

01086

5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Prometheus Apeleutherotés: del mito del progreso
humano al mito del super-hombre**

Tesis que para optar por el grado de Doctor en Letras

(Letras Clásicas) presenta

David García Pérez



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

Comité tutorial:

Dra. Paola Vianello Tessarotto

Dra. Luz Aurora Pimentel Anduiza

Dra. Martha Patricia Irigoyen Troconis

Ciudad Universitaria, Septiembre de 2003

A





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Un examen de los grandes mitos humanos relativos al origen de la especie y al sentido de nuestra presencia en la tierra, revela que toda cultura –entendida como creación y participación común de valores– parte de la convicción de que el orden del Universo ha sido roto o violado por el hombre, ese intruso.

Octavio Paz

El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso.

Carlos Fuentes

Lluvia

y la lluvia es el mito sangrante y blanco de todos los dioses muertos.

José Carlos Becerra

La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro.

Fernando Vallejo

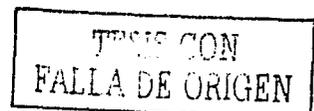
Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo excepcional.

NOMBRE: David García

Pérez

FECHA: 29 de agosto 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]



A Laura Elena Perales Ortegón,

ὥς γὰρ ἄντιον εἰσίδω σε,
φαίνεται αἶμα οὐδ' Ἑρμιόνα τεαύτα
ἔμμεναι, ξάνθαι δ' Ἑλέναι σ' εἴσκη
οὐδὲν ἄεικες

A Enrique Sebastián García Perales,

*-Tu regarderas, la nuit, les étoiles. C'est trop petit chez moi pour que je te montres où se
trouve la mienne. C'est mieux comme ça. Mon étoile, ça sera pour toi une
des étoiles. Alors, toutes les étoiles, tu aimeras les regarder... Elles seront toutes tes
amies. Et puis je vais te faire un cadeau...*

TFSE CON
FALLA DE ORIGEN

Agradecimientos

En cualquier trabajo de investigación que se lleva a cabo hay siempre un grupo de personas que, de un modo u otro, intervienen en el proceso de creación. Su actividad es sumamente importante y merece todo nuestro reconocimiento.

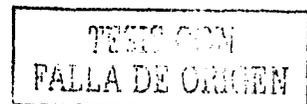
En primer lugar, quiero dar las gracias y reiterar mi profunda amistad a la Dra. Paola Vianello Tessarotto, tutora de mi vida universitaria y acertada consejera, con quien siempre estaré en deuda. Con su magisterio, los antiguos griegos siguen palpitando en cada uno de quienes hemos sido sus alumnos.

En segundo término, agradezco a la Dra. Martha Patricia Irigoyen y a la Dra. Luz Aurora Pimentel por tomar parte en este proyecto en el comité tutorial, por sus sabias observaciones y reflexiones y por el apoyo para llevar a buen puerto este trabajo.

En tercer lugar, también doy las gracias a mis sinodales, a los Doctores Margo Echenberg, Carolina Ponce, Victor Hugo Méndez por apuntalar y sustentar con su conocimiento este trabajo. A la Dra. Rosa Beltrán, en cuyo seminario de Literatura Comparada nació la idea de esta tesis. Todos ellos hicieron una atenta lectura del trabajo y aportaron con su inteligencia finas sugerencias y acertados consejos.

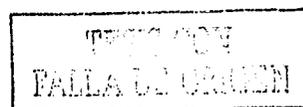
Por último, un doble agradecimiento a la Mtra. Laura Elena Perales Ortigón: por una parte, por ser la primera lectora atenta y analítica de este trabajo y, por otra parte, porque ha compartido y comparte conmigo este sueño intelectual en la vida cotidiana.

Hay que reconocer también la generosidad de la Universidad Nacional Autónoma de México que a través de la Dirección General de Posgrado me otorgó una beca doctoral que cubrió en gran medida de la elaboración de esta tesis.



ÍNDICE

I.	Introducción	1
II.	Fundamentos generales sobre la Literatura	
	Comparada y la Mitología	
	1. Método comparado y mitología	15
	2. Lineamientos generales sobre el mito	35
	3. Clasificación de los mitos por	
	sus características temáticas	64
III.	El mito de Prometeo en la antigüedad clásica griega	
	1. La tradición pre-helénica: mitos orientales frente	
	a las primeras manifestaciones	
	de Grecia	69
	2. Los relatos hesiódicos: génesis y explicación del	
	mito prometeico	93
	3. La visión trágica de la historia de Prometeo en	
	Esquilo	123
	4. Platón, Protágoras y el mito de Prometeo	153
	5. Luciano y el triunfo pírrico de Prometeo	187
IV.	Dos visiones sobre el mito de Prometeo en el siglo XX:	
	el héroe moderno vs. el héroe postmoderno	
	1. El héroe moderno	213
	1.1 <i>Le Promethée mal enchaîné</i> de André Gide: una	
	ironía para torturar la conciencia	221
	1.1.1 Los rostros de la conciencia	229
	1.1.2 Causa y razón del acto	



	Gratuito	244
1.1.3	La historia de Títilo	264
1.2	<i>L'homme révolté</i> de Albert Camus: la utopía del ser rebelde	277
1.2.1	Prometeo: símbolo de la libertad humana	284
1.2.2	El mito prometeico como pretexto para explicar la tragedia humana	298
2.	El héroe postmoderno	
2.1.	La recepción del mito en la cultura postmoderna	327
2.3.	Prometeo: antecesor de Superman y de Batman	342
2.4	Visiones del Prometeo postmoderno	363
2.5	El héroe postmoderno	373
V.	Epílogo	379
VI.	Biblio-hemerografía	407

I. Introducción

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

*¡Ah, el fuego: perdición de Prometeo
y de los malvaviscos!*

Bob Patiño

En el principio de los tiempos fue el mito, y el mito dio nombre a las cosas y así nació la cultura. Se puede afirmar que la existencia de todo ser humano está ligada a un mito, cualquiera que sea su naturaleza o sus fines. Basta con pensar que la Historia, en muchos sentidos, es un discurso mitológico que se comprueba objetivamente y en el que la humanidad escribe y comprende su desarrollo por medio del progreso histórico. Las connotaciones que se le otorgan al mito son tan variadas y tan disímbolas que prácticamente cada vez que se aplica el término se está re-creando su función y se modifica su esencia y, por esta misma razón, la historia nunca tendrá sólo una cara. Cada vez que se cuenta un mito, se vuelven a poner en escena las verdades y las dificultades de la condición humana. En la historia de las culturas, posiblemente el discurso mitológico es de los más maleables y cambiantes.

A pesar de que el mito en nuestro tiempo parece ser desdeñado, todavía perdura como un último recurso, pero

quizás el más penetrante, para dar una explicación a las cosas que el hombre, aun por encima de sus avances tecnológicos, no alcanza a comprender por medio de la demostración científica. La ciencia, sobre todo en su sentido moderno, califica como *mitológico todo lo que no se puede verificar mediante experiencia metódica*.¹ Pero no sólo el mito vive en estos casos: como recurso retórico, es decir, como una manera literaria y filosófica, el mito funciona también para hacer posible la creación y desarrollo de la cultura humana.

Los mitos, como una cadena de historias, se han heredado de modo incesante: así como los padres educan a sus hijos con relatos de este género, de igual manera los primeros educadores de la sociedad, los poetas, explicaban y todavía explican el mundo, a quienes quieren oírlos, por medio de los relatos que los *dioses* les hacen decir o aprender.² Los griegos interpretaron al mundo por medio de sus poetas; en cambio, el hombre moderno lo ha hecho a través de la ciencia,³ pero en ambos casos perdura la expresión mítica. Hesíodo lo dice claramente al mostrarse como el medio por el

¹ Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, p. 14

² Los poetas de la antigua Grecia eran considerados los intérpretes de Mnemosyne, por lo que su trabajo constituía *una de las formas típicas de la posesión y el delirio divinos*. Se puede afirmar que el poeta y el adivino compartían un área común de influencia, pues ambos nombraban e interpretaban el mundo poseídos por los dioses. Cfr. Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, pp. 91-92

³ Cfr. Kurt Hübner, *La verdad del mito*, pp. 20-21

que hablan las Musas: *sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas, / mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.*⁴ Así, el poeta es un intermediario entre dios y los hombres, pues es él quien, con la palabra como herramienta, explica aquello que los dioses quieren que el hombre conozca, pero que no es dado decir directamente a todos: desde la función de la naturaleza (el fuego, por ejemplo), hasta la invención de técnicas más refinadas, como la política, que hacen posible la sobrevivencia y el desarrollo de los pueblos. El mitógrafo, que no es más que otro calificativo del poeta, es quien hace la historia de lo inconsciente,⁵ porque tiene la capacidad de nombrar esa realidad que yace en la memoria del hombre: *Nombrar es como aludir a lo que se puede narrar.*⁶ En suma, el mito es un generador primigenio de cultura, y entre los mitos culturales uno de los más sobresalientes es el de Prometeo.

El mito prometeico es dúctil por naturaleza: como el fuego robado por el Titán, brota incesante para poder

⁴ Hesíodo, *Theog.* vv. 27-28. Las traducciones de las obras hesiódicas están tomadas de las ediciones de la UNAM, hechas por Paola Vianello de Córdoba. Sobre estos dos versos, Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 80, escribió lo siguiente: *Yo creo, por varias razones, pero sobre todo por la extraordinaria simetría de los dos versos, que lo que el poeta quiere decir es: las musas, cuando dan algo, siempre tienen que dar falso y verdadero a la vez. Decir lo verdadero y lo falso simultáneamente, indicando así hacia lo abierto, es lo que constituye la palabra poética. Su verdad no se halla dominada por la diferencia entre lo verdadero y lo falso del modo en que pretenden los malignos filósofos cuando dicen que «los poetas mienten mucho».*

⁵ Cfr. George Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 164

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, p. 31

existir. Los cambios que experimenta constantemente son parte de su naturaleza. Se trata de un discurso interminable no porque los personajes o los temas no lleguen a un punto final, sino porque su repetición provoca un renovado conocimiento y placer. Es como la música: a pesar de que se sabe ya la letra o el ritmo, la interpretación renovada o la simple reproducción señala, también, un modo de entender distinto cada vez que hay un oído atento que logre captar los más finos matices. Sólo cuando el mito se fija por algún medio se torna en libro sagrado, y de este modo aparece el texto que fundamenta una religión u otro tipo de discurso ortodoxo. Pero aun así, se observa que el texto religioso también está sujeto a las condiciones sociales cambiantes. La hermenéutica nació para llevar a cabo, precisamente, las interpretaciones de los textos religiosos porque éstos son comprendidos de diferente manera; y, de este modo, el mito sigue viviendo en la religión. Uno de los medios por los que procede la hermenéutica es la analogía que establece con los mitos. Es así que la religión depende en mayor o menor medida de las creencias mitológicas, desde su perspectiva didáctica y retórica, hasta en sus elementos básicos que constituyen un procedimiento particular de percibir el mundo y sus fenómenos.

Pero el mito, en general, no sólo es uno de los fundamentos de la religión, pues en realidad hay otro tipo de discursos, como el histórico, el filosófico o el político que también se han servido de él tanto para explicar la conexión entre distintas áreas del entendimiento humano, como para analizar por medio de la analogía con el mito su propia esencia, el *quid* de su área de conocimiento.

Las modificaciones que se observan en el desarrollo de los mitos son naturales porque responden a la observación del hombre ante su ambiente y ante su necesidad particular de explicarse el mundo. Y tales cambios también están sujetos a las leyes sociales que decantan el discurso mitológico; de este modo, el mito responde tanto a una serie de necesidades fisiológicas como del espíritu. Por lo anterior también se dilucida la riqueza y la naturaleza del mito como texto abierto, pues su semántica es una incesante cadena de creación y de análisis, de solución y de invención de problemas, es decir, una semiosis del mito.

A pesar de que la mayoría de las veces la cultura postmoderna ve y propone al mito como un discurso con fines meramente de esparcimiento, como los mitos que aparecen en los *comics* y en la filmografía que nació de éstos, es claro que ésta no es su función exclusiva. Los mitos mediáticos son historias creadas para hacer oblicua la realidad: Superman

protege a una sociedad apática y encerrada en sí misma, que ha perdido la capacidad de la fascinación, por lo que este tipo de mito no es más que una sombra del verdadero relato mitológico, lo cual se demuestra con el simple hecho de que las imágenes han desplazado a la palabra a un segundo término, a pesar de que ésta fue la cuna del mito. Sin embargo, el relato mitológico todavía es capaz de hacer reflexionar al hombre sobre el camino de su existencia: los dioses no sólo dieron a los poetas la capacidad de contar cosas amables, sino también aquellas que son adversas a la naturaleza humana.

La historia de Prometeo es uno de aquellos mitos que le recuerdan al hombre la miseria de su existencia, pero sin quitarle la esperanza de que puede vencer a los dioses o a la muerte. Si algo les enseñó Prometeo a los hombres es a no creer ciegamente en Zeus. Sin la rebeldía del Titán, la historia se hubiera congelado en un mundo en el que los ciclos se repetirían al infinito. Simplemente no existiría la noción literal de progreso. Por lo mismo, resulta interesante analizar en el mito de Prometeo el camino que se traza desde la fundación del relato sobre el progreso humano, a partir del momento en que el fuego descorre la venda de los ojos de los hombres, hasta llegar al mito de los seres que poseen superpoderes para proteger a las sociedades postmodernas, es

decir, desde el Prometeo que trata de engañar la mente de Zeus, según los relatos hesiódicos, pasando por la rebeldía y la filantropía que le atribuye la tragedia esquilea, hasta llegar a los héroes de aceite y aluminio: la aparición cibernética de los héroes.

Este proceso evolutivo del mito de Prometeo que se ha dado en la historia occidental de la literatura es analizado aquí a través de una propuesta comparativa: ante la multiplicidad de conjeturas e interpretaciones de este mito, la técnica comparativa se amolda para hacer una especie de radiografía del mito prometeico en la literatura griega, que lo concibe como deidad, y en dos momentos de la cultura moderna: los planteamientos de André Gide y Albert Camus sobre la figura del héroe Prometeo, y este mismo concepto de heroicidad en la llamada cultura postmoderna.

En lo que respecta a los autores seleccionados para esta tesis, concurren dos aspectos muy importantes y al mismo tiempo sencillos a los que hace referencia Claudio Guillén:⁷ la experiencia estética y la labor del crítico literario. En efecto, la inclinación por el tema de Prometeo surge por el gusto particular de los temas mitológicos que son representados por la literatura. El mito es el primer generador de literatura, en tanto semilla prolífica de

⁷Claudio Guillén, *Lo uno y lo diverso*, pp. 80-81

historias. Al elegir el tema y los autores se ha pensado en la multiplicidad de referencias que la cultura propia alcanza a vislumbrar y todas aquellas que en el transcurso de la investigación van surgiendo de manera por demás prodigiosa, a tal punto que todo tema mitológico aparece como infinito, y el de Prometeo en especial tiene esta cualidad. Si los temas mitológicos son en sí inacabados, el estudio que de ellos se hace bajo las luces de la Literatura Comparada potencia aún más esta característica. El mito de Prometeo está tan estrechamente relacionado con la historia de la cultura que cualquiera de los aspectos por los cuales se estudie abre las puertas a una investigación que no dudaría en calificar de inagotable. Y la plétora de temas que motiva éste tipo de descubrimientos debe tener un límite y éste lo da la crítica literaria, si bien de manera especulativa, pues está contenida en la historia misma.

Como texto literario, el mito es un discurso abierto. No es una *isla encantada*, como señala C. Guillén,⁶ al contrario, supone un principio y una síntesis de la cultura, pues en la medida en que se enriquece, resulta más amplio en la explicación del progreso humano.

Sin duda, los autores que hemos elegido para estudiar en esta investigación demuestran que ya desde la antigüedad está

⁶Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 28

presente el interés por el mito de Prometeo. Si hay una disciplina como la Literatura Comparada que permite al crítico establecer una serie de parámetros y de interpretaciones para entender los fenómenos de creación, recepción y recreación de los temas, del mismo modo entre los escritores existe la preocupación por dejar testimonio de aquellos temas que les parecen relevantes. La literatura comparada no inicia con la teoría, el método o la aplicación. Inicia desde el momento en que los escritores recrean un tema. El carácter agonal de la poesía épica entre los mismos poetas griegos, como el célebre certamen entre Homero y Hesíodo, la competencia de los poetas trágicos entre sí o la imitación que hizo la literatura latina de la griega son ejemplo de que *Grecia es ya el primordial objeto comparable e incomparable.*⁹

El pensamiento griego inicia con una serie de mitos que se pierden en la historia. Homero y Hesíodo florecen en la tradición de la literatura griega y occidental como los primeros pensadores que ofrecen un cierto orden a la multiplicidad de relatos que circulaban oralmente entre las comunidades griegas arcaicas e, incluso, recuperan tradiciones orientales que ya se hallaban fundidas en lo que

⁹ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 39. En un sentido similar se expresan Joseph Texte, "La Literatura Comparada" en María José Vega, *La Literatura comparada*, pp. 26-27 y S. S. Prawer, *Comparative Literary Studies*, pp. 6 y ss.

sería más tarde el folklor de Grecia. El habitante de la Grecia antigua es al mito lo que, en cierta medida, el hombre actual a los *comics*, no en el mismo plano cultural, sino en el modelo que sirve para explicar y para justificar los modos de organización y de percepción del mundo. Con los relatos de Hesíodo, Esquilo, Platón y Luciano que abordan el mito de Prometeo, se puede decir que asistimos al tiempo fundacional de este relato en la civilización occidental.

Nuestro estudio, si bien tiene como punto de partida el análisis de la literatura griega, no considera a ésta como incomparablemente superior frente a los otros materiales que aquí se han trabajado: la tradición clásica y las versiones modernas que existen sobre el mito de Prometeo representan todas, por sí mismas, modelos culturales válidos y ninguno se supedita a otro. Considero que, para los estudios que se llevan a cabo a la luz de la Literatura Comparada, lo clásico y lo moderno son simples demarcaciones dentro de la Historia de la Literatura que permiten conocer el espacio en el que el análisis debe desarrollarse para tener en claro los puntos de comparación y la especificidad de éstos.

