

NIKOS KAZANTZAKIS: LA ESPERA MUDA

Carolina Brncić
Universidad de Chile

Resumen: El siguiente artículo establece una relación solidaria entre el pensamiento de Nikos Kazantzakis y Karl Jaspers, a partir de dos conceptos claves para la filosofía existencialista: el de “situación” y “situación límite”. Es a partir de esta concepción existencial que se analiza la pieza dramática *Comedia...tragedia en un acto*, estableciendo también algunas consideraciones con el pensamiento de Jean Paul Sartre en torno a un “Teatro de situaciones”. La obra de Kazantzakis es analizada atendiendo a los elementos propios del drama a la luz del motivo central que la recorre, la salvación y búsqueda de trascendencia. Por último, se señalan las proyecciones de este motivo en la obra global del autor y la lucidez con que se anticipa a otros autores y tendencias europeas de mediados de siglo.

Palabrasclaves: Existencialismo, Drama, Teatro de situaciones.

NIKOS KAZANTZAKIS AND THE MUTE WAITING

Abstract: Using two key concepts in existentialist philosophy, “situation” and “limit situation”, this article establishes a relation of solidarity between the thought of Nikos Kazantzakis and Karl Jaspers. The dramatic work *Comedy...tragedy in one act* is analyzed from this existential concept, also establishing some considerations about Jean Paul Sartre’s thought on a “theatre of situations”. Kazantzakis’ work is analyzed taking into consideration elements proper to drama seen from the point of view of the central motif which runs through it, salvation and the pursuit of transcendence. Lastly, the projections of this motif in the whole work of the author are touched upon, as well as the lucidity with which he anticipat
es other authors and European tendencies of midtwentieth century.

Key words: Existentialism, Drama, Theater of situations.

Recibido: 6-03-07 – **Aceptado:** 29-03-07

Dirección: Carolina Brncić (cbrncic@uchile.cl) Fono: 9787137. Chile. Doctora© en Filosofía, mención en Estética y Teoría del Arte. Profesora de Literatura Clásica, Literatura Medieval y Literatura Moderna y Contemporánea en la Universidad de Chile.

La vinculación de Nikos Kazantzakis con la corriente existencialista de la Europa de postguerra es bastante notoria. Sus obras anticipan en gran medida los presupuestos filosóficos y en parte literarios de Sartre, Camus y Beckett, al punto que una de sus piezas dramáticas *Comedia ... Tragedia en un acto*, formula cuarenta años antes los motivos de la espera, la muerte y salvación presentes en *A puerta cerrada* y *Esperando a Godot*.

Marie Louise Bidal Baudier llama *Literatura de salvación*¹ a esa corriente de postguerra, identificada claramente con los existencialistas franceses Sartre, Camus y Malraux, la que intenta buscar en medio del caos y la desolación una ventana abierta para instalar preguntas de carácter óntico, sobre el hombre y su posibilidad de “ser”. *Literatura de existencia* la llamaremos nosotros, en la medida en que es una reafirmación del hombre y la vida, que busca un sentido en medio del absurdo.

Si bien las concomitancias filosóficas y dramáticas con Sartre y Beckett se tornan muy sugerentes, particularmente por la anticipación de estos temas y motivos en Kazantzakis, es necesario señalar primero que, cronológicamente, el autor griego se vincula más estrechamente con el primer existencialismo, el que identificamos con los postulados de Martín Heidegger y Karl Jaspers.

Quisiera advertir entonces, la solidaridad de ideas que comparte Kazantzakis con Jaspers. En la *Psicología de las concepciones de mundo* (1919) y en su monumental obra *Filosofía* (1932), Jaspers alude a las situaciones límites que determinan la existencia humana. Para él, al igual que otros existencialistas, el ser humano está siempre en situación, lo que implica una limitación o margen en el accionar. Todo ser está expuesto o más aún condenado a las situaciones, puesto que no se puede salir de ellas, aún cuando sí modificarlas y entrar en otras. Pero existen situaciones de otra naturaleza, que no pueden alterarse ni modificarse y que tienen un carácter definitivo y último: *son a manera de un muro con el que tropezamos y ante el que fracasamos. No podemos cambiarlas, sino tan sólo esclarecerlas*².

Estas situaciones de carácter límite, son *la muerte, el sufrimiento, la lucha, y la culpa*.

