

EL LABERINTO DE CRETA EN LA *ODISEA* DE NIKOS KAZANTZAKIS

HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID*

helena.gonzalez@uam.es

http://dionisos.decf.uam.es/filologia_clasica/sexenio/docente.php?id=23

RESUMEN

A lo largo de la tradición, la literatura occidental ha derivado muchos de sus grandes temas de la mitología clásica. Este artículo aborda la recepción de uno de esos temas, el del laberinto cretense, en la *Odisea* (1938), obra fundamental de un destacado exponente de la literatura del siglo XX: Nikos Kazantzakis (1884-1957). Los vínculos entre los cantos IV-VIII del poema y el mito del laberinto serán analizados en este artículo a través de los elementos del baile, el toro, la caverna y el sacrificio, así como de los personajes de Odiseo (Teseo), Dijtena (Ariadna) e Idomeneo (Minotauro).

PALABRAS CLAVE

Literatura, siglo XX, tradición clásica, mitología, laberinto, Creta, ritual, baile.

The Cretan Labyrinth in Nikos Kazantzakis' *Odyssey*

ABSTRACT

Throughout tradition western Literature has drawn many of its main themes from classical mythology. This article addresses the reception of one of those themes, the Cretan labyrinth, in the *Odyssey* (1938), a key work of an outstanding exponent of the 20th century Literature: Nikos Kazantzakis (1884-1957). The links between the books IV-VIII of the poem and the myth of the labyrinth will be analyzed in this article through the elements of the dance, the bull, the cavern and the sacrifice, as well as through the characters of Odysseus (Theseus), Diktena (Ariadne) and Idomeneus (Minotaur).

KEYWORDS

Literature, 20th century, classical tradition, mythology, labyrinth, Crete, ritual, dance.

1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y LA OBRA

El nombre de Nikos Kazantzakis (1884-1957) es el del gran heterodoxo de las letras neohelénicas y resultan más familiares las adaptaciones cinematográficas de algunas de sus novelas (*Ce lui qui doit mourir* de Jules Dassin [1957], *Zorba el griego* de Michael Cacoyannis [1964] o *La última tentación de Cristo* de Michael Scorsese [1988]) que su propia obra literaria. Sin embargo, la relevancia de este mal conocido autor queda patente en el volumen de su producción y sus traducciones a lenguas extranjeras, en la amplitud de su temática y en su cultivo de casi todos los géneros literarios, en su frecuente osadía a la hora de emprender grandes proyectos literarios, pero también en su perseverancia en la ejecución de los mismos. Por poner un ejemplo: en este artículo abordaremos el tratamiento que Kazantzakis dio al tema del laberinto y veremos que le dedicó una novela, una tragedia y cuatro cantos de su *Odisea* (1938), una continuación de 33.333 versos de la *Odisea* de Homero, obra que, además, había traducido al griego moderno.

Como escritor y pensador, Kazantzakis puede ser calificado –en los mismos términos en que Ortega calificara a Oswald Spengler– como un “poderoso acuñador de ideas” (Prólogo de Ortega y Gasset en Spengler 1976: 12). Recoge influencias de las más variopintas fuentes y las asimila sintetizándolas en lo que llegará a ser un sistema de ideas y una literatura originales y

* Helena González Vaquerizo pertenece al grupo de investigación TRADICOM y al programa FPU del MEC.

propios. Sin ir más lejos, las ideas formuladas por Spengler, quien a su vez bebe de Leo Frobenius en *La decadencia de Occidente*, son clave en la obra de Kazantzakis. Lo mismo cabe decir del nihilismo heroico de Nietzsche, uno de los *maestros* de Kazantzakis, o del misticismo de Bergson. En sus cartas, Kazantzakis revela quiénes eran sus héroes mientras escribía la *Odisea*: Dante, El Greco, Genghis Kahn, Psycharis, Santa Teresa, Lenin, Don Quijote, Buda, Moisés (Prevelakis 1961: 154); los títulos de sus *Terzinas* también forman una lista de variadas influencias que incluye, además de los ya citados, a Cristo, Mahoma, Alejandro Magno, Hideyoshi, Shakespeare y Leonardo.

A pesar del eclecticismo, o precisamente por él, la obra de Kazantzakis se enmarca en el contexto de la modernidad y presenta muchos de los rasgos propios del modernismo literario: el símbolo del viaje como búsqueda de libertad y autoconocimiento; la predilección por los héroes rebeldes (como Prometeo o Juliano el Apóstata), paralelos a los personajes alienados de Cocteau, Gide, Kafka, Camus o Sartre; los recursos de la picaresca que despliega en *Vida y hechos de Alexis Zorbas* (1946); el primitivismo de los episodios africanos de la *Odisea* o el anticlericalismo de *La última tentación de Cristo* (1951), que tan duras consecuencias le acarreó (Aldridge 1971-2: 303-313). Por eso no es casual la amistad de Kazantzakis con Juan Ramón Jiménez, quien, nacido en 1888 y fallecido en 1958, es su casi exacto coetáneo, como tampoco lo son los paralelismos con D. H. Lawrence (Friar 1958: xx) o incluso cierta afinidad con Ernest Hemingway. También se explica fácilmente el interés de Kazantzakis por la figura de Unamuno, con quien se entrevistó en dos ocasiones¹. Por último, en su estudio *The Ulysses Theme* (1963), el profesor Stanford llamó ya hace años la atención sobre el llamativo hecho de que las dos reescrituras más importantes de la *Odisea* de Homero hubieran visto la luz en el siglo XX. Una de ellas era, por supuesto, la novela *Ulysses* (1922) de James Joyce. La otra la *Odisea* de Kazantzakis. Pero ¿por qué esta coincidencia en el tiempo del mito de Odiseo? O ¿por qué tantos ejemplos de reelaboraciones del mito del laberinto en el pasado siglo? Para Kazantzakis, como seguramente para muchos otros autores del momento, la necesidad de una épica que revitalizara los mitos clásicos en el siglo XX era acuciante. Después veremos por qué.