El quehacer de la literatura comparada no sólo se limita a los estudios de las entidades supranacionales, pues si bien es cierto que la historia es una de las preocupaciones y guías centrales de los comparatistas, también es cierto que

los límites de la historia son sólo el principio de la discusión entre devenir y continuidad.¹⁰ La dialéctica inicial se establece entre localidad y mundo, allí se circunscribe la historia de la literatura y de la cultura; el devenir y la continuidad son expresiones de que la cultura vive, de ahí que el pensamiento griego siga palpitando en la cultura de nuestros días, pues todos los textos que vinieron detrás de él son su continuación necesaria: la literatura occidental en gran medida es una prosecución histórica de los modelos y temas griegos.

Sin embargo, si se hablara sólo de continuidad, se estaría en gran medida dejando de lado la aportación de cada autor y de su época. El devenir es lo que marca la recepción del texto en muchos de sus elementos. La manera en que ocurre la re-creación o incorporación de componentes nuevos es lo que caracteriza el desarrollo de la literatura. El recorrido del mito prometeico no nace de manera unívoca entre los griegos, pero son ellos quienes le dan la forma que se hereda a la tradición occidental.

Cuando se plantea el por qué hacer una tesis sobre un mito como el de Prometeo se busca la mayoría de la veces la trascendencia o la importancia eximia del texto. Pero en este

¹⁰Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 31

caso el asunto se puede exponer de un modo más sencillo por medio de las siguientes premisas:

- a) El mito es un discurso que se actualiza cada vez que se narra, de ahí que es falso que exista sólo en las culturas primitivas o en un estado infantil o, peor aún, antes de la historia, como propusieron algunos antropólogos.¹¹
- b) El punto anterior sugiere, entonces, que el mito es también historia. En efecto, antes de que el mito exista en el texto ortodoxo de la historia, ésta pasa obligatoriamente por el territorio del mito.
- c) El mito adquiere vigencia y sentido si se explica, se analiza y se lleva a cabo su interpretación. Y no nos referimos con ello sólo al análisis que se puede realizar a través de un estudio como el de la literatura comparada, sino que cada autor, cuando vuelve a contar el mito -el mito de Prometeo en nuestro caso-, revela una ristra de historias que muestra a los hombres los motivos de un dios inconforme con su condición y con la situación de los hombres y, por esta misma razón, Prometeo es identificado por Gide y Camus no sólo como deidad, sino también como un héroe.

¹¹ Por ejemplo, E. Malinowski, "Myth in Primitive Psychology" y E. R. Leach, *Political Systems of Highland Burma*.

d) El mito es un entramado cultural, cuyas raíces y ramificaciones sólo concluyen con la definición de texto sagrado. En este sentido, el mito es el tejido que sostiene todas las explicaciones posibles de la cultura.

Las culturas, según Gadamer,¹² sólo florecen cuando su porvenir se ve rodeado de mitos; cuando éstos no existen, las sociedades muestran agotamiento, la enfermedad de su espíritu. A nuestro juicio, el mito de Prometeo es un pulmón en el marco del desarrollo cultural de Occidente y por ello es de suma importancia su estudio. Todos los mitos son ricos temáticamente, pero si hay que señalar uno que sigue vivo en su reinterpretación y reelaboración, ése es el mito de Prometeo: el dios que quiso ser hombre.

¹² Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 16

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

II. Fundamentos generales sobre la Literatura Comparada y la Mitología

Método comparado y mitología

*Hemos eliminado el mundo verdadero:
¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?...
¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero
hemos eliminado también el aparente!
Friedrich Nietzsche, Crepúsculo de los ídolos*

Quando se habla de una disciplina como la Literatura Comparada, se hace referencia a un método de estudio que, de modo general, sigue dos caminos. En principio, se alude al conocimiento de más de una lengua y de su literatura -o al menos de una parte específica de ésta última-, y el discernimiento y la aplicación de otras disciplinas particulares con el fin de hacer estudios literarios; en segundo lugar, la Literatura Comparada presenta una ideología de la inclusión del otro.¹³ En este sentido, se habla de la incorporación de los componentes literarios en varias direcciones: el uso de un determinado género que se adecua a la corriente literaria, al estilo o al tema, la presentación de los diferentes tipos de texto, la expresión de ciertos tópicos y temas; en resumen, como dice Claudio Guillén, la

¹³ Acerca de estas dos variables cfr. Steven Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature*, p. 13

metamorfosis de géneros, formas y temas.¹⁴ Pero más específicamente se habla del otro cuando se hace referencia a las literaturas que nacen geográfica o ideológicamente a partir de modelos considerados como punto de partida que irradian e influyen a otras literaturas ya sea por contacto, por interferencia o por la misma dinámica cultural;¹⁵ incluso ha existido, hasta cierto punto, un eurocentrismo cultural,¹⁶ y más recientemente un enfoque de la academia norteamericana en los estudios de la literatura comparada,¹⁷ posturas académicas que deben ser ampliadas en propuestas y aplicaciones prácticas en los más variados fenómenos literarios.

¹⁴ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 14. Cfr. también Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, p. 28, en donde se señala que el género literario, junto con los temas y los mitos, ha constituido el objeto principal de la investigación histórico-literaria comparada desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, mientras que ha habido un menor interés en la literatura comparada que se ocupa de los autores, los períodos y los movimientos literarios (la literatura de tipo nacional).

¹⁵ Sobre los modos de relación entre distintas literaturas cfr. Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, pp. 29, 38 y 74.

¹⁶ *The critique of Eurocentrism, if it is to be thorough and fundamental, cannot take a place at the level of replacing one set of texts with another set of texts - no even if the former are European and the latter are Asian, African or Latin American.* Rey Chow, "In the name of Comparative Literature", en *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, pp. 108-109.

¹⁷ Los estudios sobre literatura comparada llevados a cabo por René Wellek, entre ellos "The Name and Nature of Comparative Literature" (1968), marcaron una división: por un lado, la escuela francesa que plantea el comparatismo positivista... de los contactos, relaciones y rapports de fait, y por otro el comparatismo "americano", que sería más crítico, próximo a la teoría. Hasta nuestros días tal división persiste, pero han cobrado importancia otras posturas teóricas. María José Vega, *La literatura comparada*, p. 77. Cfr. también Claudio Guillén, *op. cit.* pp. 66-84, que rechaza la existencia de una "escuela francesa" y otra "escuela americana".

El método comparativo permite la apertura de un análisis literario entre las más diversas manifestaciones del texto y de otras disciplinas tomando en cuenta la naturaleza ideológica del primero, pero sin que esto sea una limitación interpretativa; al contrario, la diversidad hace más fecundos el análisis y los comentarios que se originan al respecto.¹⁸ En efecto, el método comparativo tiene un contenido y una sustancia que facilitan el cruce cultural y la interdisciplinariedad de los estudios literarios con otras áreas de conocimiento, tal como ya lo había contemplado J. Texte:¹⁹

La historia comparada de las literaturas no es únicamente el estudio de los préstamos directos de un autor a otro. Comporta también el examen de las influencias que han ejercido en un escritor una escuela o una nación entera y, por ello, es el método indispensable tanto de los que piensan... que la obra literaria es un producto del medio, del momento, de la raza, como de los

¹⁸ Benedetto Croce criticó en su momento, cuando apareció el *Journal of Comparative Literature*, el hecho de que la Literatura Comparada se limitara o a una simple historia de las ideas literarias o, en el peor de los casos, a un catálogo de autores e ideas literarias afines. Croce defendía en este punto la cuestión estética del texto literario que, para él, no se percibía en los estudios comparativos. Tal visión ha sido ya superada. Benedetto Croce, "La literatura comparada" en María José Vega, *La literatura comparada*, pp. 33-34. Cfr. también S. S. Praver, *Comparative Literary Studies*, pp. 1-2

¹⁹ J. Texte, "La littérature comparée", introducción a L. P. Betz, *La littérature comparée. Essai bibliographique*, Paris 1902, pp. xxiii-xxviii, apud María José Vega, *La literatura comparada*, p. 30

que buscan identificar lo que hay en cada obra de personal y en cada literatura de original.

Justamente, este aspecto de la Literatura Comparada, observado por Texte, dificulta su definición como disciplina, pues se basa en el préstamo de métodos de las distintas áreas de estudio que entran en juego:

¿es la Literatura Comparada una disciplina específica?... tres cosas permiten caracterizar una clase de investigación (sc. dentro de la Literatura Comparada): los temas, los métodos y los problemas... lo que infunde vida y carácter propios a la Literatura Comparada es un conjunto de problemas -con los que solamente ella puede y quiere encararse.²⁰

Pero también se reconoce que allí se encuentra su valor plural, porque una tesis vista bajo la óptica de los estudios comparativos permite vislumbrar las aristas que componen el objeto de estudio, mientras que si se atiende sólo a una postura metodológica o área de conocimiento -lo cual es muy válido por la profundidad de la aplicación teórica-, el resultado tiende a presentar una visión unívoca del problema

²⁰ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 32. En una obra más reciente, *Múltiples moradas*, p. 14, Guillén vuelve a reflexionar sobre la metodología de los estudios de literatura comparada: *Salta a la vista hoy que los métodos de investigación y de pensamiento son en gran medida comunes a muchas disciplinas, tanto humanísticas como sociales o científicas.*

planteado.²¹ Además, cada área de conocimiento, con su respectivo interés metodológico, incorpora en los estudios comparados su propia historia,²² lo cual abre potencialmente la capacidad receptiva y analítica al momento de delimitar nuestro objeto a comparar. Así, el diálogo intercultural y de materias específicas sólo es posible a través de la Literatura Comparada.²³

Ahora bien, en principio, en toda investigación literaria el propósito no es el qué del objeto de estudio, sino el cómo.²⁴ Esto significa que la metodología elegida es de crucial importancia para los estudios de Literatura Comparada en particular y, en consecuencia, en el estudio de la literatura y la cultura como un todo, en donde evidentemente se puede inscribir a la mitología.

²¹ Al respecto, Luz Aurora Pimentel, "Qué es literatura comparada" en *Anuario de Letras Modernas*, pp. 92-93, escribió que *lo que define a la literatura comparada es el estudio interrelacionado de dos o más literaturas en lengua diferente... La literatura comparada no designa entonces una metodología específica, sino un modo de estudiar literatura.*

²² Afirma C. Guillén que *la Literatura Comparada ha sido una disciplina resueltamente histórica; y los comparatistas más responsables de hoy tienen toda premisa sobrehistórica e intrahistórica por presurosa, vana e inaceptable.* Con lo anterior, el paradigma clásico -el referente grecolatino insoslayable- pasa a segundo término porque, al aplicar una serie de valores universales, se pierde el foco de la creación y de la recepción particulares. *Lo uno y lo diverso*, p. 27

²³ *The Eight General Principle of Comparative Literature is its attention and insistence on methodology in interdisciplinary study... with three main types of methodological precision: intra-disciplinarity... multi-disciplinarity... and pluri-disciplinarity.* Steven Tötösy de Zepetnek, op. cit., pp. 17-18

²⁴ Cfr. Steven Tötösy de Zepetnek, op. cit., pp. 15-16 y Claudio Guillén, *Múltiples mcradas*, p. 13.

La Literatura Comparada se postula teórica y metodológicamente para promover el diálogo entre culturas, campos literarios y diversas disciplinas. Sin embargo, este postulado es un problema en cuanto que es difícil establecer las líneas de comunicación entre los campos epistemológicos, pues en éstos ya se encuentran delimitadas de manera muy marcada las nociones de exclusión y de auto-referencialidad del lenguaje y su literatura. La acción de la Literatura Comparada consistiría aquí en construir campos paralelos de estudio, es decir, en marcar las líneas alternativas que permitan conectar lo que a veces por su naturaleza parece unívoco o desligado, pero que en el fondo no es así, pues

*no se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico monometódico y monotéorico; ni a la del perito en una sola época, un solo género... Ni puede tampoco reducirse a aquello que cierto momento y gusto tienen por literario y por no literario.*²⁵

A partir de lo anterior, se puede afirmar que las concomitancias entre la literatura y otras áreas de estudio son posibles, si y sólo si se marcan los límites metodológicos correspondientes y existe una influencia determinante entre una y otra. De este modo, se puede hablar

²⁵ Claudio Guillén, *Lo uno y lo diverso*, . pp. 34-35

de un paralelismo que se construye sobre la literatura y la mitología, para hallar en consecuencia las correspondencias entre uno y otro campo, de acuerdo con las peculiaridades de cada área de estudio. Cada disciplina cede y gana terreno alternativamente con el fin de acoplarse en el análisis de los textos literarios. Se trata de un procedimiento dialéctico en el que las disciplinas que entran en contacto dialogan entre sí para ofrecer una síntesis en la interpretación del texto literario.

Es necesario que en el proceso de comparación se comprendan a profundidad los conocimientos de los distintos lenguajes y literaturas que entran en juego, así como de otras disciplinas, específicamente la mitología, antes de ahondar en los estudios teóricos y metodológicos correspondientes; de allí también la cuestión de la especificidad de los estudios literarios comparativos, pues es necesario reparar en todos los elementos culturales al alcance del comparatista, ya que éstos no se presentan como una unidad.

En nuestro caso, el recorrido del mito de Prometeo dentro de la misma cultura griega ofrece ya un problema de recepción en los distintos autores que lo trataron. La comparación se establece, de manera general, entre dos

entidades supranacionales.²⁶ Sin embargo, en el caso de la literatura griega antigua no se tuvo ni siquiera el concepto de cultura *nacional*, pues cada una de las *poleis* griegas se gobernaba de manera autónoma. Había una idea de comunidad griega a partir de elementos culturales comunes tales como la lengua, la religión, los mitos, la vida cotidiana, etcétera. Los temas eran también comunes, pero cada autor los trató de diversa manera, de acuerdo con sus fines particulares y con la influencia social que los determinaba en su modo de creación y de recepción. No había, entonces, en la literatura de la Grecia antigua el concepto de originalidad y de plagio,²⁷ pues los elementos con los que se armaba el texto literario eran, en cierto modo, comunes a todos. Si la literatura griega antigua se convirtió en paradigma de la literatura occidental de un modo ecuménico fue por la apertura que le otorgó Alejandro Magno y el helenismo, primero, y la latinidad, después.

De acuerdo con lo anterior es posible afirmar que la literatura griega nació sin el concepto de nación, de manera que el postulado comparatista que señala que el comparativismo debe encontrar su objeto de estudio al traspasar alguna frontera lingüística, cultural o étnica,²⁸ no

²⁶ Cfr. Claudio Guillén, *op. cit.*, pp. 29-30

²⁷ Cfr. al respecto José Alsina, *Teoría literaria griega*, pp. 453-487

²⁸ Así lo señala Albert Guérard, "Comparative Literature"?, p. 5

se ajusta del todo a los autores griegos antiguos, si se pretende establecer una serie de contactos o influencias entre autores griegos de épocas distintas, pero que trataron el mismo tema. Así, por ejemplo, son evidentes las correspondencias entre Platón y Luciano más allá de los temas, pero la lengua es, en general, la misma, así como los intereses filosóficos, por lo que, en este punto, lo que marca la diferencia absoluta entre ambos autores es el contexto histórico.

Evidentemente esta cuestión se extiende y se complica todavía más en la literatura de nuestros días que trata este mismo mito. De Esquilo a Gide, por ejemplo, es posible hallar signos evidentes que demarcan la relación entre los textos de ambos autores, pero la esencia que hay en cada uno de ellos requiere de otras herramientas de estudio y de una visión amplia y justificada, porque, si bien es cierto que los componentes sígnicos son idénticos, la estructura y el contenido de los mismos varían de acuerdo con la evolución receptiva de cada una de las partes que integran el relato prometeico.

Hay otro aspecto que se relaciona estrechamente con lo anterior: se debe tener en cuenta el reconocimiento y el estudio de lenguas individuales y de sus literaturas en el contexto del acercamiento conceptual comparativo y su

función, pero con especial interés en un punto de partida. Es esencial tener definido un centro del cual se pueda iniciar el acercamiento comparativo, pero de ningún modo esto implica que haya una exclusión o una autorreferencialidad a la cultura en la cual se enmarca el objeto de estudio. Hay que tener siempre en cuenta que la Literatura Comparada estudia las influencias, temas o motivos, entre otros aspectos, a través de dos literaturas por lo menos; por esta razón, en términos estrictos no habría un estudio comparativo entre Hesíodo y Esquilo, por ejemplo, por tratarse de una sola tradición literaria en lengua griega.²⁹ Entonces, el análisis del mito de Prometeo al estar encuadrado en la cultura griega, supone el conocimiento pleno de los elementos que componen el objeto de estudio, pero no para limitar los alcances del análisis comparativo, sino para abrir la posibilidad de vislumbrar su influencia en la cultura occidental en cada etapa histórica propuesta en la cual se centra el objeto comparativo de nuestra tesis.

Así pues, nuestro estudio, que se enfoca al tema del mito de Prometeo, se mueve en dos grandes campos: la literatura griega antigua que abarca desde Hesíodo (s. VIII-VII a. C. hasta Luciano (s. II d. C.)³⁰ y los diversos

²⁹ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 92

³⁰ Si se aplica el enfoque de Claudio Guillén, *op. cit.* pp. 17 y ss., la literatura griega constituye el núcleo (lo local) del cual parte la

enfoques del mito prometeico en el siglo XX que se divide, a su vez, en dos momentos y culturas distintas, por una parte en la Literatura francesa de la primera mitad del siglo XX nos interesan *Le Prométhée mal enchaîné* de André Gide y *L'homme révolté* de Albert Camus; la otra área de este estudio se refiere a la cultura del comic en Estados Unidos de Norteamérica, que ha desarrollado la idea del super-héroe en fenómenos culturales y comerciales como *Superman*, *Batman* y *Terminator*.