¹ Véase Marie Louise Bidal Baudier: *Nikos Kazantzakis: cómo el hombre se hace inmortal*. Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé, 1987 176 177.

² K. Jaspers: *Filosofía*. Eds. De la Univ. De Puerto Rico, Rev. de Occidente, San Juan, Puerto Rico, 1959 p.67

Para Jaspers, la muerte como situación límite, no es un término o finitud, sino el punto de partida para el ser si mismo, su *cumplimiento*. Ésta se convierte así ante todo en certeza, certeza para la verdadera existencia que arrastra consigo la posibilidad de ser. La muerte se revela como *cumplimiento* y *exigencia* a la vez, por cuanto conduzco y experimento mi vida con vistas a ella. El sufrimiento en tanto situación límite, sólo puede manifestarse como inevitable, y al vivirlo plenamente “en tensión”, se presenta como una condición necesaria para la realización de la existencia. Al igual que la muerte, el sufrimiento tiene un carácter revelador y creador para la existencia, ya que anula las ilusiones engañosas. Cuando la existencia se ve afectada por él, transforma el sufrir en actividad, se fortalece ya que nadie puede sustraerse a él. De este modo, el sufrimiento pone en jaque la vana ilusión de la felicidad permanente. Vana, porque ésta no existe plenamente, y porque sólo a través de la comparación con el verdadero sufrir ella se puede hacer patente.

Por otra parte, la lucha se presenta también como situación límite en tanto el sosiego, la calma y la paz por sí solas no son posibles. Ella conlleva la realización plena de la existencia: *el hombre afirma la lucha por amor a la lucha; y entonces, combatiendo, indiferente al por qué y al contenido, y muriendo por fin en combate es cuando únicamente llena y cumple su existencia* ³ De esta forma el hombre dirige la fuerza de la lucha hacia sí mismo y también hacia los demás, pero sin violencia.

De todas las situaciones límites, la culpa es tal vez la que tiene un carácter más trágico por cuanto es irremisible, no se puede escapar a ella, porque el hombre al estar siempre en situación, es siempre culpable. Al estar en situación la existencia se juega la posibilidad de la elección del ser si mismo; al tener que elegir entre lo uno y lo otro, surge la culpa que destroza de la manera más radical toda autojustificación de la existencia. Es así como se incurre en la culpa tanto por elegir algo, como por no hacerlo y rechazar indirectamente otra cosa.

De esta manera, el individuo se hace responsable tanto por lo que elige como por lo que no. Es así como la culpa revela su carácter trágico, ya que no es posible actuar con falsos enmascaramientos, al pretender vivir sin algo con qué cargar, o algo que pueda sencillamente expiar. La culpa se exhibe entonces como una marca indeleble e inevitable que determina la posibilidad de la existencia.

³ Idem p. 109.

Es interesante constatar entonces cómo Kazantzakis escenifica diez años antes estas condiciones de vida existencial en su pieza dramática *Comedia... Tragedia en un acto* de 1909.

Esta brevísima obra nos instala en una situación hipotética, pero de carácter claramente existencial. *Esta comedia se representa en el cerebro del hombre a la hora de la agonía, cuando el alma se eleva hacia la sublime y totalizante coronación de la vida. Miedos y esperanzas que pasaron semiconsciente y borrosamente y sólo rozaron la mente del hombre cuando éste vivía – y después se olvidaron y se adormecieron- despiertan ahora repentinamente en el momento de la muerte y se elevan con una intensidad de voz y de grito y de terror. Y las voces de la fe y de la incredulidad y del orgullo y de la alegría y el dolor; todas se fraternizan y se encienden en la mente que se apaga y se aposan frenéticas en el umbral de la conciencia y claman y lloran y buscan la luz. Toda el alma de mil rostros del hombre, contradictoria y desesperada, pende en esa comedia al borde de los labios que se están muriendo y temblando y se inclina al abismo de lo Desconocido para ver: ¿entrará en otra vida, ahora eterna –o se extinguirá?**

Asistimos a la reunión de doce personajes que van ingresando a una habitación cerrada a medida que avanza la representación. El decorado de esta pieza ya nos muestra su carácter simbólico y apocalíptico: una sala con pesadas cortinas rojas, sillones de terciopelo rojo mullidos, al centro una mesa negra, un candelabro con siete cirios funerarios, al fondo una puerta flanqueada por dos esfinges somnolientas, y sobre el umbral un reloj que marca las once y media. Es el lugar de la espera, instancia que será marcada temporalmente por los compases del reloj y las velas que una a una se irán apagando a medida que se acerque la medianoche.

