



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# ARTE Y REALIDAD EN LA TRAGEDIA *BUDA* DE NIKOS KAZANTZAKIS

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas  
con mención en Literatura

ALEJANDRO PALMA PAZ

Profesoras Guías:  
Carolina Brncić Becker  
Brenda López Saiz  
Irmtrud König von Prinz

SANTIAGO DE CHILE  
2012



<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Escritura y acción en Nikos Kazantzakis</b> .....	<b>5</b>
<b>1.1 La elaboración de <i>Buda</i></b> .....	<b>5</b>
<b>1.2 <i>Carta al Greco</i>: concepción artística y proyecto escritural</b> .....	<b>12</b>
<b>1.3 <i>Ascesis</i>, una encrucijada</b> .....	<b>17</b>
<b>1.4 Hacia una conciencia de lo trágico</b> .....	<b>20</b>
<b>1.5 Arte, existencia y metafísica</b> .....	<b>24</b>
<b>2 El canto del cisne</b> .....	<b>29</b>
<b>2.1 Realidad y tragedia: Yang-Tsé</b> .....	<b>29</b>
<b>2.2 Arte y tragedia: Buda</b> .....	<b>42</b>
<b>2.3 La síntesis última</b> .....	<b>47</b>
<b>3 Conclusiones</b> .....	<b>51</b>
<b>4 Bibliografía</b> .....	<b>53</b>

## Introducción

Las inquietudes filosóficas y estéticas de Nikos Kazantzakis lo llevaron a concebir una concepción sobre la vida y sobre el arte anclada en la búsqueda por la verdad. Este rasgo transversal en su literatura implicó una exploración profunda de la existencia humana, sobre todo por las ansias de construir nuevos valores para una sociedad europea en decadencia.

Durante toda su vida, el escritor cretense sintió las pulsiones de un hombre cuya inconformidad rebasaba las limitaciones humanas. Dramaturgo, novelista, poeta, ensayista, periodista y guionista fueron algunos de los oficios con los que emprendió su largo recorrido espiritual e intelectual, los cuales plasmó en el testimonio experiencial *Carta al Greco*. En este itinerario están trazadas las diversas líneas que configuran una determinada concepción artística, además de los procesos espirituales e intelectuales implicados en ella.

No es difícil imaginar la multiplicidad de elementos que dan vida a su diversa producción literaria. No obstante, vale precisarlos según los propósitos que destinó en la lucha por alcanzar esta libertad absoluta. La mutabilidad del pensamiento kazantzakiano desplegó un sinnúmero de contradicciones en las que reconoce una fuente fructífera de acción. El compromiso político durante los primeros años del siglo XX en conjunto con su desarrollo espiritual, conformaron en su literatura un entramado de oposiciones en esencia imposibles de ligar bajo un mismo pensamiento. Pero Kazantzakis siempre tuvo la convicción de afirmar que la lucha que cada hombre emprende para alcanzar la cima de su destino, debe estar fijada no por el objetivo al cual se quiere llegar sino por la senda que lleva hacia esa meta. Toda forma de acción significa para el pensador griego una forma de búsqueda para la liberación.

Es por ello que su forma de percibir el mundo contempla conocimientos tan disímiles como complementarios. Esta cimiento antinómica de su pensamiento la podemos relacionar con lo sucedido hacia principios de 1920. Su entusiasmo político y espiritual, convirtieron su destino en una encrucijada profunda: la lucha espiritual y política se resistían enormemente a formar una comunión en su ser. Sin embargo, la escritura se convirtió en soporte para dar resolución a estos conflictos. Para este período, Kazantzakis se aferró a las reflexiones de Buda y Lenin, quienes sembraron en él dos alternativas de lucha por la libertad. Pero el tiempo y las funestas experiencias

contextuales hicieron fracasar los ideales políticos y toda acción pragmática que supusiera una solución a los problemas sociales.

Este punto es crucial para entender la concepción artística kazantzakiana, sobre todo en lo que concierne al objeto de estudio del presente trabajo. En 1922 Kazantzakis comienza a dar forma a la que será su obra dramática más compleja: *Buda*. Finalizada en 1943, esta obra marca un punto trascendental para entender y definir el pensamiento artístico del autor, a la luz de la elaboración escritural que estructura *Buda*.

El argumento que recorre la obra refiere al continuo desbordamiento del río Yang-Tsé y el aniquilamiento de toda una comunidad China. En esta situación, el emperador Chang padece el sufrimiento de quienes están sedientos de espíritu. Su ímpetu por lograr la ascensión lo llevan a festejar en medio de la plaza el proceso que permitió la iluminación y trascendencia de Buda. Por otro lado, surge un personaje extraordinario, el mago Huming, quien está dotado con el sortilegio del verbo. Estos dos agones se desenvuelven en dimensiones que operan con claves distintas. El viejo Chang está inmerso en la realidad de la obra, a saber, la inminente tragedia que supone el Yang-Tsé. Huming, por su parte, está a cargo de movilizar las acciones de la tragedia a través de las *visiones*, las cuales despliega como representaciones del ascenso de Buda y la superación de las pruebas que le tendió la vida antes de lograr la iluminación. Como podemos atisbar, el punto articulador entre ambas dimensiones es Buda.

En base a esta breve exposición del argumento, propondremos en esta investigación que *Buda*, al contener diversas problemáticas que su autor compendia en la novela autobiográfica *Carta al Greco*, puede leerse como una obra que tensiona los elementos propuestos por la concepción artística que de ella se desprende. El escritor cretense fija su concepción artística en un absoluto que busca la síntesis de las distintas contradicciones que emanan de la vida. Por ello, la figura de Buda aparece como un camino de liberación y trascendencia de los fenómenos empíricos que sustentan la realidad. Esto adquiere un sentido mayor teniendo en cuenta los ejercicios espirituales que Kazantzakis profesa en *Ascesis*, donde presenta una serie etapas que llevan a la liberación búdica por medio de la renuncia.

Estos dos textos permiten dar cuenta de ciertos aspectos que se trabajan en *Buda*, de acuerdo a los presupuestos estéticos y filosóficos que el autor expone o desarrolla en sus páginas. Otro punto importante es la puesta en marcha de un proyecto escritural que entronca la concepción artística con sus pretensiones de trascendencia. Dicho proyecto vincula una serie de elementos que definen su escritura como un soporte que busca

transformar la realidad por medio del arte, es decir, a través del poder que le consigna a la palabra intenta modelar el devenir de la existencia. El propósito se ve astillado al entrar en contacto con la elaboración artística de *Buda*, que sostenemos propone una perspectiva diferente a la declarada por Kazantzakis. *Buda* se levanta como un testimonio artístico que no responde en su totalidad a la visión sobre el arte que el autor conjetura en la *Carta*, principalmente en relación con su proyecto escritural. Para argumentar esta disonancia, analizaremos la obra a la luz de *Esencia y formas de lo trágico*, de Karl Jaspers y *El origen de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche. Cabe precisar que Kazantzakis denominó a su obra como tragedia, categoría que en su concepción artística no se define cabalmente pero que en relación con los autores mencionados, tal estatuto genérico puede entenderse de acuerdo a los reflexiones acerca de la experiencia de lo trágico que ambos plantean.

Las dimensiones que operan en la elaboración escritural de *Buda*, pueden interpretarse en su nivel realista por los postulados acerca de la conciencia y saber trágicos que desarrolla Jaspers en su texto, los cuales perfilan el carácter existencialista del viejo Chang, ya sea por estar padeciendo el sufrimiento que provocan los fenómenos empíricos o por querer acceder a la liberación espiritual mediante la contemplación de sí mismo y la renuncia de las contradicciones que presupone la realidad en la que está inmerso. Además, la realización espiritual que va llevando a cabo está matizada por las etapas que Kazantzakis desarrolla en *Ascesis*, esto porque el proceso que experimenta imbrica confrontaciones originadas en la fatalidad del destino y los conflictos irresolubles de la realidad. En suma, podemos observar en este proceso estados que apuntan a una evolución de la espiritualidad y conciencia del personaje.

Respecto a la dimensión artística, será Nietzsche quien ilumine a través de sus observaciones sobre la experiencia de lo trágico o lo dionisiaco los aspectos que se desarrollan en una concepción determinante sobre el arte, distinguiendo características afines a una comprensión de la tragedia como afirmación de la vida en sus contradicciones e inherente sufrimiento. En este sentido, está latente el consuelo metafísico que Nietzsche avizora en estas manifestaciones. Asimismo, en la relación que se establece con la figura de Buda entre la dimensión realista y artística vislumbramos la manera en que Kazantzakis concibe el arte, a saber, como una pieza central en la composición de nuevos valores que se afirman en el amor al destino y a la vida, cuestión que el autor declaradamente promete como el restablecimiento del equilibrio perdido o armonía de las potencias naturales del universo.

Finalmente, se atenderán aquellos puntos en común entre la concepción artística kazantzakiana y la elaboración escritural en *Buda*, problematizando el flujo que circula entre la dimensión realista y la dimensión artística. Contrastaremos y confrontaremos las distintas posiciones teóricas respecto de lo trágico y del arte que manifiesta Kazantzakis, para dilucidar la matriz artística que moviliza la estructura de *Buda* y la forma en que operan las dos dimensiones que la componen. Esto marca un punto crucial en esta investigación, ya que recogiendo aquellas perspectivas pertinentes al análisis dramático de *Buda* y a los fundamentos que la constituyen como una tragedia, apreciaremos cómo la cosmovisión kazantzakiana sobre el arte no define necesariamente un modelo para la elaboración de *Buda* y mucho menos la fija, lo que viene a determinar la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto escritural que se sustenta en construir el devenir mediante la transformación de la realidad. *Buda* es la tragedia donde el arte es llevado a su máxima tensión y expresión.

# 1 Escritura y acción en Kazantzakis

## 1.1 La elaboración de *Buda*

El primer manuscrito de *Buda* está fechado en 1922 y bajo el título de *Yang-Tsé*. No se tiene registro exacto de cuándo ocurrió la variación, pero no cabe duda de que durante los poco más de veinte años en que Kazantzakis se dedicó a despedazar, reconstruir y reelaborar las distintas redacciones, los cambios afectaron suficientemente la esencia de su idea prima como para mantener el rótulo original.

Esta aseveración, a pesar de que es imposible comprobar, puesto que no existen o no se han encontrado documentos que la avalen empíricamente, abre la posibilidad de sostener que el *Yang-Tsé*, independiente de sus posteriores borradores (algunos hasta completos), está integrado de cierto modo en *Buda*. Podemos defender esta suposición basándonos en un aspecto sumamente significativo y que se vincula con su versión definitiva, cuya consumación en 1943, la convierte en la obra más trabajada, extensa y compleja dentro de la producción dramática del autor.

Pero pensemos, en esta primera instancia –y para despejar el camino a mayores interrogantes–, qué sentido tiene atraer el surgimiento del *Yang-Tsé* como una determinante de *Buda*; es decir, cuál es la huella escritural que deberíamos tener en cuenta para explorar y tensionar los distintos elementos temáticos que se despliegan dramáticamente en esta obra.

A principios de 1920, Kazantzakis estando en Creta, decide emprender un viaje a París y luego recorrer distintas ciudades alemanas con el fin de descubrir nuevos horizontes. Este afán de viajero incesante lo llevó a conocer diversas experiencias socioculturales y a hacerse partícipe de realidades muchas veces nefastas. En este contexto cercanamente posterior a la Primera Guerra, el escritor cretense, fuera de su tierra, se vio fuertemente afectado por el asesinato de Dragumis y el derrumbe de la política de Venizelos, imposibilitándolo de cualquier intento de lucha y apoyo<sup>1</sup>. Estos acontecimientos bélicos fragilizaron el sentir de Kazantzakis respecto al poder político ejercido en Grecia y en las naciones occidentales en general, desesperanzándolo en sus

---

<sup>1</sup> Kazantzakis trabajó mucho por el pueblo griego mientras ocupó el cargo de Director General del Ministerio del Socorro Público (1919) creado por el Gobierno de Venizelos. Intentó repatriar a los refugiados políticos dispersos después de los enfrentamientos contra el Imperio Turco y durante la Primera Guerra, que afectó enormemente a Grecia.

ideales de liberación a través de la acción política. No estamos muy lejos, para aquel entonces, del fuerte impacto que tuvo la Revolución Rusa en el pensamiento kazantzakiano, donde veía reflejada, en parte, pragmáticamente su propia lucha.

Kazantzakis mantuvo una fuerte relación con la política hasta unos años después, sosteniéndose acérrimamente a la idea de construir una sociedad apropiada a sus búsquedas intelectuales y, cada vez con mayor fuerza, necesidades espirituales. Es por eso que manifestó su repudio –desde el oficio de escritor– a los conflictos desatados en Berlín, que vivía una profunda crisis socio-económica, y al desastre acaecido en Asia Menor tras la guerra greco-turca. Las ansias por colaborar luego de una seguidilla de infortunios, lo motivaron en 1925 a reunirse con un grupo de comunistas israelitas intensificando su cooperación, tanto en el frente periodístico con sus apreciaciones culturales testificadas en distintos medios regionales e internacionales, como en sus impresiones espirituales plasmadas en sus diarios de viaje y textos literarios<sup>2</sup>. Sin embargo, la llegada de Stalin al poder vino a dismantelar todo anhelo de liberación en Kazantzakis que había tomado la alternativa del activismo político soviético, evidenciando, una vez más, el fracaso de la acción puesta al servicio de una ideología, respuesta tiránica a problemáticas divergentes y aun irresolubles.

Esta brevísima cronología histórica y biográfica bosqueja el marco, o la materia si se quiere, de la elaboración temática del *Yang-Tsé*. En el retrato que hace Kazantzakis sobre esta época afirma que:

Mi corazón está lleno de insoportable amargura. No tengo ninguna ilusión porque lucho sin descanso, desesperado y libre. Sé que cuando se desmorone esta clase social miserable y gastada, se esparcirán entonces los proletarios cargados de belleza y espíritu, y luego se harán miserables y se consumirán a su vez. El Gran Hálito los abandonará, serán sustituidos por otra clase y así sucesivamente, sin fin, hasta que la tierra se extinga y la vida, como un parásito, se separe de la corteza de nuestro insignificante planeta<sup>3</sup>.

Es suficientemente clara la imagen –y proyecciones de esta– que se presenta en el sentir kazantzakiano sobre la decadencia de los pueblos. La importancia que tienen estos sucesos históricos y biográficos para la cosmovisión del escritor cretense, reside

---

<sup>2</sup> Peter Bien hace un recorrido histórico-literario de estas experiencias en *Politics of the Spirit* (1989).

<sup>3</sup> Quiroz, Roberto: “Epistolario vital de un escritor: Nikos Kazantzakis. Antología de cartas, cuadernos, escritos y anotaciones breves.” *Byzantion Nea Hellás* 19-20 (2000-2001): 241-281.

en la manifestación artística del *Yang-Tsé*, en la que seguramente se exploraron todos estos fenómenos, pues el alcance con las publicaciones de otros dramas, previos o paralelos al manuscrito de 1922, así lo revelan. Obras como *Amanece* (1906), *Comedia* (1909), *El primer maestro* (1910), *Odiseo* (1921), *Cristo* (1921) y *Nicéforo* (1921), nos permiten sostener que el desarrollo argumental en cada una de ellas gira en torno a la existencia humana y su vínculo indirecto pero innegable con la historicidad en la que se desenvuelve su autor. Si bien unas son más explícitas y profundas que otras, el mensaje que trasuntan apunta a problemáticas del ser en el mundo, la espiritualidad quebrantada y puesta a prueba por las sociedades en plena descomposición.

El sentido del *Yang-Tsé* va tomando forma de acuerdo a las prácticas políticas ejercidas en este contexto y de las graves consecuencias que implicaron, más allá de la decadencia moral entre las naciones enfrentadas y su resonancia mundial, una corrosión en la lucha política de Kazantzakis; es el producto de una acción viciada en la búsqueda para movilizar un proceso cultural estancado en la futilidad de la inmediatez materialista. Porque ese siempre fue el propósito de Kazantzakis, congregar las fuerzas contenidas en el hombre y elevarlo en su intelectualidad y espiritualidad. Fracasados los ideales políticos y las ansias por corregir las estructuras sociales, la acción queda despojada de su significación práctica y, por consiguiente, de su valor de transformación.