El pensamiento de Kazantzakis, inseparable, tanto en expresión como en contenido, de su literatura, trata de establecer conexiones y tender puentes entre el mayor número posible de hitos culturales. El resultado es una obra compleja que parece desvelar sus secretos, si, como con una llave mágica, se van abriendo desde diferentes puntos de vista sus puertas. Es decir, si se interpretan una y otra vez los mismos motivos con leves variantes, tal y como el propio autor hace. La amalgama de personajes, episodios, teorías y esfuerzos aparece entonces como el reiterado intento de un hombre, Kazantzakis-Odiseo, por entenderse a sí mismo en el contexto de la *gran cultura* humana e iluminar al resto de los hombres. En este sentido Kazantzakis pertenece al proyecto de elaboración de una “antropología de la cultura occidental”, de esa “ciencia sin nombre” de la que hablaba Giorgio Agamben (2005: 123-146). Proviene del decadentismo finisecular europeo, del agotamiento del naturalismo y el realismo literarios, y del descrédito del positivismo científico, como manifiestan su novela *Lirio y Serpiente*, muy influida por D’Annunzio, y los ensayos “La enfermedad del siglo” y “¿Está la ciencia en bancarrota?”, todos de 1906. Se erige en precursor del existencialismo con la obra *Comedia. Tragedia en un acto* (1909) y es miembro de pleno derecho de la cultura europea de entreguerras. Una época de cambios, momento idóneo para la destrucción y la creación de nuevos mitos, es la que ve a Kazantzakis crear su gran obra, la *Odisea*:

Aparte de que, para mí, una época más épica que la nuestra no existe. En tales épocas de interregnos, cuando un Mito se desmorona y otro lucha por mantenerse en pie, se crean las epopeyas. Para mí la *Odisea* es un nuevo intento épico-dramático del hombre contemporáneo, pasando por todos los estadios de la agonía de hoy en día, persiguiendo las

¹ En Salamanca, en 1931 y 1936, como corresponsal del periódico *I Kathimerini* (‘El cotidiano’). La segunda entrevista la reprodujo en *Viajando. España* (Kazantzakis 1998: 221-226).

más osadas esperanzas de encontrar la salvación (Kazantzakis 1943: 1028; trad. de la autora).

De este modo la pervivencia de los mitos griegos se une en Kazantzakis a un deliberado interés por actualizarlos. No obstante, se había educado en la escuela de la Santa Cruz francesa, había estudiado Derecho en Atenas y Filosofía en París, de manera que su formación académica lo vinculaba mucho más con la Europa occidental que con el pasado o el presente de la isla de Creta. Y sin embargo, Kazantzakis se define ante todo como cretense, entendiendo Creta desde su estratégica posición geográfica como puente cultural entre Oriente y Occidente (sin olvidar África), y entre la Antigüedad y nuestros días. Es con la osadía típicamente cretense que da la contemplación de las altas cumbres rocosas como Kazantzakis se atreve a tender puentes sobre el abismo de la época que le toca vivir, una “época de tránsito”. El concepto es especialmente relevante en la reconstrucción que el autor hace del tema del laberinto, ya que los episodios del mito se desarrollarán en el marco de una revolución campesina contra la monarquía decadente de Cnosos.

2. LOS LABERINTOS DE KAZANTZAKIS

La pertinencia de estudiar el tema del laberinto en un autor cretense, nacido en Heraclio (a escasos kilómetros de las ruinas del palacio de Cnosos), parece a primera vista innegable. Tanto más porque, como adelantamos, le dedica una tragedia, una novela y tres cantos de su ópera magna, la *Odisea*, que es una continuación, al tiempo que una reescritura, del viaje homérico. Además, tanto por la recurrencia de algunos de sus temas, ideas y motivos, como por el movimiento circular de su escritura, su obra puede recorrerse mediante una estrategia *espiral* y, por tanto, laberíntica: progresando desde fuera hasta el centro y desde el centro hacia fuera para volver a empezar, para hallar, quizá, en el centro el mismo misterio repetido; comprendiendo en el viaje y en el baile que es el propio recorrido el que enriquece el significado siempre idéntico y siempre renovado del misterio escondido en el centro. Y de esta manera empiezan a aflorar los rasgos característicos de los laberintos, de todos los laberintos y, por supuesto, de los de Kazantzakis. Laberintos rituales y sagrados, pero también laberintos mentales en los que se adentra el héroe de la *metis*, la inteligencia astuta, que en el mito es Teseo tanto como Odiseo. No en vano los dos héroes son protegidos de la diosa Atenea.

Una novela, una tragedia, un vasto poema épico. *En el palacio de Cnosos* (1914) recrea la hazaña de Teseo contra el Minotauro en forma de novela de aventuras. Kazantzakis aprovecha para exponer su visión de la Historia: un viejo mundo de ricos que se derrumba, un mundo más joven y más noble que pugna por triunfar. Retrata las fiestas, las corridas de toros y las danzas de las muchachas-serpientes e introduce algunas novedades: Ariadna y Fedra (hijas de Minos) se disputan el amor del joven Teseo, el herrero del palacio guarda en secreto una nueva arma (el hierro), Dédalo busca a los hombres voladores e Ícaro y sus amigos intentan huir del palacio.

La tragedia *Teseo (Kouros)* (1953) posee, por su parte, algunos rasgos destacables. En ella el héroe va a recibir, desde su llegada a la isla, una advertencia: “Aquí, príncipe mío, el beso es un laberinto; entras y ya no se puede salir” (Kazantzakis 1962: 748). La definición del laberinto como espacio de fácil acceso y difícil salida que da el poeta es paradigmática, puesto que lo específico del laberinto no es el peligro de que encierre un monstruo invencible, sino el peligro de perderse en su interior, haya o no monstruo, y no encontrar nunca la salida. Por eso la ayuda del hilo de una Ariadna resulta fundamental:

ARIADNA: Si descienes, estás perdido, mi bienamado. Estás perdido... aunque aciertes a escapar de las mandíbulas del dios, te extraviarás en los meandros del Laberinto: Y no verás nunca jamás la luz.

(Silencio. TESEO coge la mano de ARIADNA)

TESEO: Ariadna, Ariadna, tú que quieres ser mi compañera, escucha: un pájaro ha atravesado la mar y se ha posado en mi país. El pájaro ha contado que tú posees una madeja mágica...

ARIADNA: No lo creas, Teseo; es una fábula; *esa madeja mágica es mi cerebro*; yo lo devano y encuentro el camino.

TESEO: Toma mi mano, Ariadna; devana tu cerebro, iguíame! (Kazantzakis 1962: 771; trad. E. de Juan).

¡El famoso hilo de Ariadna es entonces su inteligencia! Original hallazgo de Kazantzakis². De forma paralela en su *Odisea*, el laberinto puede ser mental o, al menos, aprehendido por la mente:

Una pesada bandeja de cobre y arrastrarse sobre ella como la babosa,
con densas y engañosas roscas, el toro feroz de este castillo.
Todas sus vueltas inscribí en el fondo de mi bronceo cerebro
(Kaz., *Od.* VI, 993-995; trad. M. Castillo Didier).