Señalamos como simbólica y apocalíptica la escenografía, ya que tanto su disposición como significado buscan enfatizar la atmósfera dramática y preparar a los personajes y espectadores para la “revelación”. Como toda sala de espera, el lugar se configura como un espacio transitorio que conduce a otro, lógicamente a través de la puerta. Ésta se presenta como el umbral, la instancia que demarca un espacio de otro, y que siguiendo con la lógica de la trama, conduciría hacia la “salvación”, en otros términos al “paraíso”. Un

⁴ Nikos Kazantzakis: *Comedia... Tragedia en un acto*. Traducción de Roberto Quiroz Pizarro. En *Abismo y Fe: Aproximaciones a la Comedia de Kazantzakis*. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Neohelénicos y Bizantinos “Fotios Malleros”, 1998 p. 55.

elemento escénico profundamente simbólico son las esfinges que custodian la puerta y que representan el acertijo o enigma que deberá ser develado por los concurrentes. Si agregamos a ello que son esfinges somnolientas, imaginamos que por algún tiempo éstas no han sido despertadas, lo que ya nos induce a pensar que nadie ha logrado flanquear el umbral y al mismo tiempo preparan dramáticamente el final de la pieza, ya que los personajes que hasta allí llegan, tampoco lograrán esa trascendencia.

Las coordenadas espacio-temporales instalan tanto a los protagonistas de esta historia como a los espectadores (lectores) en una situación de expectación, marcada por el compás de un reloj que anuncia por un lado la finitud de un tiempo y supuestamente el inicio de otro. Esta situación hipotética que Kazantzakis traslada a la hora de la agonía mental del hombre se vincula con la concepción cristiana del tiempo y la vida. Entendida ésta como un proyecto lineal que tiene un término, pero que se proyecta como un renacer, simbolizado en la puerta que anuncia algo nuevo detrás de ella.

Los personajes son a su vez figuras tipo, representativas de las distintas etapas de la vida, de caracteres y roles dentro de la sociedad. Dos ancianos, que buscaron a lo largo de la vida a través de distintos caminos la trascendencia, uno, consumió su vida en los libros y el otro en los placeres fugaces, pero ninguno de los dos tiene ahora respuestas. Para ellos ahora las horas “parecen de plomo” y constantemente caen en la tentación de dormirse para matar la espera. Un joven, que se niega a olvidar la belleza de la vida, una pequeña niña que clama por la ausencia de su madre, la madre que irrumpe desesperadamente buscando a su retoño, un necio que ingresa con una copa de vino en la mano, una joven adornada de joyas, que gime por no haber alcanzado a besar a su amante, un joven orgulloso que se niega a participar de la conversación, por creer que está más allá de la desesperación del resto, una anciana devota, un obrero que por primera vez se sienta en un sillón y que se asombra de su comodidad, una monja y un asceta. Es este último en quien los demás personajes cifran sus esperanzas y certezas, ya que los alienta a no dormirse, a recordar la promesa de salvación y es el único que inicialmente mantiene su fe en que *él* llegará⁵.

Kazantzakis nos instala así en una situación límite, el enfrentamiento a la muerte y la posibilidad de trascendencia. Es en ese sentido que la obra puede comprenderse como un teatro existencial, aspecto que años más tarde Sartre

⁵ Claramente la confianza en la llegada de alguien nos retrotrae a la obra de Beckett en que Vladimiro y Estragón esperan también la aparición de alguien, un tal Godot.

definirá como *teatro de situaciones*: *Este teatro busca explorar la condición en su totalidad y presentar al hombre contemporáneo un retrato de sí mismo, sus luchas, problemas y esperanzas. Es por ello que aborda todas las situaciones más comunes de la experiencia humana, aquellas que se presentan por lo menos una vez en la vida*⁶.

Teatro existencial porque muestra al hombre en situación, y porque esa instancia implica siempre una elección y por ende un proyecto de moral y sociedad.