En base a estas consideraciones, el *Yang-Tsé* se levantaría como una posible solución al fracaso de la lucha política, posibilidad sujeta a la potencialidad del proceso en el cual se lleva a cabo una acción y no en el planteamiento con fines resolutorios a esta. Kazantzakis nunca propuso una verdad; su interés radicaba en algo absolutamente contrario, en el cómo se desplegaba ese camino o destino hacia una o varias respuestas que enriquecieran aún más las interrogantes, por lo que su pensamiento, al menos para esta época, se caracteriza fuertemente por contener en sí la búsqueda de una ascensión espiritual continua y no una objetivación de la vida<sup>4</sup>.

La mutabilidad en las inclinaciones del escritor cretense permite dar cuenta de este proceso y también evitar caer en el enclaustramiento de las generalidades respecto a su cosmovisión artística. Con esto quiero enfatizar que los procesos creativos de Kazantzakis, si bien son identificables con un referente –ya que él mismo se encarga de

---

<sup>4</sup> Desde 1909 Kazantzakis se referiría a la “banarrota de la ciencia” para identificar la superposición de la verdad racional del conocimiento en detrimento de la verdad intuitiva del hombre. El escritor griego se opone, como Nietzsche, a la creencia de que por medio del conocimiento y no del hombre se puede acceder a una validez universal.

describirlos detalladamente en *Carta al Greco* (1956) y otros textos testimoniales–, no facilitan la tarea de reconocer su literatura como un conjunto homogéneo. Es indudable que esto no tiene por qué serlo, pero me detengo en ello porque la crítica, especialmente la de impronta biográfica, se ha preocupado más de lo que el autor dice o pretende hacer, en desmedro de lo que hace y efectivamente logra. Las tentativas categorizaciones han empañado el reconocimiento artístico de la diversidad de obras literarias kazantzakianas más que esclarecer la razón de ser de cada una de ellas. Esta cuestión, ciertamente arbitraria, nos lleva a problematizar interrogantes que aparentemente están resueltas a partir de lo que hemos venido trazando en relación con el origen de *Buda*.

La praxis política, entonces, sufre un quiebre irreconciliable con las fuerzas dispuestas por Kazantzakis en su reflexión escritural. El budismo, en esta línea, aparece como una nueva oportunidad de triunfo frente a la adversidad material, la que contribuye a salvar ese abismo entre la transformación individual y universal. El hecho más crítico resulta ser un cambio de perspectiva en la recepción de los acontecimientos empíricos, donde el autor vuelca su voluntad de acción política-social hacia una interioridad que quiere renunciar a las ambiciones intelectuales y prácticas provistas mediante ideas por el mundo fenoménico.

Ahora cabe afirmar, con mayor certeza, que el *Yang-Tsé* debió haber estado estructurado por la encrucijada acción-renunciación y que su integración en *Buda* traza, justamente, la elaboración temática de estos dos canales experienciales: transición que se inicia con la derogación de los ideales pragmáticos para alcanzar el nacimiento de una salvación espiritual. La acción se traslada a un plano de lucha interior que aparecerá en la construcción escritural de *Buda*, espacio que, como nuevo ejercicio de la posibilidad de hacer, busca intervenir la realidad desde otro flanco: el arte. El diálogo que se establece en términos filosóficos y estéticos entre ambos planos, se define en *Buda* a partir de un proyecto escritural mayor, cuya raigambre empalma diversos elementos que constituyen la concepción artística kazantzakiana.

El crítico Peter Bien, señala que llevado a cabo el dificultoso proceso escritural de los distintos borradores de *Buda*, su última versión instala dos nociones que tienen que ver con un enmascaramiento y desenmascaramiento simultáneo de la realidad. En esta especie de transición nos enfrentamos a lo propiamente búdico que hallamos en *Buda*, ya que es precisamente la filosofía budista la que devela esa máscara propiciada por la lucha política; esto es, el “rostro abominable” del mundo fenoménico se

concretiza en la acción, mientras que la renuncia a esta acción se concentra en desvincular todo hecho pragmático de una realidad operante en términos espirituales.

La máscara refiere a una determinada óptica de percibir los hechos sensibles del mundo, y, como tal, nos sitúa en una artificiosidad de dicha recepción y, a su vez, en la explicitación de su inutilidad. Dentro de la simultaneidad están, por un lado, la realización de una acción en el mundo y, por otra, la transmutación de esa acción en una abdicación material que pretende desocultar, para efectos de una búsqueda trascendental de realidad, los mecanismos fenoménicos que rigen el mundo. Es fácil confundirnos en esta especificidad de la cosmovisión kazantzakiana, pero lo fundamental está en que la alternancia de estas dos etapas –acción y renuncia– repercute profundamente en la reflexión filosófica-estética kazantzakiana respecto a su concepción espiritual. Vida y obra van formando un entramado sumamente difícil de delimitar, lo que desemboca finalmente en su proyecto escritural general y por sobre todas las otras obras, en *Buda*.

Al formular interrogantes intensamente ricas en matices y tremendamente complejas en sus relaciones, *Buda* se hace acreedora de ser el testimonio artístico de Kazantzakis, su “canto del cisne”<sup>5</sup>. Desde esta aserción aunaremos las cuestiones que hemos planteado anteriormente y nos desplazaremos estrictamente por la escritura de *Buda* para vislumbrar las características que nos garanticen tal categorización, tendiendo lazos para la construcción de un proyecto escritural y la conformación de una concepción artística particular. Señalamos ya que los dos aspectos que tensionan la elaboración dramática en *Buda* se compenetran con las vivencias de Kazantzakis en un contexto histórico determinado.

La elección kazantzakiana le asigna la primacía a la espiritualidad del ser humano, su interioridad asociada a la idea de liberación permanente, de lucha por la ascensión del espíritu por sobre la materia. Esta libertad, intrínseca al espíritu y a la lucha de conquista espiritual, significa para el autor la desesperanza absoluta de un destino objetivo, no así del objetivo de un destino. Las metas autoimpuestas para hacer efectiva esa lucha, requieren, precisando el significado de los términos, ser liberado de la liberación, lo que conlleva un proceso hacia un fin y no a un triunfo definitivo, en el que se correlacionan las luchas, problemas, esperanzas y elecciones del hombre: “El que dice que existe una liberación es esclavo; pues a cada instante calcula cada una de sus

---

<sup>5</sup> En una de las tantas cartas que Kazantzakis le envía a su amigo Pandelis Prevelakis, reconoce a *Buda* y *Ulises* como los portadores de sus exploraciones más grandes. El camino que se forja en la *Odisea*, a diferencia del de *Buda*, corresponde a su recorrido y testamento espirituales.

palabras, cada una de sus acciones, y tiembla (...) ¿Cómo puede ser libre un alma que espera? El que espera teme esta vida, teme la otra vida, permanece suspenso en el aire” (*Carta 424*).

De estas metas se prepara, por ende, un solo propósito: luchar contra las fuerzas todopoderosas proyectadas por los fenómenos del mundo. Las energías que movilizan las fuerzas del hombre emergen desde el mundo fenoménico, pero se equilibran a través del budismo. Si en *Yang-Tsé* Kazantzakis pudo haber propuesto el tema político como el fracaso de toda acción en el mundo –enraizado en su propia experiencia– y al budismo como la solución a esa lucha arruinada en términos existenciales, la problemática que plantearemos se liga a un proceso mayor de elaboración conceptual. En él se integran especificidades de orden menor, las cuales guardan relación directa con lo que para su autor es la resolución a esos conflictos espirituales; esto es, la interiorización de problemáticas contradictorias proporcionadas por los fenómenos del mundo, logran su armonía en un concepto vital en la construcción discursiva kazantzakiana: la síntesis.

La figura de Buda, uno de sus tantos “maestros de vida”, contribuye a efectuar la transformación del problema teórico-pragmático de la lucha social en acción que utiliza la esfera espiritual de la mente como soporte para su ejecución. El enfrentamiento surgido a partir de las colisiones entre las diferentes y distantes luchas políticas es asimilado por el pensador griego como una fantasmagoría del mundo:

Me había sumergido en Buda. Mi espíritu se había transformado en un heliotropo amarillo, Buda era el sol y yo seguía su salida, su paso por el cenit, y su desaparición... Las aguas duermen, pero las almas no duermen (...) durante aquellos días me pareció que mi alma había empezado a dormir con beatitud en una impasibilidad búdica. Como cuando uno sueña, y se sabe que sueña, y lo que se ve, en el sueño, bueno o malo, no produce alegría, ni tristeza, ni temor, porque se sabe que al despertarse todo se dispersará, así veía yo pasar ante mis ojos la fantasmagoría del mundo, sin alegría, sin temor, impasible (*Carta 420*).

El hombre budista se encuentra en un estado de permanente angustia mientras lucha encarnizadamente por lograr la transformación del dolor en afirmación de la vida. Así prosiguió Kazantzakis su camino ascético, entregándose al reconocimiento del sufrimiento universal de la vida y tomando conciencia de la insignificancia de la existencia material. Ello involucra una responsabilidad que no cesará en buscar una

solución al dolor de la condición humana y, como en *Buda*, la lucha se convierte en misión y la misión en libertad absoluta. Evidentemente para Kazantzakis el mensaje de Buda adquiere un tono profético, puesto que esa solución, que significa poner en marcha el itinerario búdico de lo imperecedero, es asimilable a sus propias búsquedas vitales y propósitos espirituales.

El tópico de la lucha y la libertad es una constante en la producción dramática y novelística del autor, pero en *Buda* la acción y la renuncia se ven envueltas en una concepción filosófica mucho más amplia y de naturaleza notoriamente existencialista. La vinculación de estos elementos se torna contradictoria en la cosmovisión kazantzakiana de la existencia, estructurando un pensamiento conceptual antinómico en todas sus manifestaciones. Aquello que se somete a juicio estético, filosófico, político, religioso, etc., es presenciado por Kazantzakis de forma dual y antitética; como fuerzas sobrehumanas que colisionan indestructiblemente. El budismo entroncó con las ideas del escritor a modo de puente entre el inicio de sus búsquedas y sus propósitos; y cómo no, si el budismo en el fondo supone una preparación para el recorrido experiencial del espíritu independiente de sus resultados: he aquí la verdadera libertad y trascendencia.

La filosofía búdica enseñó a Kazantzakis una visión trascendental de las cosas, abriendo una infinitud de posibilidades de luchas y conquistas efectivas por medio de la ascesis escritural: interiorización y desenmascaramiento total de los procesos ilusorios del exterior (*Carta* 425). Toda percepción del mundo tiene su origen en la mente del ser humano, por lo que la anulación de cualquier método racionalista y empírico es palpable. Las variadas respuestas que puede entregar el budismo se supeditan ineluctablemente a interrogantes universales, depositando la elección del hombre en sí mismo y no en otra cosa, contribuyendo en la resolución de las problemáticas no mediante la negación, sino por la armonía o síntesis de las fuerzas contrarias que movilizan el mundo. El influjo que alcanza el budismo en la concepción artística de Kazantzakis, pone de relieve un proyecto escritural que logra su máxima tensión en *Buda*.

## 1.2 *Carta al Greco*: concepción artística y proyecto escritural

Para hacer visible aquellos elementos constitutivos del proyecto escritural kazantzakiano, tendremos que tocar forzosamente la historia del autor y su producción artística, enfocándonos, por supuesto, en la proclama estética que es *Buda*. La simbiosis de estos elementos está testimoniada en la novela autobiográfica *Carta al Greco*. El esfuerzo depositada en ella, contenía la desesperada empresa de vencer la muerte por medio del recuerdo y las palabras, intentando forjar, en cada página, sus pulsiones escriturales más intensas, el “hilo rojo” fecundado por el paso ascendente entre los hombres, las pasiones y las ideas.

Al inicio de esta su última obra, el autor nos hace saber que el objetivo es hilvanar la elevada trayectoria hacia la libertad con los colores de la imaginación y la verdad. Esta declaración sugiere plantear de entrada que, para delimitar la escritura kazantzakiana, debemos movilizarnos por la articulación que se gesta literariamente entre el arte (imaginación) y la vida (verdad) y advertir que el vínculo que se establece con el proceso ascensional se despliega escrituralmente como una forma artística determinada. Surgen a este propósito dos problemas que deben resolverse. El primero de ellos concierne a la estrecha conexión que existe entre la biografía del autor, en tanto expresión de su proceso espiritual-artístico, y sus producciones literarias. El segundo problema guarda relación con la forma en que podemos recepcionar esos dos planos, en este caso difusamente relacionados, que son la vida y la obra del escritor.

La *Carta* es ante todo un testimonio escritural: recorrido y lucha de Kazantzakis por llegar a la cumbre de su destino, es decir, a la síntesis absoluta. No tenemos que perder de vista que, para su autor, únicamente la escritura le otorga el poder de lucha en pos de la liberación del ser. Así lo enuncia en reiteradas ocasiones, sosteniendo que aquel camino lo había empedrado con las letras del alfabeto; a saber, la literatura se convierte en el terreno desde donde construye, palmo a palmo, su proyecto artístico. En ella despliega su pensamiento y pretende la apertura espiritual de la síntesis. A partir de esto, la escritura kazantzakiana se fija un propósito específico de síntesis artística, desprendida de reflexiones filosóficas y estéticas que realiza el mismo escritor a lo largo de su experiencia vital de artista, cuya procedencia la encontramos precisamente en la *Carta*, obra en la que expone una concepción absoluta sobre el arte. Pese a las consideraciones del autor, el ejercicio escritural, en cuanto busca imponerse como meta

última de una concepción artística, se ve imposibilitado en su realización de acuerdo a la naturaleza de *Buda*.

En el prólogo de la *Carta* ya se anuncia la misión que tiene el mensaje del texto, cuya importancia radica en reflejar la “subida” del propio Kazantzakis, esto es, el proceso de su liberación espiritual. Pero nos advierte también la forma en que esto se lleva a cabo. Se debe no solo a la interpelación cronológica de sus recuerdos, sino que, sobre todo, a una mezcla de “imaginación y verdad” (20). Si bien la *Carta al Greco* explicita sus mecanismos de elaboración, no podemos considerarla un testimonio objetivo que englobe toda la producción artística kazantzakiana o que pueda aplicarse sin mayor cuestionamiento como un lineamiento artístico severo a otras obras de su autoría. Indudablemente da cuenta de ciertos procesos artísticos subjetivos, pero de ahí a afirmar y creer sin miramientos que Kazantzakis cubre con ello su extensa gama de obras, es incurrir en un reduccionismo que colinda más con la imaginación del autor que con la verdadera naturaleza de estas. Para librarnos de esa confusión debemos situarnos en el rol que juegan la producción y recepción de la cosmovisión artística del autor, la que se articula desde la exclusividad de la escritura, pues es la frontera que mantiene abierto el canal entre lo literario y lo vivencial.

Un primer acercamiento a la exposición que hace Kazantzakis de su visión sobre el arte tiene que ver justamente con su espiritualidad. Las búsquedas, necesidades y límites de su experiencia se vislumbran en su escritura como pulsiones vitales. Esta eclosión va conformando, por decirlo de algún modo, una misma voluntad, mezcla de realidad e imaginación.

Vida y obra en Kazantzakis constituyen un entramado muchas veces nebuloso en sus contornos, sobre todo en lo concerniente a estas pulsiones. Tanto su literatura como sus vivencias están llenas de contradicciones que dificultan despejar las fuentes que impulsan sus motivaciones fundamentales al momento de escribir o de vivir. Es en la síntesis, concepto en el cual se solventa su concepción del arte, donde religa la dispersión de su pensamiento y resuelve todas las contradicciones que emanan desde la verdad que es la vida, pretendiendo instaurar definitivamente la “armonía futura” y planteando la posibilidad de trascendencia espiritual por medio de ella.