Así, la lengua griega y su expresión literaria constituyen, para los fines de esta labor, el foco del cual parten las directrices de forma y de contenido para situar el mito prometeico en comparación con *Le Prométhée mal enchaîné* de André Gide y *L'homme révolté* de Albert Camus, ambos autores interesados en el mito prometeico desde una visión ética y existencialista.

Metodológicamente, en el punto anterior, se considera tanto la lengua francesa y su literatura (sobre todo las cuestiones estructurales y temáticas), como la formulación ideológica en torno a Prometeo, tomando en cuenta que, para esos autores -Gide y Camus-, el mito prometeico de la tradición griega es el fundamento que les permite comprender

tensión con lo universal. que en este estudio corresponde a la literatura moderna y postmoderna. Para Guillén la tensión entre lo local y lo universal es el problema al cual se enfrentan especialmente los comparatistas.

y analizar desde otros ángulos la función del héroe y su relación con el progreso de la humanidad, tales como la moral y la religión, el concepto de libertad y la corriente filosófica del existencialismo. Por otro lado, parece ser que las preocupaciones filosóficas generadas a partir del tema de Prometeo en Gide y Camus se encuentran, en nuestros días, en una especie de *impasse*: los mitos, como tales, quizás han perdido su temática religiosa (Homero, Hesíodo), didáctica (Hesíodo, Platón, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Luciano), filosófica (Platón, Gide, Camus), y se ha convertido en fenómenos de la cultura de masas, algunas veces sin sentido, si se piensa en la noción tradicional de héroe.

Así, en un tercer acercamiento, es posible analizar el desempeño del mito en la cultura más reciente: sus nuevas características, su naturaleza efímera, los fines que cumple, etcétera. Es entonces cuando franqueamos la puerta de los mitos audiovisuales: *Superman*, *Batman*, *He Man*, *Terminator*, entre otros, para plantear la hipótesis de que la humanidad, a pesar de sus grandes avances tecnológicos, conserva rasgos primitivos que le hacen volver la vista atrás, al modelo de un ser superior, que es el eslabón entre el ser humano y el ser divino y que el progreso no es más que un gran mito.

Se puede pensar, entonces, que el modelo del héroe prometeico se repite de manera constante en su naturaleza

concreta, material, porque esto es lo que se manifiesta rápidamente, y el ser común y corriente se proyecta de manera mediata en tal naturaleza: la fuerza, los trabajos trascendentales, la rebeldía, la lucha contra el mal, entre otros tópicos. Pero la cuestión interna, la esencia cultural del mito prometeico cambia de acuerdo con las diversas lecturas que las sociedades hacen del arquetipo griego. Parafraseando a Claudio Guillén,³¹ se puede decir que la historia literaria, en este caso referida al tema de los mitos, *debe mirarse como un vaivén repetido entre las pautas o convenciones preeminentes y unitarias, que es lo que ofrece la literatura griega antigua, y las trayectorias o continuidades singulares que se han producido en determinadas lenguas y sociedades.* Así, parece que en la cultura actual los fundamentos en que se sostiene el mito prometeico, entendido como modelo del mito del héroe, se han perdido o están a punto de perderse, y con mayor certeza se vería que no sólo se omite la esencia del mito prometeico, sino del mito en su concepción clásica.

En la comparación temática entre el arquetipo prometeico y los héroes actuales, que de algún modo reproducen las características de aquél, se observa que quedan los residuos

³¹ Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, p. 22

más elementales del rito, pues es evidente que las funciones catártica y didáctica del mismo se han dejado de lado.

Por otra parte, además de los aspectos teóricos y metodológicos, en el estudio comparativo se deben incluir los aspectos ideológicos en general; con lo anterior se asegura la inclusión del otro, todo aquello que se pudiera considerar alejado del modelo mitológico original, pero que en el marco de una observación minuciosa, sugiere otras interpretaciones culturales que integran sustancialmente el objeto de estudio. En este sentido, se parte del supuesto de que el mito de Prometeo, con sus múltiples lecturas, se ubica en el desarrollo de la civilización occidental, cuyo origen -como ya se mencionó- se remonta a la cultura griega antigua; pero hay que advertir que se impone una división temporal y un emplazamiento por autor, con el fin de circunscribir las características ideológicas que influyeron e influyen en la lectura mítica de Prometeo.³² Así, resulta la siguiente división histórica con algunos detalles que son clave, y que se amplían en su capítulo correspondiente, para la ideología del momento en que se re-produce el mito prometeico:

³² Harry Levin, *Grounds for comparison*, pp. 19 y 20, menciona la importancia entre el pasado y el presente no sólo a nivel histórico -la tradición propiamente dicha-, sino de los cambios que la literatura tiene a propósito de la evolución de los géneros.

Narraciones hesiódicas ss. VIII-VII

(arcaico, visión etiológica, trágica,
moral y didáctica)

Esquilo s. V (visión trágica y arcaica)

(cultura clásica)

CULTURA GRIEGA

ANTIGUA

Platón/Protágoras s. V/IV (visión
filosófica)

(cultura clásica)

Luciano de Samosata s. II, d. C.

(cultura helenística, visión neo-
sofística)

André Gide (1869-1951): una visión
moral de la vida previa a las
guerras mundiales

CULTURA FRANCESA

PRIMERA MITAD DEL

S. XX

Albert Camus (1913-1960): una visión
existencialista a partir de la I y
de la II Guerras Mundiales

Max Fleischer (1883-1972): Superman

Robert Kane (1915-1998): Batman

CULTURA POSTMODERNA

SIGLO XX

James Cameron: *Terminator* (1984) y

***Terminator 2* (1991)**

M. Nigth Shyamalan: *The Unbreakable*

(2000)

Además de la cuestión ideológica, que se puede observar a través de los procesos históricos, es evidente que cada uno de los autores arriba señalados manejó géneros literarios diversos, cuando menos hasta Albert Camus, pues para los *comics* -*Superman* y *Batman*- hay que considerar una noción extraliteraria, pese a que para algunos teóricos este tipo de creación es un género propiamente dicho.³³ Para el caso de la filmografía se debe considerar, además, que su código es preponderantemente visual y en él confluyen otros lenguajes: sonido, fotografía, dramaturgia, coreografía, etcétera. Así, se tiene que recurrir nuevamente a la cuestión histórica para

³³ Como *literatura de masas* ha sido definida por U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 224, lo que no la califica como género literario.

señalar, en principio, cómo es que un trabajo literario obedece estructuralmente a un género para expresar la sustancia.³⁴

En nuestro examen sobre el mito prometeico se observan los siguientes géneros de acuerdo con los autores ya mencionados: poesía épica-didascálica (Hesíodo), diálogo/ensayo filosófico (Platón), tragedia (Esquilo), discurso/diálogo filosófico (Luciano de Samosata), *soitie* (André Gide), ensayo filosófico (Albert Camus) y el *comic*, en sus diferentes representaciones como las historietas y las películas, que constituyen una estructura no literaria, pero con fines cercanos a ésta. En los capítulos en los que se tratará cada uno de los autores sólo se hace referencia a la importancia del género cuando hay una influencia decisiva de éste en el contenido, pues, como ya se ha señalado, el punto central de comparación es el concepto de Prometeo como mito del progreso.

Otro elemento importante que hay que tener en cuenta es la paradoja de la globalización *versus* los elementos localizados, regional y temporalmente; tal característica se ha profundizado en nuestros días debido a los avances tecnológicos y a su aglutinación en el marco de un esquema cultural denominado postmodernidad. En efecto, la

³⁴ Cfr. Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, p. 14

globalización de la tecnología, de la industria y de los medios de comunicación se encuentra en un proceso rápido de adaptación y de cambios, lo cual genera cierta inestabilidad en la cultura. Aunado a lo anterior, o quizá como consecuencia de lo mismo, se observa que el fenómeno postmoderno ha puesto en la agenda cultural como puntos insoslayables las cuestiones de la sexualidad, del género y de lo étnico, amén de que se trata de un concepto tan ambiguo y extenso que en él caben desde el *break dance* hasta las teorías de Foucault, como ha observado Eagleton.³⁵

Estos factores influyen en los estudios comparados en cuanto que las delimitaciones de lugar, raza, género, disciplina, etcétera, y deben ser analizados por medio de un tejido de comparaciones y de analogías y, así, deben provocar la dialéctica cultural que evite generalizaciones improcedentes o reducciones absurdas amparadas bajo la naturaleza de la globalización.³⁶

De lo anterior surge un escollo en nuestra investigación: ¿cuál es el papel del mito en la sociedad moderna y postmoderna que cree, a veces de manera ciega, en

³⁵ Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, pp. 45-46

³⁶ La siguiente observación de E. Meletinsky apunta en la misma dirección: *Hecho literario se toma aquí en su acepción amplia, ya que abarca lo que se entiende habitualmente por obra, pero también lo que acontece en torno a la obra -contexto, público-, lo que la precede -antecedentes, autor- y lo que la sigue -la recepción, sus influencias.* E. Meletinsky, "Sociedades, culturas y hecho literario" en Marc Angenot, *Teoría Literaria*, p. 17.

la tecnología como en una deidad? Los mitos actuales resultan imposiciones de los medios, en la mayoría de los casos, y se enfocan a subsanar determinadas cuestiones de consumo generadas por las industrias de la comunicación, es decir, necesidades inventadas o artificiales que conducen al hombre a una representación ilusoria de la vida.³⁷ Al respecto cabe preguntarse, también, cómo opera el proceso de recepción de un mito creado de manera central y unívoca por los medios de comunicación en diversas culturas, en los diferentes modos de vida, en el consumo de bienes, en la misma literatura y en el arte en general. La oralidad -la palabra- originó y transmitió los mitos por mucho tiempo. Esta característica permite entender por qué el mito es materia renovable: mientras la palabra exista habrá una y mil maneras de contar, cada una de ellas diferente. La palabra es un bien común, como lo es también su hijo, el mito. Sin embargo, ahora, son los medios audiovisuales los que mecánicamente construyen los nuevos Prometeos -y en general todos los mitos que la cultura de masas ha generado y continúa generando. Así, la cultura postmoderna ha ido destruyendo *la substancia viva del mito: la palabra oral*,³⁸ y le ha apostado más al aspecto visual y a la repetición mecanizada que la tecnología ofrece. Repetición que no es creación, sino destrucción del mito.

³⁷ Cfr. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, pp. 23-24

³⁸ Pedro Azara en Gregorio Luri, *op. cit.* p. 9

Así pues, a partir del desarrollo de la comunicación masiva, se ha dado paso a una nueva forma de hacer cultura, en la cual los signos visuales son una forma muy usual para revelar los mensajes; de allí que los mitos modernos sean más icónicos -o icónicos simplemente- y la escritura sea sólo un elemento más del mensaje, cuya importancia, ahora, queda en un segundo término, en el mejor de los casos. En este sentido, las propuestas semióticas de Umberto Eco y de Roland Barthes³⁹ -entre otros- han aportado estructuras metodológicas y una terminología que permiten comprender cómo surge el fenómeno mítico en el siglo XX y las posibilidades de explicación signíca. Cabe aclarar que en nuestra investigación recurrimos a la teoría semiótica de Eco, en términos generales, en lo que se refiere a los procesos de mitificación y de desmitificación, sobre todo en relación con el tercer apartado: recepción del mito prometeico en la cultura postmoderna. En efecto, Eco ha realizado, en *Apocalípticos e integrados*, un estudio semiótico de los personajes de la cultura popular del siglo XX que analiza el fenómeno del *comic* en la cultura de masas; con la ayuda de esta propuesta semiótica se puede reflexionar sobre el papel del mito prometeico en lo que refiere a las taxonomías

³⁹ Roland Barthes en su obra *Mitologías*, además de ofrecer una serie de definiciones que permiten entender el fenómeno del mito en la sociedad occidental del s. XX, hizo un análisis práctico del mito en la cultura popular.

sígnicas. La esencia del mito bajo la óptica de los signos puede descubrir la funcionalidad y el uso masivo de los mitos como producto meramente comercial que hace desaparecer la noción de historia y, por tanto, la idea de progreso.

Una construcción mítica se explica, también, bajo los componentes del signo: significado y significante del objeto de estudio.⁴⁰ Al tener definidos estos elementos es posible hacer una interpretación o darle una significación al mito en cuestión, en este caso el de Prometeo; pero, además de tener definida esta estructura triádica (significado-significante-signo), es necesario contextualizar cada momento en que se enfoca el fenómeno de estudio, de manera que Prometeo se re-interpreta y se re-crea en cada autor y en cada receptor. De allí la complejidad de analizar y sintetizar las partes constitutivas del mito prometeico.

Lineamientos generales sobre el mito

Cada cultura crea una definición propia de lo que es un mito y las implicaciones posibles que tal definición lleva

⁴⁰ *En el mito reencuentramos el esquema tridimensional...: el significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente.* Roland Barthes, *op. cit.*, p. 205.

consigo. Y, más profundamente, cabe cuestionarse si dentro de cada momento histórico, más o menos delimitado, habría diferentes esquemas mentales acerca de lo que significa un mito. Esto implica, en principio, algunos problemas a resolver para los fines de una aplicación práctica en el terreno de los materiales que se definen como mitológicos: ¿qué es el mito?, ¿cómo se puede interpretar el mito? y ¿cuál es su función en cada una de las etapas históricas en que aparece?

La cultura griega, que es la que nos hereda el término, entendió por mito el relato en sí mismo o lo que se dice o se ha dicho; es decir, que tal acepción está estrechamente relacionada con la palabra oral: es una expresión inmediata de la realidad y es el argumento de una historia. A partir de la crítica de Jenófanes a las formas "mitológicas" usadas por Homero y por Hesíodo, el $\mu\theta\omicron\varsigma$ en la concepción clásica se opone al $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$: la narración fantástica frente al discurso razonado.⁴¹ Como estructura cognitiva, el $\mu\theta\omicron\varsigma$ se encuentra suspendido entre la fábula y la historia; de ésta, los personajes y los temas son los elementos más sobresalientes; de la fábula, destaca la narración de los hechos

⁴¹ Platón, *Prot.*, 320c y ss. Cfr. también F. Jesi, *Mito*, p. 17, Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, pp. 13 y 14, Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón* pp. 25-28.

extraordinarios, maravillosos y sobrenaturales.⁴² Se acepta de modo común que tanto la fábula como el mito son narraciones de una etapa decadente, porque son efecto de la ignorancia que se interesa en dar cuenta de los fenómenos y del mundo.⁴³ Pero hay ciertos momentos, como en los diálogos platónicos, donde el mito se convierte en material de reflexión y, entonces, la ignorancia desaparece para dar paso a una reflexión profunda. Justamente fue Platón, al usar por primera vez la palabra mitología, quien definió a ésta como una manera de contar historias;⁴⁴ no obstante, este mismo filósofo pensaba que el μῦθος era inferior al λόγος, pues se trata de una fabulación popular sobre aquello que la mente humana no alcanza a percibir.

Pero tales historias o leyendas no se oponen del todo a la acepción del λόγος como se ha tratado de demostrar: los verbos derivados de μῦθος y de λόγος hacen alusión al hecho de hablar, contar, narrar⁴⁵ o, como se puede ver en el caso de

⁴² Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, pp. 20 y 21: A pesar de que los personajes de los mitos son en general dioses y seres sobrenaturales, y los de los cuentos héroes o animales maravillosos, todos estos personajes tienen en común esto: no pertenecen al mundo cotidiano. Cfr. también Francesco della Corte, "Mitologia Classica", en *Introduzione allo studio della cultura classica*, p. 199.

⁴³ Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, pp. 14-15

⁴⁴ Platón, *Rep.* 392b: ὅτι οἷοις ἡμῶς εἶπεν ὅς ἄρα καὶ ποιηταὶ καὶ λογοποιοὶ κακῶς λέγουσιν περὶ ἀνθρώπων τὰ μέγιστα, ὅτι εἰσιν ἀδικοὶ μὲν εὐδαίμονες πολλοὶ, δίκαιοι δὲ ἄθλιοι, καὶ ὡς λυσιτελεῖ τὸ ἀδικεῖν, ἐὼν λανθάνει, ἢ δὲ δικαιοσύνη ἀλλότριον μὲν ἀγαθόν, οἰκεία δὲ ζημίαι, καὶ τὰ μὲν τοιαῦτα ἀπειρὶν λέγαν, τὰ δ' ἐναντία τούτων προστάξιν εἶπεν τε καὶ μυθολογεῖν. Cfr. también Josef Pieper, *Sobre los mitos platónicos*, pp. 15-16

⁴⁵ Cfr. Karl Kerényi, *Los dioses de los griegos*, p. 14: La palabra griega *mythologia* contiene el sentido no sólo de "cuentos" (*mythoi*), sino

Platón, el *mythos* es el camino al discurrir racional cuando se agotan las posibilidades heurísticas.⁴⁶

Todo mito se construye sobre la base de los cuentos populares o de las leyendas,⁴⁷ como puede advertirse en las obras homéricas o en las *Historias* de Heródoto, pero no hay que caer en el error de que toda historia de este tipo necesariamente integra un mito. En nuestros días, el vocablo *mito* se refiere casi automáticamente a la narración fantástica, con una escasa argumentación lógica, lo cual sugiere que el campo semántico de esta palabra griega se transmitió casi completamente a los idiomas modernos a partir de las ideas de Platón.⁴⁸ Pero también es usual que las distintas áreas que abordan el fenómeno mitológico, como la etnología, la sociología o la historia de las religiones, designen como mito a la tradición sagrada, a las revelaciones primordiales y a los modelos ejemplares.⁴⁹ Lo anterior plantea otro problema a resolver: el enfoque que se debe elegir o incluso crear, para abordar el estudio científico de los mitos.

también el de contar (leguein): un tipo de narración que originalmente también despertaba ecos, porque promovía el darse cuenta de que la historia contada concernía personalmente al narrador y a la audiencia.

⁴⁶ Cfr. F. Jesi, pp. 20-21; Francesco della Corte, pp. 198-200; Luis Gil, *Transmisión mítica*, p. 14.

⁴⁷ Cfr. Francesco della Corte, pp. 198-199 y 230.

