

BIZANCIO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE N. CASANTSAKIS (II)

Olga OMATOS
Universidad del País Vasco

3. *Constantino Paleólogo.*

La transcendental importancia que para el mundo griego supuso la caída de Constantinopla, la gesta heroica de los defensores durante el prolongado asedio de los turcos y la firme decisión del emperador Constantino de no entregar la ciudad y morir con ella aceptando su responsabilidad, constituye el tema que atrae a N. Casantsakis como argumento para una tragedia que escribió veinte años después de aquella otra enmarcada también en el mundo bizantino, Nicéforo Focas.

El conjunto de hechos históricos junto con otros un tanto novelescos que la tradición nos ha transmitido en torno a aquella gesta heroica y su repercusión en la literatura griega posterior que repitió en sus *ἑρῆναι*, el lamento por la caída de la *πόλις*, debieron impulsar a N. Casantsakis a tomarlo como base para una tragedia.

Sin duda el personaje de Constantino, con la carga de responsabilidad histórica que pesó sobre sus hombros durante los pocos años que ocupó el trono de emperador de un mundo ya desahuciado, su comprometida situación, su soledad y su desesperanza, responden a la tipología de los héroes de otras

tragedias de N. Casantsakis y resultaría atractivo para el autor como protagonista para resaltar en él algunos aspectos de su personalidad sublimando sobre todo los últimos momentos de su vida.

Quizá también la situación desesperada en la que se encontraba Grecia cuando el autor escribió la obra, la lucha de la resistencia contra la ocupación alemana, pudo hacer surgir en él la idea, empujado por un sentimiento de exaltación del pueblo griego que, como en aquél lejano 1453, se crecía en una lucha encarnizada y desigual para defender su libertad.

Lo único que sabemos con certeza es que el tema de la obra le sugirió de pronto y que la tragedia fue escrita en muy poco tiempo, según información del propio autor ¹.

Curiosamente, el mismo año había dado comienzo a un poema épico con tema bizantino que le venía obsesionando hacía tiempo, *Acritas*, y cuyo comienzo arrancaba con la caída de Constantinopla. Sin duda le resultaba mucho más fácil a N. Casantsakis expresarse en forma dramática, y la tragedia fue rápidamente escrita mientras que el poema nunca llegó a terminarse.

No conocemos exactamente cuál fue la primitiva forma de la obra, pues la que ha llegado a nosotros no debe de responder a su primera versión. La salida de N. Casantsakis de Grecia es causa de un largo intervalo entre el momento en que fue escrita y el momento en que fue editada. Sabemos que estando ya definitivamente instalado en Francia recibió el manuscrito de la obra que creía ya perdido y lo rehízo de un modo diferente, según leemos en una de sus cartas a Prevelakis ².

3.1. Bases históricas y creación literaria.

Una vez más N. Casantsakis demuestra tener una completa documentación sobre el marco histórico en el que se sitúa la obra, a juzgar por el gran número de aspectos en los que sigue fielmente los datos que las fuentes nos han proporcionado. Los lugares, los personajes, el ambiente, las situaciones y los acontecimientos, respetan la realidad histórica y la siguen de cerca.

La ciudad, verdadera protagonista de la tragedia, la "πόρνη βασιλεύσα", entregada impudicamente a los francos según palabras del gran duque Notarás, es descrita de acuerdo con los datos que poseemos de aquella que había sido la admiración del mundo con su gran palacio, sus murallas, sus puertas (en una de ellas, la Puerta del Romano, se desarrolla todo el tercer acto), y sobre todo, la gran Basílica de Santa Sofía, verdadera joya del arte bizantino, cuyos pormenores reflejan toda la riqueza y esplendor de los que habla la historia.

Los nombres, la descripción y el carácter de los personajes que se mueven en la acción, responden a los jefes religiosos, políticos o militares que tomaron parte en la defensa de la ciudad en aquellos momentos decisivos.

(1) Τετρακόσια γράμματα. pág. 519.

(2) Τετρακόσια γράμματα. pág. 610.

El propio carácter del Emperador responde a las cualidades de hombre de buena voluntad, de talante pacífico y temporizador de que nos habla la historia; incluso detalles de su vida que no tienen relevancia en la trama son reflejados en algún momento, como el hecho de que no tenía descendencia de ninguno de sus dos matrimonios.

Junto al emperador Constantino encontramos a Frantsís, su amigo, secretario y confidente desde que aquél era Déspota de Mistra, el cual ha sido por otra parte una fuente de información inestimable para la Historia como testigo superviviente del asedio cuyo relato dejó escrito. Su obra constituye un rico testimonio del que se ha nutrido la transmisión histórica³. Otros personajes son:

El Gran Duque Notarás, enemigo acérrimo de los francos, al cual se le atribuye aquella dura afirmación de que prefería el turbante del sultán al capelo del cardenal, cuyas palabras son exactamente repetidas en la tragedia.

Justiniani, el valiente genovés, perteneciente a una de las más grandes familias de la República, quien por propia voluntad se unió a la defensa de la ciudad con setecientos soldados ante la indecisión de Génova para enviar socorros y la equívoca postura de la colonia de Pera en el otro lado del Cuerno de Oro, que fue acusada de connivencia con los turcos.