Al explicar la naturaleza de los contrarios, Kazantzakis nos hace saber que ha luchado toda su vida contra las profundas tinieblas que habitan su corazón y que, por incansable que sea la contienda por desaparecer las antinomias de su pensamiento, la fuerza abrumadora de estas se vuelven a desatar (*Carta* 30). El flujo de una doble

corriente de impulsos antagónicos, entrega una riqueza extraordinaria al proceso escritural por cuanto escudriña cómo se puede dar la síntesis en el arte. Estas contradicciones se desarrollan artísticamente en una diversidad de elementos constituyentes del proyecto escritural kazantzakiano, colmándolo de binarismos (bien/mal, luz/tinieblas, espíritu/materia, etc.) que hallarán su reconciliación en la ordenación del mundo.

El camino por el cual se emprende esta síntesis de los contrarios se concreta en la escritura, la que interviene en los planos del arte y de la vida. Kazantzakis hace el llamado en la *Carta* a conjurar a Buda con palabras (438) e incluso llega a atestiguar que los logros más grandes que ha alcanzado el hombre para la humanidad se deben a la creación artística (475). El proceso de cómo se lleva a cabo esta síntesis es lo que verdaderamente implica un cuestionamiento mayor, al tratarse, justamente, de una intervención que se origina desde la realidad, pero que busca imperiosamente modificarla a través del arte. La necesidad de transformar aquella verdad es la que se construye en el terreno de la literatura y la imaginación. El mundo, al ser considerado una realidad material inconclusa o inarmónica, necesita de su otra raíz, la síntesis, para diluir las confrontaciones que surgen en el terreno del arte, donde las fuerzas corren, por un lado, paralelamente y en oposición, y, por otro, complementándose recíprocamente para dar meta y unidad a la vida (38).

La escritura es transgresora de los límites de la realidad, pero solamente en ella puede sembrar y cosechar su triunfo. Kazantzakis es consciente de la atadura que implica esta cuestión, de ahí que se vea inmerso en el “grito de lo invisible” a la vez que intenta observar y dar forma a la materia de la cual dispone (517). Pareciera que todo se instala en un juego de perspectivas e ilusionismos, y que por esa razón la vida y la verdad de la vida se acercaran más al arte que a la realidad. El arte de la escritura es la herramienta de Kazantzakis para posibilitar la transformación de aquello que se muestra y considera ilusorio. En este sentido, el verbo antecede a la acción y la escritura se posiciona como un umbral por donde transita la creación del mundo y del hombre. El valor que se le asigna a la escritura se moviliza en la misma esfera de la trascendencia espiritual, ya que ambas se originan, desenvuelven y operan bajo el poder del arte.

Kazantzakis se aferra a contener la realidad mediante la escritura y su inherente potencia creadora. Pese a todas las adversidades que presupuestó el contexto europeo de mitad del siglo XX, el propósito mayor por encontrar la liberación absoluta, su propia salvación, no se agotó nunca. Sus pulsiones lo llevaron a asumir una gran

responsabilidad como escritor y a decir que si partimos de la base de que la realidad no existe terminada, la colaboración del hombre en tanto es creador, un espíritu artístico, es absolutamente obligatoria en la construcción del devenir. Naturalmente este pensamiento está en completa sintonía con sus ideales libertarios, desesperadamente buscados a través de la escritura. El cretense tiende a tomar múltiples vías para responder a cuestiones filosóficas y estéticas diferentes, de acuerdo a experiencias específicas de su vida. Estas se pueden englobar, según lo manifestado por el autor, en tres dominios artísticos distintos que tienen que ver con tres clases de escritores existentes: “(...) los que miran hacia atrás: romanticismo, evasión, *estetas*; los que miran alrededor: la podredumbre, el mundo descompuesto de hoy; los que miran a lo lejos, hacia el futuro, y luchan por crear la matriz por donde se vaciará la realidad por venir” (552).

Claramente, Kazantzakis se cuenta entre estos últimos, aunque lo que se desprende de la escritura de *Buda* sea otra cosa. En sus obras literarias las preguntas que se plantean orbitan en torno a los temas de la liberación y trascendencia, no obstante, las respuestas se vuelven totalmente distintas dependiendo del tratamiento artístico que se da en cada una de ellas. La concepción artística que vislumbramos en Kazantzakis atiende diversas problemáticas que se resuelven en la matriz futura (síntesis), construcción de devenir por medio del arte. Esta resolución se manifiesta en muchas de sus obras literarias, pero *Buda*, que articula con mayor profundidad y complejidad las dimensiones de la imaginación y la verdad, dista mucho de ser la respuesta positiva que anhelaba su autor. Si en *Carta al Greco* Kazantzakis expone su concepción sobre el arte y cómo este modela —o pretende modelar— sus pulsiones literarias, en *Buda* despliega su verdadera visión sobre el arte, la que a partir de su tratamiento dramático y artístico, muestra a su vez la imposibilidad de transformación que tiene la escritura en la realidad.

Tomando su propia voz como guía para afrontar el problema de su concepción artística, nos veremos atraídos a sentir y confiar que la naturaleza de este proyecto artístico se extiende como una mirada incuestionable en *Buda*. En un capítulo de la *Carta*, dedicado a Alexis Zorba, leemos:

Me puse a escribir. Pero todo lo que escribía, poema, teatro, novela, cobraba siempre, sin que yo lo advirtiera claramente, una estructura y un movimiento dramático. Todo estaba lleno de fuerzas que chocaban de frente, lleno de angustia, todo no era sino búsqueda de un equilibrio perdido, cólera y rebelión.

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

En este pasaje logramos obtener una definición más o menos concreta sobre una determinada concepción artística y patentizar los elementos constitutivos de esta, en tanto pretende realizarse como proyecto escritural. Ahora, por qué razón deberíamos otorgarle a esta autoría una certeza absoluta si su descripción emana desde una novela autobiográfica y en su comienzo nos detallan que el itinerario emprendido es mezcla de imaginación y verdad. *Carta al Greco* propone una elaboración artística liberadora que se cumple en algunas obras dramáticas de Kazantzakis, como el *Prometeo* o *Teseo*. En *Buda* no es así, aunque el conflicto dramático que recorre la obra propicia este hecho por el ritmo vertiginoso de la acción: el río Yang-Tsé, fuerza simbólica del poder natural del mundo, va aumentando su caudal para arrasar con todo lo que en él habita. Este lineamiento tiene una doble corriente que separa y une al mismo tiempo la estructura dramática de *Buda*.

La presencia de un doble movimiento está anclado en las figuras del viejo Chang y del mago Huming, cada uno representante de una perspectiva y conciencia distintas de percibir y afrontar la vida, ligadas a la realidad experiencial y a la experiencia artística, respectivamente. Distinguir estas dos dimensiones es lo que permite reconocer el modo en el que opera la concepción artística kazantzakiana. En definitiva, interpretar *Buda* como una obra en cuya elaboración artística la escritura deviene en una praxis imposible de llevar a cabo en la realidad, confrontándola directamente con las palabras de su autor y fundamentándola de acuerdo a los estudios sobre la experiencia de lo trágico que abordan Karl Jaspers en *Esencia y formas de lo trágico*<sup>6</sup> y Friedrich Nietzsche en *El origen de la tragedia*<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Trad. N. Silveti Paz. Buenos Aires: Editorial Sur, 1960.

<sup>7</sup> Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

### 1.3 *Ascesis*, una encrucijada

En 1923 Kazantzakis publica *Ascesis*<sup>8</sup>, ensayo en el cual expone gradualmente y con tono profético la lucha por la libertad y la ulterior ascensión espiritual. La relevancia de esta publicación radica en que podemos atisbar los dos procesos que corren conjuntamente en *Buda*, me refiero a la acción política y a la renuncia búdica. Ambas directrices, en esencia contradictorias, entraron en contacto en el pensamiento kazantzakiano por la necesidad de buscar respuestas afirmativas de la vida. Estos asentamientos de carácter intelectual y espiritual, le obligaron a detenerse críticamente ante las incertidumbres con las que cargaba.

La promesa búdica que nace de la misma experiencia en la que se fundan los principios de la *Ascesis*, permite escudriñar esa materia dual de naturaleza antitética que conforma la cosmovisión filosófica de Kazantzakis. Superar los deseos y las pasiones, el sufrimiento y el miedo, son metas vitales para enfrentarse a la ilusión de la realidad y alcanzar la fuente verdadera del pensamiento. Es por ello que la función de la *Ascesis* en tanto ejercicio espiritual, fue la de trazar vías por donde el alma (pensamiento, espíritu, arte) domine al cuerpo (acción, materia, realidad), estableciendo un propósito que justifique tal subordinación y que asigne sentido a la experiencia individual dentro de lo universal. “En los cuerpos vivos luchan dos corrientes: una tiende hacia la composición, la vida, la inmortalidad; la otra tiende hacia la descomposición, la materia, la muerte. Ambas tienen su origen en las profundidades de la fuerza primordial” (*Ascesis* 959).

Resuena en su configuración el espacio en el que instauraría la armonía futura y, por tanto, la síntesis de los contrarios. Son las mismas obsesiones de Kazantzakis, bajo ópticas diversas, las que dinamizan sus interrogantes. En la *Ascesis* está Lenin y Buda, como también Cristo y Nietzsche. La liberación del hombre se da única y necesariamente en el combate que suscita, y aquella fuerza primitiva y vital que se resquebraja en antinomias debe volver a su curso natural para transformar el sufrimiento del ser en afirmación. Kazantzakis dice en la *Carta*: “Yo sabía desde hacía años que para mí solo hay un medio de liberarme de un gran sufrimiento o de una gran alegría y recuperar mi libertad: hechizar este sufrimiento o esta alegría con el sortilegio mágico

---

<sup>8</sup> Aziz Izzet es el traductor al francés y sintetizador de las tres *Ascesis* que se publicaron. Una escrita en alemán, y como libro autónomo, por Kazantzakis (1923), otra incorporada en su novela *El jardín de las rocas*, escrita en lengua francesa (1934), y una última traducida a la misma lengua, en la que su propio autor intervino (1951).

del verbo” (569). Acción y renuncia se convierten en experiencia liberadora en el tratamiento de *Ascesis*; un estado de conflicto que carece de solución pragmática.

Aziz Izzet identifica la *Ascesis* como “el esqueleto y el corazón de la obra entera del escritor griego” (*Ascesis* 956). En gran parte tiene razón, aunque cae en una rotunda taxonomía de la cual desertamos en un principio, pues –hemos de insistir en este punto– para explicar e interpretar *Buda* requerimos de más elementos y herramientas. La esencia de *Buda* no se ajusta por entero a las cinco etapas en las que está dividida la *Ascesis*. Desde el primer y al último abismo, “La preparación” y “La acción”, las luchas del hombre se tienden sobre la vida. Sobre ese espacio vital, único terreno fértil a ojos de Kazantzakis, conocemos tanto la manera en que se desentrañan las fuerzas fenoménicas del mundo como la interiorización de las características que acompañan esa aparición. En este sentido, la *Carta* revela los componentes que solventan la producción de *Ascesis*. No hallamos en este caso nada distinto entre la esencia del testimonio y del hecho; las pruebas son suficientemente claras y determinantes de la situación. Mucho más sentido tiene si revisamos esta correspondencia incorporando la formulación de *Yang-Tsé*. El contexto biográfico proporciona, esta vez, un soporte valioso para entender esta interrelación.

El primer manuscrito de *Buda*, el ensayo *Ascesis* y el registro experiencial de *Carta al Greco*, tres formas disímiles de expresión, manifiestan un proceso artístico con referentes explícitos que tienen asidero en la realidad. Todos apuntan más o menos en la misma dirección, mostrar la responsabilidad que asume el autor para redimir, a través de la transformación de la materia, el sufrimiento individual que provocan las contradicciones y conseguir, bajo esta perspectiva, un orden universal en su síntesis y trascendencia. Las problemáticas o pulsiones que trabaja estéticamente el pensador cretense son transversales a sus obras literarias, por lo que su originalidad y diversidad está contenida en las respuestas que trama en cada una de ellas y no en las preguntas. Esto no es menor, ya que reafirma la apertura de las obras kazantzakianas e impide encasillar la libertad de las interpretaciones en anquilosadas clasificaciones.

Antes de astillarse la nebulosa frontera entre vida y obra en Kazantzakis, quedó pendiente la encrucijada de estos planos. Lo verdaderamente existente, conforme a lo verdaderamente transmutable, reside en la capacidad creativa del ser humano. Kazantzakis interpela al lector y dice: “Escruta la mar tenebrosa sin vacilar; escruta el abismo sin ilusiones, sin arrogancias, sin miedo. [...] Pero esto no es bastante. Da un paso más: da un sentido a las luchas incoherentes del hombre” (985). En la *Ascesis* este

camino se va concibiendo en la medida que la armonía de las fuerzas que habitan lo primordial concreta su marcha y evolución, fuera de todo tiempo, espacio y causalidad humana (1996). El espíritu informe se desplaza en la informalidad del vacío universal, intentando materializar la negación budista de la existencia. El budismo quiere trascender contemplando y renunciando; el arte se resiste y quiere luchar para transformar y afirmar. La mente y el espíritu contienen y religan estas ansias de ascender, solo aquí la *Ascesis* brinda sentido a la lucha y se relaciona completamente con el contenido de la *Carta*.

Las palabras enarbolan el destino y ponen delante de sí, a la vista, la fantasmagoría de las fuerzas indestructibles del mundo. El ascetismo hace de estas energías materia susceptible a la transformación, pero a esa transformación que quiere extinguirse en la nada y trascender. Eso es *Ascesis*, la marcha kazantzakiana que promulga el camino de la libertad espiritual mediante la iluminación budista, momento en el cual el individuo se encuentra a sí mismo en comunión con el universo.

Podemos atribuirle a *Ascesis* la cualidad de un texto que proporciona la base para adentrarnos en la espiritualidad de Kazantzakis, pero no plantearla como una matriz desde donde se cimienta toda su producción literaria, sobre todo en lo que concierne a la elaboración artística de *Buda*. Las dos dimensiones que articulan su argumento están trazadas por ciertos aspectos que se exploran en la ascesis búdica. Lo que del *Yang-Tsé* permaneció en *Buda* debió ser semejante a lo que modela *Ascesis* en su recorrido de elevación espiritual. Cabe especificar que este recorrido está latente en la experiencia que el viejo Chang se reconoce en un estado inconsciente de las cosas y se hace presente fragmentariamente en el carácter del Mago y las acciones que comete, pues en él se encarna el ideal de trascendencia artística, materia que *Ascesis* nunca expone como resolución última a las contradicciones y que sí asume la *Carta* en tanto busca una idea estética de arte absoluto.

Experiencia y reflexión ascéticas admiten apreciar un lineamiento general de cómo Kazantzakis articula una visión sobre la salvación espiritual depositada en la armonía universal búdica, lo que estaría en absoluta consonancia con lo que asumimos fue *Yang-Tsé*. Pese a esto, *Ascesis* nunca resultará suficiente para hacerse cargo de una dimensión que hacia 1923 aún no era ponderada por la cosmovisión kazantzakiana: el camino del arte como consuelo metafísico de la existencia. *Ascesis* alza el gran no a la existencia y revela su secreto más hondo: “Ni el uno existe” (2023). El cese de toda lucha en la *Ascesis* no se corresponde con el testimonio artístico plasmado en *Buda*.

## 1.4 Hacia una conciencia de lo trágico

El significado que tiene la imaginación y la verdad en la elaboración de *Buda*, requiere su explicitación a partir del rol que adquiere la escritura. Hemos discernido, primero, que existe un vínculo estrecho entre la escritura y la ascesis de carácter budista: aquella, como única herramienta de lucha, permite la liberación o salvación del espíritu mediante el camino búdico de negación de la existencia y afirmación de la vida. Segundo, la salvación estará asegurada cuando se dé la supremacía del espíritu sobre la materia, proceso en el cual se manifiestan diversas fuerzas antagónicas que tienen que ser resueltas en una síntesis para lograr la armonía futura. Por último, si bien estas fuerzas que colisionan pertenecen a las contradicciones latentes de la vida, hay que tener en cuenta que la escritura, al tener su origen en la existencia real, intenta transubstanciarla por medio del arte. Dilucidar en qué consiste la escritura o la palabra kazantzakiana y cuál es el vínculo fundamental que mantiene con su concepción sobre el arte, es un camino clarificador para comprender *Buda* en sus distintas dimensiones.