En la tragedia, como en el mito, Teseo sale victorioso de las entrañas de la tierra, para mayor desconcierto del rey Minos:

MINOS: Has subido de los infiernos [...] ¿Qué ha pasado bajo tierra? ¿Cómo ha podido este bárbaro descubrir el sendero oculto? Yo no se lo he revelado hasta ahora a nadie, ni siquiera a ti [se dirige a Ariadna]. Tú no debías enterarte hasta mi muerte. Es nuestro más grande secreto, la verdadera corona; [...]. ¿Cómo lo ha sabido él? ¡Habla! (ibidem: 808)

MINOS: Te la envié para que te sedujera; tú la has seducido. Ella te ha cogido de la mano, así no te has extraviado en los designios impenetrables del dios. Y al llevarse a sus labios la flauta encantada, ella te ha ayudado en la medida de sus fuerzas (Kazantzakis 1962: 819).

La fuerza e inteligencia de Ariadna han sido más que suficientes para desvelar el misterio y vencer al monstruo. Y, como a menudo el misterio no es sino el descubrimiento de uno mismo, lo que Teseo encuentra a modo de espejo en el laberinto subterráneo es al Minotauro libertado, *Kouros*, imagen de sí mismo cubierta por una máscara taurina de la que Teseo le despoja. En consecuencia, el mito representa en esta interpretación de Kazantzakis la liberación de la animalidad, la conquista de la condición humana, que se lleva a cabo por medio de la luz (Teseo) y gracias al amor (Ariadna) (Dörr Zegers 2007: 765). El laberinto, que se identifica con los infiernos y con lo subterráneo, es la necesidad vencida por Teseo, y por él trocada en libertad. La idea de un Minotauro hecho a imagen y semejanza de su libertador Teseo, o viceversa, volvemos a encontrarla en el famoso relato del *Aleph* borgiano “La casa de Asterión”. Mientras aguarda con temor e impaciencia la llegada de su redentor, el monstruo se pregunta por la naturaleza de Teseo: “¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?” (Borges 2004: 84). El brevísimo relato de Borges es el que seguramente inspira a F. Dürrenmatt para su *Minotaurus* (1985), si bien de las similitudes de esta novela corta con el tratamiento de Kazantzakis son llamativas. El monstruo de Dürrenmatt ha aprendido quién es a fuerza de observarse en los espejos que cubren los pasillos del laberinto. Como el de Borges y como el de Kazantzakis está esperando a su redentor, su

² Sobre la concepción del cerebro como un laberinto véase Doob (1990: 84-5): “The brain itself has a labyrinthine structure of convolutions, or *gyri*, their very complications reflecting the high level of human intelligence according to Erasistratus (third century B.C.). There are also the brain’s “chambers” of imagination, reason, and memory, crammed with images and surrounded by passages like the courts of the Egyptian maze; the finely branching network of veins in the *pia mater* described in 1615 as “a mazy labyrinth”; and the *rete mirabile*, the wondrous net described by Galen, Rufus of Ephesus, and others as a complex interlace in which the animal spirits essential to accurate perception are manufactured. Diagrams of eye and brain are more vaguely labyrinthine, featuring concentric circles with divisions and links between them. I have found no incontrovertible early European evidence that the brain was viewed explicitly as a maze, but there may have been such a tradition in India, and certainly the similarity might have been apparent to anyone who had ever seen a brain”.

muerte, que habrá de llegar en la forma de un Teseo odiseico y dedálico, cubierto por una máscara de toro.

De los tres laberintos de Kazantzakis, el del poema épico, la *Odisea*, es el más interesante, porque es el que requiere de una mayor implicación para ser recorrido y descifrado. A fin de ponerlo en relación con el mito, prestaremos atención, por un lado, a los elementos sagrados de los ritos de Cnosos que son básicos y estructurales en el mito del laberinto cretense: el baile, el toro, la caverna, el sacrificio; por otro, a los personajes principales: el héroe Odiseo caracterizado como un nuevo Teseo, la princesa Dijtena como una peculiar Ariadna, el rey Idomeneo como el auténtico monstruo y la racionalización del Minotauro; y a los secundarios: el Maestro Primero como masónico Dédalo, las Doncellas Serpientes como las figuras (directamente extraídas de los frescos del palacio) de las sacerdotisas con el pecho descubierto y serpientes en las manos, y las princesas Fida y Krino como complementos de Dijtena. El personaje de Dijtena-Ariadna conduce el recorrido en forma de baile, que lleva a Odiseo y al lector al centro del laberinto cretense. De su mano nos moveremos también a lo largo de este artículo.

3. EL MINOTAURO: EL MONSTRUO Y EL MIASMA

La *Odisea* de Kazantzakis comienza en Ítaca, donde termina la de Homero, cuando el héroe, tras haber ajusticiado a los pretendientes, se da cuenta de que su isla se le ha quedado pequeña y, ávido de aventuras y experiencias, se hace de nuevo a la mar. Después de una corta visita a Menelao en Esparta, donde Odiseo rapta, con la avenencia de esta, a Helena (la bella de Troya), la tripulación arriba a Creta. La isla de Creta, además de la patria chica del autor, es la cuna de la civilización minoica y de los mitos que conforman la original religión cretense. Allí, en la cima del Monte Ida, nació Zeus y allí llevó raptada a la princesa lidia que daría su nombre al continente europeo. Allí, en torno al laberíntico palacio de Cnosos construido por Dédalo para encerrar al Minotauro, aquel monstruo –vergüenza y secreto de la familia real– nacido de la unión fatal de la esposa del rey Minos, Pasífae, con el toro divino; allí, entre montes horadados de cuevas, surgió el mito de Teseo y Ariadna. Ariadna es la joven princesa que auxilió con su famoso hilo al héroe extranjero a encontrar la salida del laberinto, una vez que este hubo matado al híbrido ser; la que, como una Medea, traicionó a su patria y huyó con su amado; la que, mientras dormía, fue abandonada u olvidada en una playa de la isla de Día (que es el nombre de un islote al norte de Heraclio, además del de Naxos), donde el dios Dioniso la convertiría en su esposa, inmortalizada en la constelación de la Corona Boreal.

Cuando el héroe de la *Odisea* de Kazantzakis llega a Creta, reina allí Idomeneo y no Minos, sencillamente porque nos situamos en tiempos homéricos, es decir, dos generaciones después de la época del mito del laberinto cretense. En la mitología griega, Idomeneo, rey de Creta, es hijo de Deucalión, nieto de Minos y Pasífae, y bisnieto de Europa y Zeus. Había luchado en Troya, como pretendiente que fue de Helena, y durante el viaje de regreso sufrió una tempestad. Para salvarse habría hecho un voto de sacrificar a Posidón al primer ser humano que se encontrara al llegar a la isla, que resultó ser su hijo o hija. En función de si cumplió o no su voto, la ciudad resultó maldita; de ahí que se viera afectada por una peste o *miasma*. En Idomeneo se repite así la suerte del abuelo Minos, quien, por incumplir su promesa de sacrificar a Posidón el magnífico toro blanco que este le había enviado, fue castigado con la pasión de su esposa por el animal y el fruto de su unión, el Minotauro-Asterión.