Isidoro, el repudiado metropolitano de Kiev, que recientemente había sido nombrado cardenal de la iglesia romana y legado pontificio en Constantinopla como representante de la unión de las dos iglesias, unión acordada en el Concilio de Florencia.

Genadio, el intransigente adversario de la unión, que se negó tenazmente a aceptarla y se encerró en el Monasterio del Pantocrator, según cuenta la Historia y que responde al personaje del abad del Monasterio en la tragedia de Casantsakis.

El sultán turco Mahomet, quien sucedió muy joven aún a su padre Murad y rompió las relaciones pacíficas que aquél mantenía con el Emperador, apresurándose a comenzar el asedio de la ciudad de Constantinopla.

Aparecen también en la obra dos personajes que responden a la realidad histórica pero son presentados por el autor desde un punto de vista especial. Uno es el capitán Jarkuchi, en el cual personifica el amor a la lucha y el desprecio a la muerte de la raza cretense, esa cualidad que leeremos en muchas obras de N. Casantsakis denominada como "la mirada cretense".

Otro personaje es Ana, hija de Notarás, cuya existencia conocemos a partir del momento en que logró escapar de la ciudad, y no antes; sin embargo el autor la introduce en la tragedia como enamorada de Justiniani, en una escena un tanto forzada en la que intenta convencer a aquél para abandonar una lucha perdida y escapar junto a la ciudad. Todos los personajes que se han citado, junto con los arcontes y el pueblo, se mueven en el drama reflejando con bastante precisión la situación crítica de los últimos días de Bizancio.

(3) Γ. Φραντζής, *Χρονικόν*.

El ambiente tenso y desesperado de Constantinopla, aislado y sin recursos, queda reflejado en la tragedia de un modo vivo. Sobresale, como telón de fondo, el enfrentamiento político y religioso, el odio entre griegos y francos. El Papa es llamado Anticristo en bastantes pasajes. Para él abad del Monasterio, los francos son los únicos culpables de la situación, y queda claramente patente el malestar creado por la unión de las Iglesias que como último recurso para lograr la ayuda de Occidente se había acordado en el Concilio de Florencia por el anterior Emperador, unión que Constantino tuvo que aceptar muy a su pesar para salvar la ciudad.

La lucha de intereses económicos que se entrecruzan con las causas políticas y religiosas entre las potencias occidentales: venecianos y genoveses, máximas potencias navales del Mediterráneo; el rey Federico, el duque de Florencia, el rey de Aragón, el Papa Nicolás; todos los cuales, van demorando su decisión de ayudar, sopesando el provecho que cada uno sacará de ello, hasta que los pocos socorros que se envían son tardíos e inoperantes.

La situación social del pueblo empobrecido y harto de todo y que sólo desea paz; los arcontes, interesados únicamente en mantener su posición por encima de cualquier otro ideal; esos arcontes que se quejan ante Constantino porque éste tiene que echar mano de sus bien provistas arcas para el aprovisionamiento de la ciudad.

Y en medio de toda esta situación crítica, la enorme religiosidad rayana en la superstición, la profunda fe en la "Ἰσρατηλατίσις τοῦ γένους τῶν Ἑλλήνων" en la cual confían como última salvación de acuerdo con la profecía que la anunciaba como salvadora de la πόλις. La procesión y rogativas dan comienzo y terminan la tragedia. El ambiente final de la toma de la ciudad por los turcos, con las campanas tocando a rebato mezclándose con el tronar de los cañones y las letanías de los fieles reunidos en Santa Sofía entre la fe y el terror, es una imagen transmitida por las fuentes históricas y que queda grabada de un modo plástico en la escena final de la tragedia de N. Casantsakis.

En cuanto a los acontecimientos históricos, quedan también fielmente constatados en la obra incluso en datos anteriores al momento en que la acción se desarrolla, como la mención de la coronación de Constantino que había tenido lugar en Mistra, hecho insólito, ya que hacía muchos siglos que un Emperador no había sido coronado fuera de Constantinopla y por otro Patriarca que no fuera el de la ciudad. Los hechos ocurridos desde el comienzo del asedio son puestos de relieve en la tragedia aunque el autor los sitúa en el mismo día de la caída, cuya fecha y hora son respetados también. El abandono de las potencias occidentales, cuyos socorros son esperados hasta el último momento; abandono que culmina con la llegada de los emisarios enviados a Servia, Bulgaria y Hungría y que vuelven también con la negativa de aquellos países. También queda reflejada en la obra las palabras de reconciliación de Constantino tratando de apaciguar las querellas entre genoveses y venecianos enfrentados continuamente así como las palabras de despedida del Emperador pidiendo perdón a cada uno, todo lo cual se

nos ha transmitido a través de la visión quizá un tanto subjetiva de la crónica de su amigo Frantsís.