Kazantzakis, de sus veintiuna obras dramáticas, diecisiete las consideró tragedias. Esta categorización se debe a que sus dramas, y también sus novelas, se ven naturalmente dirigidos al desarrollo de conflictos irresolubles que escapan al control de los hombres. A esta constante, trabajada en la *Ascesis* y confirmada por la *Carta*, el escritor cretense nombra indistintamente como tragedia o drama, siempre y cuando la estructura cobre un movimiento de fuerzas contradictorias y la esperanza de equilibrarlas, en tanto acción y lucha, esté presente. “La forma dramática da a la creación la facultad de expresar, al encarnarlas en los héroes antagonistas de la obra, las fuerzas desencadenadas de nuestro tiempo y de nuestra alma; yo trataba de vivir, lo más fiel e intensamente que podía, la importante época en que me había tocado en suerte nacer” (*Carta* 550).

Contra la fuerza liminal de los héroes acomete la tensión de las potencias fenoménicas, imponiendo su triunfo y exhibiendo la caída de aquellos<sup>9</sup>. En Kazantzakis las colisiones irreductibles son sinónimo de tragedia, cuyo quiebre, de acuerdo al proceso ascético, debe reunificarse con lo universal. Esto no es nada nuevo, pero tampoco menor, ya que la percepción y comprensión de la tragedia que su autor procura

---

<sup>9</sup> El hombre que le interesaba mostrar a Kazantzakis era aquel que sufría por alcanzar la meta de su destino e iluminar con sus acciones a la humanidad, razón por cual toma a figuras como Prometeo, Constantino, Nicéforo o Cristo para elaborar sus tragedias y depositar en ellos su propia lucha.

imprimir en el proyecto escritural, comprende una cosmovisión que alude explícitamente a la herencia de la cultura y el arte griegos:

En las antiguas tragedia griegas, los héroes no eran sino los miembros dispersos de Dionisio que se enfrentaban entre sí. Se enfrentaban porque eran elementos separados, porque cada uno no representaba sino un fragmento de la divinidad, porque no eran un dios entero. El dios entero, Dionisio, estaba de pie invisible, en el centro de la tragedia y regía el nacimiento, el desarrollo, la purificación del mito. Para el espectador iniciado, los miembros dispersos del dios que luchan entre sí ya se han reunido y reconciliado místicamente en él y han compuesto el cuerpo intacto del dios; se han convertido en armonía (552).

Con el tratamiento de la tragedia Kazantzakis hereda la fractura del yo integrado al universo, escisión que, como los románticos, intenta salvar mediante la armonía futura. Esta contradicción entre lo que expresa en la *Carta* y lo que surge concretamente en su proyecto escritural, a propósito de las tres clases de escritores, no debe dejarnos indiferentes. El desplazamiento conceptual varía sin problemas entre lo que es la forma artística de la tragedia y su efecto, revelando así la simultaneidad de códigos que utiliza el autor cretense para fijar semánticamente interrogantes divergentes.

Antinomias, fantasmagorías y contradicciones, forman parte de una larga lista relacionada a los elementos constitutivos del género de la tragedia; y el efecto que provoca, o que debiese provocar en un escritor que se siente responsable de aquellos sucesos, es el de transmutar esos fenómenos en una cosa superior, llamada salvación espiritual, ordenación del mundo o síntesis de los contrarios. En suma, Kazantzakis sitúa al arte como condición última para salvar el abismo entre el hombre y su Uno primordial (cfr. Nietzsche 46). El arte se convierte así en el consuelo metafísico de la existencia, ya que posibilita la superación del sufrimiento y la creación de una matriz fecunda en el devenir.

Sin embargo, la especificidad del género de la tragedia se construye en base a los componentes trágicos que caracterizan las obras kazantzakianas. Que su autor las denomine tragedias no es sino por la naturaleza trágica que este visibiliza en ellas. Podríamos hablar de lo trágico que se desprende de algunos dramas para fijar una categoría de tragedia. *Buda* es una tragedia porque se anida en ella una esperanza de trascendencia, donde se resuelven conflictos antagónicos e irreconciliables. Por otra parte, la concepción artística que busca la salvación y la trascendencia se problematiza

cuando se le antepone un proyecto escritural imposibilitado en la praxis de la realidad: es el momento en que la escritura, móvil absoluto de las fuerzas liberadoras kazantzakianas, sucumbe ante la muerte. Todo objetivo de trascendencia artística cae cuando se piensa en los fenómenos empíricos. El arte es incapaz de transformar la estructura de la realidad; queda despojado de su poderío y condenado a permanecer en la literatura.

La elaboración artística y dramática de *Buda* se articula en planos que son difíciles de separar, pues convergen los flujos de la imaginación y la realidad. Señalamos que el argumento central de la obra puede dividirse en dos teniendo en cuenta las dimensiones que operan en ella. Ahora bien, una de estas correspondería a la semilla que del *Yang-Tsé*, junto con *Ascesis*, fecundó en *Buda*. La encrucijada de la acción política y la liberación de esta en la ascensión espiritual búdica, se estructura en una dimensión realista de la existencia, experiencia que encarna el viejo Chang y su enfrentamiento con conflictos políticos, sociales y familiares. Este proceso vivencial transcurre en varias etapas que anuncian la ascesis del tipo budista.

*Esencia y formas de lo trágico* de Jaspers franquea la primera puerta para acceder a una conciencia de lo trágico, afirmando que la forma artística de la tragedia, en su generalidad, afecta al ser mismo del hombre, ya que es “una especie de abrirse al ser que no resulta de la vivencia de la mera contemplación, sino de un ser afectado por algo; una apropiación de lo verdadero mediante la purificación de lo que en nuestra experiencia de la vida nos envuelve como entre velos, nos enerva y nos traba, estrechándonos y estremeciéndonos” (28). Ese hombre es el anciano Chang, quien, investido con la conciencia de lo trágico, se configura como el motor fundamental de la dimensión realista.

Los conflictos externos de Kazantzakis se interiorizan en la dimensión realista de *Buda*. El fracaso de la acción política y la esperanza iluminadora del budismo se encarnan como fuerzas antagónicas en Chang. Como los renombrados héroes kazantzakianos, el anciano es un alma atormentada que resiste “con insolencia a los dioses y al Destino” (*Carta* 553). Poseedor de espíritu de lucha y sobre todo de acción, Chang “se convierte en el agente de su proceso de conocimiento y salvación”<sup>10</sup>. En este sentido, las respuestas a estas contradicciones se resuelven gradualmente a medida que

---

<sup>10</sup> Brncić, Carolina. “La herencia prometeica: el sujeto rebelde.” Tesis de Magíster. Universidad de Chile, 2003.

el protagonista va tomando conciencia de su dolor y logra inteligir la experiencia del ser.

La crisis y el despertar son ejes fundamentales en la concepción jaspersiana de la conciencia trágica. El conocimiento vinculado a lo trágico de la experiencia brinda unidad a la existencia, pues se reconoce en ella la fuerza y tenacidad del héroe por conseguir la redención. El viejo Chang se realiza en el proceso espiritual, pero sucumbe en el devenir trágico por sus acciones.

Budismo y saber trágico se engarzan en una cosmovisión de la existencia basada en la imposibilidad de reducir las antinomias del mundo. Ambos consignan un proceso en el cual el hombre es llevado a buscar por sí mismo la redención de su espíritu. En Jaspers esto se ve matizado por la forma en que se cumple la trascendencia –lucha y triunfo en el fracaso (cfr. 1869 48)– y dista mucho de ser compatible con la filosofía budista en dicho aspecto, aunque convengan en que el sufrimiento es inherente a la existencia.

Va despejándose el camino respecto a la dimensión realista que se construye en *Buda*. La pregunta por la verdad del saber trágico, su posibilidad y su sentido, despliegan la riqueza del ser en las colisiones desgarradas de la unidad. El movimiento de las potencias del mundo corre vertiginosamente resquebrajando la armonía en la que el hombre y el universo se funden en un mismo origen. Para el escritor griego, *Buda* significó el entramado de sus ambiciones más profundas. Transmutando sus pulsiones en arte, forjó una tragedia en la que confluyen diversos elementos incapaces de sostenerse por sí solos en un mismo plano. El realismo presente en *Buda* necesita de su contraparte para materializar no solo la trascendencia espiritual, sino que también la del arte, puesto que las antinomias del mundo fenoménico se resuelven en esa dimensión.

## 1.5 Arte, existencia y metafísica

En la concepción artística kazantzakiana resuena un eco penetrante que remite al pensamiento filosófico-estético de Nietzsche. Sabemos que las reflexiones nietzscheanas se caracterizan por su dinámica construcción y hasta contradictoria articulación, más aún cuando nos detenemos en una época temprana de su pensamiento y observamos que la dialéctica es su manera de percibir el mundo sensible.

La significación que le otorga Kazantzakis a la figura de Nietzsche tiene que ver con la asimilación entre sus ambiciones y las del filósofo alemán. Según data en la *Carta*, el cretense oyó hablar de Nietzsche durante un viaje que realizó a París en 1908. Este acercamiento perfilará el punto partida de un profundo interés por sus interrogantes filosóficas de carácter existencialista y estético. A Nietzsche nada le faltaba, asegura Kazantzakis: “la desvergüenza, la presunción, [es] un espíritu indomable, la pasión de la destrucción, el sarcasmo, el cinismo, la risa impía” (381). Estas impresiones son las que siempre estuvieron presentes en el itinerario espiritual del cretense al momento de leer e interpretar al “gran mártir”. Incluso podríamos decir que es lo único que buscó –y quiso encontrar con desesperación– en todo su pensamiento.

Existe una razón para dilucidar esta imperiosa necesidad, la que tiene relación directa con el propio proyecto escritural del autor griego. Tanto para Nietzsche como para Kazantzakis, el hombre se debe a sí mismo la formación de sus ideales. El valor asignado a las propuestas nietzscheanas reside mayormente en la capacidad de construir nuevos sentidos de percibir la realidad, otorgando una libertad al ser que las viejas estructuras sociales y mentales, en general, habían anulado.

Kazantzakis es un gran deudor del joven Nietzsche, pese a que nunca lo explicita del todo. Su concepción artística surge como una actualización de reflexiones que abordan cuestiones vitales de la existencia: la experiencia individual como conocimiento verdadero, el sufrimiento del ser como afirmación de la vida, las luchas por alcanzar grandes metas y conquistar el destino, el arte como vehículo de trascendencia espiritual, etc. Tremendo fue el influjo que ejerció la temprana filosofía nietzscheana en la etapa formativa del escritor de *Buda*, de la cual reconocía abiertamente adherir no por sus heterogéneas respuestas, sino por sus atrevidas interrogantes. Ciertamente marcó un punto crucial en su cosmovisión filosófica y estética.

Nietzsche significó el impulso vital para las búsquedas existenciales de Kazantzakis, hecho que lo definió como artista y como hombre, y *El origen de la tragedia* fue la obra que selló el encuentro entre ambos. Sus palabras se unieron en comunión transversal y, contra todo pronóstico, el cretense se vio arrastrado a la voluntad ardorosa de Nietzsche por aprehender y enseñar el sentido de la existencia. De acuerdo al filósofo alemán en su obra, el arte de la tragedia se articula en base a dos divinidades antitéticas e instintivas de la cultura helénica, Dioniso y Apolo. Los dioses “marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente [...]” (41). No parece lejana esta descripción genérica de la tragedia, según lo que hemos indicado hasta ahora sobre la concepción artística de Kazantzakis.

Los presupuestos teóricos de Jaspers tampoco escapan de estas consideraciones. Bajo la máscara de la apariencia, la fantasmagoría del mundo se convierte en naturaleza enajenada y hostil que busca la reconciliación del hombre y el universo en lo Uno primordial. El entramado conceptual inspirado por Nietzsche, recorre subterráneamente las reflexiones kazantzakianas y jaspersianas de lo trágico<sup>11</sup>. Asimismo, la pregunta por lo dionisiaco comunica las respuestas desplegadas en *Ascesis* y *Carta al Greco*, como a su vez vincula la problemática dimensional de *Buda*. “Ahora el esclavo es hombre libre” (46), afirma Nietzsche, en tanto instauro el eje de la armonía universal en la prometedora obra de arte. Las imágenes del sueño y la embriaguez de la realidad forman, en conjunto, la potencia artística de la naturaleza y únicamente en ellas “alcanza la naturaleza su júbilo artístico, solo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico” (50).

Advertimos cómo Kazantzakis se hace portador de problemas propiamente nietzscheanos de la existencia y la forma en la cual recepciona aquellas reflexiones. En la *Carta* se reproducen casi íntegramente pasajes pertenecientes a *El origen de la tragedia*, asunto motivado por la atracción del escritor cretense hacia el modelo artístico que Nietzsche propone en su ensayo. Discursivamente, el proyecto escritural y la concepción artística desprendidos de la *Carta* son condicionados por la interpretación nietzscheana de la tragedia griega:

---

<sup>11</sup> Al igual que Kazantzakis, Nietzsche hace suyo el concepto genérico de la tragedia para referirse a elementos constitutivos de esta, es decir, a la experiencia trágica que contiene. Su empleo requiere de diversas precisiones que el filósofo alemán no incorpora a su interpretación. Basta tener a la vista que el origen de la tragedia al cual refiere se basa centralmente en el análisis de *Edipo rey* y *Prometeo*, dejando afuera casi todo el corpus del que disponemos.

En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica (58).

Primero las antinomias del mundo encarnadas en Dioniso y Apolo; posteriormente la elaboración artística de la tragedia para dar forma a esas expresiones instintivas de la naturaleza; y, por último, la integración de dichas fuerzas contradictorias e irreconciliables en el movimiento artístico de la vida. El arte, en este sentido, es representado como un consuelo metafísico de la existencia, pues lo Uno primordial, es decir, la disolución del ser en el universo, no puede operar como resolución en la realidad empírica.

Indudablemente, el carácter trascendente del proyecto escritural kazantzakiano se aferra absolutamente a una concepción artística que se eleva por sobre todas las cosas. Ni la filosofía ni la religión aportaron a Kazantzakis la redención de su espíritu; es más, infundieron en él la necesidad de seguir ampliando los horizontes para crear la matriz por donde vaciar el devenir. Esta matriz es el arte y su propósito de transubstanciar las tinieblas en luz, de configurar la armonía futura y así alcanzar la salvación, es una acción puramente metafísica.

Distintas perspectivas concuerdan con lo que Nietzsche sugiere en *El origen*. El despedazamiento de Dioniso, estado de individuación que vibra en el héroe trágico, conlleva lo eternamente sufriente representado en la experiencia trágica de la existencia. En el desarrollo dramático de *Buda*, el estado crítico del *principium individuationis* es vivido por el viejo Chang en la dimensión realista. Afirmaremos que esta dimensión, a la luz de *Esencia y formas de lo trágico* y *El origen de la tragedia*, descansa en la experiencia trágica de la existencia, puesto que se configura en la disociación del hombre y lo cósmico y la irreductibilidad de las fuerzas que emergen de ella. A este

respecto, el plano que se extiende ante nosotros corresponde a la tragedia como tal en *Buda*, recogiendo la nominación que le otorga Kazantzakis.

Tragedia en *Buda* significa el proceso por el cual Chang participa activamente de su ascensión espiritual evidenciando las distintas alternativas de liberación del ser. Pese a que no todas las vías triunfan en la trascendencia –caso de la lucha política–, la caída del héroe repercute positivamente en su unificación con lo Uno mediante la renuncia búdica. El triunfo se da en el fracaso de toda acción, por ende la salvación se materializa en el proceso ascensional, en la lucha que se abre al saber trágico, aunque esto implica necesariamente su finalización. El Anciano trasciende espiritualmente, no artísticamente. De ahí que la dimensión realista se construya a partir de la experiencia empírica de Kazantzakis.