Para calmar a los dioses los cretenses expulsaron a Idomeneo, convertido así en chivo expiatorio, cuya crueldad, en el caso de que hubiera sacrificado a su hijo, había provocado la epidemia, y cuya impiedad, en el caso de que hubiera rehusado hacerlo, era responsable de la cólera divina. Y es que si un hombre comete una falta, si sobrepasa los límites que los dioses le han impuesto e incurre en *hybris*, se convierte en mancha, en *miasma*, esto es, en fuente infecciosa de la que se desprende un peligro de contagio para quienes estén en contacto con ella. Para aplacar la cólera divina normalmente será necesario el sacrificio de una víctima, un

chivo expiatorio, un *phármakos* o *kátharma* (Parker 1983: 257 y ss). Los ejemplos de esta situación en la mitología son múltiples, si bien el más paradigmático es el de Edipo y la Esfinge tebana.

Kazantzakis ha retomado este motivo por dos caminos diferentes. En primer lugar encontramos a un Idomeneo impotente y senil, cuya vejez está actuando como un *miasma* sobre la isla, la cual presenta los mismos síntomas que Tebas tal como la encuentra Edipo en la tragedia de Sófocles: las mujeres y los animales están estériles, los campos no producen, los ejércitos se debilitan. Así describe el poema: “Cómo se ajaba el alma de la isla y las mujeres estaban estériles y no engendraban los animales, se apestaban, y cómo las flotas se hundieron” (Kaz., *Od.* V, 567-68). De forma paralela en la tragedia clásica “[La ciudad] se debilita en la plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres” (Sóf., *Edipo Rey* 25-28; trad. A. Alamillo). Son los síntomas de un *loimós*, un conjunto de desastres mayor que la simple plaga originada por la impiedad y que suele asociarse con desórdenes civiles y derrotas militares. Porque una ciudad y un rey débiles son fácilmente derrotados, que es lo que le ocurre a Idomeneo en la *Odisea* de Kazantzakis a manos de los bárbaros que lideran la revolución campesina en su contra.

En segundo lugar el rey Idomeneo va a pedir el sacrificio de una de sus hijas, Fida, que se pone del lado de los campesinos en armas, y el matrimonio con otra, Krino, la virgen en la que aspiraba a engendrar. Se trata de dos hechos que precipitarán su caída por constituir en sí mismos tanto la purificación como el origen de una nueva falta. La persona del líder concentra obligación y privilegios, como muy bien refleja la relación padre-hija en el caso de Idomeneo con Fida y Krino, suerte de Ifigenias que deben ser sacrificadas por el bien común. Y es un motivo del cuento popular y del mito el del sacrificio de la joven más hermosa del lugar o de la hija del rey.

La vejez y la impotencia de un rey (en este caso de Idomeneo) son susceptibles de contagiarse a la ciudad, porque del rey depende la prosperidad del pueblo. Porque su cuerpo es “de Zeus” (Hesíodo, *Teog.* 96; trad. A. Pérez) y no debe ser deformado. La justicia, por el contrario, trae salud a las cosas vivas (mujeres, animales y plantas), de manera que dan frutos (niños, rebaños, cereales), al tiempo que la acompañan los mares tranquilos y las empresas militares victoriosas:

[...] un irreprochable rey que, temeroso de los dioses, reina sobre muchos y valerosos hombres, y hace que triunfe la justicia y que produzca la negra tierra trigo y cebada y que se inclinen los árboles por el fruto, y que las ovejas paran robustas y el mar produzca peces por su buen gobierno, y que el pueblo sea próspero bajo su cetro. (Hom, *Od.* XIX, 109-114; trad. J.L. Calvo).

En cambio el rey Idomeneo, tal y como lo retrata Kazantzakis, es un auténtico monstruo y en este sentido el descendiente legítimo del Minotauro. Lo es por la monstruosidad de sus acciones, que el reiterado apodo de rey-toro no hace sino resaltar. Pero no consigue consumar el matrimonio con su hija Krino, que se inmola en una feroz danza con el toro, ni el sacrificio de Fida, que morirá luchando por derrocarlo. Odiseo convence a Idomeneo para que celebre sus bodas y los rituales de fertilidad con Helena (que a la sazón es su cómplice), pero el hijo que ella concibe es de uno de los campesinos bárbaros en armas, portadores de una sangre hirviente que ha de verterse en las venas decaídas para renovar el mundo (Kaz., *Od.* III, 729-739). No solo la nueva sangre y la revitalización que perseguía el monstruoso rey-minotauro, Idomeneo, se dan en otros cuerpos, el de la hermosa y clásica Helena con el de los fuertes y modernos bárbaros, sino que estos triunfan en la batalla y derrocan al viejo rey, expulsando así de la ciudad el *miasma*.

4. LA PRINCESA QUE AUXILIA AL HÉROE: UNA NUEVA ARIADNA³

El rey Idomeneo tiene tres hijas, dos malas y una buena, como en la *Cenicienta* o como en el *Rey Lear*: la primogénita virgen Krino (un lirio, *krino*), la lunática Fida (una serpiente, *fidi*) y la bella Dijtena (una red, *dijti*).



Las princesas cretenses

En las hermanas de Dijtena se da un desdoblamiento del personaje de Ariadna, es decir, del personaje de la joven enamorada, donde Krino, la virgen que se resiste a convertirse en víctima de los abusos de su propio padre, representa la doncella amenazada de Ariadna, y Fida, que es quien presta su ayuda efectiva al pueblo en armas y en mayor medida traiciona al rey, se nos presenta como una suerte de Casandra de la que todos piensan que ha enloquecido. El nombre de Krino (Lirio) alude a las flores que decoran las paredes del palacio de Cnosos; el nombre de Fida (Serpiente) la pone en relación con las figuras, igualmente características de Cnosos, de las sacerdotisas que sostienen sendas serpientes en sus manos. Dijtena, por su parte, deriva su nombre del sustantivo *dijti*, en griego antiguo *diktyon*, que significa “red”. La etimología del vocablo egeo *dikte* es desconocida, pero se trata sin duda de un término antiguo y es el que da nombre al monte cretense Dicte/Dijte, situado en la región de Lasithos. No es de extrañar, por tanto, que el nombre de Dijtena esté atestiguado en la Antigüedad. De hecho Dijtena evoca el nombre de una divinidad cretense (Díktynna o Díktyna), tal y como explica Kerényi en un comentario sobre el dios cazador Zagreo: “La red utilizada para atrapar a los animales pasó a formar parte del arte cretense y micénico como ningún otro avío de caza. Con la red se apresaba el toro salvaje, el *Bos primigenius*, y en una red se arrojó la ninfa Britomarte, desde un peñas del Monte Dicte. Cuando se llamaba Dictyna el nombre provenía sin duda de la palabra red” (Kerényi 1998: 72).