Asimismo, las condiciones de paz y la oferta de rendición del sultán turco que promete a Constantino el Despotado de Mistra, si se rinde; la decisión inquebrantable del Emperador de permanecer en la ciudad y morir con ella, hecho que, según nos transmite la Crónica Eslava, nadie esperaba, dando por segura la huída de Constantino.

De igual modo, los recursos de táctica militar turca intentando socavar las murallas, según cuenta la historia, con zapadores profesionales de las minas de Servia, intentos que fueron abortados por las tropas cristianas. El bombardeo de los cañones que, según las crónicas, fueron construídos por un ingeniero húngaro que había ofrecido antes sus servicios al Emperador, quien no tuvo dinero suficiente para pagar lo que pedía.

También la misa final en la basílica de Santa Sofía, momento en el que por primera vez se realiza la unión de las dos Iglesias, con la muchedumbre rezando y esperando hasta el último momento que se cumpliera la vieja profecía que decía: aunque el infiel entre en la ciudad y vaya derecho al Sagrado Templo, aparecerá el ángel del Señor y le rechazará con su espada.

Todos estos acontecimientos históricos citados quedan plasmados en la tragedia de N. Casantsakis tal como nos han sido transmitidos.

Otros hechos son presentados en la obra un tanto desfigurados para lograr efectos teatrales o dar una visión personal de lo ocurrido. Un ejemplo sería el pasaje del barco que había salido de la ciudad en busca de los refuerzos anunciados y que vuelve sin encontrarlos. Ante su llegada, dice la Historia que el Emperador lloró de emoción por la valentía que suponía volver aun sabiendo que no existía ya ninguna esperanza; pues bien, el autor presenta este acto de valor protagonizado por un capitán cretense y con unos tintes de exaltación de su propio pueblo. Bien es verdad que la historia constante que los últimos defensores que se rindieron fueron las tripulaciones de tres naves cretenses que se mantenían firmes en la puerta de Blaquernas y a quienes se permitió salir de Constantinopla en prueba de admiración por su bravura; este dato pudo servir de apoyo para la interpretación de aquel hecho por el autor.

Otro caso sería el del Patriarca Genadio, quien pronunció un manifiesto en el que mantenía su firme postura contra la unión con la Iglesia de Occidente y exhortaba a todos los griegos a seguirle. En la tragedia, este suceso es presentado de un modo teatral: hace que una carta caiga de la ventana de la habitación donde se encuentra encerrado el abad, sugiriendo así que se trata de un mensaje enviado del cielo.

Otros pasajes son creación del propio autor y no parece que respondan a la realidad histórica según la hemos recibido. Es el caso de los amores entre Ana, la hija de Notarás, y Justiniani, creación utilizada para dar una vez más esa visión de la mujer, característica de N. Casantsakis y que se repite en el resto de sus obras, presentándola como un ser sin otros ideales ni fines que el amor.

Son utilizados asimismo con todo lujo de detalles las profecías, visiones y hechos prodigiosos que, según cuentan, ocurrieron durante el asedio a la ciudad. Dicen las crónicas que durante la procesión que se celebraba como rogativa, la Virgen se cayó de las andas y no podían levantarla, como si fuera de plomo, lo que interpreta el autor como deseo de la Virgen de apoyar a Constantino. También la crónica de Critóbulo nos ha transmitido que lluvias torrenciales inundaron la ciudad, que se contemplaron luces inexplicables en el horizonte, que hubo temblores de tierra interpretados como siniestros presagios que hacían evocar las profecías del final del Imperio y de la venida del Anticristo.

La desaparición del cadáver de Constantino, que según distintos cronistas nunca pudo ser identificado con seguridad, creó en la mente popular una leyenda, la del "rey convertido en mármol", leyenda que fue tomada por el maestro Calomiris como base para una ópera musical y que queda también reflejada en la tragedia, en la escena de la última Misa en Santa Sofía durante la cual los fieles tienen una visión en la que aparece el rey Constantino a caballo convertido en mármol mientras el Patriarca consuela a la Virgen con esas palabras que representarán "la gran Idea", esa esperanza que alimentó al pueblo griego durante muchos siglos de opresión y sufrimiento: "Callad, Señora, no temáis ni lloréis por la ciudad; pasarán los años y los tiempos y de nuevo otra vez será nuestra".

3.2. Contenido ideológico:

N. Casantsakis vuelve a tomar como protagonista de una tragedia a un personaje histórico colocado en una situación extrema en la que tiene que tomar una decisión trágica. Igual que Juliano, Capodistrias o Cristóbal Colón, Constantino se encuentra en una disyuntiva difícil en la que tomará una decisión heroica; por un lado la vida y el bienestar de Mistra de donde salió después de ser coronado emperador, por otro lado el honor y el deber. Igual que aquéllos, se encontrará rodeado de la oposición de todos, y su lucha interior se hará en la más terrible soledad entre el odio de unos y la pobreza del espíritu, el interés y la cobardía de otros.