Kazantzakis nos presenta la recreación simbólica de un Infierno, que no se caracteriza por las torturas físicas con que tradicionalmente asociamos al infierno cristiano⁷. Es el lugar en que se instalan los temores y necesidades de cada uno de los que llegan y tras el momento inicial de perturbación, esperan la tan prometida salvación, que el Asceta se encarga de recordar y por lo demás exigir, en su propio caso, como compensación a sus acciones en vida. Dramáticamente es presentado este recinto como el espacio de la evasión y la exculpación, en tanto algunos de los personajes tratan de rehuir sus responsabilidades por las acciones realizadas en vida, es el caso de la mujer joven y el necio. El obrero por su parte evidencia de manera radical la profunda enajenación de su vida terrenal. Preocupado únicamente de su rol en la sociedad, vale decir, en tanto existía exclusivamente como medio para un fin, encuentra en estos confortables sillones el descanso no conocido en vida y la evasión profunda.

A medida que la espera avanza, los cirios se van apagando y la angustia alcanza niveles de paroxismo ante la ausencia de *él* y *lo* que se espera, lo que se manifiesta en el estallido desesperado de los personajes para tratar de abrir la puerta y ver qué hay más allá, justo cuando el reloj se detiene a las doce.

Cuando logran entreabrir una pequeña rendija, el paisaje que se bosqueja entre brumas no es más que los árboles negros como cipreses y mármoles blancos que se elevan hacia la luna, todo envuelto en aires de azahares. La

⁶ Jean Paul Sartre *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada, 1979 p. 44.

⁷ Es indudable que el título de esta pieza dramática nos retrotraiga a la obra de Dante-, autor que por lo demás Kazantzakis tradujo por segunda vez en 1941. Los distintos “pecados” aludidos por Dante: la soberbia, la necedad, la lujuria, la violencia entre otros, están presentes también en estos condenados que representan “tipos” de lo humano y que según el poeta constituyen “toda el alma de mil rostros del hombre”. Cabe señalar que Kazantzakis no está condenando acciones particulares como Dante, sino lo que todos ellos tienen en común, creer en una construcción de la religión y no en el verdadero Dios. De allí que después no puedan reconocerlo en el Silencio.

visión de los personajes constata la situación de muerte, afuera el aire rezuma el perfume de las flores de cementerios y los sepulcros se yerguen impasibles.

El perfume intoxicador que trae la brisa fresca contrasta con el calor sofocante que termina por asfixiar a la pequeña niña “como si tuviese una lápida en el pecho”.

La agonía y tortura infernal se presentan entonces como un fuego abrasador o como un hielo que congela los pies de la anciana y que grafican la desoladora experiencia de la espera y la constatación de la falsa promesa.

Pero es en la relación que establece el Asceta con los demás personajes donde se aprecia la honda significación del título de la obra: *Comedia... tragedia en un acto*.

El Asceta representa los convencionalismos de una moral y un dogma inauténticos, que funcionan como cáscara protectora para los hombres y que a la luz de una visión esclarecedora se presenta como una farsa montada por la religión. Es el único personaje que experimenta un cambio radical desde el inicio hasta el final, ya que él mismo observa como en esta espera vacía se astilla su fe. Desde el inicio él se presenta como el portador de la revelación, sólo él puede reconocer a los “merecedores del premio”, es por ello que no vacila en condenar a sus compañeros de patíbulo, confiado en que sus acciones sí han sido *el camino correcto* para la salvación. Después de escucharlo repetir incontables veces: ¡Él vendrá!, comienza un progresivo desengaño que se articula como una exigencia irracional para constatar que las acciones en vida no fueron en vano: “¡No vas a venir? ¡Somos los segadores! ¡Terminó nuestra jornada! ¡Queremos nuestro salario! ¡Nos diste la palabra de que vendrías! ¡Queremos nuestro salario!”⁸ más adelante ¡Ah, yo sabía que eras duro e inclemente! ¡Tu cuello y tu frente de bronce! ¡Yo clavé siete puñales en mi corazón para complacerte a Ti! ¡Y me humillé y me arrastré y me mortifiqué, para doblarme y golpear mi pecho y decirte: ¡Te doy gracias! ¡Te doy gracias! ¡Y tú estabas ante mí, crucificado, y no me hablabas! ¡Ah! ¿Por qué no podías hablar? ¡Porque eras falso! ⁹Y tras esta apostasía, el desengaño total y la desacralización absoluta: LA MONJA: ¡Ay Padre! ¡No va a venir!; ASCETA: ¿Quién querías que viniera hermana? ¡Ja, ja, ja!