La elección de este nombre parlante por parte de Kazantzakis implica, al menos, dos ideas clave para la identificación del personaje:

1.- Que una red está hecha de hilos (el de Ariadna es famoso), los cuales pueden usarse para guiar, pero también para atar.

2.- Que una red, como un laberinto, sirve para atraer y atrapar. Una red es una trampa donde quedan atrapados los peces, pero también es un lugar seguro donde caer. La red, metáfora del lenguaje femenino –como muy bien se ve en el notable libro de A. Iriarte, *Las redes del enigma* (1990)– es un arma de mujer en la Antigüedad.

Las heroínas como Ariadna suelen en un primer momento actuar como *donantes* (Propp 1971: 91), es decir, como auxiliares del héroe (redes seguras), pero en seguida y en su mayoría

³ Un análisis más pormenorizado de este aspecto está pendiente de publicación en las Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, celebrado en Barcelona del 18 al 20 de septiembre de 2008.

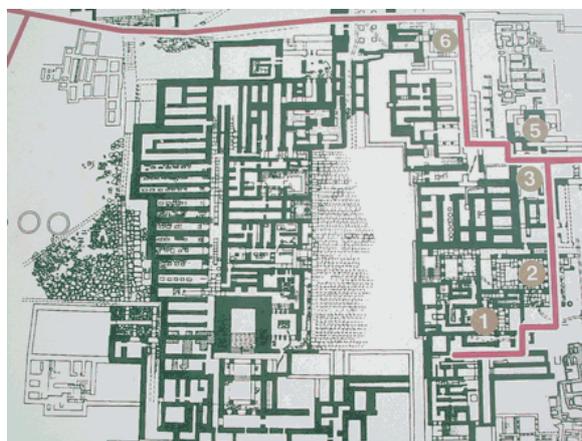
se convierten en obstáculos para el cumplimiento de su misión (redes que atrapan, como Medea). Quizá el caso más paradigmático de este segundo tipo de red sea el de la reina fenicia Dido, que acoge y es abandonada por un *pius* Eneas, quien antepone su gran misión (la fundación de Roma) al amor que siente por ella. En la *Odisea* de Homero nos encontramos además a la maga Circe y la ninfa Calipso, personajes femeninos que retienen al héroe, aunque terminen por ayudarlo a marchar. En la *Odisea* de Kazantzakis, Circe, Calipso e incluso la princesa feacia Nausícaa son presentadas como “máscaras de la muerte” y como trampas, tentadoras Sirenas de las que el héroe supo escapar (Kaz., *Od.* II, 77 y ss.; 300 y ss.; 405 y ss.). Odiseo no debe dejarse atrapar por las tentaciones y peligros que representan estas mujeres-sirena; sin embargo le queda la posibilidad de gozarlas, porque ni su propio destino ni el de ellas están sujetos ya a ningún hado. Un parlamento ilustrativo de esta idea recurrente en Kazantzakis es el siguiente:

Atadme, muchachos, al mástil medianero,
Para escuchar la voz engañadora sin temer olvidar
Por su encanto en el vértigo del beso
¡Por qué nací y hacia dónde se encamina mi espíritu!
(Kaz., *Od.* VIII, 947-950)

En el caso de Dijtena-Ariadna, Odiseo hunde voluntariamente sus ojos en esa “red abierta” (VI, 485) y, cuando ella le abraza, “sonríe al sentir las redes de la vida en torno a él y que el viejo y milenar armadillo lo atrapa” (VI, 474-475). Es decir, la mujer que lleva en su nombre la engañosa red, esta nueva Ariadna, es percibida por Odiseo como trampa, pero aun así el héroe se permite dejarse *arrastrar* por ella. El arrastrar de Dijtena es el arrastrar del baile, del baile guiado y recorrido por un hilo, como se verá más adelante.

Existen, por último, dos motivos imprescindibles para que Dijtena se identifique con Ariadna: la huida voluntaria con el héroe y el abandono u olvido de la joven en la playa. Cuando Odiseo haya recorrido el laberinto gracias a la princesa Dijtena, la joven embarcará con él. Ya a bordo del barco, tanto el héroe como la tripulación se darán cuenta de que no hay sitio para mujer alguna en este viaje, de manera que, al arribar a Egipto, la joven es abandonada mientras duerme. Idéntica suerte había corrido Ariadna a manos de Teseo y la había llorado amargamente. Sus lágrimas conmovieron al dios Dioniso, que la hizo su esposa. El destino de Dijtena es bien distinto, pues al despertar no se encuentra desolada en su abandono, sino que observa animada el puerto africano lleno de hombres. Dijtena, que ya en Cnosos posee los rasgos de una princesa cortesana, parece haber sido destinada por Odiseo a ser prostituta.

5. LA DANZA EN EL LABERINTO: PALACIO Y CAVERNA



El palacio de Cnosos

¿Qué es el laberinto cretense? Si diéramos con la respuesta, daríamos con el secreto, desentrañaríamos el misterio y al hacerlo descubriríamos que el misterio no existía. Pues un misterio y un laberinto son, por definición, inexplicables. Sin embargo, existe cierto acuerdo en considerar que el laberinto de Creta es el propio palacio de Cnosos, así como en pensar que el plano de dicho palacio se inspira en las formas de las grutas y cavernas subterráneas que perforan la isla. Se cree, por último, que los bailes rituales cretenses reproducían estas formas subterráneas mediante la figura de la espiral, una figura perteneciente al ámbito de lo interior que los bailarines sacan a la luz y a la superficie. Teseo, cuenta Plutarco, “ejecutó con los jóvenes una danza que, según dicen, todavía ahora practican ritualmente los delios, y que, a imitación de las revueltas y salidas del laberinto, se interpreta en un ritmo formado por alternancias y rodeos” (Plut., *Thes.* 21; trad. A. Pérez). Por otra parte, en el baile quedan en suspenso, como en el laberinto, la dirección e intención del espacio (Straus 1960: 141), siendo este uno de sus más desconcertantes rasgos. El laberinto es asimismo la imagen mental de los intestinos del animal. En la *Odisea* de Kazantzakis hallamos desarrolladas todas estas metáforas.