El tema más profundamente tratado en esta tragedia de entre los que se repiten en el autor, y el que constituye el centro de la acción, es el de la lucha sin esperanza. En torno a este tema, que consideramos como el eje ideológico de la obra, volvemos a encontrar otros frecuentes en N. Casantsakis: el de la fuerza del alma que empuja al hombre hacia arriba superando sufrimientos, renunciadas y obstáculos, el del sentido trágico de la existencia, el de la soledad del que tiene una responsabilidad sobre sus hombros, y el hastío y el desprecio hacia la falta de ideales de los demás.

Además de estas características que configuran la personalidad del protagonista, aparecen como trasfondo otros temas que ya hemos comentado anteriormente: el problema de las luchas y tensiones entre Oriente y Occidente, entre la Iglesia ortodoxa y el Papado, una exaltación del heroísmo de la raza

griega, una crítica de las clases dirigentes, la protesta social del pueblo que se ve envuelto en la guerra. Muy fugazmente, y sin justificación dentro del argumento de la obra, aparece también el tema de la mujer como tentación para el hombre.

3.3. Comentario literario:

El telón de fondo de la acción es la salvación de la ciudad y la confusión reinante en ella ante el inminente peligro frente al cual, francos, pueblo, arcontes e Iglesia siguen manteniendo sus odios y rencillas; la muerte planea sobre la escena desde el principio a través de las palabras apocalípticas de pirobatis⁴; hay una religiosidad rayana en la superstición; la obra empieza y termina con rogativas como último recurso que obliga al pueblo a volverse hacia la Virgen buscando el milagro ante lo inevitable, protección que cada uno quiere capitalizar para sí; profecías, visiones y portentos intervienen continuamente en la acción ensombreciendo el ambiente.

En medio de este entramado se mueve, resaltado entre todas, la figura central del protagonista; los demás personajes son el contrapunto para dar relevancia a la lucha y el valor de aquél; sólo hay una excepción: hay un personaje a quien N. Casantsakis pondrá a la altura de Constantino en cuanto que conoce el secreto de aquél y de las almas grandes: la desesperanza, la lucha sin esperanza; este personaje es el capitán cretense lo cual el autor creemos ha utilizado como exaltación de su propia tierra.

Constantino, como los otros héroes del teatro de N. Casantsakis, es un hombre dominado por el sentido mesiánico de su existencia y de su deber en la vida.

*Inclínate ante mi amigo y salúdale de mi parte;
Por mí, dile, que no se preocupe más; permaneceré
en el mismo puesto que me confió mi Dios;
miles de bravos antepasados, miles de años
me contemplan, díselo, y me avergüenza escapar*

(p. 527)

Obsesionado por su responsabilidad de gobernante, por el deber y la obligación que son las que mantienen el mundo

*Y soy el rey y llevo en alto
sobre mí todo el peso*

(p. 523)

—Señor,
y por ése "es preciso" ¿no es lástima que mueras?
—Por ése "es preciso" el mundo está todavía en pie. (p. 527)

(4) Transcribimos la palabra porque no encontramos un equivalente fidedigno en castellano.

Cumplir su obligación y su responsabilidad hasta el final será para Constantino el camino hacia su Gólgota que todo hombre tiene que ascender. Cuando recibió la corona de emperador, en Mistra, aceptó una corona de espinas.

*Estoy desposado con la ciudad, y este no es
matrimonio y corona, Frantsís, amigo mío;
a funeral de desesperanza me llamó la viuda ...
por propia decisión tomé sobre mis hombros
la cruz de la Raza, estoy crucificado y voy
con los ojos bien abiertos a la muerte.* (p. 511)

La salvación de la ciudad será el camino que tendrá que recorrer para su propia salvación; la ciudad y su alma van unidas para él.

*Temblamos nosotros y la Ciudad enseguida tiembla y peligra
desfallecemos y ella desfallece también y se entrega.
La verdadera Ciudad es nuestra alma* (p. 505)

*Sólo entonces salvaré mi alma
si salvo la patria; ése es mi camino.* (p. 555)

A veces el cansancio, la soledad y la angustia le llenan de desaliento:

*Frantsís, está mi alma cansada de gritar
de luchar, de doblegarse, de sentir temor;
de abrir y cerrar mi brazos en el aire;
no es una corona de rey lo que llevo, sino de espinas* (p. 510)

La soledad de Constantino, como la de otros héroes de N. Casantsakis es patética. Se encuentra rodeado del odio de todos. Si vuelve sus ojos hacia los arcontes, sólo encuentra en ellos egotismo e interés sin rastro de ideales.

*Arcontes -Si el rey no puede defender nuestras vidas,
iremos al abad de la Virgen, y si tampoco él puede,
tengo mi confianza en el Turco, él pondrá orden.* (p. 519)

Si se vuelve hacia el pueblo, tampoco encuentra eco; éste sólo quiere escapar como sea de la guerra y del hambre; le dá lo mismo francos, griegos y turcos: para él la situación es igualmente penosa:

*Anciano 1 -No queremos guerra, no queremos a los Francos,
paz es lo que queremos, oh rey, pan, justicia* (p. 518)

Anciano 2 *-Acepta, ten compasión de nosotros; mejor el Turco que los Francos, el temible exilio y el hambre.*
(p. 523)

Pueblo *-No queremos la guerra, no queremos a los Francos, no queremos a los arcontes, no queremos nada; tenemos hambre*
(p. 482)

Pueblo *-¿Hasta cuando paciencia? Hasta los huesos ha llegado el cuchillo del Turco y de los arcontes.* (p. 517)

(Encontramos como en otras obras del autor manifestaciones de protesta social del pueblo que sufre siempre, y que sólo quiere la paz). Al pueblo no le va ni le viene la guerra; no saca nada en limpio de ella.