*Buda*, en sus dos dimensiones, realista y artística, es colisión y lucha que encauza sus propias antinomias en la rueda del destino, de cuya matriz mana la semilla del verbo. La dimensión artística, que se ilumina parcialmente por la concepción nietzscheana de *El origen*, es portadora también del triunfo y la derrota. Por un lado, el triunfo se alberga en la salvación que promete el arte. Si la tragedia de Chang se ve subsumida por la dimensión artística que encarna el mago Huming, es porque el proyecto escritural kazantzakiano suscita, a través de la armonía futura, un arte trascendente para la existencia y, por ende, la transubstanciación de la realidad por la verdad. Este punto es clave para zanjar que la dimensión artística en *Buda* es cara al consuelo metafísico nietzscheano, esto porque las antinomias del mundo, latentes en su elaboración dramática, se diluyen en la transformación y síntesis que provee el arte, lo que motiva la redención del ser y siembra la semilla de una posible salvación comunitaria.

Por otra parte, la derrota artística es la derrota de Kazantzakis mismo. Su concepción sobre el arte y el proyecto escritural que se desprende de esta, están depositadas en la esperanza de *Buda*. Siendo el testimonio artístico del escritor cretense, *Buda* contiene en plenitud el sortilegio del verbo y la metafísica del arte. Mediante el proceso escritural la resolución de los conflictos materiales, espirituales y existenciales cobran vida en la doble dimensión que juega. La elaboración de la dimensión artística consume a la realidad, la fustiga y la hace caer para luego transformarla y crear.

El arte es beneficiario de las potencias iluminadoras de la existencia; así lo comprende Kazantzakis cuando firma su testamento *Carta al Greco*. Quiere iluminar al resto logrando primero su redención, porque asumió la responsabilidad del profeta. Por

eso escribió incesantemente, porque ahí estaba la verdadera lucha, la libertad y el arte. Se confió en la síntesis, creyó en la armonía futura, tardó veinte años de su vida en forjar el canto del cisne. *Buda* no lo engañó, lo liberó y le dio la redención que tanto buscó en la escritura. Pero *Buda*, a su vez, fue un paso más allá; el arte que se le encomendó derribó toda concepción artística abiertamente declarada.

El proyecto escritural kazantzakiano fracasa en su propósito redentor porque su poder transformador opera solo en la literatura, ya nada puede hacer para modificar las estructuras de la realidad y salvar a la humanidad. La matriz del arte y de la realidad, de la imaginación y de la verdad, proporciona el espacio donde emerge la escritura, pero no puede facultarla para resolver los conflictos fenoménicos ni mucho menos para hacer del arte un consuelo metafísico. La idea de arte planteada por Kazantzakis se ve astillada en *Buda*.

## 3 El canto del cisne

### 3.1 Realidad y tragedia: Yang-Tsé

A ojos de Kazantzakis, la época en que vivió debía hundirse prontamente, no por una cuestión de pesimismo, sino por una regeneración natural de los estados del universo. Frente a sus ojos transitaban imágenes que advertían la podredumbre definitiva, movimientos que amenazaban las capacidades creativas del hombre imponiéndole un destino vulgar e innoble: guerras sangrientas que implicaban consuelos hipócritas y aspiraciones vagas. Las ideologías marchitaban el camino liberador del hombre, lo detenían físicamente en recompensas sin sentido; nada tenía que ver Cristo con las instituciones religiosas, nada Lenin con los poderes tiránicos, por atraer dos casos disímiles.

El escritor griego vio en esta descomposición la destrucción del mundo, por un lado, y el nacimiento de una nueva era, por otro. El universo es armonía y, como tal, necesita de cambios permanentes para su evolución. La forma de llevar a cabo ese proceso, de completar la realidad inacabada, queda en manos del hombre, razón por la cual Kazantzakis asume la responsabilidad de colaborar en ese proceso de ruina en el que se hallaba el mundo. Demostrarse a sí mismo que no todo estaba perdido y que su itinerario intelectual y espiritual debía responder a necesidades más profundas, impulsaron al escritor griego a asumir una gran responsabilidad para con las fuerzas que movilizan el destino de la humanidad:

Lo recuerdo nítidamente; antes de sentir piedad por los hombres, sentí vergüenza de mí. Tenía vergüenza de ver este sufrimiento humano y me esforzaba en transformar este horror en un espectáculo efímero y vano. Me decía: «¡No es verdad, no te dejes arrastrar, como los ingenuos, a creerlo; el hambre y la saciedad, la alegría y el sufrimiento no son más que espectros!»». Lo decía y lo repetía, pero de tanto mirar niños llorosos y famélicos, mujeres de mejillas hundidas y ojos llenos de odio y sufrimiento, mi corazón se deshacía en llanto. Seguía con emoción este inesperado cambio en mí (*Carta 451*).

Este pasaje Kazantzakis lo recuerda a propósito de su viaje a la Alemania sumida en la catástrofe que dejó tras de sí la Primera Guerra. Conviven para esta época

las reminiscencias de un cristianismo heterodoxo, el activismo comunista y la incipiente visión búdica, pensamientos que lo harán cuestionarse el modo en que deben ser percibidos e interiorizados los fenómenos del mundo. De acuerdo a esto, podemos establecer dos cosas, primero, en las condiciones materiales subyacen desgracias que afectan la espiritualidad del hombre, y, segundo, la resistencia por parte de Kazantzakis en admitir esa experiencia como una verdad. Inmerso en el recogimiento de una problemática difícil de desanudar, la labor del escritor se acrecienta como una responsabilidad ineluctable, pues, independiente de las máscaras con las que se encubra la materia, los sentimientos de indignación y de injusticia a causa de los acontecimientos históricos eran innegables.

Recordaremos que en la concepción artística kazantzakiana antes de la acción es el verbo, “semilla que crea el mundo visible e invisible” (552). El cretense apuesta, finalmente, por la vía búdica para conjuntar las antinomias, pues la opción de la praxis política, si bien suponía una efectiva forma de luchar, fracasaba en sus intentos de armonizar los elementos contradictorios presentes en la sociedad y solucionar los problemas estructurales de la realidad. Así, el problema de lo práctico se desplaza exclusivamente a lo espiritual y, en específico, a la espiritualidad artística, pues siendo Kazantzakis un creador, lucha por la transformación y movilización de las sustancias mediante el arte, acción con la que se quiere alcanzar la síntesis y, consecuentemente, la redención espiritual.

El hombre y la vida son, en la cosmovisión kazantzakiana, un terreno confinado pero fértil. La escritura es el único medio de comunicar la imaginación y la realidad, por lo que permite la amplitud espiritual del hombre, ya que opera en los dos planos intensificando y afirmando el sentido existencial de la vida, con todo lo que ello implica. Que no haya para Kazantzakis otra forma de canalizar sus problemáticas y expresar el camino de ascensión de la libertad, indudablemente confiere al arte escritural una primacía que va a la par del espíritu. Arte y espíritu se corresponden en tanto ambos inquieran en el proceso ascensional que lleva a la liberación. Los *veintitantos soldaditos de plomo*, es decir, cada una de las letras del alfabeto, posibilitan la redención espiritual; es más, no hay otra salvación que esa, “[pero] una sola cosa constituye la dignidad del hombre: vivir y morir valientemente, sin aceptar ninguna recompensa” (592).

Tal como se expresa en *Ascesis*, la primacía del espíritu y su elevación se deben a la lucha perpetua que mantiene el hombre, dispuesto a permanecer en constante

búsqueda e inconformismo. En este sentido, la renuncia búdica se convierte en la explicación del mundo y los fenómenos, ahí es donde se debe actuar para resolver las antinomias porque es el terreno más fructífero. La síntesis, entonces, procede como la culminación del proceso espiritual y la resolución de los conflictos externos que acechan al hombre. Este nihilismo vitalista, que afirma y niega a la vez, solventa la realidad que habita *Buda*.

La dimensión realista de *Buda* debe su materia al contexto sociopolítico europeo de mitad de siglo XX, donde los conflictos y la decadencia descomunales se empoderaron de las vivencias de Kazantzakis. Ese lapso histórico, que va desde 1922 a 1943, involucró diversas tendencias en el pensamiento del autor, las que están inscritas en la materia argumental de esta primera dimensión. Distintas aristas ponen en tela de juicio las fuerzas desencadenantes y desgarradoras de su época, cuya espacialidad en *Buda* se sitúa en un poblado chino a comienzo del siglo XX.

La obra, que contempla tres actos, abre con un prólogo y la figura del Poeta<sup>12</sup>, quien, en un parlamento crucial para abarcar el arco completo de su estructura, deja en evidencia los mecanismos dramáticos y artísticos que desarrollan la esencia de *Buda*. Los escenarios y personajes, las acciones y sus consecuencias, son elementos engendrados o destruidos por la mente del Poeta, cuestión determinante al momento de la lectura, pues interpela al lector/espectador para que presencie cómodamente la futura función. La fuerza enunciativa de su discurso radica en la creación verbal de una nueva realidad ligada a la imaginación artística, lo que viene a anticipar el destino trágico de la humanidad entera, preconcebida como un juguete sometido al yugo de las fuerzas naturales. Todo es un juego de la mente –repite extasiado el Poeta–; es una fiesta para esperar el pensamiento y la sonrisa de Buda y así emprender la guerra contra el dolor humano.

En el juego se abre la vertiente fantasiosa de la realidad, el abismo inconsistente ubicado en el cerebro humano. El Poeta hace un llamado implorando a la *Mente todopoderosa* para dar sentido a los elementos naturales del mundo, los que se proyectan a partir de la inventiva humana. Ciertamente, en la mente residen la espiritualidad y la palabra, así como también las posibilidades de combatir y redimir. Más allá de las comparaciones conceptuales, lo importante es advertir que de la figura

---

<sup>12</sup> Vale tener en cuenta la función que cumple el Poeta en el prólogo de la tragedia, quien como figura externa al desarrollo de la obra, posee no solo una conciencia argumentativa al presentar los hechos que ocurrirán dentro de ella, sino que otorga también las claves ficcionales e interpretativas para entenderla. El Poeta, por lo tanto, es propietario de una conciencia dramática integral.

del Poeta se desprende la cosmovisión kazantzakiana de la existencia. En él está depositado sintéticamente el resultado de reflexiones maduras y consistentes, las cuales tienen su última esperanza en lo que el arte, bajo la forma de la tragedia *Buda*, puede conseguir.

Esta dualidad entre el autor y su presencia en el prólogo, se torna más rica aún cuando hacia el final la figura del Poeta deja en manos del mago Huming su poderío artístico. El Mago, ya al interior de la obra, encarna la visión consumada de los hechos, además de movilizar los hilos conductores de las acciones y los actos, enfatizando que la vida de cada personaje está previamente trazada de acuerdo a un destino absoluto. De esta forma, el Mago es portador de un saber capaz de reconocer la fragilidad humana y el movimiento universal de las cosas, facultad que se simboliza en las tres máscaras que cuelgan de su cuello, cuyo sentido representa los tres estados del tiempo: pasado, presente y futuro; y las tres edades del hombre: vejez, adultez y juventud<sup>13</sup>. Con los rasgos atemporales y, por ende, eternos y trascendentes, el Mago construye la particular escena donde tendrán transcurso los hechos:

Abro los ojos del cuerpo: al punto lo eterno desaparece y veo ante mí una aldea china, junto al terrible Río Azul, el Yang-Tsé, sucio, lodoso, lleno de hombres sudados y mujeres grávidas y hormigueros de niños, y huele a excremento humano y a jazmín. Y en la cumbre de la aldea, la Torre del Señor, con los leones de piedra que ríen, y con cimientos siete veces siete capas de huesos, siete veces siete capas de gemidos de esclavos y esclavas de la terrible estirpe de los Chang. Y a los pies de la Torre, una plaza adornada festivamente [...] Y en el centro, debajo de una haya silvestre calcina por el rayo, la estatua de Buda, con cuatro papadas, con cuatro vientres, con cuatro puertas abiertas en la fortaleza de su testa, para que entren los cuatro vendavales; Buda, Buda: ¡y mira a los hombres y estalla en risa! (13-14).

El despliegue escénico nace de una experiencia búdica de la existencia. Previo al acto de abrir los ojos, es decir, de presenciar los hechos empíricos del mundo, lo efímero desaparece y el estado absoluto de liberación y purificación (nirvana), cobra importancia con relación al proceso ascético finalizado. En detrimento de la experiencia concreta, lo espiritual del budismo concede al Mago una experiencia totalizante de la

---

<sup>13</sup> También tres corazones: uno se compadece, otro se burla y el tercero da muerte a todas las cosas.

experiencia humana, ya que, habiendo superado el sufrimiento de la vida, participa correlativamente con los movimientos naturales del cosmos. A este respecto, el Mago no solo posee la visión budista del mundo, sino que también es conocedor de la trascendencia que va más allá de la esfera espiritual. El budismo, a través de la negación y la renuncia, logra la síntesis en el espíritu, no así en el mundo. En cambio Huming participa de un proceso mayor de acción, que apunta a la resolución de las antítesis fenoménicas por medio del arte. Este punto es esencial para entender el modo en que se desenvuelve este personaje, porque de algún modo, al ser una proyección del propio Kazantzakis, encarna diversos elementos constituyentes de la concepción artística de este, incluso de su proyecto escritural. Si Huming es lo artístico de *Buda*, por qué no vincularlo a la acción de la escritura, idéntica como acción a la del budismo aunque de una dimensión mayor.

Al aparecer los personajes que representarán la obra, el Mago repara en la desdicha humana para dar cuenta de los caminos erróneos que ha cimentado el hombre, creyendo que el entendimiento y la razón otorgan salvación a la vida. Más efusivo es al presentar a quien será su protagonista, el viejo Chang: “Tienes que luchar mucho esta noche con la ira, con el amor, con el dolor. Tente muy firme, viejo Chang, para que la Palabra no te derribe. Eres la columna central que sostiene el tejado de mi fantasía esta noche [...]” (18)<sup>14</sup>. Desmantelando la metáfora, la columna a la cual refiere Huming es el proceso ascensional en el cual Chang tendrá que pasar distintas pruebas que pondrán de relieve su carácter trágico. *Ascesis* obra en la formación del personaje en la medida que va confrontando y superando las barreras que supone la vida.

Los otros personajes cargarán con su destino común, donde la muerte es la única posibilidad de salvación. Para ellos no hay ascensión espiritual, son una madeja del juego metateatral<sup>15</sup>. Así la ilusión se echa a andar, todo y todos giran alrededor de la estatua de Buda y están a la espera de la muerte, hora en que el amedrentador río Yang-Tsé derribe los tres diques que ha mandado a construir el joven Chang, hijo del emperador y sucesor del reino. Meiling, hija también del anciano Chang, Li-liang,

---

<sup>14</sup> Tras señalar que los personajes bailarían sobre el caos, y que ese baile es el arte, el Mago nominará de “masa amorfa” al pueblo, categorización que contrasta rotundamente con la de Chang, pues él es un personaje de alma noble, altivo y aristocrática. Recae en él la heroicidad con la que Kazantzakis identifica su lucha.

<sup>15</sup> La metateatralidad de *Buda* consiste en la obra que el Mago hace representar a los personajes del pueblo, que es, finalmente, el destino que les tocará vivir a cada uno de ellos. El viejo Chang es el único personaje conciente de esta realidad apariencial.

esposa del futuro emperador, el viejo Mandarín<sup>16</sup>, los tres músicos, los tres centinelas, las cinco prostitutas y el resto del pueblo terminan por conformar el Acto primero.

Presentado el conflicto que configurará al anciano Chang, Huming profiere un extenso monólogo recibiendo a los personajes e instala la perdición absoluta en el enfrentamiento que se producirá entre el avance del Río Azul y los intentos de dominar esta fuerza por parte del joven Chang. La naturaleza y la técnica se oponen ferozmente para vislumbrar la antítesis Oriente/Occidente<sup>17</sup>, respectivamente. Insolente, orgulloso e indomable, el joven Chang pretende impedir el curso normal del río levantando diques y, con ello, salvar al reino y al pueblo de la inminente catástrofe. Este hecho trae consigo una serie de dificultades que van desentrañando el conflicto dramático de la dimensión realista, puesto que el viejo Chang encarna, justamente, los ideales de una China ancestral. La disputa se interpone entre dos agones esencialmente antitéticos, vislumbrando el carácter de cada uno.

No es difícil percatarse que las descripciones de los personajes en cuestión van definiendo sus personalidades por contraste a la figura del Mago. Este, como ningún otro, posee la intuición, afirmación y percepción absoluta de los abismos que contienen la vida, razón por la cual puede desplazarse en las dos dimensiones que articulan *Buda*. Pese a que Huming debe cumplir también un papel, la pasión de Buda<sup>18</sup>, el padre y el hijo no dejan de estar sujetos a la realidad de la representación y determinados por lo que allí acontezca.