Dijtena, como dijimos, es una sirena que seduce, un laberinto que atrapa y una red que arrastra. “Arrastrar” en griego se dice *syro*, y *syrtós* (“arrastrado”) se llama el típico baile en círculo, conducido por un primer bailarín que lleva en su mano un pañuelo (un hilo), y que atestiguan las cerámicas griegas (Kerenyi 1998: fig. 35). Quien haya bailado o se haya encontrado en una actual fiesta popular griega, en una plaza atestada de gente, sabrá que el círculo, si los bailarines son muchos y el espacio pequeño, pronto se convierte en espiral. Así se va entendiendo a Kerenyi (2006: 113-126), en su visión del origen del laberinto en la danza; así también a Homero, cuando nos dice que Dédalo lo construyó como un *choros* (un “espacio”) para el baile (*chorós*) de Ariadna:

El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile
semejante a aquella que una vez en la vasta Creta
el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles.
Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote,
bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas.
[...]
Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos
[...]
y otras veces corrían en hileras, unos tras otros.
(Hom., *Il.* XVIII, 590-602; trad. E. Crespo)

Y es que Ariadna también se identifica con la divinidad antiquísima que las tablillas micénicas identifican como la “Señora del Laberinto”, a la que se hacían ofrendas de miel, y que Dioniso inmortalizaría en la constelación de la Corona Boreal. Además de llevar implícitos en su nombre de red el laberinto y el hilo, Dijtena está caracterizada por un séquito de esclavos negros y tigres que nos están hablando de su posterior relación con el dios Dioniso y su cohorte de figuras asiáticas: “tres negros corpulentos entraron con gruesas picas de bronce, e iban y venían entre sus feroces piernas dos ágiles leopardos” (Kaz., *Od.* V, 818-820). De Baco nos hablan también la “boca pesada y mordida” (Kaz., *Od.* VI, 210) y la abierta sexualidad de “la-mil-veces-seductora” (Kaz., *Od.* VI, 257) princesa Dijtena.

En el caso de que la “Señora del Laberinto” de las tablillas micénicas sea Ariadna, quizá las mujeres minoicas retratadas en los frescos de Cnosos, que en las fiestas se mostraban con los pechos descubiertos, sean las “Nodrizas de Dionisos” (Kerenyi 1998: 92-93). Kazantzakis se refiere a ellas como las “Doncellas Serpientes” y acompañan a Fida (la princesa Serpiente).



Sacerdotisa cretense

Si el laberinto como espacio para el baile es una figura dibujada en el suelo (dibujada por los pies en el suelo, como una figura que quizá después se convierte en edificación, en palacio), es un espacio exterior. Sin embargo sus vueltas se inspiran en espacios mucho más oscuros y profundos: las entrañas de los animales sobre las que los arúspices adivinan, los recovecos de las cuevas donde se celebran los ritos. Para caracterizar el laberinto cretense, Kazantzakis se ha servido del baile, pero también de las grutas subterráneas, y ha empleado elementos tradicionales y ritos que pudo encontrar descritos, por ejemplo, en *La rama dorada* de J. Frazer, obra muy en boga en la época. Precisamente allí leemos que, según la tradición, Minos necesitaba renovar sus poderes sagrados por comunión con el dios cada ocho años y que lo hacía retirándose en una cueva del monte Ida (Frazer 1979: 329). Con estas ceremonias, asegura por su parte Kazantzakis en la *Odisea*, “por nueve inviernos y veranos llena el dios tu corazón” (Kaz., *Od.* V, 1101). Esta referencia al rey Minos de Creta tiene su precedente en los versos homéricos: “Entre estas ciudades está Cnosos, una gran urbe donde reinó durante nueve años Minos, confidente del gran Zeus” (Hom., *Od.* XIX, 178-179). Asimismo un texto de Antonino Liberal documenta la práctica religiosa en las cuevas de Creta: “En Creta, dicen, existe una cueva de abejas en la cual, según el mito, Rea parió a Zeus [...]. Cada año se ve, en una época concreta, el poderoso resplandor de un fuego que surge de la cueva. Esto ocurre, dice el mito, cuando la sangre de Zeus se derrama. La cueva está habitada por abejas sagradas, alimentadoras de Zeus” (Sanz Morales 2002: 162).

Creta es una isla en extremo montañosa, cuyos montes están horadados de numerosísimas cuevas. Muchas de ellas han acogido culto desde la Antigüedad. El Monte Ida se considera tradicionalmente la cuna de Zeus y parece seguro también que sus cuevas fueron el escenario de rituales religiosos. No obstante, no llama la atención que en la *Odisea* de Kazantzakis las ceremonias se sitúen en el Monte Dijte, porque Dijte sería la montaña de Dijtena. Además, el fuego que el mitógrafo Antonino Liberal sitúa en el Monte Ida tiene su paralelo en el texto de Kazantzakis, que describe un típico sistema minoico de alerta mediante el fuego de cima a cima:

Brincó gozosa la llama sobre la cumbre del monte Dikte
Y rutilante cual estrella cayó sobre la azul montaña de Selena;
Erguida se clavó sobre los riscos, y en su torno se agitaron
Y comenzaron la danza salvaje pastores y cabrerizos.
Lo ve el picacho de Yujta sobre Knosos y ya arde su cima
(Kaz., *Od.* V, 1104-8)

El traductor de la *Odisea* al inglés, Kimon Friar, no duda en identificar ambas cuevas: la cueva de estalactitas donde Rea escondió a Zeus, donde Idomeneo invoca a la Madre-Diosa

(Notas de K. Friar en Kazantzakis 1958: 820). Esté o no en lo cierto, nos enfrentamos a una reelaboración literaria y no a un testimonio histórico, por lo que la identificación de la cueva no resulta imprescindible.

Odiseo y sus compañeros son encerrados por Idomeneo en el “vientre del Toro”, metáfora del palacio-laberinto, que habla de la relación de los laberintos con las entrañas de los animales: “Mil veces enhorabuena os colocó la deidad en el vientre del Toro, y ahora, ¿cómo saldréis de sus tortuosas e intrincadas vísceras?” (Kaz., *Od.* V, 1301-1302). Y los condena a no poder escapar volando, en recuerdo de la hazaña de Dédalo: “que nunca ya puedan tomar alas para marcharse del palacio, ien jaulas todas de oro como águilas los he de mantener, para que no levanten ya alas a la luz y que sus almas no caigan en mis garras!” (Kaz., *Od.* V, 1331-1333).

Es decir, el palacio es “laberíntico” (Kaz., *Od.* V, 1137; VI, 899; VII, 905), está lleno de “escondites y agujeros, atalayas y túneles” (Kaz., *Od.* VI, 993), de “oscuros pasadizos”, “estrechos vericuetos” e “intrincadas puertas” (Kaz., *Od.* V, 1179; VII, 142; 498); pero también la caverna del rito es laberinto: “y se desliza, serpentino, por los vidriosos y húmedos recodos de la caverna” (Kaz., *Od.* V, 1036). Una visita al yacimiento arqueológico de Cnosos sugiere que el salón del trono imita el interior de una cueva.