Si se vuelve hacia la iglesia sólo ve en ella el odio hacia los francos y hacia él, a quien acusan de haberles vendido la ciudad

Frantsís *-de un salto se puso en pie el Abad dió un golpe con le báculo en las losas de la iglesia "Yo sólo", aulló, "salvaré la Ciudad, sólo yo; si le dejo la convertirá en franca tu rey vendido a los Francos"*
(p. 510)

Entre sus mismos colaboradores el odio y las propias rencillas pueden más que el interés común de la ciudad

Caristinos *-Nosotros, nosotros con nuestras discordias, hermano mío nosotros vamos a hundir la ciudad, no el Turco.*

Notarás *-Que se hunda, mejor que lleve el fez turco que el bonete francés la Ciudad.*
(p. 503)

Llega un momento en que está harto de los hombres que le rodean, de su pobreza de espíritu, de su cobardía

¿Pueblo? ¿Arcontes? ¿Turcos? ¿el Destino? allí por donde piso, víboras.
(p. 517)

Esclavos y arcontes, a todos los he sufrido, manos y bocas Me dan asco los hombres. ¡Fuera!
(p. 508)

En el párrafo citado descubrimos un cierto desprecio hacia la gente por su falta de ideales, ese desprecio del que se ha acusado a N. Casantsakis. La crítica teatral Alkis Zrilos se basa precisamente en este pasaje, entre otros, para acusar al autor de un sentimiento de superioridad con respecto a los demás ⁵.

Constantino tendrá que tomar él solo la decisión final; confiará en la fuerza de su alma y en su orgullo para soportar la derrota: el alma es la última esperanza del hombre.

*Tú, alma mía, no te hundas, no eres
un palacio o una iglesia, sino un hermoso pájaro
y atraviesas el abismo sin caer abajo.* (p. 531)

*Una fiera indomable es, Dios mío, el alma del hombre
¿Qué otro elemento puede aquí en la tierra
enfrentarse serenamente a los repugnantes gusanos de la
muerte* (p. 548)

Constantino siente una gran admiración por la fuerza del alma en el hombre; es capaz de conmoverse hasta las lágrimas ante el valor del capitán cretense que está en posesión, como él, del gran secreto, la lucha sin esperanza. Aunque hay una reacción elitista de Constantino para quien sólo al dirigente le son propias esas cualidades superiores que faltan en las clases bajas.

Jarkuchi - *¿Por qué tus ojos están empañados, mi rey?*
Const. - *De alegría* (p. 547)

*¿Dónde has encontrado tal fuerza. Jarkuchi? Sólo
a un gran rey corresponde tu heroísmo* (p. 545)

Cuando toda esperanza se ha perdido, cuando la última puerta de salvación se ha cerrado, llega el momento sublime en que ha de soportar con orgullo y valor la desesperanza.

*Mis manos levanto en esta noche solemne.
Juro que sea lo que sea lo que Dios tenga escrito,
llegaré hasta la cumbre de la desesperanza como un hombre* (p. 505)

(5) 'Αλκίς Θρωύλος, "Τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ν. Κασάντζακη"

*Amigo querido, llorar mientras todavía hay esperanza
no es digno de vergüenza,
pero ahora, ya en la cumbre de la desesperanza
¿qué nos queda? Sólo una cosa, el orgullo.*

(p. 531)

La sublimación de la lucha sin esperanza, la lucha sin objetivo de Constantino es otro de los leit-motiv en los héroes del teatro del autor, en el que encontramos resonancias bíblicas a veces:

*Cons. -¿Cuáles fueron las últimas palabras de Cristo
sobre la Cruz?*

Frantsís -Todo está acabado.

Cons. -Todo está acabado, Frantsís, todo.

(p. 529)

El tema del patriotismo, que no habíamos encontrado entre las obras anteriores salvo en *Capodistrías*, escrita unos meses antes, vuelve a aparecer en esta tragedia. Parece que se despertara en el autor una exaltación del heroísmo de la raza griega, producida por la penosa situación por la que atraviesa Grecia cuando ambas obras son escritas.

*Callad, indestructible es esta Ciudad, indestructible
es también Grecia, tened confianza.*

¿Cómo ha sobrevivido miles de años la raza de los griegos?

Con milagros

(p. 572)

*No soy yo, Cristo mío, quien te suplica
sino toda la preciada raza griega
todos los venerados antepasados griegos
quienes las grandes virtudes, las dos hermanas
Concordia y Libertad engendraron para el mundo.*

(p. 566)

Sobre todo hay una exaltación a Creta en el heroísmo del capitán Jarkuchis que está en el gran secreto de la lucha sin esperanza.