La comedia, que es la farsa montada por la religión, en el marco de esta espera se convierte para los personajes en una tragedia, que revela la

⁸ Nikos Kazantzakis. *Comedia... Tragedia en un acto* ob.cit. p 81.

⁹ Ibid p. 83 y 84

profunda alienación de estos seres, que anhelando sentidamente la salvación, han depositado en otros la posibilidad de trascendencia. Pero tal como señala el prólogo, este infierno corresponde al momento de la agonía, instancia que debería mostrar la lucidez de los personajes frente a sus acciones realizadas en vida. El dramatismo de esta alienación se evidencia en esa esperanza persistente y obcecada de que él llegará a salvarlos y la progresiva desazón de la ausencia, que se muestra escénicamente en la oscuridad que envuelve a los personajes.

No hay que comprender esta obra a la luz de un nihilismo absoluto, muy por el contrario, la idea de un Dios silencioso y lejano no implica su ausencia, sino tan sólo que no se hace visible, es decir, que las formas tradicionales para encontrarlo son erradas. O como señala Bidal Baudier: *si Dios es traicionado o expulsado su ausencia sigue siendo una presencia oscura que ilumina como un sol negro*¹⁰.

La falsa fe, que sucumbe al sufrimiento y que se muestra en la figura del Asceta como el encapsulamiento del verdadero sentir religioso en los marcos de la religión, no es el camino. Para el poeta, hombre profundamente religioso, el único camino para encontrar a Dios es la lucha. La lucha que entabla el hombre consigo mismo y con los demás para lograr su salvación, pero también la salvación de Dios. *No, Dios no nos salvará; nosotros salvaremos a Dios por la lucha, por la creación, por la transformación de la materia en espíritu*¹¹. Este camino de lucha es un recorrido ascético de purificación que implica liberarse de todo lo material para preparar el alma y recibir ese conocimiento inexpresable que sólo se comunica en el Silencio: *Este último grado de la ascesis se denomina Silencio. No porque su contenido sea la suprema desesperación indecible o la suprema alegría o la esperanza indecible. No porque sea el supremo conocimiento que no se digna a hablar o la suprema ignorancia que no puede. Silencio significa: Cada uno, cuando ha terminado de servir en todos los trabajos, llega a la más alta cima del esfuerzo. Más allá de todos los trabajos, él no lucha ya, no grita ya, madura del todo, silenciosamente, indestructiblemente, con el Universo*¹².

Este último grado en el recorrido ascético del hombre es lo que Kazantzakis escenifica en la última imagen de *Comedia*. Tras el ahogo que experimentan los personajes y la oscuridad total, el silencio que ensombrece

¹⁰ Véase M.L. Bidal Baudier ob.cit. p.185

¹¹ Nikos Kazantzakis: *Ascesis : Salvatores Dei* en *Obras Selectas*. Barcelona: Ed. Planeta, 1968p. 1006

¹² Idem PP. 1024-1025.

la escena y que transforma la carcajada del asceta en un eco que se proyecta al vacío, se muestra la convulsión del entendimiento humano, que no ha sabido comprender cuál sería el verdadero rostro de Dios y cuál sería la verdadera salvación del hombre, ese momento en que hombre y divinidad se comunican no a través de la palabra, sino espiritualmente.

Todos los personajes sucumben a la espera y en ello se evidencia su fragilidad, en tanto han depositado en otros sus esperanzas de salvación. He ahí la crítica de Kazantzakis que encontrará eco en el pensamiento de Sartre: el hombre es el agente de su propia salvación. En el caso del escritor griego, salvación con miras a una trascendencia, pero no a través de una vida contemplativa, esto porque su dios no es una entealequia que siempre ha estado presente, sino que también ha ascendido a través de la lucha: *La esencia de nuestro dios es la lucha*, exclama y aún más: el deber del hombre es salvar a Dios y liberarlo de las prisiones materiales en los que la religión y la tradición lo han encerrado, porque el hombre es en parte divino y porque en él habita Dios:

Porque nuestro Dios no es una abstracción ni una necesidad lógica, ni un sabio y armonioso andamiaje de silogismos y fantasía.

Carne de nuestra carne, él está en nosotros y arriesga todo. Él no puede ser salvado más que si nosotros, por nuestra lucha, lo salvamos. Nosotros no podremos ser salvados más que si él mismo se salva¹³.