⁴⁸ Cfr. Luis Gil, p. 11.

⁴⁹ Cfr. Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, p. 13

En efecto, el mito puede ser abordado desde el punto de vista literario, y entonces el investigador tiene la posibilidad de ceñirse a la cuestión "más literal" (la narración *per se*) de lo que el mito significa, hasta llegar a los estudios antropológicos y etnográficos del mismo.⁵⁰ Por otra parte, en las investigaciones llevadas a cabo por los mitólogos se aprecia la combinación y aplicación de las distintas metodologías de manera que una sirve de apoyo a otra, tal como sucede con los estudios interculturales.⁵¹ Esta aseveración se apoya también en el hecho de que no existe, o al menos yo la desconozco, una *ciencia del mito*, como sugieren algunos autores, como Mircea Eliade, o una historiografía del mito que proporcione la certeza de modelos epistemológicos, pues los hitos que constituyen la mitografía son formas metodológicas ceñidas a determinados intereses culturales.⁵²

A nosotros nos interesa evidentemente el material literario de los mitos y su función como discursos de las

⁵⁰ F. Jesi, *op. cit.* pp. 38 y ss., señaló ya la problemática para definir con suficiente rigor el objeto del estudio del mito, dadas las implicaciones de distintas áreas de investigación que convergen en éste.

⁵¹ S. Tötösy, *Comparative Literature*, pp. 2-5.

⁵² Entre estos hitos hay que mencionar a Rudolf Otto, G. Dumézil, Mircea Eliade, G. S. Kirk, Karl Kerényi, E. Malinowski, entre otros. Luis Gil, *op. cit.* p. 12, ya ha señalado como la antropología y la historia de las religiones no han podido definir con claridad y precisión el concepto de mito y su objeto de estudio desde el punto de vista científico; de allí que el estudio de estas cuestiones se sirve de otras áreas y de sus propios métodos, como por ejemplo la filosofía y la psicología para acercarse a interpretaciones más rigurosas.

necesidades humanas en su acepción más amplia dentro de la historia de las ideas, pues hay que tener en cuenta que, conforme avanza la civilización, o mejor dicho los productos tecnológicos, la visión narrativa o literaria del mito se pierde cada vez más a causa de la naturaleza icónica de la cultura de nuestros días, la cual está designando las pautas de creación, emisión y recepción de los mitos, y en general de todo el conocimiento. De la palabra oral como medio de transmisión mítica en la cultura griega, la sociedad actual ha pasado a la tecnología de los multimedios para crear sus nuevos mitos y, como consecuencia, aparecen también nuevas formas de interpretación cultural.

Las particularidades con que nace y se estructura el mito perduran en la actualidad: su pluralidad, la estructura ritual, la necesidad que trata de cubrir, etcétera. Pero, como se puede observar cotidianamente, su configuración se está empobreciendo con las aportaciones de la cultura postmoderna: el mito contemporáneo ya no sólo es espejo de las necesidades primarias de la humanidad, como los mitos de las culturas arcaicas y tradicionales, sino también de aquellas que son creadas en las relaciones de cambio y de uso. Es por ello que resulta importante observar el hecho de que el mito se aleja cada vez más de su carácter religioso, pues en el fondo cualquier producto cultural del siglo XX se

convierte en mito por la masificación y adoración que se hace de él a través de los medios masivos de comunicación, y el misterio que envuelve a los mitos actuales perdura por la lejanía que imponen los mecanismos de publicidad y persuasión, y que a su vez generan la credibilidad del auditorio. La sociedad postmoderna tiene necesidad de mitos porque su cuna, la modernidad, negó la validez de este tipo de relatos.

Ya para la génesis de los mitos anteriores a la época moderna, y más específicamente para la época clásica, se ha señalado que es errónea la separación entre la concepción de mito y de creencia:⁵³ el corte que se puede marcar entre la creencia y el mito es prácticamente inexistente desde el momento en que el mito cumple con otras funciones para las que no fue creado originalmente. Así, se observa cómo el pensamiento platónico usó el mito para exponer alguna reflexión filosófica -como ya se dijo-,⁵⁴ o cómo los poetas adoptan la forma del mito para re-crear los temas literarios, como el amor, la fidelidad, la libertad, etcétera. En otros

⁵³ G.S. Kirk, *El mito*, p. 24

⁵⁴ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, pp. 17-18, ha hecho notar la importancia que los mitos platónicos revisten en cuanto al sentido filosófico del mito: *La religión griega no es la religión de la doctrina correcta. No tiene ningún libro sagrado cuya adecuada interpretación fuese el saber de los sacerdotes, y justo por esto lo que hace la Ilustración griega, a saber, la crítica del mito, no es ninguna oposición real a la tradición religiosa. Sólo así se comprende que en la gran filosofía ática y, sobre todo, en Platón pudiesen entremezclarse la filosofía y la tradición religiosa. Los mitos filosóficos de Platón testimonian hasta qué punto la vieja verdad y la nueva comprensión son una.*

casos, el mito funciona como explicación histórica, sobre todo cuando no hay datos concretos u objetivos, sólo por citar algunos casos que se pueden apreciar de manera evidente.

Así, es posible observar la relación intrínseca que hay entre distintas áreas del pensamiento al compartir las formas míticas como medios de transmisión.⁵⁵ Es interesante, al respecto, la postura sobre la existencia de elementos análogos en torno a la idea sobre el origen de distintas estructuras de pensamiento, básicamente la religión y la filosofía, en el seno y desarrollo del mito. Tales analogías convergen en el mito: las primeras formas de racionalización que hace el hombre sobre los fenómenos naturales parten de una mera especulación física que explica alegóricamente lo inexplicable por la demostración lógica.⁵⁶ Julien Ries señala que una de las variables que guiaron el trabajo de Mircea Eliade era el origen religioso de las culturas, en donde es posible hallar la relación íntima de lo sagrado, la cultura y el humanismo.⁵⁷ Pero no hay que olvidar que antes de religión

⁵⁵ Al respecto, merece citarse la sentencia de C. Guillén, *Lo uno y lo diverso*, p. 30: *Como la Antropología, y otros saberes afines, la Literatura Comparada amplia decididamente lo que podemos expresar, profundizando en nuestra propia humanidad, cuando decimos: nosotros.*

⁵⁶ Sobre la raíz mítica y religiosa de la filosofía cfr. Arist. *Metafísica* A 3 948b23, A 8 989a10, E 4 1000a9. James G. Frazer, *Mitos sobre el origen del fuego*, p. 5: *La mitología puede tal vez definirse como la filosofía del hombre primitivo.*

⁵⁷ J. Ries, *Tratado de antropología de lo sagrado* I, p. 20. Este antropólogo se refería específicamente al *Tratado de historia de las*

hubo mitos y éstos fueron la piedra fundamental del pensamiento religioso.

El hombre, en la antigüedad más remota, habría experimentado tal estado de emoción frente a las manifestaciones naturales, que les dio el único sentido posible en su periodo cultural: lo divino por inexplicable.⁵⁶ Las respuestas que nacen de este tipo de pensamiento constituyen un mito, porque las características de una exégesis subjetiva, colectiva y aceptada como creencia, marcan la pauta de los primeros armazones del pensamiento humano:⁵⁷

No conservamos testimonios históricos que nos digan cómo o por qué empezaron los seres humanos a encontrar explicaciones para las grandes regularidades de la naturaleza, como las migraciones animales, los movimientos del sol, la luna, las estrellas, y las estaciones. Pero intuimos por un salto de la imaginación y por unas cuantas pinturas rupestres que los instintos de autodefensa y conservación estaban contrapesados por un impulso de curiosidad pura... Al desarrollarse las sociedades organizadas, la curiosidad se hizo

religiones e Historia de las creencias e ideas religiosas de Mircea Eliade.

⁵⁶ Cfr. F. Jesi, pp. 48 y ss., quien comenta a G. Fr. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig 1819.

⁵⁷ Roger Shattuck, *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, p. 29

particularmente intensa en periodos cruciales como la Grecia del siglo VI... Como la pobreza, la curiosidad siempre ha estado entre nosotros.

Ahora bien, tales mitos constituyen los fundamentos de las religiones, porque las formas que explican los fenómenos naturales adquieren poco a poco el *status* de discursos hieráticos: la magia, la certeza de que existen fuerzas sobrenaturales, la conformación icónica de las narraciones, etcétera.⁶⁰ Posteriormente, las representaciones colectivas de los pueblos se racionalizan de manera gradual, hasta llegar a ser los principios primarios de la filosofía.⁶¹ De hecho, es lícito afirmar que desde el momento en que hay una especulación en torno a la naturaleza, el hombre ya inicia la construcción de los modelos más primitivos de la filosofía y de la religión misma. Que el mito está en el inicio de todo el pensamiento del hombre, se puede colegir en lo cantado por las musas de Hesíodo, quienes narran a partir del mismo inicio de todas las cosas -ἐξ ἀρχῆς-⁶² hasta llegar a la historia de la humanidad.

Por otra parte, hay que considerar, también, que la materialidad tan deseada para probar la existencia del mito debe ser superada: quien cree en el mito puede prescindir de

⁶⁰ Cfr. R. Otto, *The Idea of the Holy*, pp. 122 y ss.

⁶¹ Cfr. al respecto G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 18

⁶² *Theog.*, vv. 45 y 115

la materialidad, de la demostración concreta, y en consecuencia los mitos no sólo existen como simples fabulaciones, como opinaron Wilamowitz y Müller,⁶³ sino que son parte de la historia de las ideas, puesto que han servido para expresar una parte sustancial de la naturaleza humana. Los griegos presentaban el mito como una narración y es claro que muchos de sus relatos constituyen la base de una religiosidad particular que, como tal, tiene también un rostro subjetivo: las potencias que definen a Zeus (el rayo, el trueno y la lluvia) son materialidades que, a través del desarrollo cultural, se convierten en signos, en entidades cargadas de significado, las cuales, como parte de lo taumatúrgico, corresponden al terreno de los conceptos colectivos y tradicionales de una cultura dada.

Por ejemplo, la doble identidad puede ser vista como un elemento del rito antiguo que persiste en los mitos de los héroes de la cultura postmoderna: cuando un héroe lleva una doble personalidad que materialmente se hace visible por el cambio de indumentaria, como los conocidos casos de Superman y Batman, se puede observar el paso del estado pagano a otro

⁶³ Cfr. F. Jesi, p. 53, que comenta a U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*. F. Max Müller, *Mitología Comparada*, pp. 15 y ss., llegó a sostener que los poetas griegos que adoptaron los mitos en sus obras crearon fábulas de seductor encanto, las cuales tomadas literalmente están en contradicción con los principios intelectuales, religiosos y morales que guiaban a los griegos en el momento mismo que empiezan a aparecer a la media luz de la historia tradicional. Esta visión ya ha sido superada.

totalmente sagrado, en un sentido trascendental y no de oposición entre un estado y otro. Según parece, no hay más diferencia que la temporal entre el sacerdote antiguo o el héroe, que al vestir las ropas propias de la iniciación ritual se despega de lo terrenal, y los héroes de la postmodernidad, que, al cambiar de ropajes, adquieren un carácter cercano a la divinidad: Clark Kent es un ciudadano neoyorkino común y corriente que al vestir su traje azul y rojo se transforma en un héroe dotado de poderes suprahumanos. El objeto o el sujeto, revestido de una nueva dimensión, se convierte en una figura mítica con el simple recurso de la metamorfosis.⁶⁴ Así, cuando se afirma que la diferencia entre la antigüedad y la postmodernidad es sólo temporal es en el entendido de que cada cultura desarrolla sus elementos que definen el rito, y en consecuencia el mito.

La vestimenta y la forma de vestirse de la antigüedad se puede conjeturar como una de las estructuras de todo el ritual; pero tal estructura se va ajustando a la brevedad del tiempo que impone la época contemporánea. A Clark Kent le bastan unos segundos para transfigurarse, a diferencia del sacerdote antiguo, pero la finalidad del ritual sigue siendo la misma: la transformación señala la diferenciación

⁶⁴ *Un sacerdote sigue siendo un hombre, pero su investidura le confiere una dimensión sacral, invistiéndole de su función de mediación. Julien Ries, Tratado de antropología de lo sagrado 1, p. 41*

cualitativa entre el hombre común y el héroe, o entre el héroe y el dios, y evidentemente entre estas distinciones también es posible encontrar matices internos que jerarquizan a los sujetos.

La transfiguración, en suma, no es otra cosa que la asimilación o el mimetismo del sujeto a un elemento superior. Justamente cuando ocurre el proceso de transfiguración, el sujeto transformado representa ante los demás una hierofanía -si es que se puede aplicar en esta idea el concepto propuesto por Eliade.⁶⁵ Con esta evolución se desprende todo el concepto ritual con la multiplicidad de variantes que pueden darse tanto interna como externamente: siempre habrá por lo menos estas dos posturas que evidencian la "utilidad" del mito y del rito. A diferencia de lo que opina Kirk, habría que considerar que el rito es el que alimenta el proceso mítico desde su creación hasta su última interpretación. Si alguien interpreta el mito lo hace desde una perspectiva ritual, no que el interpretante elabore o lleve a cabo el rito, sino que, sin importar cuál sea la postura teórico-ideológica o el interés interpretativo, se debe asumir que los elementos rituales son inherentes al proceso creativo y a los fines del mito.

⁶⁵ Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, pp. 26-28

En efecto, se puede pensar que el mito conlleva la idea de ritual, porque es la parte significativa de la manifestación mítica compleja.⁶⁶ Además, cabe la posibilidad de afirmar que, semióticamente, los componentes míticos son relativos al signo de cualquier producto cultural: el mito entendido como significación de un proceso de la cultura es el significado, es decir, la parte que explica la semántica del mito, mientras que el ritual sería la forma más evidente en este proceso como significante, esto es, la parte material del signo. Como señala Kirk, que sigue a Jane Harrison:⁶⁷ el mito es *el legomenon, lo dicho, y al ritual le corresponde el dromenon, lo ejecutado.*⁶⁸

Para Louis Vincent Thomas el esquema ternario del símbolo, del mito y del rito tiene la función de revelar lo sagrado. Para este antropólogo de la religión, los tres elementos aludidos están fuertemente relacionados:

por el símbolo, el mundo habla y revela modalidades de lo real que no son evidentes por sí mismas. El símbolo es el lenguaje de la hierofanía: permite entrar en contacto con lo sagrado. El mito es una historia sagrada y

⁶⁶ G.S. Kirk, pp. 36-37, se opone a esta idea al rechazar las tesis que al respecto desarrollaron E. Malinowski, *Myth in Psychology*, y E. R. Leach, *Political Systems of Highland Burma*.

⁶⁷ Jane Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, pp. 283, 569-570

⁶⁸ G.S. Kirk, p. 36.

ejemplar que proporciona a los hombres los modelos para su conducta. La experiencia del mito es una experiencia de lo sagrado, pues pone al hombre religioso en contacto con el mundo sobrenatural. El efecto del ritual es conferir una dimensión sacral a los seres, a los objetos, a las fracciones del tiempo, al espacio a los hombres.⁶⁹

Así pues, cabe proponer que no se debe separar al mito del ritual, como sostiene Kirk, porque ambos conceptos comportan una fórmula que evidentemente no funciona sin sus elementos básicos.⁷⁰ Por otra parte, resulta evidente que el mito es una derivación del rito y viceversa, porque ya se ha visto que la especulación y posterior racionalización de las tradiciones orales se dan como un método de composición unitario: la palabra, que es el vehículo primario del λόγος, es de suyo mágica, y bajo este rasgo la totalidad del proceso adquiere ya su carácter ritual: los mitos son resultado de las tradiciones orales que pertenecen a la colectividad, pero su

⁶⁹ Louis Vincent Thomas, "Lo sagrado y la muerte", en *Tratado de antropología de lo sagrado* 1, pp. 215 y 216. Otros ejemplos sobre la unidad de mito y rito pueden verse en Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, pp. 20 y ss. Ya Rudolf Otto había establecido que el símbolo era el lenguaje por medio del cual la experiencia religiosa era aprehendida.

⁷⁰ Cfr. E. Meletinsky, *op. cit.*, pp. 20-22: *El rito y el mito son inseparables, representan las dos facetas de un mismo sistema. Históricamente se engendran recíprocamente.*

uso y misterio,⁷¹ si es que lo hay, depende de los primitivos sacerdotes conocedores de la palabra:⁷²

La palabra sagrada y mágica es también mitológica porque los encantamientos y los cantos rituales son inseparables de la imagen de los ancestros y de la de los espíritus y los dioses.

La palabra es la codificación signica del pensamiento humano. Si esta premisa es cierta, los mitos dados a conocer por medio de ella no son otra cosa que una codificación más compleja de la especulación humana sobre los problemas naturales y sociales, y la mezcla que de ellos se derivan. La palabra, o su materialización más arcaica (un glifo, un trazo, una representación primordial, etcétera), simbolizan la necesidad de comunicar los pensamientos más urgentes de los hombres en toda época; como apunta Kirk,

*el mito y el ritual resultan ser las respuestas a la necesidad que el hombre tiene de regularidad, especialmente en los campos conceptuales y emocionales de mayor ansiedad potencial.*⁷³

⁷¹ Charles François Dupuis, *Origine de tous le Cultes*, apud F. Jesi, *op. cit.* p. 44.

⁷² E. Meletinsky, *op. cit.*, p. 20

⁷³ G.S. Kirk, *op. cit.*, p. 37

Ahora bien, la palabra proporciona el significado del mito o la simbolización de éste por medio de los signos; pero, a la vez que aquélla es la herramienta primordial del mito,

*la humanidad se convierte en víctima de las ilusiones de un lenguaje en cuyo seno prolifera el discurso extraño y desconcertante de los mitos.*⁷⁴

De igual modo, el ritual es el significante, pues representa al mito simbólicamente por medio de actos y objetos. Con el paso del tiempo, la palabra, en tanto signo, ha sido sustituida por otros elementos de representación más elaborados en su significación, por lo que se puede afirmar que la palabra, entendida como forma que graba el pensamiento humano, lleva al lector a la realidad cultural e histórica que los mitos crean en cada momento.