*Jarkuchis -Perdona, mi rey,
no es esto un secreto; lo conocen todos
los cretenses en mi barco, todos ellos.*

(p. 548)

Una fé en su futuro y en sus generaciones venideras a pesar de todas las pruebas, una esperanza plasmada en "la Gran Idea" de la vuelta de Constantinopla a manos griegas con la que termina significativamente la tragedia.

Nos parece digna de comentario una cortísima escena que pone el detalle tierno en una obra llena de luchas y muertes, para la que no encontramos razón de ser, excepto para resaltar la superioridad del hombre en su renuncia al amor; es la escena en que Ana intenta retener a Justiniani a su lado apartándole de la lucha. Es un pequeño fragmento pero suficiente para dar una imagen de la mujer, propia de otras obras del autor; la mujer tiene una escala de valores distinta a la del hombre y es incapaz de grandes ideales. Para ella el centro de la vida es el amor, mientras que el hombre tiene otro más alto:

Nodriza *-Nosotras somos mujeres, hija mía, y está escrito
que luchemos de otro modo más oculta y dulcemente*
(p. 535)

Ana *-Soy una mujer con vida; todo eso son
fantasmas sin cuerpo y carne en verdad
solamente las bocas que se unen*
(p. 538)

Para Ana su amor está por encima de todo, por encima de Dios, del honor y de la ciudad; para Justiniani el amor no cuenta ante el deber y la responsabilidad de un hombre:

Justiniani *-Ana, hasta nuestro encuentro, si Dios quiere.*
Ana *-No, no le ocupes de ese, él nunca quiere;
no tiene cuerpo él y no siente qué milagro
es la unión de dos cuerpos ocultamente en la oscuridad.*
Justiniani *-Señora, no me retengas; más allá de la felicidad
está el honor del hombre ¡maldito sea!*
(p. 540)

3.4. Estructura teatral

Constantino Paleólogo es una tragedia corta, escrita en verso y prosa. La mayor parte está en verso blanco de trece sílabas como las otras del mismo autor, pero hay también prosa en todo el primer acto, y las partes de los otros en las que interviene el pueblo en la acción.

Está dividida en cuatro actos: el primero más largo, especie de prólogo, es una introducción al problema describiendo el ambiente amenazador que pesa sobre la ciudad y poniendo al espectador en conocimiento de las causas, de las luchas intestinas entre los defensores, y de la situación en general. El segundo y tercer acto son propiamente el marco en el que se desarrolla la acción, que será una sucesión de acontecimientos dilatando el final a medida que se va estrechando el cerco, cerrándose sucesivamente las posibilidades de salvación. El cuarto acto, muy corto, no es más que una apoteosis final, una especie de auto sacramental en el que se describe la muerte de Constantino que no verá el

espectador, y la caída de la ciudad, a través de las palabras de testigos presenciales y de las visiones del piróbatis: aparecerá una escenificación de la leyenda creada sobre el rey Constantino después de que su cuerpo no fuera identificado entre los muertos según nos han transmitido fuentes históricas que nos informan sobre aquél hecho; el telón cae en el momento del final sangriento de la acción.

Las unidades de tiempo y lugar se mantienen como en otras obras del autor: la acción se desarrolla en un sólo día, el de la caída de Constantinopla: comienza al amanecer y termina a media noche; y los hechos ocurren dentro de la ciudad: en el palacio, en las murallas y en la iglesia de Sta. Sofía la escena final.

Los personajes principales no aparecen en escena hasta el segundo acto y todavía en el tercero, se introducen personajes nuevos: el capitán Jarkuchis, el patriarca, y Ana, que junto a su criada constituyen los únicos papeles femeninos de la obra. El protagonista principal sólo está en escena en el segundo y tercer acto que son propiamente aquellos donde hay acción.

El coro está muy diversamente representado a lo largo de la tragedia, sobre todo en grupos de tres personas que intervienen alternativamente, tres ancianas, tres esclavos, tres arcontes, tres guardias. Su papel sigue siendo el ya conocido en otras tragedias del autor, siguiendo las pautas del teatro clásico: lamentaciones, premoniciones, descripción de lo que está representándose en la escena para darle mayor énfasis, reflexiones de tipo ideológico, diálogo con el protagonista que intervienen en las visiones y que actúan también alternativamente: las tres hadas, los tres astrólogos, los tres monjes. También hay el personaje colectivo del pueblo interviniendo a una voz.

Como recursos teatrales encontramos los utilizados en otras ocasiones: noticias que se dan a través de mensajes o cartas que aparecen de un modo un tanto extraño; en esta tragedia la carta del patriarca, de inspiración divina, que cae por la ventana a los pies del pirobatis (en *Capodistrias* aparecía encima de la mesa) y que son piezas clave en el planteamiento inicial de la acción como un avance del desenlace.