Mientras las prostitutas claman a la estatua de Buda piedad y compasión de sus almas innobles, se percatan de que las aguas del río Yang-Tsé rugen bajo la tierra en señal de amedrentación y descontrol<sup>19</sup>. La alarmante situación provoca el descontento popular hacia la familia Chang, evidenciando la forma oportunista y pasiva en que actúa la masa. No obstante aquello, algunos soldados del ejército comandado por el joven

---

<sup>16</sup> El Mandarín o “cronista” es producto de un pensamiento racionalista, avocado en defender las leyes, el orden y la moral conservadora. Lo artístico de la vida se pierde completamente en su percepción de la historia del hombre, cuyas observaciones son netamente contemplativas y no aspiran a la destrucción de las estructuras sociales.

<sup>17</sup> La veneración por la naturaleza es un rasgo distintivo de los pueblos orientales, ya que supone un respeto por los antepasados y el culto a la tradición. Su contrapartida es la insolencia del joven Chang, representante de los ideales occidentales por imponer la técnica avasalladora e inarmoniosa del progreso humano. Se nombran fábricas, escuelas, baños, ferrocarriles, teléfonos, telégrafos y automóviles como construcciones a su haber.

<sup>18</sup> Sin poder comer, ni beber, ni copular, el Mago desacraliza el ritual evadiendo las exigencias de la pasión de Buda. En efecto, su posición en la obra está más allá de las limitaciones.

<sup>19</sup> De acuerdo a lo que señala el Mandarín en el testimonio de las *Crónicas del hombre*, el Yang-Tsé se ha desbordado innumerables veces acabando con la vida de todos los habitantes. Este fenómeno natural y circular, distingue un eterno retorno de la desgracia que contribuye a percibir trágicamente los hechos de la realidad en la cual están inmersos los personajes.

Chang, provenientes de la frontera que separa el primer dique con el pueblo, interceden en la situación para comunicar, por una parte, que han sido vencidos por el río y, en consecuencia, su fuerza natural debiese cesar la avanzada; y, por otra parte, pese a la calamidad, el joven Chang, promotor de la necia empresa que busca imponer su voluntad por sobre todo, continúa con vida<sup>20</sup>. Pero el río Yang-Tsé y Buda corren como dos fuerzas unívocas, “son la misma cosa” (42), reconoce explícitamente Huming, revelando el vínculo sobrenatural que mantienen. Y Buda es la nada que anuncia muerte y salvación en el movimiento inagotable de las fuerzas que constituyen el universo y la vida.

Desde la gran Torre el anciano Chang atiende el llamado de su gente y, por vez primera, expresa su sentir:

Fuerzas agraces y fuerzas tiernas habitan mi pecho y disputan. Buda, magno pensamiento, ¡reconcílalas! Me inclino, miro la tierra con voracidad, y digo: “¡Es mía!” Pero al punto me apaciguo, el panal se derrite y gotea dentro de mí, y reparto la tierra a los hombres. Miro al varón y quiero darle muerte. ¿Por qué? No lo sé. Miro a la mujer; mis ojos se nublan; quiero dormir con ella. Miro a mi hijo, y la sangre me sube a los ojos y grito: “¡Maldito sea el esperma del hombre”! Mi virtud es un altísimo nardo que se marchita rápido sobre sebosas capas de infamias y deshonras. Mi cerebro, una lucha de equilibrio: a derecha e izquierda las oscuras fuerzas de la locura, ¡y él trata de pasar, temblando, el puente de seda! ¿Cuántos miles de años, cuántos miles de cuerpos he de pasar aún, Señor, para aliviarme? ¿Para qué mi carne se vuelva espíritu, y el espíritu aire? (...)” (48).

Este pasaje es iluminador para perfilar el carácter del Anciano y la forma en que se desplegará su ascesis de libertad. Las fuerzas que lo constituyen como un individuo superior residen en la interioridad de su ser, propiamente en su espíritu, emplazamiento donde se vivencia la oposición y el sufrimiento. Lo primero que se aprecia de su personalidad conviene delimitarlo en relación con *Buda* y el reconocimiento de sus

---

<sup>20</sup> Este hecho suscita muchas controversias entre las familias de las víctimas, pues la “guerra” en la cual participaron solo dejó muerte y desolación. No cabe duda de que el acontecer de la dimensión realista en *Buda* tiene un referente explícito en el contexto de guerras vivido en Europa. Las posibilidades externas que se originan en el mundo fenoménico coartan las acciones liberadoras del hombre y arrastran consigo, sin ningún sentido, vidas inocentes. Kazantzakis ensambla estas posibilidades bajo la forma artística de la tragedia, en cuanto propone hechos ineluctables que aniquilan, desde distintos parámetros, a los individuos.

dificultades para alcanzar la síntesis espiritual. A él es quien implora para la liberación y la unificación de las contradicciones vitales. Este paso es sumamente significativo para acceder a la realización de su destino y a la configuración de su conciencia trágica.

Entre el Mago y Chang se antepone un reconocimiento mutuo de la aparente realidad en la que se funda la metateatralidad, esto porque ambos personajes accionan en un nivel mayor de intelección. Una especie de pacto condiciona su relación, lo que se materializa en las *visiones* búdicas atraídas por Huming, sortilegio y ensoñación que derrumban el escenario alzando el misterio y la pasión de Buda en un plano distinto<sup>21</sup>. La música de fondo participa en la construcción de esta otra-realidad y, con la interferencia del joven Chang, las imágenes oníricas se disipan.

Despojados los personajes de la aproximación budista de la existencia –paradoja en la cual se sostiene el carácter ilusorio de la realidad empírica y el reflejo de aquella<sup>22</sup>–, el conflicto, ralentizado por los poderes del Mago, retorna a su centro de acción. Frente a frente, el joven Chang le reclama a su padre el báculo del poder, alegando que su gobierno ha finalizado. “Has muerto padre; estás muerto. ¡Terminó tu jornada y llegó mi turno! Ya tus dos pies están en la fosa. Yo, en cambio, estoy entero sobre la tierra; ¡ha llegado mi turno! Cada generación tiene un deber propio: una, marcharse; la otra, gobernar; la tercera, esperar. ¡Me ha llegado la hora de gobernar!” (71). La problemática se tensiona porque las fuerzas encarnadas en los personajes se profundizan, buscan solventar su razón en los antepasados; uno, el Anciano, para pedir auxilio; otro, el Joven, para exigir el trono. Ambas desean el mismo poder, la diferencia está en el propósito que tiene cada quien para querer poseerlo.

La cólera y enajenación del viejo Chang conturban su espiritualidad alejándolo de la senda búdica. El poder y el deseo de poder lo vulgarizan. Sin embargo, tras ser agredido verbalmente por su hijo y pese a las contradicciones que se yerguen en su alma, es capaz de tomar conciencia de sus acciones, por lo que detiene su frustración implorando la ayuda de Buda y reconociendo su defección. Para el caso del joven Chang, su afrentosa personalidad lo precipitará a la perdición tan pronto caiga el primer dique que contiene la fuerza del río e inunde las aldeas más cercanas. “Van a ver cosas peores. Estamos en el comienzo [...]” (81), asegura el Mago para socavar la esperanza de todos.

---

<sup>21</sup> El lenguaje acotacional empleado por Kazantzakis cumple una función fundamental en el desarrollo dramático de *Buda*, integrando y desplegando distintos planos dentro de una misma acción.

<sup>22</sup> Cfr. Gunelás, J.D. “La función de lo semejante en *Cristo* de Nikos Kazantzakis”. *Tras las huellas de Kazantzakis*. Ed. Olga Omatos. Granada: Athos-Pérgamos, 1999. 125-136.

Estamos hacia el final del Acto primero, en la preparación y la marcha<sup>23</sup> ascensional del viejo Chang. Dispuesto a enfrentarse a sí mismo y a las fuerzas desgarradoras del destino, el emperador se debate entre la lucha interna y la lucha externa para dar sentido a las incoherencias que configuran al hombre (cfr. Jaspers 42). Asimismo, podemos determinar que el proceso de la acción dramática es paralelo al proceso de la acción interna que experimente el Anciano; en conjunto son fuerzas que progresivamente se oponen y complementan recíprocamente en un mismo proceso, el de la ascensión espiritual del protagonista.

En el Acto segundo, el espacio se traslada al interior de la Torre, donde la acción se concentra en la animosidad del viejo Chang por plantarse a discutir con los espíritus de los Antepasados, formados en un tribunal. Esta situación origina una inflexión de la acción dramática, ya que declara a favor de su hijo para que no lo castiguen por haber intentado acceder al poder hostilmente. Los Antepasados, impertérritos, tienen ya su veredicto: debe morir, y por manos de su padre, a quien le ofrecen un puñal.

¡Oh! ¿Con quiénes hablaba yo? ¿A quién suplicaba? ¿Quién puso este puñal en mi mano? ¿Por qué mis labios destilan veneno? ¡Oh fuerzas oscuras, oh voces de mi corazón! (*Mira las armaduras.*) Escuchadme, Antepasados, no me nubléis la mente. No me aulléis en la noche como los chacales. ¡Hablad claramente, como hombres! No soy siervo yo para temer, no soy mujer para tener compasión, no soy hombre para pretender evitar el deber y no cumplirlo. También yo soy un demonio como vosotros, también yo soy un Chang. Descuajo el corazón de mis entrañas ¡y cumplo! (91).

Si con la caída del primer dique participamos en la iniciación ascética del Anciano, motivada en parte por los procesos externos, con el juicio de los Antepasados y, por ende, de la tradición, la lucha se focaliza completamente en su interior. Al verse determinado por leyes ancestrales, el orden por el que abogó para frenar las ambiciones de su hijo se convierte, lamentablemente, en su terrible herencia. No puede renunciar al dictamen y a la misión encomendada, aunque se resista. Con el río rugiendo de fondo, el

---

<sup>23</sup> La preparación y la marcha constituyen las primeras dos etapas de *Ascesis*. De acuerdo al ejercicio espiritual, el sujeto debe someter la materia al espíritu intentando alcanzar un más allá de sus limitaciones humanas. Para esto, es necesario perder toda esperanza de triunfo (aspecto que aún no se vislumbra en el actuar del Anciano) y, así, adquirir una especie de doble conciencia crítica que lo acerque a comprender su situación en el cosmos. En palabras de Jaspers, se visibiliza una conciencia de lo trágico.

viejo Chang, sumido en la tempestad espiritual y material, iguala la furia del desborde con la de los Antepasados. Son ellos también la fuerza sobrenatural que exige muerte y equilibrio. En consecuencia, el culpable debe morir en sacrificio para detener, esta vez, el avance de las aguas e impedir que derruya el segundo dique.

La lucha emprendida por el viejo Chang se desliza indistintamente por dos flancos, el del espíritu y el de la materia, reafirmando en su carácter la antitética cosmovisión kazantzakiana permeada por el budismo. Asume el protagonista en la dualidad de su pensamiento un compromiso con sus convicciones, ya que en ellas está depositada la esperanza del equilibrio, esto es, la calma del Yang-Tsé y la salvación de su pueblo. Esa intuición es la que lo posiciona definitivamente en el centro del argumento que recorre la dimensión realista, cuestión que dejará al descubierto su evolución espiritual.

Señalamos que los conflictos externos –materializados en las acciones acaecidas en la realidad de la tragedia–, se arraigan en la experiencia del viejo Chang en tanto cumple una función política ligada al mundo fenoménico. Las condiciones materiales sumen al personaje en una contradicción vital que traba las aspiraciones liberadoras de su espíritu, obstaculizando, a través de la presencia de su rebelde hijo, la vía búdica de trascendencia. Agreguemos que este estado evolutivo y dinámico, donde el Anciano posee cada vez con mayor certidumbre la facultad de reconocer las acciones que ejecuta, conlleva una serie de problemáticas asociadas a fenómenos que impactan negativamente en la posibilidad de concretar su ascesis. El avance del Yang-Tsé, junto con la decisión del tribunal de los Antepasados y la rebeldía de su hijo, conforman la tríada que detonará una crisis en la existencia del viejo Chang. En esta delgada línea, la realidad intransigente a la cual pertenece pondrá a prueba su validez espiritual y su conciencia, vista a la luz de *Esencia y formas de lo trágico*.

Una encrucijada domina la conciencia de Chang. La pesada tarea de asesinar a su hijo debe cumplirse, pero con qué costos. Si el joven muere, la esperanza de perpetuar el reino seguirá en pie: su nieto, hijo en común con Li-liang, tomará el reino y será otro de los Chang. A su vez, este filicidio apaciguaría las fuerzas naturales porque el culpable estaría castigado y el pueblo salvado. No hay nada perdido en esta muerte, el amor filial debe sacrificarse en pos de la liberación del yugo del Yang-Tsé<sup>24</sup>. Y así se

---

<sup>24</sup> Posteriormente, el viejo Chang exclamará: “¡Ah, ah, para salvar miles de ratas he dado muerte a un león!” (114). Esta expresión será desencadenada por la insuficiencia humana para corregir las terribles potencias naturales del destino.

procede. El padre mata a su hijo y exige la recompensa a los Antepasados, hacer retroceder el río para que no ahogue a su pueblo. Pero el Yang-Tsé no transa; golpea con fiereza la tierra y busca la Torre de los Chang; quiere destruir a toda la estirpe<sup>25</sup>.

Así, la tragedia va tomando forma únicamente en la dimensión realista, de acuerdo a la oposición irreductible de las fuerzas del mundo (cfr. Jaspers 35). El viejo emperador es incapaz de contener las antinomias en el estado actual de su existencia, y mucho menos liberarse de ellas por medio de la síntesis budista. Con todo, el sufrimiento y la muerte se posan en la profundidad de su ser para la pronta iluminación. “Terrible es el sí, terrible el no, calla. ¡Maldita sea la vida! ¡Alzo mis manos ensangrentadas: maldita sea la vida!” (*Buda* 104). El destino de Chang se va desarrollando a medida de que este actúa y la ruina resulta inevitable. “No es meramente la ruina de la vida como existencia, sino la frustración de todo fenómeno de perfección. Es la esencia espiritual del hombre la que fracasa en una inmensa riqueza de posibilidades, cada una de las cuales, merced a una peculiar materialización, hace aparecer y a la vez consume el fracaso” (Jaspers 34).

Sufrimiento y muerte vuelven conciencia la acción de Chang en el momento que destruyen toda esperanza. “¿Quién hizo el mundo tan estrecho, Huming, tan malo, tan inferior al corazón del hombre? ¡Ya no me gusta! (...)” (*Buda* 115). Las palabras del Anciano son elocuentes al respecto, no se trata de la simple lucha contra un hecho concreto, sino del enfrentamiento latente entre las fuerzas del hombre y lo universal, que es, igualmente, reflejo de las colisiones entre el hombre y las potencias sobrenaturales. “Ignorante e inconscientemente, [el hombre] cae en las manos de las potencias de las que quería escapar” (Jaspers 46). Esto supone una atmósfera trágica<sup>26</sup> que carece de una resolución positiva para los propósitos de Chang, sobre todo cuando el segundo dique colapsa y ve su última esperanza truncada, la de salvar a su nieto.

Asistimos a un doble nacimiento de Buda, tanto en el espíritu del gobernador chino como en las *visiones* que Huming introduce de él. Sendas y planos diferentes que convergen en la iluminación. El proceso es doloroso en ambos casos, pero no cabe duda de que corren paralelamente anticipando la liberación. La marcha del viejo Chang se

---

<sup>25</sup> El gesto simbólico de encargar al nieto con el viejo Koang para salvar la estirpe de los Chang, viene a coronar el apego material que inclina al emperador hacia la inmediatez y a determinar que todo el pueblo está perdido. Pese a este conocimiento, aún no logra deshacerse de los ilusorios fenómenos que cimientan la realidad, lo que retiene su posibilidad de ascensión.