Comedia puede ser vista así como la expresión trágica de la comedia de equivocaciones que puede ser la vida, en la medida que ésta se realice atendiendo a falsas ilusiones, a engañosas libertades y a una vana y cómoda trascendencia.

Profundamente conmovido y comprometido con los aciagos acontecimientos de la primera mitad del siglo pasado (la lucha de Creta, la independencia de Grecia, los horrores de la primera Guerra Mundial y la resistencia a la avanzada del nazismo), Kazantzakis reflexiona lúcidamente sobre aspectos que serán cruciales para la filosofía y el teatro existencial ya en una de sus primeras piezas dramáticas, aspecto que se mantendrá en todos sus dramas y narrativa posterior. El teatro en particular lo seduce porque es la forma poética que le permite expresar las fuerzas desencadenadas de su tiempo que se encarnan en los destinos dramáticos de sus héroes.

¹³ Ibidem p. 1003

*Asimismo he pensado siempre que en medio de los miembros dispersos de los héroes que se enfrentan en la tragedia moderna debe erguirse, intacto, más allá de las luchas y los odios, la futura armonía. Es una hazaña muy difícil, quizá todavía imposible. Vivimos en un momento en que el mundo se destruye y se crea, en que las tentativas individuales más generosas están muy a menudo destinadas al fracaso; pero estos fracasos son fecundos, no para nosotros, sino para los que nos seguirán. Abren la ruta y ayudan al futuro a hacerse camino*¹⁴.

La visión existencial de Kazantzakis se nos muestra así de manera casi profética frente a los acontecimientos que se desarrollarán a mediados del siglo XX. Anticipa de manera lúcida y poética la reflexión que sostendrán diversos pensadores y artistas de la Europa de postguerra, no entregando certezas dogmáticas.

La espera en los protagonistas de *Comedia* no es una situación absurda, como sí podría verse en *Esperando a Godot* de Beckett, en que la repetición y circularidad de los eventos evidencia el vacío de éstos y la inutilidad de ella. Esto porque en Beckett asistimos a la desacralización total, a la pérdida de fe en toda posibilidad de trascendencia. En Kazantzakis, si bien, en primera instancia la reflexión que se desprende es tan devastadora como en Beckett, hay una gran diferencia. El poeta cretense sí cree en una trascendencia, de hecho es la pregunta por ella y su búsqueda lo que moviliza toda su obra. Si la puerta para los personajes de *Comedia* no se abre, no es porque detrás de ella no haya nada o Dios no exista. Los personajes interpretan el silencio como la ausencia de Dios, pero en el fondo esa mudez es uno de los rostros en que Él se presenta. No es eso lo que el dogma les ha enseñado, de allí la decepción, frustración y abandono que experimentan. Pero detrás de esta orfandad y aparente abandono, el poeta no hace otra cosa que afirmar su visión optimista y vitalista de la existencia: hay que salvar al hombre y con él a Dios.

La creencia de que tanto las preguntas como respuestas están en el propio ser humano le entregan una responsabilidad ineludible y profundamente trágica. De allí parte del título: *Tragedia... en un acto*, porque la comprensión de tan profunda verdad se presenta por lo menos una vez en la vida, aunque sea en el momento de la agonía.

¹⁴ Nikos Kazantzakis: *Carta al Greco* en *Obras Selectas*. Barcelona: Ed. Planeta, 1968 p. 552.

Bibliografía

- Bidal Baudier, Marie Louise: *Nikos Kazantzakis: cómo el hombre se hace inmortal*. Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé, 1987 176 177
- Jaspers, Karl: *Filosofía*. Eds. De la Univ. De Puerto Rico, Rev. de Occidente, San Juan, Puerto Rico, 1959 Tomo II
- Kazantzakis, Nikos: *Carta al Greco en Obras Selectas*. Barcelona: Ed. Planeta, 1968
- Kazantzakis, Nikos: *Ascesis : Salvatores Dei en Obras Selectas*. Barcelona: Ed. Planeta, 1968
- Kazantzakis, Nikos: *Comedia... Tragedia en un acto*. Traducción de Roberto Quiroz Pizarro. En Roberto Quiroz *Abismo y Fe: Aproximaciones a la Comedia de Kazantzakis*. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Neohelénicos y Bizantinos “Fotios Malleros”, 1998
- Sartre, Jean Paul: *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada, 1979