El uso del flash-back para contar hechos anteriores a la acción que se está desarrollando; en este caso la historia de la coronación de Constantino en Mistra en boca de su amigo Frantsís. Utilización del narrador, personaje que entra en escena contando hechos que ocurren fuera de ella; o el que desde dentro de la escena narra al espectador lo que está viendo desde una ventana y que queda fuera de la vista de aquél; o el que describe y avisa la llegada de un nuevo personaje que va a entrar en escena. También otro recurso es la descripción de lo que se está representando a la vista del espectador, en orden a dar mayor énfasis y que suele correr a cargo del coro. Utilización de personas extrañas, visionarias, profetizando desgracias a modo de los ciegos y videntes de la tragedia clásica. Utilización muy abundante de visiones, sueños, portentos, milagros, apariciones como medio para aportar datos nuevos a la acción.

El ritmo de la obra es ágil sobre todo a partir del segundo acto; diálogos rápidos, pocos monólogos, apenas ninguno, intervenciones no muy largas de los

personajes, salidas y entradas frecuentes de actores, movimiento de gente, etc.

La tensión dramática se crea desde el comienzo de la obra; cuando se levanta el telón, con el sonido de la campana que toca a duelo, el lamento del pueblo que repite "Señor salva a tu pueblo" y las palabras apocalípticas del pirobatis que anuncia la llegada del tercero de los ángeles, la muerte. Todos estos elementos crean ya un ambiente tenso, precursor de desgracias, que se irán agravando a medida que la acción transcurre.

Las visiones forman parte importante en el aumento progresivo de la tensión dramática; siempre son premoniciones nefastas de un final inevitable; las hadas echando los dados fatales, los astrólogos que sólo repiten el mismo final, el pirobatis que en sus alucinaciones ve a la Virgen con una herida en forma de media luna.

La entrada continua de personajes trayendo malas noticias; emisarios enviados en busca de socorro y que sucesivamente vuelven sin él cerrando el cerco, van acumulando tensión a medida que nos acercamos al clímax de la acción; la marcha del emisario turco, que había venido a traer las condiciones de rendición, condiciones que son rechazadas, cierra la última puerta de salvación.

Las apariciones, los portentos, el milagro de la Virgen cuya espera va retardando y dilatando la aceptación del final, cargan el ambiente de elementos hostiles que agravan la situación.

En el último acto, es la acumulación de elementos escénicos la que ayuda a crear un ambiente tenso: la iglesia llena de fieles con el celebrante en el momento de la consagración, la masa del pueblo que se acerca en procesión repitiendo letanías, las luces de las hogueras, que se ven a lo lejos, las campanas que doblan, el ruido de tropas y caballos, tambores, cañonazos que se escuchan fuera de la escena y que hacen prorrumpir a la gente en lamentos de temor; todo ello acumulado creando un ambiente tenso, en el que se desarrollará la apoteosis final, con visiones y apariciones que llevarán a un desenlace barroco y recargado de la tragedia.

La coreografía ayuda con la plasticidad de la obra; trompetas, tambores, sonido de caballos, cañonazos, fondo de lamentaciones, letanías y profecías apocalípticas, gran movimiento de personas de distinta condición e imagen: pueblo, arcontes, guardias, esclavos, hadas, astrólogos. Sobre todo, la escena final es un cuadro lleno de barroquismo: la iglesia iluminada con candelabros, el arcángel S. Miguel en oro y púrpura, la Virgen, la estatua de mármol de Constantino, el pueblo en éxtasis contemplando la visión y todo ello coronado con la última visión de los atacantes turcos llenos de sangre irrumpiendo en la iglesia de Santa Sofía, son un cúmulo de elementos con los que el autor ha escenificado plásticamente los datos recibidos sobre los últimos momentos de la toma de Constantinopla por los Turcos.

4. *Acritas*, boceto para un poema épico.

En este trabajo, en el que se trata de reflejar la atracción que de algún modo ejerció el mundo bizantino en N. Casantsakis y que le inspiró algunos de los temas de sus obras, habría que incluir unas palabras sobre un simple boceto que el autor no llegó a concluir. Nos referimos a un poema épico que durante muchos años tuvo en proyecto y que se iba a titular *Acritas*.

Ya en el año 1929, en una carta que N. Casantsakis escribe desde Rusia mientras estaba recorriendo Siberia y recogiendo material para *La Odisea*, dice a Prevelakis: "A menudo pienso en la obra que una vez comentábamos que escribirías, *Acritas*; qué rico podría ser en palabras y en contenidos con todo el material cristiano y medieval que *La Odisea* no puede utilizar!" y dice más adelante: "Si fuese como tú, comenzaría *Acritas*; al mismo tiempo recogería todo el inmenso material metódicamente y con profundidad como un trabajo de investigación", y termina la carta diciendo: "Si pudiera antes de morir tener entre mis manos el *Acritas* ..."

En el año 1939, diez años después, en otra carta desde Londres sigue mostrando su interés por el mismo tema y su deseo de comenzar ese poema que sería, según sus palabras, muy distinto de *La Odisea*. "Tengo prisa por empezarlo", dice, "pero me contengo; sé que no es el momento todavía. Sin embargo, en sus cuadernos de apuntes puede leerse: "El 17 de mayo de 1939 me decidí a escribir *Acritas* en 33.333 versos de diecisiete sílabas", manifestando así el paralelismo en extensión y forma con su anterior poema épico.