<sup>26</sup> “La atmósfera trágica crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que nosotros somos entregados. Es algo extraño que nos amenaza ineludiblemente. Hacia donde dirijamos nuestros pasos, lo que nuestro ojo encuentra, lo que registra nuestro oído: está en el aire lo que habrá de aniquilarnos, hagamos lo que hiciéremos” (Jaspers 40).

encamina hacia la noción de libertad entregándose desesperanzado al movimiento de Buda: “Oh catarata, allí donde vas tú iba yo también; en buena hora has venido; salto a tu grupa: ¡Vamos! Nada me importa ya. He llegado a la cima del dolor. ¡Desde aquí comienza la libertad!” (*Buda* 151). Sin nada a qué aferrarse, ni hijos<sup>27</sup>, ni nieto, ni reino, genera en sí una conciencia de lo trágico y, por lo mismo, se hace responsable de la encrucijada imbricada en su espíritu<sup>28</sup>. La vía búdica permite vencer el miedo a la muerte y superar el sufrimiento, participando de un proceso creativo donde el sujeto es la semilla de una lucha difícil, irreductible en el ámbito del mundo, que decanta en la libertad absoluta y trascendente, en suma, la síntesis espiritual<sup>29</sup>.

Buda, Buda, creo que nos aproximamos a la salvación... El mundo comienza a reducirse, a volverse transparente; distingo el río más allá de los muros; más allá del río el mar, más allá del mar al viejo Chang que navega, como nube liviana, por sobre la Nada, desenredando innumerables hilos y desapareciendo... Ya no sufro: ¡que estés bien, Buda! No temo, no amo, no quiero...” (137).

La renuncia búdica se torna en exultación para quien logra vislumbrar la ascensión de su espíritu. *Ascesis* encuentra su cauce en la acción de Chang en tanto es consciente de su libertad y ayuda a madurar los elementos contradictorios que surgen de la realidad y de sí mismo. El silencio búdico se prolonga en un estado primitivo que no aparece sino hasta que las fuerzas incontrolables se extinguen en su última etapa de evolución. Esto significa la trascendencia espiritual del viejo Chang, el develar la verdad que lo ceñía contra su destino. No obstante, el desenmascaramiento de la realidad, de la dimensión realista, no se produce exclusivamente por la ascesis de Chang, sino que interviene en su realización, en todo momento, la participación del mago Huming. Lo observamos, primeramente, en el juego metateatral ya descrito, luego en la *visiones* y, finalmente, en la concreción de la trascendencia búdica. Sin Huming, que moviliza los hilos conductores a partir de la dimensión artística, la dimensión

---

<sup>27</sup> Meiling, quien se sacrifica para impedir que el río llegue a la Torre, muere virginal y por una causa perdida que le obliga moralmente su ejecución. Principalmente, el rol de la mujer en la literatura kazantzakiana se reduce a funciones secundarias: acompañar, servir, alimentar, engendrar.

<sup>28</sup> Jaspers llama a este reconocimiento una verdad que implica el saber trágico: “(...) llegar a conocer lo injusto en todo, constituye el proceso de la tragedia” (56).

<sup>29</sup> Esta contradicción es la que Kazantzakis vivencia en el mundo externo, interiorizándolo para conseguir la armonía espiritual y el equilibrio entre las fuerzas. Si bien la alternativa política, al tratarse también de una acción, de una lucha, posibilita abrir el camino de la libertad, fracasa en su intento de resolver las antinomias del mundo al no ser capaz de lograr la síntesis. De ahí a que Kazantzakis llame al mundo fenoménico una ilusión, pues carece de espíritu y trascendencia (cfr. *Carta* 449).

realista pierde toda la vitalidad creativa. Porque es su irrupción permanente en la realidad lo que aprueba la libertad absoluta de Chang, de hecho este último así se lo hace saber: “El hombre libre tiene un amigo: te tiene a ti” (153).

Después de la tercera y última *visión*, el Mago destruye las ensoñaciones porque “la tierra se vació y se purificó (...) Llegó a su fin la fantasía” (180). La alusión al juego teatral en *Buda*, es decir, la inclusión de la dimensión realista en la realidad empírica, hace posible que el viejo Chang sea el agente de su proceso de conocimiento y salvación. Para él, sucumbir ante las adversidades materiales es el triunfo del espíritu (cfr. Jaspers 48), pues su proceso ascensional ha culminado y nada más queda que esperar la muerte con valentía y afirmación. Buda, Yang-Tsé y Chang operan bajo la misma dimensión realista y sobre un proceso progresivo y ascendente que desencadena la tragedia. La conciencia de lo trágico es portadora de la liberación, síntesis y redención budista, cuya cúspide necesita de la dimensión realista para alcanzar la meta trazada por el proyecto escritural kazantzakiano de modificar la realidad empírica. El arte viene a encumbrar un ideal mayor que subordina a la realidad de los Chang como también a la realidad de Kazantzakis.

### 3.2 Arte y tragedia: Buda

Al sentir los tres golpes del gong, el pájaro de la fantasía, Huming, se despierta. Cuando el Poeta introduce y presenta al Mago en la obra, aún estamos en el prólogo de *Buda*. Este gesto escénico es sumamente significativo para abarcar la plenitud de su conciencia sobre los hechos dramáticos que acontecerán. Entra al Acto primero con un hábito amarillo de monje budista, colgando en su cuello tres máscaras que representan, justamente, la omnipresencia de ese saber<sup>30</sup>. “Otra vez los hombres deben necesitarme; se habrá roto y habrá quedado colgando en harapos la fábula que les oculta la verdad (...)” (13), replica con cierto dejo irónico. Y con justa razón, pues el hombre para Kazantzakis no puede conseguir nada provechoso para sí ni para nadie sin el sortilegio del verbo. Ello se descubre en la fantasía del cerebro, anticipada por las palabras del Poeta pero materializada en las acciones del Mago.

Cierro los ojos del cuerpo; no veo ya lo efímero, avizoro lo eterno, una China extendida en las nubes, hecha de agua, sol y brisa leve, y navega tranquila, ni alegre ni triste, tranquila sobre el tiempo y el espacio, sobre la necesidad, con viento favorable hacia el abismo. Abro los ojos del cuerpo: al punto lo eterno desaparece y veo ante mí una aldea china, junto al terrible Río Azul, el Yang-Tsé, sucio, lodoso, lleno de hombres sudados y mujeres grávidas y hormigueros de niños, y huele a excremento humano y a jazmín. Y en la cumbre de la aldea, la Torre del Señor, con los leones de piedra que ríen, y con cimientos siete veces siete capas de huesos, siete veces siete capas de gemidos de esclavos y esclavas de la terrible stirpe de los Chang. Y a los pies de la Torre, una plaza adornada festivamente con farolitos con mirtos, con banderas. (13-14).

Este primer estado de cosas nos proporciona la manera en que debemos entrar a *Buda*. Se alude a dos planos de la existencia que inferimos se conectan en el umbral que une y desune la materia y el espíritu. Como Huming es poseedor de un conocimiento universal –el saber trágico–, tiene la facultad de discernir entre lo efímero y lo eterno, es decir, entre la ilusión de la realidad y la verdad del arte. Ahora, el umbral que se

---

<sup>30</sup> El uso de estas máscaras es revelador: “Cambio el ojo y el mundo cambia, he aquí el gran secreto” (35).

interpone entre ambos planos es precisamente Huming<sup>31</sup>, agente movilizador de las acciones entre lo realista y lo artístico.

El lenguaje escénico nos aporta otro elemento crucial: la plaza esta adornada porque se representará la pasión de Buda, de cómo llegó a alcanzar la iluminación. Quién otro sino el Mago será el que desempeñe este papel. Dispuestos estos elementos, las coordenadas están listas para que el Mago dé inicio a la representación<sup>32</sup> de sus *visiones*.

La figura de Buda en el escenario es conjurada por el viejo Chang para experimentar la iniciación espiritual. Este hace un llamado al descubrimiento de la verdad por medio de la ensoñación búdica, representación que el Mago está a punto de llevar a cabo. En ella veremos cómo Chang, quien soporta el peso de la realidad de la vida, se ve envuelto por el ritual mágico de la palabra, convirtiéndose en un espectador más del camino ascendente de Buda.

EL MAGO (*se inclina primero ante Buda, luego hace reverencia al Señor y enseña al pueblo. Con la larga pluma azul que lleva, traza en el aire un círculo mágico*). Hago bajar desde el cielo y lo trazo sobre la tierra el mágico círculo de los doce signos; hago una era, donde van a entrar a combatir personajes de la fantasía, los grandes atletas. ¡Que ninguno pise el sagrado círculo! (50).

En la comunicación que se establece entre los agones, atisbamos el flujo que corre por la dimensión realista de Chang y la artística del Mago. Este flujo es la estatua de Buda, que cobra vida en esas *visiones*. El pueblo, anonadado ante el milagro, contempla las imágenes que se yerguen delante de sus ojos: se derrumba el escenario de la dimensión realista y penetra el río Ganges por el contorno de una isla, donde un árbol seco cubre la vívida silueta del maestro iluminado. En esta situación, Buda exclama el nombre de Mogalano, su discípulo, para preguntarle si compadece a los hombres que se encuentran alrededor suyo, hombres que forman parte de una ilusión. Claramente, el mensaje búdico se explicita para negar la existencia empírica y distinguir el espíritu en ella: él mismo venciendo las pruebas que tiende la fantasmagoría del mundo. Su pasión se extiende como un lienzo donde revela el tránsito hacia la iluminación, superando las

---

<sup>31</sup> Nuestra participación en *Buda* como lector/espectador es a través de la óptica del personaje.

<sup>32</sup> Es sugerente que la tragedia de la dimensión realista parta cuando el Mago copula con una de las prostitutas.

tentaciones de la realidad y enseñando a su discípulo que el espíritu debe serlo todo. Ananda, Márkalo, Sariputo y Mogalano dan cuenta de la profundidad de la representación búdica a través de sus palabras. A veces son ellos solos una realidad que pareciera única, como si la *visión* abarcara la totalidad de la obra, y a veces irrumpe la realidad para esfumar la ensoñación.

*Lentamente la visión se nubla. El pueblo se sume en éxtasis. Ya no distingue sino un lago oscuro e inmóvil y un cisne negro que nada. Poco a poco también esto desaparece. Una música... De repente se detiene. Aparece el joven Chang enfurecido. Viste de gris, lleva un látigo. Lo sigue un heraldo todo ensangrentado. Mira al pueblo que fuma hachís y estalla (67).*

De pronto la *visión* se contrae y desaparece. El poder transubstanciador del arte no logra solventar una representación donde la realidad del desborde del Yang-Tsé y el sufrimiento de los hombres irrumpen continuamente.

La mente, que funciona como el pilar central de estas *visiones*, vincula directamente las dimensiones que operan en *Buda* y las despliega como un arco completo que cruza los tres actos de la obra, cuya fuerza se concentra en el proceso ascensional del viaje Chang. La representación budista acaba totalmente cuando el joven Chang, lleno de ira por no poder detener el avance del río Yang-Tsé, busca a su padre para arrebatarle el trono. Esta confrontación, señalamos con anterioridad, marca el despertar de la conciencia del Anciano, cuestión que se corresponde con el proceso vivenciado por Buda en las sugerentes imágenes.

El influjo que ejerce el Mago en esta reconstrucción imaginaria es vital, pues a través del arte logra consumir la experiencia ascética de Chang, así como también anticipar la inminente muerte del pueblo en la dimensión realista. La necesidad de que el arte intervenga en la realidad misma se vincula con el movimiento antinómico de su existencia, esto es, el poder otorgado al arte viene a diluir las oposiciones de la naturaleza en la síntesis. Gracias al arte se puede dar forma al grito invisible e intuitivo que emana de las entrañas del hombre, afirma Nietzsche.

Al abrirse la segunda *visión*, nos encontramos nuevamente con que el sufrimiento de Chang es el que promueve la presencia de Buda. Huming, que comienza a explicitar el porqué de su mágica función, traza el círculo de la representación para retomar el punto en el que se detuvieron previo a la insolencia del joven Chang. El viejo padre de la China recuerda perfectamente este evento, a lo que el Mago responde “Ay

de ti, Anciano; Buda no ha liberado todavía tu recuerdo” (116). Con la entrada de Sariputo y Mogalano en la *visión* primera, el pueblo se volatiliza y se compenetra con lo sucedido. Aparece Jana, Maras y la Tentación, pruebas que Buda deberá superar en la renuncia para acceder a un nivel de conciencia superior. A este respecto, Mogalano, fiel compañero, se da cuenta de ello y describe la exultación de los sentidos de Buda. La sonrisa que embriaga todo tiempo y espacio encienden la atmósfera festiva de la pasión. Asimismo, la ascensión se materializa en la liberación del pensamiento, mientras lucha contra las palabras de la Tentación, quien intenta alejarlo de la purificación. Esto, en efecto, no se logra, y el pueblo anuncia la llegada del hombre futuro, liberado de la liberación.

El éxtasis búdico rompe los límites humanos para transformar el pesado cuerpo en espíritu y retornar así al universo primitivo, a lo Uno primordial. “Y por eso, todos los años, igual que hoy, en el día de tu fiesta, celebro tu liberación para que te acuerdes también de mí, Buda, y me liberes (...) Y hago venir desde su Monasterio al famoso Mago, para que le ponga alas a la Necesidad, ¡a fin de que vuele!” (49). Estas palabras emitidas por el viejo Chang, contemplan la importancia que tiene Buda al momento de sanar el sufrimiento universal.

Resuenan hasta ahora los conceptos utilizados por Nietzsche para la interpretación de la tragedia ática. El nihilismo y la afirmación de la vida son elementos que el filósofo y Buda canalizan para la liberación, al igual que Kazantzakis. El sufrimiento humano, la gran espina clavada en el corazón de Chang, revela la forma en que el mundo de los fenómenos impacta en nuestra realización como individuos susceptibles al dolor. Como señala Nietzsche, subyacen a la naturaleza dos fuerzas invisibles que pulsán fuertemente la realidad. Estas potencias indisolubles del mundo son las que Buda quiere trascender renunciando a los sentidos terrenales de la existencia, manifestación que recoge la última *visión* de Huming.

La comprensión del grito es como la potencialidad espiritual de cada ser humano es reflejo de lo trascendental en nosotros. Buda exhala su último grito cual eco en el abismo de la existencia. En la representación, el maestro ha iluminado a los discípulos venciendo las contradicciones espirituales que provoca la materia de los fenómenos sensibles en el alma. La negatividad con la que se observa el mundo hace del espíritu humano una contienda hermética y única. Por ello, la enseñanza del maestro no es otra sino buscar la libertad individual resolviendo las oposiciones que se alzan en nuestra ruta espiritual. Buda muere y vive en la inexistencia, se ve fulminado por lo

trascendente y unido al universo en un acto máximo de liberación. Él se transforma en puro espíritu que se mueve en conjunción con las fuerzas atávicas del mundo.

La tragedia de Chang se reviste de un saber universal al entrar en contacto con el fundamento de la existencia. El *principium individuationis* se religa a lo cósmico porque las *visiones* del Mago conjuran al espíritu con la palabra posibilitando la síntesis. Con la creación de las imágenes de la representación búdica, la concepción artística kazantzakiana está operando como un proceso de transubstanciación en la dimensión realista, tragedia en la que todo ser humano sucumbe ante la fuerza del destino, aquí el Yang-Tsé. Chang participa de la transformación porque justamente el arte de la creación se lo permite. Las *visiones* en este sentido recobran el paso ascendente de Buda para proponer una armonía del mundo.

La síntesis culmina el proceso espiritual de Chang imponiendo a la muerte como destino, pero también desplegando una compleja *visión* que se parte en tres para dar forma a la evolución espiritual de Buda. Sin ir más lejos, cuando Chang se enfrenta a sus distintas pruebas espirituales en el contexto realista de la obra, el Mago afirma seguir trabajando aunque no esté presente físicamente. Esta cuestión sitúa al arte en la omnipresencia de las máscaras de Huming, o en el poder ilimitado de la mente para construir representaciones reveladoras. El arte de esta forma penetra la realidad para liberar al hombre del sufrimiento, esta es la gran meta de Huming y de la concepción kazantzakiana, por lo que las *visiones* vienen a expresar la forma que tiene el arte para manifestarse en la realidad. Con ello transforma, libera, armoniza, trasciende y redime. El grito de Buda se hace arte y esclarece la existencia de Chang.