El salón del trono de Minos

La conexión entre la caverna y el palacio se establece, como decíamos, a través de las figuras de la danza:

Y allá lejos en unas altas cuestas, en la garganta retorcida de la deidad,
se adentraba el rey en la caverna para rejuvenecer.
La luna menguante apareció, y suavemente las Hermanas-Serpientes
con sus pequeños pies desnudos en los patios danzaban;
con el baile y con sus voces que se reanime el anciano,
que escalaba allá en la lejanía la pendiente subida del Dios-toro.
(Kaz., *Od.* V, 940-945)

Las princesas Krino y Dijtena ejecutan frente a la cueva una danza antagónica donde la primera defenderá su doncellez y la segunda encarnará el espíritu de la sexualidad. Estilísticamente se trata de un *agón* cuyo contenido –resistencia de la “pureza” frente a la agresión de una sexualidad “animal”– tiene precedentes en la tragedia clásica del tipo Fedra e Hipólito. Un baile que se ejecuta “en veloces espirales” (Kaz., *Od.* VI, 1170), porque el baile forma círculos y, a medida que estos se cierran sobre sí mismos, se encuentran los iniciados más cerca del centro. El rito también se compone de círculos concéntricos y dibuja la figura de una espiral, de un hilo:

Y en tanto el rey-toro daba vueltas en torno de la era,
y se estrechaban y apuraban los círculos del rito
cual si ojo hundido fuera la becerra de un río caudaloso,
y que, arremolinado, iba envolviendo hacia el centro al novillo.
(Kaz., *Od.* VI, 754-7).

El baile, por fin, se relaciona con la muerte y la destrucción del palacio, porque si el baile es laberinto, también ha de ser muerte: por eso encontramos descrita una “tortuosa danza de la muerte” (Kaz., *Od.* VIII, 34), que se ejecuta hasta que la bailarina se desploma y sus pálidos talones brillantes en la negra tierra abren “con el baile el camino del dios vengador, inclemente” (Kaz., *Od.* VIII, 104-105). Es decir, los pies de la bailarina dibujan el mapa del sendero que conducen al dios. El hilo imaginario de su danza conecta como una línea invisible la vida y la muerte. Es preciso, pues, que Odiseo distinga bien las pisadas, esto es, los pasos del baile, en su “laberíntico cerebro” (Kaz., *Od.* VIII, 143). El baile ritual de la *Odisea* recuerda a las danzas circulares, que, en los ritos iniciáticos de numerosas culturas, conducen a la alteración del estado de conciencia mediante la ingesta de sustancias, la música hipnótica y reiterativa, a fin de que el fiel entre en contacto con la divinidad (Wasson, Hoffman y Ruck 1994). La ayuda de Dijtena en este cometido resulta fundamental.

6. EL SACRIFICIO RITUAL DEL TORO

El caduco monarca habrá de desaparecer en la caverna,
y ya nunca la luz encontrará en las laberínticas tinieblas para poder salir.
(Kaz., *Od.* IV, 576-577).

Ante la situación de esterilidad en que se encuentra la isla a causa del miasma que provocara Idomeneo, se van a llevar a cabo las ceremonias taurinas de la fertilidad. La acumulación de referencias míticas es aquí abrumadora, y la figura de Dijtena es nuestra guía de nuevo para interpretarlas: en una cueva del Monte Dijte se ha instalado el armazón de una becerra, en el cual el rey ha decretado que habrá de introducirse su primogénita Krino (Lirio). Mediante las danzas de las *Doncellas Serpientes*, el dios toro descenderá y su fuerza será transmitida al rey, que cubrirá a la becerra y engendrará en ella un hijo. Por último, un toro será sacrificado y, tras comulgar de su carne, los asistentes se entregarán a una orgía donde tanto lo menádico (las danzas) como lo fálico (las estalactitas de las cuevas) estarán presentes.

En medio del redondel está la esposa, becerra abierta de bronce;
y toma aliento el rey-toro y se une en el amor;
pues has de saber, amigo, este secreto, para que no te engañen:
en el vientre de metal una mujer verdadera está tendida.
(Kaz., *Od.* IV, 740-743).

El recuerdo de Minos y Pasífae en el motivo del armazón es evidente en esta hierogamia, mientras que son numerosos los testimonios que documentan prácticas religiosas que incluyen la ingesta de carne cruda en Creta⁴. En la segunda parte del ritual que describe Kazantzakis, los participantes sacrifican el toro e ingieren su carne cruda (Kaz., *Od.* VI, 824-867). Dijtena, esta peculiar Ariadna que baila y arrastra, tira de Odiseo hasta el centro del misterio, lo cual equivale a decir que lo arrastra al centro del laberinto.

⁴ Eurípides (*Los cretenses*, frg. 472) habla de un iniciado en los misterios de Zeus Ideo y servidor de Zagreo que participa en las ceremonias ingiriendo carne cruda. Firmico Materno (*De errore prof. rel.* VI, 3) se refiere explícitamente a una fiesta bianual de estas características en honor de Dioniso. Los epítetos de Baco *omestes* o *omaïos*, “el que come carne cruda” se encuentran respectivamente en Plutarco (*Themistocles* XIII; *De cohibenda ira* XIII) y Alceo (frg. 129.9 Lobel-Page), y en Profirio (*De abstinentia* II, 55).

Por medio de la magia el dios ha poseído al animal, en cuyo sacrificio se representa la pasión del dios. Está documentado que en un festival bienal de Dioniso celebrado en Creta los asistentes desgarraban con los dientes un toro vivo (Frazer 1979: 447-448). La finalidad revitalizadora de este rito se explicaría en el hecho de que mediante la ingesta de la carne se participa de la divinidad o, como dice Dijtena a Odiseo cuando le llena la boca con las vísceras, “se comulga del dios” para volverse “bravío” (Kaz., *Od.* VI, 827). De esta manera el extranjero entra en el misterio del palacio de la mano de su particular Ariadna. Aquí se ve bien que se trata de un rito iniciático al estilo de los que se practicaban en Eleusis, en el que Dijtena actúa como hierofántida. Los dos se unen con gran pasión y por un momento de éxtasis sexual olvidan incluso la muerte. Un fugaz instante de clímax a partir del cual un pragmático Odiseo se distancia de Dijtena y comienza abandonarla.