El mito, manifestación de la oralidad, sufre, en consecuencia, la misma metamorfosis. No hay espacios ni características determinantes para la encarnación del mito, pues cada sociedad en su momento le otorga los rasgos ideológicos que revelan su naturaleza, y esto se da en cualquier lapso de tiempo, pues el mito acompañado del rito trata de racionalizar las necesidades humanas, y su perfil se repite porque, por una parte, nunca hay respuestas del todo

⁷⁴ Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, pp. 20-21

satisfactorias a tales necesidades y, por otro lado, la repetición es sinónimo del ciclo de los mismos menesteres.⁷⁵ A final de cuentas, el mito es interpretado y conocido como tal por quien lo lee en su contexto original, porque la mitología crea su propio mundo de significados, por medio del cual el espíritu humano se desarrolla y crea una realidad orgánica.⁷⁶

Argumentar el hecho de que el mito, desde nuestra postura, no está dissociado del rito no conduce de ningún modo a la indiferenciación de mito y religión: el rito sí es piedra de toque para el proceso religioso, mientras que el mito no lo es.⁷⁷ Y no porque dentro de las religiones no pueda haber mitología; al contrario, ya se ha señalado el alto grado de dependencia entre estos dos productos culturales y lo difícil que resulta marcar la línea divisoria entre lo que, en algunos casos, constituiría de modo determinante un mito y un hecho religioso.⁷⁸ En efecto, las deidades y los héroes existen dentro de las leyendas o de los mitos por los rituales; éstos, al menos en la Grecia antigua, se relacionan

⁷⁵ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, pp. 24-26.

⁷⁶ Cfr. F. Jesi, *op. cit.*, p. 65. Karl Kerényi, *op. cit.*, p. 14 dice al respecto que si queremos devolver vida plena a la "materia muerta" de los fragmentos de la mitología griega que nos han quedado, tenemos que reponerlos en el ámbito de aquella narración y de aquella participación de la audiencia.

⁷⁷ F. Jesi, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁷⁸ G.S. Kirk, *op. cit.*, pp. 42 y 43. Además, en nuestros días, los movimientos religiosos extremistas son un ejemplo vivo del modo en que un pueblo puede ser intolerante con las estructuras religiosas que son distintas a las suyas. Así, lo que para unos constituye la religión única y absoluta, para otros no es más que una serie de mitos, es decir, de cosas no dignas de crédito.

con un centro del cual parte la difusión del mito.⁷⁹ Al respecto, es posible tomar como ejemplo el caso de Hesíodo y los motivos religiosos que tuvo para presentar los mitos bajo un proceso teológico: la importancia de la responsabilidad y de la justicia, por citar dos conceptos, incorporan a los mitos tratados por el poeta beocio, como sucede con Prometeo, la trascendencia religiosa.⁸⁰ Así, el mito es un antecedente de la estructura religiosa a nivel narrativo, es decir, la parte que justifica determinados hechos que son explicados de manera metafísica.

En efecto, se puede afirmar, de acuerdo con Kirk, que el mito y la religión son aspectos gemelos del mismo objeto o que son manifestaciones paralelas de la misma condición psicológica⁸¹. Ya se planteaba el hecho de que tanto la religión como la filosofía nacen de las primeras reflexiones mitológicas sobre aspectos físicos o naturales. El camino lógico, y que puede demostrarse en el campo de la mitología griega, es que, una vez desarrollados los primeros mitos, algunos de ellos se conformaron en movimientos religiosos, es decir, alcanzaron una codificación más compleja y dieron forma a todo un sistema de pensamiento moral. Esto no quiere decir que el mito por sí mismo no pueda tener implicaciones

⁷⁹ Francesco della Corte, pp. 200-201.

⁸⁰ W. Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, pp. 20-21

⁸¹ G.S. Kirk, p. 45.

morales o de otro género, pero éstas no originaron necesariamente la religión. Sin embargo, la forma de manifestarse (de repetirse) es lo que marca la diferencia entre un mito religioso y otro que no lo es. El mito *per se* es una metáfora de la realidad; el mito religioso vendría a ser una alegoría de la realidad: un conjunto de metáforas o bien un mito que alcanza una significación de mayor complejidad, porque ya no sólo explica la realidad inmediata, sino que adquiere elementos metafísicos y metalingüísticos.⁶²

Eliade⁶³ observó que en las culturas arcaicas las cuestiones profanas son limitadas si las comparamos con las del mundo moderno; y esto se explica porque en la antigüedad toda actividad responsable y con una finalidad bien definida constituye un ritual y en algunos casos, a través de su desarrollo, un mito, cuando éste se convierte en fórmula; así, la sexualidad, la caza, la siembra, entre otras actividades, son rituales y en muchos casos tienen su aparato mitológico. La modernidad ha desacralizado el aspecto ritual de las actividades cotidianas y ha reducido enormemente su número al catalogarlas como profanas; de hecho, se ha convertido en moda (y no hay que dudar que más adelante pueda ser una regla) el hecho de desacralizar cualquier acto para

⁶² E. Meletinsky, *op. cit.*, p. 22, dice al respecto que *la metáfora es la consecuencia de la divergencia entre la semántica del mito y su morfología.*

⁶³ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, pp. 34 y ss.

hacerlo actual. Como se verá más adelante, el mito de Prometeo ha pasado por esta misma evolución.

Así, por dar un ejemplo, el fuego que calcina al Malhumor en los carnavales que se celebran en México ha perdido su sentido de consagración y purificación colectiva: el fuego quema y destruye todo aquello que se asocia con el pesimismo para dar paso a las comparsas que celebran el renacimiento de la vida. Sin embargo, el carnaval se ha contaminado con otras formas de celebración, como la participación de los cantantes de moda, que eliminan su función principal: la catarsis colectiva que unifica en el caos de la celebración a todo el pueblo. Así, de modo inverso, un acto profano se convierte en ritual al incorporar características de los ritos propiamente dichos: los conciertos de rock son ahora actos de comunión en toda la extensión de la palabra. Uno de los ejemplos más elocuentes sería el caso de Marylin Manson, quien, como proyecto mercadotécnico, encarna el rebelde sin causa a fin de convertirse en un héroe de los jóvenes. En efecto, basta con observar las manifestaciones en las que las religiones se fusionan, como las sectas originadas por el catolicismo o el protestantismo, para verificar cómo un acto profano para cualquier tipo de religión se convierte en ritual sacralizado en su contexto con fines de clientelismo religioso.

Hay que notar también cómo la sociedad finisecular, la del siglo XX, y su línea temporal conectada al nuevo siglo y milenio, ha desprovisto de los elementos hierático y mítico, en su sentido literal, a los eventos que por naturaleza deberían conservarlos, y por otro lado, aquellas cuestiones que no se imaginaban bajo esta tutela cultural, resultan productos mágicos, sagrados, mitológicos. Es posible conjeturar, entonces, que los medios masivos de comunicación han desarrollado la capacidad de generar y de destruir, con la rapidez que les es característica, los nuevos mitos que nada tienen que ver, al menos en apariencia, con lo sagrado, con el mito que repite por necesidad cósmica los fundamentos creadores y regeneradores. Así, ensayistas como Octavio Paz y Carlos Monsiváis -en nuestro país-⁵⁴ han señalado que el rito es una función primigenia y endógena de las sociedades; las formas de asociación repiten los ciclos vitales que desde tiempos arcaicos fueron manifestados por los dioses: en toda comunión el hombre es dios o al menos parte de él. De manera casi exacta, el mismo fenómeno ocurre con aquellas manifestaciones que se pueden considerar mitos actuales: un concierto de Madonna, Michael Jackson, Marilyn Manson, Luis Miguel, etcétera, unifica temporal y espacialmente un pequeño cosmos a través del ritual (repetido milimétricamente en cada

⁵⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*; Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*. Cfr. también, Enrique Florescano, "Personajes del mito", p. 2

presentación) que implica cantar, bailar, hacer todo lo que el cantante-sacerdote indique. Así, para una parte de la sociedad, cobra sentido la vida y el por qué de sus aspiraciones reflejadas en tal o cual manifestación reproducida hasta la saciedad por los medios masivos de comunicación.

La recuperación del mito en la actualidad supone el conocimiento de lo que es el hombre, pues éste, como sostiene Mircea Eliade,⁸⁵ es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, está constituido por estos acontecimientos. Es el espejo del antiguo tiempo sagrado, como lo entendió Octavio Paz.⁸⁶ Pero, en la actualidad, luego del espectáculo, ¿qué?

Las ménades reproducían el drama dionisiaco cada determinado tiempo, dependiendo de las formas y finalidades del ritual y de la región en donde se llevaba a cabo.⁸⁷ Luego de la culminación orgiástica, esas mujeres experimentaban una paz interna, un orden que les daba cierta fortaleza para enfrentar lo externo. Con el espectáculo moderno se puede establecer un paralelismo. No en balde el teatro deriva de

⁸⁵ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, p. 21

⁸⁶ *El laberinto de la soledad*, p. 45: *Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es otro tiempo...; el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y convierte en un "sitio de fiesta"*.

⁸⁷ Cfr. el comentario de E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, pp. 248 y ss.

los antiguos rituales dionisiacos, según una lectura de la *Poética* de Aristóteles.⁸⁶ Pero nuevamente se hace la pregunta: ¿qué sucede después? El hombre actual, a diferencia de la ménade, del órfico, del cristiano primitivo o del reformista medieval ha perdido la noción, en términos generales, del rito en cuanto conducta sacra y unificación ideológica; por ello, muchas veces no encuentra el por qué y el para qué de una manifestación ritual y mítica; de allí que exista una búsqueda afanosa y traumática -por inoperante- de nuevas sensaciones y descubrimientos efímeros.

En la época actual, la humanidad concurre de un espectáculo a otro, sin ser consultada, pues los medios de comunicación han hallado el punto débil de la audiencia al permitirse imponer modelos y ciclos de vida, pues es ya una necesidad el hecho de que una pantalla sea un nutriente "espiritual" de los hombres.

Así pues, presenciamos, a veces ya sin asombro, una época en donde la reproducción masiva de los mitos y de los ritos pertenece a una industria que tiene como fin llenar los huecos que la cultura moderna ha dejado vacíos al derrumbarse los grandes relatos o discursos ideológicos en que se sostenían. El problema es que tal vacuidad parece no llenarse con nada, o que ninguna manifestación es tan satisfactoria

⁸⁶ Arist., *Poética* 1449a 10-15. Cfr. el comentario de Albin Lesky, *Historia de la Literatura Griega*, pp. 250 y ss.

como para permanecer cierto tiempo en la historia: somos testigos del hoyo negro que se está tragando al hombre y a su cultura. En la antigüedad, el mito se construía poco a poco y su duración era evidente: el mito de Prometeo sigue siendo fuente de inspiración y de recreación literaria para nuestros atribulados días.

La modernidad, y más exactamente lo que se ha dado por llamar postmodernidad, se caracteriza por la transitoriedad de sus productos culturales: todo tiene un valor de uso que se agota casi inmediatamente en la vacuidad de sí mismo. No hay trascendencia y por ello hay necesidad de renovación constante (las modas),⁸⁹ de allí que, por ejemplo, ahora los noticieros sean, en casi todos los países, portavoces de las más torvas y tremebundas historias que, en lo colectivo, nada tendrían que decir, pero que es una manera de explotación ética -en términos aristotélicos- que alimenta espiritualmente a los receptores: a falta de un mito que unifique e identifique a la sociedad, se tiene la historia del día que será comentada al día siguiente para desaparecer de inmediato de la memoria colectiva. No hay mitos personales, ni mitos creados de manera unipersonal, es

⁸⁹ La moda no ha acabado de sorprendernos: cualesquiera que sean sus aspectos nefastos en cuanto a la vitalidad del espíritu y de las democracias, se presenta ante todo como el agente por excelencia de la espiral individualista y de la consolidación de las sociedades liberales. Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, p. 13

necesario el reconocimiento, la reproducción y la aceptación colectiva.

La narración es una de las formas que traduce el mito al describir sus componentes: desde los elementos materiales, el vestido, los objetos, la fisonomía de los personajes, entre otros, hasta las interpretaciones particulares del narrador: su metalenguaje, pues el que narra *introduce lentamente variaciones que no alteran, sino refuerzan el relato mitológico;*⁹⁰ pero no toda narración popular, evidentemente, crea un elemento mítico.⁹¹ Nilsson había definido el cuento o la fábula como una libre invención poética, que reflejaba el ambiente sociocultural en el que aparecía, pero sin tener una finalidad pragmática definida. Según lo anterior, se puede decir que el mito encuentra en la narración su forma más maleable para darse a conocer. En efecto, justamente la maleabilidad de las narraciones provoca que haya variantes en el mito; de manera que la narración es el camino a seguir para focalizar el modelo de determinado mito y la caracterización de sus rasgos. La antropología y la etnografía vienen muchas veces a ser herramientas de comprobación al respecto, no obstante que para algunos investigadores -Kirk y Malinowsky, por ejemplo- son los medios metodológicos básicos. Las narraciones populares o

⁹⁰ Pedro Azara en Gregorio Luri, *Biografías de un mito. Prometeos*, p. 11

⁹¹ Al respecto cfr. F. Jesi, p. 63

leyendas a nivel estructural y temático parecen tener las mismas características,⁹² y nuevamente parece que aquí lo único que determina cuándo se habla de mito o de simple narración popular es la necesidad de credibilidad de quien lo cuenta, pero sobre todo de quien lo interpreta. Por ejemplo, las partes de *La Odisea*, *El asno de oro*, o de *La divina comedia* que hablan sobre el viaje al infierno de Odiseo, de Psyque y de Dante, respectivamente, tratan de un mito que reconstruye en gran medida la visión popular sobre las características del infierno, y aun más, de las formas del ritual para descender y ascender con buen éxito del inframundo, lo cual reproduce el pensamiento humano de trascender la muerte. Las creencias populares constituyen una narración que, con el beneplácito del pensamiento colectivo, llegan a convertirse en mito.

La discusión acerca de la realidad o el grado de ésta que se presenta en las narraciones míticas no es un problema trascendental que limite la interpretación cultural del mito. Se sabe que, en sentido estricto, las narraciones míticas presentan rasgos de lo que llamamos realidad, la cual se mezcla con la fantasía o con la imaginación que se atribuyen como elementos inherentes al mito.⁹³ Pero, ¿por qué llamar

⁹² Ya Kirk, pp. 44-54, se ocupó de discutir la diferencia entre mito y cuento popular sin llegar a ningún resultado satisfactorio.

⁹³ G.S. Kirk, pp. 46 y 47.

fantasía a los elementos mágicos del mito? O mejor, ¿por qué la magia o las creencias míticas escapan al radio de la realidad? Quien estudia el mito y todas sus partes colaterales indiscutiblemente debe asumir una postura objetiva, que le permita observar con claridad los procesos en que aquél se manifiesta; pero quien cuenta, asume o vive el mito lo mira desde dentro y le otorga un nivel de credibilidad comparable con lo que llamamos "realidad" de manera heurística.

El mito debe considerarse como una manifestación de la verdad, como una entidad epistemológica del desarrollo humano, que se legitima porque el hombre no tiene o no encuentra otra forma de explicarse su entorno.⁹⁴ El sujeto que cree en las narraciones sobre cualquier manifestación supranatural hace suyos los elementos que construyen el ritual y el mito al respecto. De hecho, la palabra mito puede tomar la connotación negativa: charlatanería, cuento, fantasía. Pero para el creyente es la realidad. Si los griegos de la antigüedad creían totalmente o no lo que contó

⁹⁴ Tal idea queda claramente expuesta por F. Jesi, pp. 40-44 cuando explica la teoría mitológica de K. O. Müller expresada en sus obras *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie* (1825) y *Mythologus* (1828). Más recientemente que Müller, Mircea Eliade, *La estructura de los mitos*, p. 17, sostiene que importa señalar un hecho que nos parece esencial: el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una "historia verdadera", puesto que se refiere siempre a realidades. Por su parte, Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 117, sostiene que en el mito va incluido, siempre, un acto de creencia. Sin la creencia en la realidad de su objeto, el mito perdería su base.

Homero, Hesíodo o cualquier otro poeta es imposible de determinar; pero lo cierto es que, al citarlos o tomarlos como referentes de una forma de vida, de su cultura, de una conducta moral, etcétera, ellos tenían la certidumbre de referirse a un mundo creíble, digno de tomarse en cuenta, sin discutir sobre la realidad de las narraciones correspondientes.

Los mitos no son sólo fruto casual de la fantasía o de las invenciones intencionales de fórmulas simbólicas o alegóricas: el mito es producto del lugar y de la historia en que aparece, adopta las características de su entorno y se enriquece con las significaciones que le otorga quien lo interpreta, crea en él como mito o no, porque además las historias míticas construyen su propio mundo de significados que el espíritu humano a través de la historia conforma en estructuras simbólicas orgánicas.

Entendemos el mito y sus elementos por los materiales que nos lega la antigüedad y la mayoría de tales materiales los vemos como fábulas que mezclan la fantasía poética con elementos históricos. La leyenda de Prometeo en torno al fuego presenta, al respecto, una doble cualidad: se trata de una narración fantástica, pero, al mismo tiempo, la idea de progreso que contiene lo convierte en un mito heroico y

cultural.⁹⁵ La humanidad, en su natural desarrollo intelectual y material, crea su referente heroico para trascender en sus motivaciones culturales.

♦

Clasificación de los mitos por sus características temáticas

Ahora bien, hay que tener en cuenta que los mitos pueden dividirse de acuerdo con las características y los fines que presentan, de manera que es posible clasificarlos del siguiente modo:⁹⁶

- a) Mitos cosmogónicos, que tratan del origen y orden del mundo, de los elementos que constituyen a éste, su división y sus contrarios.
- b) Mitos teogónicos, que relatan el nacimiento de los dioses, su descendencia y las relaciones colaterales con otras formas de unión divina.
- c) Mitos sobre el origen del hombre

⁹⁵ *In the myth of Prometheus, the first of these technical advances (the fire) became a symbol of the rest. Fire stands for the material basis of civilisation. That is the one constant element in the myth. The others vary, because this myth has a history of its own, being continuously reinterpreted and adapted to new developments in the process of which it is a symbol.* George Thomson, "Prometheia", en Marsh H. McCall, Aeschylus, p. 124.