En el año 1940 dice en otra carta desde Egina: "Trabajo mucho, tengo todo el *Acritas* en mi mente pero no quiero empezar todavía. Será la última obra de mi vida, el "canto del cisne", y querría terminarla cuando tenga ya setenta años" ⁶.

Efectivamente, el diseño y el guión que se conservan en sus cuadernos de apuntes aparecen pergeñados en ese año. Todavía en 1944 hay una última cita sobre la misma idea. "Ahora estoy poniendo en orden todo el boceto sobre *Acritas*, lograré escribirlo? Veremos" ⁷.

Sin embargo no llegó a realizarlo. Elena Casantsakis dice en el libro escrito sobre la vida de su marido: "En 1944 Nikos se consideró dispuesto a comenzar el *Acritas*, epopeya bizantina que haría pareja con su *Odisea*, pero como no le salía a su gusto, la dejó" ⁸.

Así pues, sólo nos queda el boceto del poema con el guión y el esquema de cada canto y las características que el héroe tenía en la mente del autor. En el cuaderno aparece titulado: *Acritas, el nuevo Adán*. y plantea lo que debería ser, relacionándolo con su otra epopeya: "Odiseo será el último hombre antiguo y

(6) *Τετρακόσια γράμματα*, pág. 496.

(7) *Τετρακόσια γράμματα*, pág. 515.

(8) N. Kazantzaki. *El Disidente*, pág. 345.

Acritas el primer hombre nuevo", dice. Este héroe sería distinto de Odiseo. Acritas debe ser sereno, tranquilo, en un plano por encima de la vida y del alma para que no tenga que soportar luchas ni sufrir problemas físicos o metafísicos".

"No es el hombre que lucha por llegar a la cumbre, a la Nada como Odiseo, sino el hombre que ha llegado ya a la cumbre, a la Nada, y desde allí comienza ya su vida, más allá del tiempo y del espacio contempla y goza como en sueños de los lugares y los espacios y de su reencuentro".

"Acritas tiene dentro de sí el pasado, el presente y el futuro. Es el compañero de Dios cuando crea el Universo. No es un rebelde, es un artesano".

"Acritas no crea el Mito, vive el Mito, se convierte en Mito. Contempla los mitos, charla con las fuerzas naturales (viento, lluvia, primavera), con los antiguos dioses griegos, con los santos cristianos..."

"Acritas hace resucitar a Cristo para salvar a los condenados. La obra del primer Cristo, incompleta, salvó sólo a los buenos. Pero lo más difícil e importante es salvar a los malos. Y eso hará el Cristo que resucitó Acritas en su corazón".

En estos fragmentos anteriormente citados sobre las características que debía reunir el héroe, vemos la visión que N. Casantsakis soñaba para su epopeya bizantina. Esta tendría de nuevo un planteamiento metafísico en el cual quedan plasmadas alguna de las nuevas ideas que el autor trata también en otras obras escritas en la misma época.

El comienzo del poema estaba situado en el momento histórico de la caída de Constantinopla. El guión que aparece ya fragmentado en cantos comienza: "29 de mayo de 1453 al amanecer. Acritas, veinte años, a caballo, contempla entre San Jorge y San Demetrio, las murallas de Constantinopla. Va a despedirse de Ana, la hija de Notarás a la que ama". (Es curioso que otra vez aparezca aquí el personaje de Ana, a la que en la tragedia *Constantino Paleólogo* encontramos enamorada de Justiniani).

A partir de este momento, Acritas, recorrerá lugares y épocas, se entrevistará con personajes y mitos de la historia de Grecia, pasará de ser realidad a ficción, de un espacio a otro, de un lugar a otro. Este recurso del juego entre sueño y realidad, del paso de uno a otro plano, nos recuerda el planteamiento de otra obra dramática escrita por el autor más o menos en aquellos años y sobre la cual también curiosamente afirma N. Casantsakis en cierto momento que desea que sea su "canto del cisne"⁹. Nos referimos a *Buda*, tragedia en la cual el paso del mundo de la fantasía al de la realidad y viceversa, constituye la estructura formal de la obra.

En el poema, el héroe irá muriendo y resucitando en lugares y épocas distintas, recorriendo diferentes momentos históricos, pasando por experiencias ideológicas diversas que responden a distintas teorías del propio autor; el último canto termina con su conocida visión sobre el Mal y el Bien, que en su último

(9) *Τετρακόσια γράμματα*, pág. 715.

estadio llega a la conclusión: "el Mal y el Bien son una sola cosa"; y posteriormente: "ese Uno ya no existe".

Realmente, leyendo el boceto del poema, no nos parece extraño que el autor no terminara de acometer una obra de tal envergadura después del titánico esfuerzo de su primera epopeya que prácticamente acababa de terminar y que había tenido catorce años de gestación, antes de que el cordón umbilical entre N. Casantsakis y Ulises quedara definitivamente cortado.

NOTA: los fragmentos citados lo son por la edición del autor, *θέατρο Τραγωδίες με βυζαντινικά θέματα*. Atenas.