid: Gredos.
- ΠΙΤΣΟΣ, Γ. (1998), *Ποιήματα Ι'. Επαναλήψεις. Σειρά Δεύτερη (1968)*, Αθήνα: Κέδρος.
- RUSSELL, N. & MCGOWAN, K. J. (2003), «Dance of the cranes: crane symbolism at Çatalhöyük and beyond», *Antiquity* 77, 445-455.
- TONG, X. & KNECHTGES, D. R. (1996), *Wen Xuan or Selections of Refined Literature*, vol. III: Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful Lane, Princeton, NY: Princeton UP.
- ΤΥΡΟΒΟΛΑ, Β. (1996), *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Αθήνα: Gutenberg.
- VOUGIOUKA, A. (2010), «Between Two Regions: Incommensurability of Paradigms in Nikos Kazantzakis's *Odyssey*», *Journal of Modern Greek Studies* 28.1, 115-142.
- WILLETS, R. F. (1962), *Cretan Cults and Festivals*, London-New York: Routledge & Paul Keagan.
- XANTHOUDIDIS, St. (1924), *Vaulted Tombs of Mesara*, Liverpool: UP.
- ZIOLKOWSKY, Th. (2009), *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth Century Literature and Art*, Oxford-New York: Oxford UP.
- ZORBAS, A. (1997), «La danza griega como forma de festividad», *Byzantion Nea Hellas* 16, 183-192 [= *Iter* 6 (1998) 169-180].

Discusiones y reseñas

- S. VALENTE, *The Antiatticist. Introduction and Critical Edition* (por J. M. FLORISTÁN), 357.- M.^a P. GARCÍA RUIZ-A. J. QUIROGA PUERTAS (EDS.), *Praising the Otherness. Linguistic and Cultural Alterity in the Roman Empire: Historiography and Panegyrics* (por J. M. FLORISTÁN), 361.- *Theodori Scutariotae Chronica*. Editio princeps, recensuit et indicibus instruxit Raimondo Tocci (por J. M. FLORISTÁN), 364.- Chr. GASTGEBER-O. KRESTEN, *Das Chartular des Paulus-Klosters am Berge Latros*. Kritische Edition, Übersetzung, Kommentar und Indices (por J. M. FLORISTÁN), 368.- M. BECKER, *Porphyrios, Contra christianos. Neue Sammlung der Fragmente, Testimonien und Dubia mit Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen* (por M. CABALLERO) - M. ALONSO VENERO, *La crítica del paganismo en la literatura apologética cristiana (s. II-IV)* (por M. CABALLERO), 373.- Ch. ABENSTEIN, *Die Basilus-Übersetzung des Georg von Trapezunt in ihrem historischen Kontext* (por M. CABALLERO), 376.- V. KONTOUMA, *John of Damascus. New Studies on his Life and Works* (por M. BELTRÁN), 380.- F. MEUNIER, *Théodore Prodrome. Crime et châtiment chez les souris* (por P. BÁDENAS DE LA PEÑA), 385.- M. MORCILLO, *Los judíos de Menorca durante la segunda mitad del siglo XVIII a través de los protocolos notariales de Mahón (1751-1802)* (por P. BÁDENAS DE LA PEÑA), 388.- M. MORCILLO, *Documentos del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores español. Período de Jorge I de Grecia, 1863-1913* (por P. BÁDENAS DE LA PEÑA), 395.- T. MARTÍNEZ MANZANO, *Historia del fondo manuscrito griego de la Universidad de Salamanca* (por J. ÁNGEL ESPINÓS), 398.- M. FEATHERSTONE-J.-M. SPIESER-G. TANMAN-U. WULF-RHEIDT (EDS.), *The Emperor's House. Palaces from Augustus to the Age of Absolutism* (por M. CORTÉS ARRESE), 402.- *Byzance en Suisse*. Catálogo de la exposición (Genève, Musées d'Art et d'Histoire de Genève, 4 décembre 2015-13 mars 2016) (por M. CORTÉS ARRESE), 405.- M. CORTÉS ARRESE, *Nostalgia del porvenir. Navegando hacia Bizancio con El Greco de Toledo* (S. MORALES CANO), 407.- J. NADAL CAÑELLAS, *La butlla d'or de Manuel Paleòleg a la catedral de Mallorca* (por J. R. DEL CANTO NIETO), 411.- K. PALAMÁS, *La tumba*, ed. bilingüe y trad. de Juan A. Pérez, Juan Fco. Reyes y José M. Ruiz, coord. y pról. de Fco. Javier Ortolá Salas (por J. R. DEL CANTO NIETO), 412.- María BELMONTE, *Peregrinos de la belleza* (por J. R. DEL CANTO NIETO), 417.- C. P. CAVAFIS, *Poesía completa*, prólogo y notas de J. M. Macías, epílogo de V. Fernández González (por L. A. DE CUENCA), 421.- Το μεταφραστικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη. Φιλολογική και ιστορική προσέγγιση. Επιμέλεια κειμένων, εισαγωγή και κατάλογος Χρύσα Δαμιανάκη (por E. AYENSA), 424.- A. BRAVO GARCÍA, *Viajes por Bizancio y Occidente*, recopilación de estudios editada por A. Guzmán Guerra, I. Pérez Martín y J. Signes Codoñer (por Á. CANCELA CILLERUELO), 431.-

Noticias

El monasterio bizantino de Cabrera (por J. R. DEL CANTO NIETO), 439.-

Obituario

Dimitri en el recuerdo (por P. BÁDENAS DE LA PEÑA), 441.-