⁹⁶ Adoptamos la división propuesta por Francesco della Corte, pp. 228-229.

- d) Mitos heroicos, en los cuales se habla de las características humanas y la división en casas o estirpes.
- e) Mitos soteriológicos y/o de iniciación
- f) Mitos culturales, que narran las acciones de un héroe en beneficio del desarrollo humano. Los elementos de los mitos culturales se conectan con las narraciones heroicas propiamente dichas.
- g) Mitos escatológicos, que relatan la ansiedad humana ante el futuro del mundo, sobre todo en torno a la muerte. Este tipo de mito está estrechamente relacionado con las características soteriológicas.
- h) Mitos etiológicos, que serían los más comunes, pues explican las causas de todo tipo de fenómenos. De hecho, este tipo de relatos se pueden encontrar en cualquier otra especie de mito.
- i) Mitos naturalísticos, son la simbolización de los fenómenos naturales.

Como se puede verificar, se trata de una división que pretende abarcar cualquier prototipo de los mitos conocidos en la cultura occidental. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la misma complejidad de los mitos rompe con la clasificación propuesta o cualquier otra, porque sus

componentes y la forma en que son transmitidos y decodificados abarcan las peculiaridades de cada narración o forma que toma el mito de acuerdo con las características de la cultura en que aparece. Así se explica y se justifica, en cierto modo, el por qué de la re-creación mítica y de los distintos métodos bajo los cuales los mitos pueden ser analizados. Básicamente puede advertirse que los mitos hablan de dioses y de héroes, y otros más que unifican ambos mundos, como sucede con la historia de Prometeo. Pero, en ellos, siempre prevalecen sus rasgos culturales y rituales que los acercan en su estructura y en su modo de interpretación.

En cuanto a la funcionalidad de los mitos, es posible dividir a éstos en mitos de origen, teológicos y etiológicos. Los mitos etiológicos generalmente surgen de mitos ya creados, pues su aspecto cultural permanece en el desarrollo del mismo y en su manifestación social;⁹⁷ por otro lado, los mitos teológicos estructuran el origen y descendencia de los dioses, y también se encuentran aquí aquellas versiones que unifican lo divino con lo humano, de manera que son verdaderamente útiles porque constituyen el eslabón entre estos dos ámbitos -en este caso también se encontraría el mito de Prometeo, como veremos más adelante. Por último, los mitos de origen se relacionan con los etiológicos, puesto que

⁹⁷ Martin P. Nilsson, *Historia de la religión griega*, p. 28.

explican la causa de todo cuanto existe, aunque estrictamente este tipo de mito ilustra cómo la divinidad engendra el universo.

Las categorías de los mitos propuesta obedece, también, a la tradición mítica del pueblo griego, de manera que es posible afirmar que los arquetipos míticos creados en la cultura occidental son recreaciones de las antiguas tradiciones griegas y de otras culturas que aportaron otras características propias de su desarrollo histórico. Si esto es así, se puede pensar que los mitos actuales responden en menor o mayor medida a tales arquetipos, pero que, como formas reproducidas, mezclan diversas funciones y fines de los mitos primigenios y con ello se originan formas míticas bastante complejas, difíciles de analizar y de evaluar. El desarrollo mitológico, desde la antigüedad hasta nuestros días, apunta a una forma de transformación constante que abre las expectativas de investigación sobre sus elementos, y la codificación de éstos bajo diversas formas literarias, de manera que un estudio comparativo a nivel temático e histórico es viable para comprender la génesis y las diversas manifestaciones culturales del mito prometeico.

Como se puede observar, en términos de la disciplina comparativa, el análisis que pretendemos hacer involucra tres áreas: la literatura comparada, la mitografía y, de manera colateral, la semiótica de los mitos. El diálogo que se pueda lograr en términos de coherencia interna y la interpretación lógica de la sustancia del mito prometeico es el objetivo que se trata de alcanzar con este trabajo. También se espera que en cada autor referido se arroje una nueva visión en términos de comparación y de recepción entre uno y otro. Por último, tal vez con la propuesta de esta tesis sea posible presagiar las visiones de los nuevos Prometeos, los hologramas, los de una *realidad virtual*, los *Terminators* que nos acompañarán en el siglo XXI.

III. El mito de Prometeo en la antigüedad clásica griega

La tradición pre-helénica: mitos orientales

*Si la historia es la actualidad,
el mito es el pasado: lo histórico
encarna en mitos y la subjetividad
colectiva es figurada por la letra
y la lectura.*

Julio Ortega

El mito que tiene como finalidad la explicación del origen de la raza humana es universal, en tanto que la mayoría de las culturas antiguas desarrollaron un corpus mitológico al respecto, como puede observarse, por ejemplo, en el *Génesis*, en el *Rig-Veda*, en el *Huai-Nan Tzu* y en el *Popol Vuh*, por citar sólo algunos ejemplos evidentes. La razón de que este mito sea común a muchas culturas se debe, en parte, a una preocupación teológica y ontológica: el ser humano tiene y siente la necesidad de explicar su razón de ser. Y ésta se dilucida a partir de la génesis de los dioses que anteceden a los hombres, dentro de la cual la figura prometeica, cualquiera que sea su advocación en las distintas culturas, constituye un pilar obligado.⁹⁸

Para la cultura griega, que es la que interesa en esta sección del estudio, una parte importante de esta génesis se

⁹⁸ Un estudio interesante sobre el origen del mundo y del ser humano en distintas culturas es el desarrollado por Barbara C. Sproul, *Primal Myths. Creation Myths around the World*, San Francisco 1991, Harper.

encuentra narrada en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, cuyo referente inmediato en la tradición de los mitos orientales es la saga del dios Enki, que procede de la cultura mesopotámica.⁹⁹ En efecto, existe una serie de paralelismos sobresalientes entre estas dos creaciones míticas, la griega y la mesopotámica, en torno al origen del género humano.

Antes de apuntar tales paralelismos, conviene delimitar la configuración del mito prometeico en los poemas de Hesíodo, pues son las primeras versiones que se conocen al respecto para todas las referencias de la civilización occidental.

La versión del mito prometeico en la *Teogonía*, vv. 520-616

Prometeo, un Titán hijo de Japeto y Climene, se caracterizó por competir con Zeus con base en su astucia. La rivalidad entre estas dos deidades se inició en el momento en que los dioses y los hombres se reunieron en Mecona para señalar los

⁹⁹ Hay que señalar que algunos especialistas del mito prometeico, como Georg Curtius, *Grundzüge der Griechischen Etymologie* y A. Kuhn, *Herabkunft des Feuers und des Göttertranks*, entre otros, han encontrado relaciones temáticas entre las versiones griegas e hindúes. Sin embargo, la relación más cercana y directa es la mesopotámica, como se aprecia más adelante. En todo caso, las evidencias de otras culturas que coinciden con los relatos griegos forman parte de los mitos culturales que aparecen en el origen de todas las civilizaciones. Cfr. Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée*, pp. 10-13; Apostolos N. Athanassakis, *Hesiod. Theogony, Works and Days*, Shield, p. 5.

derechos y obligaciones de los segundos en relación con los primeros. En esta reunión, a Prometeo le correspondió hacer la partición de las carnes del sacrificio. El Titán, entonces, dividió en dos partes el buey inmolado y le dijo a Zeus que eligiera. Pero en un lado puso la carne y las entrañas envueltas en la piel, de manera que semejaba sólo un montón de huesos; y en otra parte cubrió los huesos con abundante grasa para que pareciera ser la carne. El padre de los dioses se dejó engañar, porque conocía *inmortales consejos* (ἄφθιτα μῆδεα εἰδώς) y, por esta misma condición, eligió la primera parte, y así dejó que el destino se cumpliera en razón del futuro castigo para el Titán.

La respuesta de Zeus a tal afrenta fue ocultar el fuego a los hombres. Sin embargo, Prometeo robó el fuego sagrado para dárselo a la raza humana. Cuando Zeus se enteró de que los hombres tenían el fuego, se encolerizó y planeó su ulterior venganza. De acuerdo con la idea de Zeus, Hefesto modeló con la tierra y el agua la figura de una mujer y Atenea se encargó de vestirla y coronarla; además, Hermes le otorgó un espíritu impúdico y al arte de la simulación.¹⁰⁰ Una vez que la mujer fue creada, Hefesto la mostró a los dioses y

¹⁰⁰ Hesíodo, *Erga* vv. 60-68: "Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε περικλυτὸν ὅτι τάχιστα / γαῖαν ὕδαι φύρειν, ἐν δ' ἀνθρώπου θέμεν αὐδὴν / καὶ σθένος, ἀθανάτης δὲ θεῆς εἰς ὅπα εἶσκειν / παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον αὐτὰρ Ἀθήνην ἔργα διδασκῆσαι, πολυδαίδαλον ἰστὸν ὑφαίνειν / καὶ χάριν ἀμειγέει κεφαλῇ χρυσεῖην Ἀφροδίτην καὶ πόθον ἀργαλέον καὶ γιοβόρους μελεδῶνας / ἐν δὲ θέμεν κύνεον τε νόον καὶ ἐπίκλοπον ἦθος / Ἑρμείην ἤνωγε, διάκτορον Ἀργειφόντην, γ. *Theog.* vv. 570-584

a los hombres y éstos quedaron maravillados de la maliciosa idea de Zeus.

De Pandora -éste es el nombre de aquella criatura divina- se originó la raza -ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτέρων-¹⁰¹ de las mujeres, una calamidad para los hombres, compañeras en la riqueza y nunca en la pobreza, y que se alimentan del trabajo ajeno como los zánganos. Zeus ideó a la mujer como un mal del cual el hombre no puede escapar, para que lo afligiera con dolorosos trabajos y fuera una fuente inagotable de pesadumbre.

Así pues, queda claro que no es posible engañar o burlarse de Zeus.¹⁰² El astuto Prometeo no pudo escapar de la cólera divina, pues el Cronida mandó encadenarlo con pesadas cadenas y, además, un águila le comería el hígado durante el día, mientras que en la noche éste se regeneraría: un castigo que parecía eterno. Sin embargo, Heracles posteriormente mató al águila y liberó al hijo de Japeto del castigo divino, cumpliendo así, aunque pueda parecer extraño a primera vista, un mandato de Zeus.¹⁰³

¹⁰¹ Hesíodo, *Theog.*, v. 590

¹⁰² Hesíodo, *Erga*, v. 105; Cfr. Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, p. 63

¹⁰³ Hesíodo, *Theog.* vv. 321-2

La versión del mito prometeico en *Los trabajos y los días*

(vv. 42-105)

En este poema, Hesíodo abunda en el tratamiento del mito de Pandora y en los efectos que su creación produce sobre los hombres.¹⁰⁴ Ahora bien, si uno de los propósitos principales de Hesíodo en la *Teogonía* era ilustrar algunos aspectos de la autoridad de Zeus y explicar el origen del sacrificio de los hombres a los dioses, en *Los trabajos y los días* es la explicación (mito etiológico) del sufrimiento del hombre para poder vivir, a pesar del ofrecimiento de este tributo. De este modo, ambos poemas mantienen una conexión temática que permite tener una visión más amplia acerca de la querrela entre los hombres y los dioses.

Luego de que Zeus ocultó el fuego y Prometeo lo robó para dárselo a los hombres, el Cronida declaró que tomaría venganza:

*"Hijo de Japeto, que más que todos eres taimado,
te alegras por haber hurtado el fuego y burlado mi
mente,
para ti mismo gran pena y para los hombres futuros:
a ellos, a cambio del fuego, yo donaré un mal de que
todos*

¹⁰⁴ Paola Vianello, *Los trabajos y los días*, p. XXIX y ss.

se alegrarán en el alma, rodeando su mal de cariño"¹⁰⁵

Con esta idea en mente, Zeus ordenó a Hefesto mezclar agua y tierra para crear una doncella con un rostro semejante al de las inmortales diosas. Como se lee en la narración de la *Teogonía* y de *Los trabajos y los días*, a Atenea le correspondió adornarla y adiestrarla, Afrodita la hizo muy atractiva y puso sobre ella penosos deseos. Por último, Hermes puso en el pecho de la mujer la mentira y la facilidad de palabra, además de un astuto carácter. Recibió luego el nombre de Pandora, porque todos los dioses del Olimpo le dieron un regalo.

Una vez que se concluyó el irresistible engaño, Zeus mandó a Hermes que entregara el regalo a Epimeteo y éste no recordó las palabras de Prometeo, su hermano, que nunca aceptara / un don de Zeus Olímpico, mas lo devolviese de nuevo, / para que a los mortales tal vez algún mal no naciera.¹⁰⁶ Aceptó, entonces, el regalo y así se cumplió la venganza de Zeus.

Antes de que esto ocurriera, los hombres vivían libres de males, de la dura fatiga y de las enfermedades; pero Pandora -la mujer- destapó el jarro que había llevado consigo

¹⁰⁵<<Ιαπετιόνιδη, πάντων περί μῆδεα εἰδώς, / χάρεις πῦρ κλέψας καὶ ἐμὰς φρένας ἠπεροπέυσας, / σοὶ τ' αὐτῷ μέγα πῆμα καὶ ἀνδράσιν ἐσσομένοισι / τοῖς δ' ἐγὼ ἀντὶ πυρός δώσω κακόν. ὃ ζεν ἅπαντες / τέρπονται κατὰ θυμὸν ἔον κακὸν ἀμφογαπῶντες.>> *Erga*, vv. 54-58.

¹⁰⁶ *Erga*, vv. 86-88.

y todos los males que éste contenía se dispersaron; sólo quedó adentro la Esperanza. De esta manera, sin avisar, porque Zeus les quitó la voz, llegan a los hombres de improviso las desolaciones que llenan la tierra y los mares. Así, de ningún modo es posible eludir la mente de Zeus, canta Hesíodo.¹⁰⁷

Prometeo, Pandora, Enki y la tradición mesopotámica

En el tejido de influencias que va de la tradición mesopotámica a la cultura griega se halla, en primer término, una fuerte reminiscencia del mito de Enki en la figura de Pandora. Según el mito mesopotámico, Enki fue el creador de la especie humana junto con Ninmah, la diosa del nacimiento - conocida también bajo el nombre de Mami.¹⁰⁸ Tal parece que se trata de una vieja fórmula de creación en la que es necesaria la intervención de un dios y una diosa, tal como sucedió también en la mitología griega, como ya se dijo, en donde Hefesto y Atenea fueron los partícipes directos del nacimiento de la mujer. En efecto, de acuerdo con la mitología mesopotámica, Enki proyectó la creación de figuras de hombres a partir del barro, y la madre de los dioses,

¹⁰⁷ *Erga*, v. 105: οὕτως οὐ τι πη ἔστι Διὸς νόον ἐξαλέασθαι.

¹⁰⁸ Ch. Penglase, *Greek Myths and Mesopotamia*, pp. 201-202

acompañada de Ninmah y de varias divinidades relacionadas con el nacimiento, les otorgaron la facultad de vivir; de algún modo los hicieron nacer, y también con este acto, la suerte de los humanos en la vida fue echada.

En el poema épico *Atrahasis*, también de raíz mesopotámica,¹⁰⁹ Enki fue también el héroe principal, con respecto al mito griego, y en cooperación con Mami creó la especie humana de modo más o menos similar a la narración de Hesíodo en cuanto a la aparición de Pandora. Enki amasó el barro para hacer figuras de hombres y mujeres y Mami les dió la facultad de vivir, los hizo nacer, con la ayuda de otras diosas del nacimiento.¹¹⁰ En la versión de Hesíodo, Hefesto mezcló tierra y agua para hacer el barro, con la masa resultante modeló la figura de una mujer y Atenea completó la creación al vestirla y adornarla,¹¹¹ asistida por otras diosas.¹¹²

Como se puede observar, en los mitos mesopotámicos aparece la dualidad masculino-femenina como elemento necesario para la creación de la humanidad. El papel del dios es el de modelar, siempre a partir del barro, las formas de

¹⁰⁹ El *Atrahasis* es una forma literaria de las tradiciones sumerio-babilónicas acerca de la creación y la historia temprana de los hombres. *Atrahasis. The Babylonian Story of the Flood*, Comentarios y traducción de W. G. Lambert y A. R. Millard.

¹¹⁰ Stephanie Dalley, *Myths from Mesopotamia*, pp. 1-38

¹¹¹ Hesíodo, *Theog.*, vv. 571-84

¹¹² Hesíodo, *Erga*, vv. 60-6

los hombres y de las mujeres; mientras que a la diosa y a su séquito les corresponde alumbrar a estos seres. Aquí también se puede trazar un paralelismo con la versión hesiódica: Hefesto es el encargado de elaborar a la mujer, mientras que Atenea (Minerva) es la que tal vez le otorga a la mujer el *anima*, como sugiere Higino en una de sus fábulas.¹¹³ Del mismo modo, en el *Atrahasis*, Mami concluye la tarea de Enki y les da vida a las figuras de los hombres y de las mujeres; sin embargo, en esta versión, la diosa Mami lleva a término la creación de una manera más compleja que la narrada en el relato *Enki y Ninmah*, otro poema épico sobre el origen de la raza humana,¹¹⁴ pues describe la técnica de las parteras mesopotámicas y la manera en que ayudan otras deidades propias de este trabajo.