### 3.3 La síntesis última

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche avizora que el mundo griego clásico se sustenta en la antítesis de Apolo y Dioniso, dos instintos discordantes y recíprocos que “por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática” (41). Estos estados puros de la naturaleza son las antinomias a las que Kazantzakis se enfrentó férreamente a lo largo de su vida y las que trazan completamente *Carta al Greco*. Para él y para Nietzsche, el vínculo entre el hombre y la naturaleza debía reestablecerse en y por el arte, imponiendo la afirmación de la vida y la pertenencia del yo al universo. Lo Uno primordial nietzscheano, es decir, el yo fundido en el cosmos, conduce las fuerzas de Huming hacia la liberación del hombre, esa es su misión en *Buda*.

El Mago asume un compromiso mediático entre los acontecimientos trágicos de la dimensión realista y la evolución espiritual del viejo Chang. Esto, como lo vislumbramos, se materializa en las *visiones* que exhiben la pasión de Buda. De hecho, esta mediatización se establece porque Huming es la encarnación de la concepción artística kazantzakiana, cuya praxis moviliza la acción dramática en ambos niveles.

El arte puede contener la realidad mediante la imaginación y la ficcionalización de su materia, pero en ningún caso puede ser *ella misma*<sup>33</sup>. La prueba más contundente la hallamos en la forma que tiene la expresión artística para intervenir la realidad de la obra. Las *visiones* se materializan escénicamente en el juego teatral que el mismo Huming produce en la dimensión realista, pero se manifiestan artísticamente en cuanto despliega un conocimiento espiritual consumado en la liberación. Huming abre los ojos y ve el mundo nacer, los cierra y ya nada es efímero.

Se le confiere al arte un dominio sobre la realidad en la medida que puede intervenirla y crear así la armonía. En este sentido, el Mago es el dios-artista que refiere Nietzsche.

Un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando

---

<sup>33</sup> El juego metateatral de Huming es prueba de ello.

mundos, se desembaraza de la *necesidad* implicada en la plenitud y la *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas (32).

Y como dios-artista posee un conocimiento total de las posibilidades fenoménicas, las echa a rodar para demostrarle al lector/espectador que está frente a la resolución de toda antítesis: todos tienen que morir, unos ahogados, asesinados o sacrificados para calmar las fuerzas sobrenaturales; otros de forma anónima y sin importancia porque así es el ciclo de la vida y de la muerte; y solo uno es quien alcanza la trascendencia.

La naturaleza revela su verdad bajo la óptica del arte. En las *visiones* de Huming el arte significa la salvación espiritual de Chang y la síntesis de los fenómenos del mundo bajo la forma de la tragedia, pues encauza las potencias contradictorias, ineluctables e indisolubles en un movimiento armonioso fijado en la fatalidad. Esto conviene situarlo no solo en la dimensión artística y realista de *Buda*, sino también en el proyecto escritural kazantzakiano, porque es la escritura su herramienta de lucha y ascensión, de transformación y redención.

Según Nietzsche, “el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza (...) corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad” (80). Aludo esto porque la negación budista, representada en las *visiones* que entroncan ambas dimensiones operando en *Buda*, resulta ser una vía efectiva de salvación. De acuerdo a *Ascesis* y el fracaso de la acción política, la renuncia búdica viene a solventar la contradicción irreparable de la realidad a través de la negación. Pero el Buda que nos presenta Huming está revestido de un halo artístico que lo asienta no en la negación de la materia, sino en la renuncia de los fenómenos que provocan el dolor humano. Sin duda, la magia que contienen las *visiones* va dirigida a la liberación de ese dolor. Hay renuncia, no negación, pues el saber trágico de la existencia matizado con reflexiones budistas, acentúa la afirmación de la vida en la muerte. La mortalidad del hombre es la última puerta de la trascendencia.

La concepción sobre el arte que elabora Kazantzakis en la *Carta* utiliza esta puerta para ascender espiritualmente, no para definirse por ella. En *Buda* se desprende que el carácter budista de las *visiones*, a pesar de que propone y cumple una función redentora para el ser humano, no quiere formar parte de la totalidad cósmica. La renuncia búdica que apreciamos en la última *visión* del Mago, viene a materializar el

flujo que circula entre la dimensión artística y la realista, puesto que lleva a cabo el proceso ascensional de Chang y de Buda. Sin embargo, las aspiraciones de Kazantzakis eran mucho mayores en relación con su proyecto escritural. Con sus veintitantos soldaditos anhela la síntesis última de la existencia, es decir, reconquistar el mundo fenoménico para construir una matriz que solvente la evolución espiritual del ser humano en el devenir. El budismo en este caso, solo cumple con una parte de las ambiciones, ya que hace posible la síntesis pero renunciando al mundo, a las pasiones y, por tanto, a la vida. Esta negación, señala Nietzsche, es salvada por el arte en un consuelo metafísico. Y así mismo lo recibió Kazantzakis, aunque filtrado por su proyecto escritural.

Las múltiples máscaras de Dioniso encarnadas en los héroes de las antiguas tragedias griegas, descubren el misterio de la vida, que la unión del uno con el todo es lo eternamente sufriente y contradictorio. Esta es el gran sí nietzscheano de la vida, lo que conlleva en su cimiento el consuelo metafísico de la existencia, pues la obra de arte, a la luz de la tragedia, “deja en nosotros (...) en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, (que) la vida es indestructiblemente poderosa y placentera” (79).

Las proyecciones escriturales del pensador cretense sobrepasan los límites humanos en cuanto deja constancia de una búsqueda de trascendencia absoluta, la que se debe al poder redentor y curativo del arte. En ese sentido, ligado a su cosmovisión, el arte y la escritura permite la armonía universal de las oposiciones, tanto materiales como espirituales. Es por ello que las *visiones* del Mago intervienen en la dimensión realista de *Buda* movilizando la potencia del Yang-Tsé y procurando la salvación de Chang, porque implica una síntesis mayor que deposita sus logros en la esperanzadora empresa de construir un futuro digno. Esto evidencia la misión profética que asumió Kazantzakis durante su vida, la de redimir a la humanidad por medio de su arte escritural.

En *Buda* somos testigos de dos dimensiones paralelas unidas por la intervención despliegue artístico de las *visiones* en la realidad de la obra. Esa realidad en la que nos vemos inmersos como lectores/espectadores, es la realidad configurada por el arte y no por los fenómenos. *Buda* tiene su síntesis en distintos planos: el de la esfera realista con la afirmación de un destino trágico, el de esfera espiritual donde el hombre asciende y se libera del mundo y el del arte, por cuanto posibilita lo Uno primordial.

Una concepción artística que pretende disolver las contradicciones en y por el arte tiene su doble filo a la luz del proyecto escritural kazantzakiano. Si Nietzsche veía en la tragedia un consuelo metafísico en tanto el espectador lograba penetrar el misterio de la vida y su unidad cósmica, en Kazantzakis esa verdad queda sujeta al poder que le confiere a la escritura. Los fenómenos empíricos que son elaborados en *Buda* como dimensión realista, son atraídos y articulados artísticamente para establecer la síntesis: el Yang-Tsé cursa sus aguas hacia la muerte y reunifica el poder de la naturaleza con la vida; Chang se ve envuelto en las *visiones* del Mago para poder trascender espiritualmente en esa síntesis que reunifica las contradicciones interiores del ser. Ahora, dónde encontramos la confianza de la palabra como una transformación en potencia de la realidad. La respuesta está, paradójicamente, en los mismos fenómenos de la dimensión realista que opera en *Buda*, los cuales son sometidos a la percepción fantasiosa del Poeta-Mago, quien expresa en *Buda* la consumación del arte, porque el sortilegio del verbo, en su dimensión artística-imaginativa, prepara la síntesis de las antinomias del mundo en sus propios límites. La transformación que quiere concretar la escritura de las estructuras de la realidad empírica, en vistas del proyecto kazantzakiano y la concepción artística de la *Carta*, es resquebrajada en *Buda*. La síntesis última, que promueve la armonía futura de las estructuras sociales, se queda en el consuelo metafísico de la existencia, puesto que *Buda*, al ser el Canto del cisne de Kazantzakis, conduce los fenómenos del mundo hacia su armonía en y por el arte, no en la realidad. La imposibilidad del proyecto escritural en *Buda* se hace el más bello canto triunfando en el fracaso de la transformación real.

### 3 Conclusiones

*Buda* es la expresión acabada del arte kazantzakiano. Es más, su concepción artística se desarrolla con mayor franqueza y verdad acá que en *Carta al Greco*. Plantear esto no tiene nada de antojadizo, ya que hemos puesto en perspectiva las diversas posturas que asume el pensador griego para vislumbrar las características de una concepción artística explícita pero no determinante, de acuerdo a la naturaleza de *Buda*. Desde la obra participamos en su complejidad y profundidad, al punto que advertimos en un comienzo la razón por la cual debemos considerarla el testimonio artístico por excelencia.

Todas las líneas trazadas en *Buda* refieren a inquietudes de Kazantzakis por encontrar resolución a las antinomias del mundo. Con *Ascesis* nos acercamos medianamente a esta meta, pues bien sabemos que el budismo entregó la llave que difumina la ilusión del mundo para acceder a la síntesis espiritual. En la mente, móvil que comprende la creatividad del ser, se armonizan los fenómenos que suscitan el dolor existencial. Al develar la máscara de las apariencias, nos vemos arrojados al abismo de la vida. *Buda* ilumina el corazón del hombre porque despeja y distingue las tinieblas de la luz, es decir, transforma la materia en espíritu en un acto de contemplación y renuncia. Lo que enseña es signo de pureza y afirmación de la vida en un marco artístico de elevación espiritual; es el puente que comunica con “lo tenebroso e inaccesible donde el mundo se ahoga y se libera” (*Carta* 544). La senda búdica de la existencia se extiende como una verdad innegable y fructífera en la elaboración de la concepción artística kazantzakiana.

Frente a esto, Kazantzakis siempre fue consciente de las disyuntivas que significaba apropiarse del budismo, sobre todo en lo concerniente a la síntesis espiritual por medio de la renuncia al mundo. El proyecto escritural desbordó la frontera del espíritu y de la materia para entregarse a la búsqueda y lucha por la transformación total de los fenómenos. Reunificar al hombre y al universo con el sortilegio del verbo se convirtió en la pulsión más esperanzadora del pensador griego.

Indudablemente, el fundamente filosófico existencial, ético y estético, de la concepción artística de Kazantzakis comporta en su matriz valores trascendentales al individuo en cuanto pretende vaciar la realidad porvenir y construir la armonía futura. El arte, en este sentido, comprende una multitud de posibilidades que intentan responder a la pregunta sobre la verdad de la vida y del hombre. En líneas generales, la producción

literaria del autor problematiza dicho cuestionamiento desde diversos ángulos, revelando luchas humanas que apuestan por la libertad absoluta, las cuales son ensalzadas en *Carta al Greco*.

En el corazón de cada uno habitan pasiones contradictorias y afirmativas del movimiento universal de la vida. La lucha emprendida por Kazantzakis para liberar el camino estancado en viejos valores y llegar a la construcción de una nueva realidad armónica, llegó a imponer la síntesis de todo lo opuesto e ineludible como la única forma de acción liberadora y redentora. El arte, entendiéndolo en su propósito unificador, viene a reproducir la lucha estética que Kazantzakis se propuso trasladar a la praxis y desde ahí transformar el mundo.

Sé que lo que escribo nunca será de un arte consumado, pues mi intención es tratar de superar los límites del arte, y que así se deforma la substancia de la belleza, la armonía. A medida que escribía sentía más profundamente que al escribir no me esforzaba en crear la belleza sino la redención. No era un verdadero chupatintas, que hallaba su placer en adornar una hermosa frase, en buscar una rima rica: yo también era un hombre que luchaba, sufría y buscaba la liberación. Quería liberarme de las tinieblas que estaban en mí para que se hiciera la luz, de mis terribles antepasados que rugían para transformarlos en seres humanos (*Carta 552*).

Cabe cuestionarse, nuevamente, si este arte que declara Kazantzakis guarda relación con *Buda*. A la luz de las consideraciones nietzscheanas y jaspersianas, la forma de tragedia que da el subtítulo a *Buda*, hace de esta un arte consumado. El hecho de estar tantos años elaborando apasionadamente el mismo drama, rebasa con creces la concepción artística de su autor, sobre todo en su proyecto escritural. En *Buda*, la obra más compleja del repertorio dramático del escritor cretense, se alimentan el arte y la realidad para concebir la substancia de la escritura kazantzakiana.

El flujo antitético del mundo de las imágenes y el sueño de la realidad embriagada, despliegan una cosmovisión artística capaz de inteligir ambos fenómenos, apropiándose de sus naturalezas indomables para forjar la semilla curativa y transubstanciadora del arte. El poder artístico en *Buda* es reflejo del proyecto escritural kazantzakiano, a saber, una escritura que quiere imponerse como el destino donde la difusa frontera de la verdad y imaginación desaparece por completo.

## 4 Bibliografía

- Bibliografía directa

Kazantzakis, Nikos. *Ascesis. Salvadores Dei*. Trad. Enrique de Obregón. En *Obras Selectas III*. Barcelona: Editorial Plantea, 1975. Impreso.

- - - *Buda*. Trad. Miguel Castillo Didier. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1983. Impreso.

- - - *Carta al Greco*. Trad. Delfín Leocadio Garasa. En *Obras Selectas III*. Barcelona: Editorial Plantea, 1975. Impreso.

- - - *Cristo*. Trad. Miguel Castillo Didier. Santiago: Editorial Cuarto Propio / Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, Universidad de Chile, 1997. Impreso.

- - - *Comedia... Tragedia en un acto*. Trad. Roberto Quiroz Pizarro. En *Abismo y Fe: Aproximaciones a la Comedia de Kazantzakis*. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, Universidad de Chile, 1998. Impreso.

- - - *Teatro I*. Ed. Miguel Castillo Didier. Santiago: Editorial Universitaria, 1978. Impreso.

- Bibliografía indirecta

Anemoyanis, Yorgos. “Kazantzakis, traductor de obras dramáticas”. En *Tras las huellas de Kazantzakis*. Ed. Olga Omatos. Granada: Athos-Pérgamos, 1999. 11-15. Impreso

Izzet, Aziz. “Introducción” a *Ascesis. Salvadores Dei*. Trad. Enrique de Obregón. En *Obras Selectas III*. Barcelona: Editorial Plantea, 1975. Impreso.

Bidal Baudier, M.-L. *Niko Kazantzakis. Cómo el hombre se hace inmortal*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1986. Impreso.

Bien, Peter. *Politics of Spirit. Vol. 2*. Princeton: University Press, 2006. *Google Books*. Web. 30 Oct. 2011.

- - - “Prólogo” a *Buda*. Trad. Miguel Castillo Didier. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1983. Impreso.

Brcnić, Carolina. “La herencia prometeica: el sujeto rebelde.” Tesis de Magíster. Universidad de Chile, 2003.

Castillo Didier, Miguel. “Introducción” a *Teatro I*. Ed. Miguel Castillo Didier. Santiago: Editorial Universitaria, 1978. Impreso.

- - - “Sobre el teatro de Nikos Kazantzakis” en *Cristóbal Colón*. Trad. Miguel Castillo Didier. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, Universidad de Chile / Athos-Pérgamos, 1997. Impreso.

Gunelás, J.D. “La función de lo semejante en *Cristo* de Nikos Kazantzakis”. En *Tras las huellas de Kazantzakis*. Ed. Olga Omatos. Granada: Athos-Pérgamos, 1999. 125-136. Impreso.

- - - “The Concept of Resemblance in Kazantzakis’s Tragedies *Christ* and *Buddha*”. *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 16, 1998. Impreso.

Quiroz Pizarro, Roberto. *Cronología y bibliografía de Kazantzakis*. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, Universidad de Chile, 1997. Impreso.

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

- - - *Nikos Kazantzakis*. Santiago: LOM Ediciones, 2003. Impreso.

- Bibliografía acerca de lo trágico

Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Trad. N. Silveti Paz. Buenos Aires: Editorial Sur, 1960. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2010. Impreso.