Por último, Dédalo, mítico constructor del laberinto y del armazón ideado para que Pasífae se uniera con el toro, que escapó del incendio del palacio junto a su hijo Ícaro, gracias a las alas que él mismo había fabricado, aparece sugerido en la *Odisea* de Kazantzakis en la figura del Maestro Primero (Kaz., *Od.* VI, 818-842). El artífice está construyendo unas alas con las que momentos antes de la revuelta, participando de la capacidad de las aves para predecir la tormenta, lo ve escapar Odiseo:

Y cuando levantaba sus ojos el arquero y admiraba las llamas obreras,
Las hermanas tuyas, se estremeció el espíritu de pronto:
Divisa entre la humareda un ave enloquecida
Batir alas tiernas y largas y oscilar temblorosa
Como un pájaro tierno de-plumaje-virgen sobre el aire abisal;
Y en seguida toma impulso, cruje su plumaje
Y huye sereno hacia el mar en medio de la noche.
“¡El Maestro Primero!” murmuraron los labios del arquero:
“¡Salud y alegría para ti, espíritu de la libertad, halcón de grandes alas y garras!”
(Kaz., *Od.* VIII, 420-429)

Kazantzakis, que convertía sus experiencias personales en parte integrante de su obra, habría dejado en el personaje de Dédalo testimonio de su iniciación como masón en 1907 en Atenas⁵. Parece seguro que los arquitectos medievales, los “masones” (literalmente, “albañiles”), realizaron formas laberínticas con enlosados en las principales catedrales góticas francesas, como Chartres, Reims, Amiens, etc., en recuerdo del que era considerado el arquitecto perfecto de la Antigüedad: Dédalo.

7. CONCLUSIONES

Kazantzakis se sirve del acervo de informaciones eruditas de la tradición, de su gran intuición poética y de un profundo conocimiento del propio terreno cretense para recrear el mito del laberinto en una obra, la *Odisea*, que, pese a situarse en el tiempo del mito, encuentra su motivación en pleno siglo XX. En el mundo convulso que al autor le toca vivir, el laberinto es el tiempo de la decadencia de la civilización occidental, el espacio europeo de la incertidumbre política, social y religiosa. En tales circunstancias Kazantzakis siente como un imperativo su misión de hombre (de héroe) y recurre al mito.

Su recreación del tema del laberinto es excelente, respetuosa con las noticias en las que se inspira, a la par que innovadora y sugerente en sus metáforas. Nada es del todo nuevo en Kazantzakis, pero, lejos de constituir un defecto, este rasgo es una muestra de su capacidad para establecer conexiones. Y lo que es más importante, la fortuna de este modo de hacer

⁵ El dato es poco conocido y sus implicaciones están por estudiar. No obstante lo da su biógrafo Prevelakis (1984: 4 de la cronología) y el nombre de Nikos Kazantzakis aparece en la lista de la Estoa masónica de Atenas que publicó el diario *TO VIMA* (‘El paso’) el 19 de marzo de 2006.

constituye una prueba de que el irresoluble misterio del laberinto existe y de que los pasadizos de las cuevas y del palacio de Cnosos, las figuras de la espiral y de la danza, nos hablan de él.

Recordemos, por fin, a propósito de la danza el nombre de Dijtena, la red, la trampa. En sus sugerentes reflexiones acerca del laberinto, Kerényi ponía en relación esta construcción, prisión y recinto para el baile, con las figuras de la danza griega, y destacaba que los movimientos circulares y espirales del baile eran guiados y recorridos por el hilo que sujetaba el primer bailarín, que arrastraba (y de hecho todavía lo hace en los bailes modernos) al resto (se puede ver aquí al sacerdote, el hierofante, conduciendo a los *mystes*, los adeptos que van a ser iniciados, a través del misterio, hasta la revelación). También el hilo de Ariadna arrastraba a Teseo al centro del laberinto y desde allí de nuevo hacia fuera, como en un baile. Asimismo Dijtena, la princesa cretense, cuyo nombre significa red, baila en un laberinto con el extranjero Odiseo, guiándole al centro del misterio ritual.

El laberinto es una espiral en la que se entra y de la que se sale al paso de una danza circular. El hilo de Ariadna, que conduce esta danza, tiene dos cabos intercambiables como principio y como final. Por eso los cuentos griegos comienzan, a modo del “érase una vez” de los nuestros, con las palabras “fino hilo rojo atado...”. Fino hilo rojo que Ariadna entrega a Teseo, fino hilo rojo que Teseo ata a los cuernos del Minotauro, fino hilo rojo que recorre siglos de tradición literaria y que es el mismo hilo rojo del baile.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2005). “Aby Warburg e la scienza senza Nome” en *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza: 123-146.
- Aldridge, Owen (1971-2). “The Modern Spirit: Kazantzakis and Some of His Contemporaries”. *Journal of Modern Literature*, 2.2: 303-313.
- Borges, Jorge Luis (2004). “La casa de Asterión” en *El Aleph*. Madrid: Destino: 79-84.
- Dörr Zegers, Otto (2007). “El laberinto: mito y locura”. Conferencia pronunciada en el acto organizado por el Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Puccicarelli de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires el 27 de septiembre de 2007.
- Dürrenmatt, Friedrich (1985). *Der Minotaurus*. Zürich: Diogenes.
- Frazer, James (1979). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Friar, Kimon (1958). “Introduction” a Kazantzakis, Nikos. *The Odyssey: A Modern Sequel*. New York: Simon and Schuster.
- Iriarte, Ana (1990). *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- Kazantzakis, Nikos (1975). *Odisea en Obras Selectas IV*. Barcelona: Planeta.
- (1914, 2003) *Sta palatia tou Knossou*. Athina: ek. E. Kazantzaki.
- (1938, 2006) *Odyseia*. Athina: ek. Eleni Kazantzaki.
- (1943) “Ena sxolio stin Odyseia”, *Nea Estia*, 15 de agosto: 1028-1034.
- (1953, 1998) *Theatro A: Tragodies me archaia thémata. Promitheas, Kouros, Odisseas, Melissa*. Athina: ek. E. Kazantzaki.
- (1958) *The Odyssey, a Modern Sequel*. New York: Simon & Schuster.
- (1962) *Teseo (Kouros)* en *Obras Selectas II*, Barcelona: Planeta.
- (1987) *En el palacio de Cnosos*. Barcelona: Planeta.
- (1998) *España. ¡Viva la muerte!* Madrid: Ediciones Clásicas.

- Kerényi, Karl (1998). *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.
- (2006) *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- Ortega y Gasset (1976). “Prólogo” a Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid: Espasa Calpe.
- Parker, Robert (1983). *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Oxford: Clarendon.
- Prevelakis, Pantelis (1961). *Nikos Kazantzakis and his Odyssey, A study of the Poet and the Poem*. New York: Simon and Schuster.
- (1984) *Tetrakosia Grammata tou Kazantzaki ston Prevelaki*. Athina: ek. E. Kazantzaki.
- Propp, Vladimir (1971). *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. El estudio estructural y tipológico del cuento*. Madrid: Fundamento.
- Reed Doob, Penelope (1990) *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Sanz Morales, Manuel (ed.) (2002). *Mitógrafos griegos*. Madrid: Akal.
- Stanford, William (1963). *The Ulysses Theme, A Study on the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: Basil Blackwell.
- Straus, Erwin (1960). “Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung” en *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*. Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer: 141-178.
- Wasson, Gordon, Albert Hoffman, Carl A.P. Ruck (1994) *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.