En los poemas de Hesíodo, específicamente en *Los trabajos y los días*, se habla de la creación de la primera mujer, Pandora, y no del hombre, cuya existencia se supone previa, de acuerdo con el mito de las cinco razas descritas en este mismo poema.¹¹⁵ Esto trasluce un acercamiento con el poema con *Enki y Ninmah*. En la tradición mesopotámica, la

¹¹³ *Fabulae* 144: *Prometheus Iapeti filius primus homines ex luto finxit. Postea Vulcanus Iovis iussu ex luto mulieris effigiem fecit, cui Minerva animam dedit, ceterique dii alius aliud donum dederunt; ob id Pandoram nominarunt. Ea data in coniugium Epimetheo fratri; inde nata est Pyrrha, quae mortalis dicitur prima esse creata.*

¹¹⁴ Ch. Penglase, *op. cit.*, 65, 201-202, 221

¹¹⁵ *Erga*, vv. 106-201

creación de la mujer es el resultado de una competencia entre aquellas dos deidades, la cual tiene lugar dentro de la celebración de la creación del hombre y de la pesada carga que éste recibe para obtener el sustento. En efecto, en el *Atrahasis*, la mujer y el hombre tienen existencia al mismo tiempo.

No menos importante es el hecho de que entre las versiones de Hesíodo y los mitos mesopotámicos hay un nexo que apunta al culto de Marduk.¹¹⁶ El papel que juega Zeus en la creación es idéntico al del dios Marduk, tal como se aprecia en el poema babilónico *Enuma Elish*.¹¹⁷ Esta obra al igual que el *Atrahasis* trata sobre la creación del género humano llevada a cabo por Enki, pero la orden es dada por Marduk. Al igual que Zeus,¹¹⁶ Marduk es quien tiene la idea de crear a los hombres y Enki es sólo el encargado de llevar a cabo la empresa. En esta versión no intervienen las diosas del nacimiento, como en la versión de *Enki y Ninmah*.

Ahora bien, es interesante notar que la existencia de los hombres, como género, se da por hecho en la *Teogonía*, mientras que en *Los trabajos y los días* aparecen unos hombres

¹¹⁶ Cfr. Barbara C. Sproul, pp. 91 y ss.

¹¹⁷ Cfr., Ch. Penglase, *op. cit.*, 103-106. El *Enuma Elish* es un poema babilónico que antecede a los poemas hesiódicos en, por lo menos, cinco siglos. Al respecto, cfr. Apostolos N. Athanassakis, *Hesiod. Theogony, Works and Days*, *Shield*, p. 4

¹¹⁸ Hesíodo, *Erga*, vv. 83-4. Cfr. también Apostolos N. Athanassakis, *idem*.

llamados los Melios.¹¹⁹ En este contexto, Hesíodo hace referencia a las ninfas Melias, nacidas de Urano y de Gea: cuando Cronos castró a Urano, la sangre de éste cayó sobre Gea y la fecundó, entre las criaturas que nacieron de esta singular unión están las Melias. Esta idea del origen del hombre a partir de la unión y/o fertilización de Urano y Gea también se encuentra documentada en la tradición mesopotámica.¹²⁰

La raza de los hombres que descende de las ninfas Melias sería la primera que es conocida por la tradición griega, es decir, corresponde al origen de la descendencia a la que pertenece Hesíodo, si se lee este mito al pie de la letra. Pero, además, en esta versión se reproduce la vieja tradición de que todo procede de Gea, incluso los dioses. En efecto, en *Los trabajos y los días*, vv. 107-8, se lee: *y fíjate tú en el pecho / como de lo mismo han nacido dioses y hombres mortales*.¹²¹

Los versos anteriores han sido interpretados de modos diversos, pero la exégesis más aceptada es justamente la que se refiere al mito tradicional de que Gea dio origen a todos

¹¹⁹ *Erga*, v. 145

¹²⁰ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, pp. 34-37, analiza el sentido de *μελία* en relación con la raza de bronce. Para él, Hesíodo llamó melios a los hombres de bronce porque los fresnos (*μελίαι*) son los árboles de guerra y lo que distinguió a esta raza sólo se ocupaba de la guerra.

¹²¹ *Erga*, vv. 107-8: σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν / ὡς ὁμόθεν γεγάασι θεοὶ θνητοὶ τ' ἀνθρώποι.

los seres.¹²² Para cerrar esta idea, hay que recordar que Pandora fue creada, tanto en la versión griega como en la mesopotámica, a partir del barro, lo cual apunta a que la raza humana, en última instancia, procede de la tierra y la mujer viene a ser la imagen de Gea.

Como puede observarse, las características esenciales del *Atrahasis* son reproducidas en la historia de Prometeo y Pandora. En el *Atrahasis*, los protagonistas son Enlil, el dios supremo, Enki, que simboliza el dios creador, además de ser el perspicaz dios de la sabiduría y benefactor de los hombres, y Mami, la diosa creadora del género humano, cuya función, como ya se dijo, es la de dar a luz a los hombres. En la mitología griega, Zeus es el equivalente de Enlil, el máximo de los dioses que es antagónico a los hombres y desea destruirlos.¹²³ El papel de Enki como creador de los hombres, esto es deidad rebelde, benefactor y avisado, está representado entre los griegos por dos dioses: por un lado, Hefesto, quien es el creador, el artesano que cumple las órdenes de Zeus (Enlil); y, por el otro lado, los demás papeles de Enki son asumidos por Prometeo. Además el Titán tiene la virtud de haber salvado a la humanidad de las manos

¹²² Cfr. Paola Vianello, *Los trabajos y los días*, pp. XLI y ss. y n. 108, pp. CCLXXXVI-VIII. La idea del origen común de dioses y hombres también es mencionada por Píndaro, *Nemea VI*, 1-2.

¹²³ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 246 y ss., atestigua en su época la idea de que Zeus pretendió destruir al género humano.

de Zeus¹²⁴ y haber enseñado a los hombres todas las artes con la gratificación del fuego.¹²⁵

Atenea juega el papel de Mami en la creación de la especie humana, al completar la obra de Hefesto, tal como se puede leer en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días*, pues es ella la que lleva la batuta en la ornamentación de la primera mujer, mientras que las otras deidades que le ayudan, como las Horas y las Gracias, llevan a cabo un trabajo paralelo al de las diosas del nacimiento de la tradición mesopotámica, tanto en *Enki y Ninmah* como en *Atrahasis*, y que es la de auxiliar a Ninmah/Mami.

En ambas tradiciones, la mesopotámica y la griega, se encuentra también el motivo de la rebelión de una deidad menor (Enki y Prometeo) contra el dios supremo (Enlil-Zeus) con resultados similares: la creación del género humano y la imposición a éste del trabajo y del sacrificio animal que es necesario para la convivencia entre dioses y hombres. Tal rebelión aparece bajo dos formas distintas en el *Atrahasis*: 1) la subversión de los dioses jóvenes en contra de las injustas leyes de Enlil, y 2) las actividades rebeldes de Enki, quien engaña a Enlil para prestar ayuda a los hombres. El carácter rebelde de Prometeo combina tanto la astucia para engañar a Zeus y, así, ayudar a los hombres, como la rebelión

¹²⁴ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 250 y ss.

¹²⁵ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 270, 458-86, 492-522.

en sí contra los mandatos supremos del Cronida. Al respecto, es elocuente el hecho de que Hesíodo marque con claridad la actitud de los dioses que están de acuerdo con los mandatos de Zeus (Hefesto, Atenea, Afrodita) y la actitud rebelde de Prometeo, con el fin de resaltar la justicia divina que es avalada por Zeus.

El resultado de la rebelión en *Atrahasis* es la creación de los hombres. Este hecho se encuentra también en la *Teogonía*, cuando por órdenes de Zeus, es creada la primera mujer, como resultado de la rebelión y de los engaños de Prometeo. También como una consecuencia de la rebeldía de los dioses, en *Atrahasis* se cuenta que los hombres recibieron como castigo el penoso trabajo. En la versión hesiódica, éste es, en última instancia, el verdadero castigo de Zeus, que le es dado a los hombres por medio de la mujer. En efecto, en *Los trabajos y los días* Hesíodo pretende preconizar que el trabajo es un mal inevitable para los hombres, pues, al aceptar a la mujer, Epimeteo dio origen a un daño irreversible.¹²⁶ En este punto es posible marcar una diferencia sobre este mismo motivo: para la tradición mesopotámica no hay una separación entre hombre y mujer, el género humano es concebido, al menos en su creación, como una unidad, mientras que para Hesíodo, la mujer es el medio por

¹²⁶ Paola Vianello, *Los trabajos y los días*, pp. XXXVIII-IX.

el cual Zeus lleva los males a los hombres. Primero fue creado el hombre y, luego, la mujer fue pensada y generada como castigo.

Por otra parte, el t3pico de la aparici3n del hombre difiere en los relatos de la cultura griega y de la mesopot3mica. En *Los trabajos y los d3as* se cuenta el desarrollo de los hombres a trav3s del mito de las cinco razas. Cada una de ellas va en orden decreciente de acuerdo con la actitud que los hombres toman ante la justicia y el orden divinos, hasta llegar a la 3poca de Hes3odo, quien no percibe un mejor porvenir mientras los seres humanos sigan observando una conducta distinta a la marcada por la justicia de Zeus. Pues bien, los hombres que asistieron en Mecona al sacrificio en donde sus derechos y obligaciones iban a ser marcados separadamente de los de los dioses, -tales hombres corresponden con seguridad a la tercera raza, de bronce, mencionada por Hes3odo-,¹²⁷ sacrifican en presencia de Zeus para firmar el pacto con 3ste en tanto nuevo gobernante del Olimpo, pues, incluso, es este dios quien directamente los crea (Cronos ya hab3a sido destronado y la segunda raza habr3a tambi3n asistido a este acontecimiento).¹²⁸

Ese sacrificio habr3a servido justamente para marcar con claridad la divisi3n entre hombres y dioses, pues, como

¹²⁷ Paola Vianello, *Los trabajos y los d3as*, pp. L-LII.

¹²⁸ *Erga*, v. 156; Paola Vianello, II, p. XLVIII.

indica Paola Vianello, en su origen, la humanidad creada por los dioses era casi igual a sus demiurgos.¹²⁹ Las posteriores repeticiones de este sacrificio, tal como sucede con todos los ritos, cumplirían con la función de rememorar ese principio de división. Por otro lado, en la tradición mesopotámica, los hombres fueron creados expresamente para proveer de alimento a los dioses por medio de los sacrificios. Tal parece, pues, que la idea de sacrificio en el mito prometeico cumplió específicamente con el establecimiento del orden inmortal versus el cosmos mortal y de la justicia deificada en Zeus, y que además, y seguramente por otras vías mitológicas y religiosas, el sacrificio cumpliera también en Grecia con la función de alimentar a los dioses como se narra en el *Atrahasis*.¹³⁰

Así pues, la existencia de los dioses mesopotámicos depende en gran medida del alimento que los hombres les puedan procurar; de hecho, en el mismo *Atrahasis* se cuenta que los dioses tienen su punto débil en la falta de alimento y de bebida, pues sufren como los hombres que buscan penosamente su sustento. En *Los trabajos y los días*,¹³¹ se lee cómo es que Zeus destruye a la segunda raza porque ella no quería hacer los sacrificios correspondientes a los dioses.

¹²⁹ *Los trabajos y los días*, p. XLI.

¹³⁰ W. G. Lambert y A. R. Millard, *op. cit.*, p. 15

¹³¹ vv. 130 y ss.

Por esta razón es lícito afirmar que el sacrificio debe ser visto como un elemento vital, de supervivencia humana en las relaciones entre los hombres y los dioses.

En las obras de Hesíodo como en el *Atrahasis*, el dios que representa la astucia reta con sus engaños al supremo dios para evitar la destrucción del género humano. Prometeo personifica la combinación de las funciones propias de Enki: la mente astuta y la rebelión. Esta combinación justamente da origen a un resultado ambivalente: por una parte el Titán logra que los hombres no sean destruidos por Zeus; pero por otra, sus engaños hacen que el Cronida castigue a la humanidad con el trabajo para obtener el sustento. En efecto, parece haber una correspondencia entre el castigo de los dioses -el duro trabajo para conseguir los alimentos- con el engaño que tanto Prometeo como Enki llevan a cabo con sus respectivos dioses supremos, pues tal burla tiene que ver con el alimento que de algún modo se les negó. Así, Prometeo engaña a Zeus con la partición del buey sacrificial al darle a elegir la mejor parte, la cual no era -como se sabe- la que en apariencia resultaba más atractiva por la grasa. De igual modo, Enki, junto con la deidad de la lluvia y la deidad de los cereales, tuvo como propósito central el de ayudar a los hombres que iban desapareciendo por causa de Enlil, pues

Por esta razón es lícito afirmar que el sacrificio debe ser visto como un elemento vital, de supervivencia humana en las relaciones entre los hombres y los dioses.

En las obras de Hesíodo como en el *Atrahasis*, el dios que representa la astucia reta con sus engaños al supremo dios para evitar la destrucción del género humano. Prometeo personifica la combinación de las funciones propias de Enki: la mente astuta y la rebelión. Esta combinación justamente da origen a un resultado ambivalente: por una parte el Titán logra que los hombres no sean destruidos por Zeus; pero por otra, sus engaños hacen que el Cronida castigue a la humanidad con el trabajo para obtener el sustento. En efecto, parece haber una correspondencia entre el castigo de los dioses -el duro trabajo para conseguir los alimentos- con el engaño que tanto Prometeo como Enki llevan a cabo con sus respectivos dioses supremos, pues tal burla tiene que ver con el alimento que de algún modo se les negó. Así, Prometeo engaña a Zeus con la partición del buey sacrificial al darle a elegir la mejor parte, la cual no era -como se sabe- la que en apariencia resultaba más atractiva por la grasa. De igual modo, Enki, junto con la deidad de la lluvia y la deidad de los cereales, tuvo como propósito central el de ayudar a los hombres que iban desapareciendo por causa de Enlil, pues

engañó a éste al ocultar los alimentos que le debían ser ofrecidos en sacrificio.

El robo del fuego por parte de Prometeo constituye el segundo engaño y está vinculado temáticamente con el sacrificio y la comida. El fuego es un elemento esencial en los sacrificios que se llevaban a cabo en la antigua Grecia, pues no sólo tiene en sí el valor que significa el comer los alimentos cocidos, sino también el avance técnico que implica su conocimiento y uso, tal como se puede leer en el *Prometeo encadenado* de Esquilo. En efecto, para este poeta trágico el fuego es la base de la civilización, pues al regalar este elemento, el Titán también enseña a los hombres todas las técnicas posibles.¹³²

La forma de representar el desarrollo de la civilización griega es similar en el poema *Atrahasis*, pues en él se cuenta también cómo Enki dio un regalo idéntico a los hombres. Y así como el fuego se considera el elemento que separa al hombre salvaje del civilizado, Mami y Enki son los dioses que establecen y organizan la nueva civilización en la antigua Mesopotamia.

Ahora bien, al regalo dado por los dioses a los hombres corresponde un castigo. Tal tópico es compartido por las versiones hesiódica y mesopotámica, en las que la actitud de

¹³² Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 270, 458 y ss.

los dioses es vista como signo de rebeldía. En el *Atrahasis* se cuenta que Enki debe morir para poder dar paso a la creación humana; su muerte es parte de la venganza divina por el engaño que él hizo al esconder los alimentos de Enlil. Enki es asesinado y su cuerpo se mezcla con el barro para suplir el elemento vital, lo cual significa que la vida del dios es el latido del corazón de la raza humana y de esta manera sigue viviendo para siempre entre los mortales.

Según la versión griega acerca del castigo, los hombres tienen que sufrir los males entregados por Pandora, entre los cuales el de mayor importancia es el del trabajo arduo para poder subsistir. En cuanto a Prometeo, su castigo consistió en ser encadenado al Cáucaso por 300,000 años, durante los cuales un águila le devoraría el hígado durante el día, mientras que en la noche éste se regeneraría. En la antigua Mesopotamia, el hígado era considerado el soporte del alma. Si esto es así, la palabra "hígado" podía sustituir a la palabra "alma". La importancia de este órgano en Grecia queda claro con lo que Platón dice al respecto: *Un dios ha inventado para ella (sc. para el alma) la estructura del hígado y lo ha colocado en la habitación preparada para él.*¹³³

El hígado prometeico es el alma torturada por el águila

¹³³ *Timeo* 70 a-e. No hay que soslayar el hecho de que Platón distingue tres tipos de alma: la racional, la irascible y la concupiscible, cuyo espacio se halla respectivamente en la cabeza, el pecho y el vientre (el hígado, propiamente).

(signo del poder de Zeus), pero, además, es un castigo que por extensión le corresponde al hombre, pues fue salvado por el Titán. Resumiendo, así como Enki vive en los hombres porque su cuerpo se fundió con la masa primigenia de la que aquéllos nacieron, de igual modo Prometeo es castigado en el hígado que es el motor del cuerpo.

Ahora bien, un elemento más viene a sumarse al tópico del castigo: el diluvio, que es común a la mayoría de los mitos de creación de las antiguas culturas, tal como se puede observar en los documentos de los hebreos, de los prehispanicos y de los habitantes de Mesopotamia. Sin embargo, en el mito de Prometeo y Pandora de *Los trabajos y los días* y de la *Teogonía* de Hesíodo no aparece ninguna referencia a ello.

En la mitología mesopotámica, la creación del género humano está yuxtapuesta a la historia de la gran inundación, que es un elemento esencial en la creación de los hombres. Por su parte, en los mitos griegos, la figura de Deucalión es la que representa al héroe diluviano. La historia de Deucalión está conectada con el mito prometeico, pues, según la tradición hesiódica, este héroe es hijo de Prometeo y de Pandora -otra tradición lo hace descender de Climene, en lugar de Pandora-, que a su vez dio origen, junto con Pirra al primero de los griegos y fundador de la Hélade: Heleno.

Pirra, por su parte, es hija de Epimeteo y de Pandora, quienes, en efecto, aparecen unidos en *Los trabajos y los días*.¹³⁴ Deucalión y Pirra fueron los únicos seres sobrevivientes del diluvio que Zeus envió para destruir a los hombres de la Edad de Bronce, quienes ya no seguían la justicia impuesta por él.

Deucalión y su esposa pudieron salvarse gracias a que Prometeo les indicó que construyeran un arca y se introdujeran en ella mientras duraba la inundación. Cuando ésta acabó, Zeus envió a Hermes para decirles que les cumpliría un deseo y Deucalión pidió que la tierra se poblara. Zeus dijo, entonces, que arrojaran por arriba de sus espaldas los huesos de su madre, y ante esta respuesta Deucalión y Pirra arrojaron piedras sobre sus espaldas y de ellas fueron naciendo los nuevos hombres y mujeres.

Hay varias puntos que resaltar en torno a esta parte del mito griego. En principio, la raza de los hombres como tales, es decir, fuera de la esfera divina, tiene su origen después del diluvio. Pandora es considerada la primera mujer, pero es una creación divina, a diferencia de Pirra que no tiene las mismas cualidades de sus padres y da origen a una nueva estirpe de mujeres. Lo mismo ocurre, evidentemente, con el caso de Deucalión, salvo que no se sabe cuál fue el primer

¹³⁴ Cfr. *Erga*, vv. 83 y ss.

hombre, pues éste debió existir antes del diluvio. Este asunto es importante porque revela en cierto modo la naturaleza del hombre descrita por Hesíodo: las razas humanas se alejan cada vez más de su origen divino por su actitud ante la justicia de Zeus, y esto parece ser un proceso cíclico según se desprende precisamente de la narración de las cinco razas.

El agua, en tanto elemento simbólico, comparte con la tierra la importancia acerca del origen de los nuevos hombres. Según se puede leer en la *Teogonía*, la simiente de todo lo existente fue Gea, después de haber surgido de Abismo,¹²⁵ y el hecho de que los hombres, a partir de Deucalión y Pirra, hubieran nacido de las piedras confirma esta idea. Además, en las versiones primarias de la mayoría de los pueblos antiguos sobre el origen del hombre se dice, casi siempre, que los dioses creadores hacen una mezcla de agua y tierra para crear a los hombres. En el relato griego de la inundación no existe este procedimiento de creación, pues la base que origina la vida ya está hecha: los descendientes de Deucalión y Pirra nacen de las piedras, es decir, el agua mezclada con la tierra. En última instancia, aquéllos proceden siempre de Gea, la tierra. Los dioses ya no intervienen directamente en su creación, lo que significaría

¹²⁵ *Theog.*, vv. 115 y ss.

un mayor alejamiento de la esfera divina en relación con la humana.

Los puntos de contacto que se han analizado en torno al mito de Prometeo entre la cultura griega y la mesopotámica permiten dilucidar, por una parte, la trascendencia histórica de la figura prometeica y el modo en que los distintos pueblos conciben a sus héroes culturales y, por otra, las raíces de donde florece el mito del dios redentor. Como se sabe, los poemas *Atrahasis* y *Enuma Elish* de la tradición mesopotámica se sitúan históricamente poco antes del primer milenio antes de nuestra era, y las versiones hesiódicas de los mitos griegos son creación propiamente del siglo VIII a. C., pero sus cimientos con evidencia van más allá de esta época. Las fechas sirven para conocer el terreno histórico en cuestión, pero el mito en sí carece de tiempo. La comparación entre los relatos griegos y los mesopotámicos dan fe de la necesidad de comprender y de analizar el mito como una idea que va más allá de las fronteras culturales. La influencia mesopotámica en Grecia se advierte claramente en cuanto que el mito de creación tiene un paralelismo sorprendente en el desarrollo de las historias de Prometeo y de Enki, pero lo que se cuenta en el *Atrahasis* y en las demás sagas mesopotámicas aparece enriquecido en la mitología griega con nuevos elementos que identifican particularmente lo dicho por

Hesíodo y otras fuentes y que constituyen la base mitológica de la cultura occidental.

Los relatos hesiódicos: génesis y explicación del mito de Prometeo

En la cultura griega, la figura de un dios redentor de los hombres con características de héroe aparece descrita por primera vez en el mito prometeico; y de éste, la versión más antigua que se conoce por escrito, no obstante su cercana y fuerte reminiscencia oral, es la elaborada por Hesíodo en los dos pasajes de sus poemas épicos: en la *Teogonía*, vv. 507-616, y en *Los trabajos y los días*, vv. 43-105. A pesar de que las dos versiones apuntan hacia el mismo tema -Prometeo-, es posible distinguir en ellas algunas características que ofrecen matices diferentes; éstos se deben, sin duda, a los fines de cada composición y a los diversos momentos en que fueron elaboradas.

La época de Hesíodo fue de cambios profundos en el orden socioeconómico, y tales cambios se vieron reflejados también en el pensamiento y las actitudes morales del pueblo griego. Los poemas hesiódicos fueron, en gran medida, una respuesta a la crisis que vivió Beocia -la tierra natal de Hesíodo-, y en general toda la Grecia del Asia Menor, y también constituyeron una respuesta ética del poeta ante las injusticias que él vivió en carne propia, las cuales

mostraban hasta qué punto las comunidades griegas de entonces necesitaban un reacomodo social.

Grecia vivía en esa época un proceso de colonización que le permitía aligerar su población, la cual tenía pocas esperanzas de progreso en sus *poleis* de origen, dado el problema de la repartición de los *kleroi* que hacía cada vez más escasa la tierra. Los dos poemas hesiódicos presentan en diferentes momentos el desánimo del poeta, espejo de sus contemporáneos, ante tal situación.¹³⁶ El mito, la religión y las costumbres que engendran los sistemas de pensamiento son para Hesíodo la sustancia temática y el vehículo que le permite esbozar la visión de los hombres del medioevo griego frente a sus perspectivas de vida. En este panorama hay culpables y castigos: Prometeo, por un lado, y, por otro, Pandora con su jarra de males.

El mito prometeico, así como cada uno de los elementos mitológicos y teológicos que presenta Hesíodo, responde a un marco natural dentro del orden que el poeta beocio pretende fundar en sus poemas épico-didascálicos. Esto quiere decir que cada uno de los temas o tópicos que el poeta aborda, están relacionados unos con otros, por lo que tal organización obedece a la visión total del mundo arcaico

¹³⁶ *En tiempos de Hesíodo, el descontento por lo que ofrecía la vida era generalizado entre los pequeños propietarios de tierra y, con mayor razón, entre los asalariados y los artesanos, Paola Vianello, p. XLV. Cfr. también Jean-Pierre Vernant, op. cit. pp.76-77*

griego. De este modo, a pesar de que haya una circunscripción específica al mito de Prometeo, es evidente que se deben tomar en cuenta las relaciones temáticas que existen dentro de los poemas hesiódicos.

Así, en principio, es posible determinar que en la *Teogonía* existen por los menos tres tópicos básicos en torno al mito de Prometeo: 1) el engaño que éste comete contra Zeus en el reparto de las carnes del animal sacrificado; 2) el robo del fuego sagrado por parte del Titán, y 3) la forma en que Hesíodo presenta el poderío de los dioses, en general, para destacar la omnipotencia del hijo de Cronos.

Por lo que respecta a *Los trabajos y los días* se encuentran en él cuatro tópicos: 1) las consecuencias nefastas que para el ser humano se dieron a partir de la rivalidad entre Zeus y el Titán, 2) uno de los mayores castigos para el género humano fue la creación de la primera mujer, Pandora, y la aceptación de ésta como esposa por parte de Epimeteo, el hermano del Titán, lo cual significa el castigo perenne para los hombres, 3) el castigo de Zeus contra Prometeo, quien fue encadenado al Cáucaso y condenado a padecer a un águila que le comería las entrañas, hasta que Heracles lo liberara, y 4) la justificación¹³⁷ de la

¹³⁷ Se trata de una justificación de la existencia del mal y del trabajo porque el poeta explica el modo en que los males, ya existentes desde el origen mismo del *kósmos* (cfr. *Theog.* 21-233), son introducidos en el

existencia del mal y del trabajo penoso entre los hombres, para obtener el sustento.

Los tópicos señalados en los dos poemas de Hesíodo constituyen la base para analizar la configuración del mito prometeico en el marco del pensamiento griego, porque de ellos se derivan las características que los autores de la tradición occidental han retomado para la interpretación de aquel para, a su vez, ofrecer nuevas adaptaciones del mismo.

Así, en principio, el tópico que centra la narración hesiódica en torno a Prometeo es el engaño. En las dos narraciones de Hesíodo está presente el triunfo de Zeus como respuesta a cada uno de los engaños del Titán: en el primer caso se tiene una explicación del pacto entre hombres y dioses a través del sacrificio que habrían compartido en Mecona, en el cual Prometeo engaña por primera vez a Zeus al darle a elegir una de dos partes en las que había dividido el buey: en un lado puso la carne y las entrañas envueltas en la piel, de modo que parecía sólo un montón de huesos; y en la otra parte cubrió el esqueleto con abundante grasa para que pareciera ser la carne. El padre de los dioses se deja

género de los hombres por Pandora, tal como Jean-Pierre Vernant en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, p. 61, ha interpretado: *Con Pandora, en efecto, no solamente los poderes de la Noche se extienden a través de la Tierra, los Algea de las enfermedades, el Ponos, la Geras, estos males que la humanidad en su pureza original ignoraba, sino que todo bien ahora encierra su contrapartida de mal, su aspecto nocturno, su sombra que le sigue paso a paso.*

engañar, según Hesíodo, pues ya estaba pensando en el castigo futuro y elige la segunda parte. En efecto, la respuesta de Zeus a tal afrenta fue ocultar el fuego a los hombres.

El segundo engaño de Prometeo consiste precisamente en robar el fuego sagrado que Zeus había escondido y en entregárselo a los hombres, con todas las implicaciones relativas a la civilización que puede tener en sí el símbolo del fuego y que se analizarán más adelante. A esto, Zeus contesta con la creación de la primera mujer, Pandora, un bello mal que haría contrapeso a los beneficios del fuego. Sin embargo, se advierte que en la *Teogonía* la mujer es personificada por Pandora como la productora en sí de las desdichas del hombre, por su propio carácter, mientras que en *Los trabajos y los días* ella es el instrumento de la venganza de Zeus, al abrir, por orden de éste mismo, la tapa de la jarra que llevaba consigo, de la cual entonces salieron todas las calamidades que azotan al género humano.

Es posible observar un paralelismo entre los elementos simbólicos que componen esta sección del mito: por un lado, el camuflaje de las partes en que el Titán dividió la carne del sacrificio para engañar a Zeus tiene su correspondiente en el robo del fuego y, por otra, el regalo del fuego prometeico a los hombres se equilibra con el regalo de

Pandora, es decir la que lleva todos los dones,¹³⁸ lo cual resulta paradójico, puesto que tales regalos no son más que desgracias para la humanidad. Así, al querer dar más de lo que le corresponde al hombre, la *apaté* de Prometeo se le revierte: Pandora deviene en una suerte de *apaté*, pero con una apariencia que el hombre no puede penetrar.¹³⁹ Estas respuestas indican la presencia de una creación mítica relativa a las causas (mito etiológico) y de un Zeus omnisapiente, omnipotente y omnividente.¹⁴⁰

En efecto, de lo anterior se pueden observar varias causas (*aitíai*) finales del orden cósmico. En primer lugar, la costumbre humana de ofrecer en sacrificio a los dioses los huesos y la grasa, reservándose para sí la mejor parte de los animales: la carne. Este sacrificio, que según la tradición mitológica sería el primero en la cultura griega,¹⁴¹ supone que los hombres que asistieron a Mecona para que se definieran las concomitancias entre ellos y los dioses,¹⁴² conocían el fuego que les será arrebatado por Zeus más tarde, debido al engaño de Prometeo. Si los campesinos de la época de Hesíodo padecen hambre, la culpa puede deberse al engaño

¹³⁸ Hesíodo, *Erga* v. 80 y *Theog.* v. 588

¹³⁹ Cfr. Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, pp. 60-61

¹⁴⁰ Hesíodo, *Erga* vv. 229, 267 y 281

¹⁴¹ Al respecto, cfr. J.L. Durand, "Le rituel du meurtre du boeuf et les mythes du premier sacrifice animal en Attique", en *Il mito greco*, p. 121 y ss.

¹⁴² Hesíodo *Theog.*, vv 535-537.

que Prometeo hizo en el reparto de las carnes sacrificiales, pues la vida de los hombres que vivían bajo el reino de Cronos, al conocer el fuego, debió haber sido más grata.¹⁴³ Sin embargo, hay que resaltar que es Prometeo el encargado de hacer tal sacrificio, es él el intermediario entre los dioses y los hombres y, por lo tanto, él es también el depositario del fuego, al menos en ese momento, que supone un ritual trascendental porque se trata de establecer la relación dios-hombre.¹⁴⁴

Así, es posible decir que el mito de Prometeo surge de la tensión por organizar las relaciones en el universo de los dioses y las formas que delimitan lo humano y lo divino. Tal tensión es simbolizada por la figura del Titán, en cuanto que es la liga que tenía que expandirse hasta romper el cordón umbilical que iba del cielo a la tierra. Es posible que la ruptura entre los dioses y los hombres tenga un trasfondo cosmogónico que se remonta al origen común de dioses y hombres, porque, aunque el v. 108¹⁴⁵ de *Los trabajos y los días* ha sido señalado como una interpolación,¹⁴⁶ se puede

¹⁴³ Cfr. George Thomson, "Prometheia", en *Aeschylus. A Collection of Critical Essays*, p. 125; L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, pp. 26-27.

¹⁴⁴ *For the Greeks the story of this sacrifice as told by Hesiod was the statement of a great primordial reality which determined the subsequent existence and fate of mankind.* Carl Kerényi, *op. cit.*, p. xx

¹⁴⁵ *Teog.* v. 108: ὃς ὀμόθεν γένεσσι θεοὶ θνητοὶ τ' ἀνθρώποι

¹⁴⁶ En sus ediciones de *Los trabajos y los días*, Solmsen, Mazon, Rzach, Flach y Schömann consideran espurio este verso porque el anuncio del mito sobre el origen común de dioses y hombres no aparece posteriormente. Cfr.

afirmar que ambas entidades participan de la misma composición física y espiritual.

Así pues, se puede leer el mito prometeico en los versos hesiódicos como el momento de ruptura entre los dioses y los hombres, el instante en que la raza humana es separada del contacto con los dioses, en la visión cosmogónica griega. Si los hombres de los poemas homéricos, los de la cuarta raza, conviven con los dioses, es porque todavía no han cometido una falta grave que los separe de ese privilegio. En cambio, la quinta raza, a la que pertenece Hesíodo, es la que ya no tiene contacto directo con los dioses, porque posee el fuego, y esto la convierte, hasta cierto punto, en una afrenta para las mismas divinidades. Se puede decir que en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días* se describe un mundo en el cual el hombre está inmerso de modo integral, pero no es un protagonista,¹⁴⁷ como sucede en las narraciones homéricas.

Quizá la ruptura entre los mundos de los dioses y de los hombres se debe a que el sacrificio finalmente no se cumplió, no se llevó a cabo totalmente debido al engaño de Prometeo, de manera que no hay contrato entre los actores de ese ritual y éste tiene que suceder y terminar completamente con el regalo de Pandora por parte de los dioses. En la mayoría de

Paola Vianello, *Hesíodo, Los trabajos y los días*, pp. CCLXXXVI-VII, n. 108.

¹⁴⁷ Paola Vianello, *op. cit.* p. LXVIII.

las culturas existe el sacrificio primigenio que instituye y organiza la conexión entre los dioses y los hombres.¹⁴⁸ Este tipo de ritual es una necesidad cultural y espiritual para que la sociedad pueda avanzar en todos sus componentes; es, a final de cuentas, una especie de pacto como los que cualquier comunidad establece en su seno para dirimir sus problemas y así poder progresar. Y también se vislumbra que siempre hay un intermediario, que es un sacerdote, un chamán o un héroe que adquiere, algunas veces, nombre propio: Abraham, Enki, Prometeo.

En esta parte del mito relativa al sacrificio hay otro detalle responsivo bastante interesante que tiene que ver con el vientre: Prometeo envuelve la carne del sacrificio en el *gáster* del animal sacrificado. Esta imagen sustenta una correspondencia simbólica con el vientre humano, que tiene que llenarse también con todos los alimentos que, en cierta manera, resultan una carga para el hombre;¹⁴⁹ así, este último se convierte en un esclavo de su estómago, de manera que el mismo ser humano corre el riesgo de convertirse en vientre.¹⁵⁰ Pero si el vientre del hombre es una carga, el de la mujer es

¹⁴⁸ Por ejemplo, en la cultura hebrea está el sacrificio de Isaac que parece marcar el cambio del politeísmo al monoteísmo; en algunas culturas prehispánicas se sacrificaban a doncellas y a guerreros cautivos para asegurar la continuidad del tiempo y así preservar el ciclo de la vida.

¹⁴⁹ Aquí también puede establecerse el paralelismo con otras culturas como la hebrea y la maya, por ejemplo, que hablan del castigo que significa para el hombre obtener su sustento.

¹⁵⁰ Hesiodo *Theog.* 26: *Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólc.* Tales palabras las dirige Zeus a los hombres.

muy pernicioso porque además de voraz es lúbrico.¹⁵¹ Esto, pues, significa que Zeus castigó también de esta manera a los hombres: el vientre, como la mujer, es un estigma del cual no pueden separarse sin que eso no les signifique la muerte, según la teología manifestada por Hesíodo.

Ahora bien, además del engaño y de las consecuencias de éste, la idea del fuego es un punto primordial en la historia de Prometeo. En la mayoría de las culturas antiguas el fuego es un elemento central en los ritos y en el desarrollo social: hay dioses del fuego, un lugar sagrado para éste y un tiempo determinado para encender el fuego nuevo.¹⁵² Se puede decir que el fuego cumple dos funciones básicas: la fecundación de la tierra para una buena producción de alimentos¹⁵³ y la purificación de los cuerpos y, en general, de los objetos que, de acuerdo con los rituales, sean tocados por él. Dentro de la purificación, es posible advertir que el fuego también presenta un rasgo destructor que *abrasa y consume todos los elementos nocivos, materiales o espirituales que amenazan la vida de los hombres, animales y*

¹⁵¹ Hesíodo, *Theog.* V. 599: *la ajena fatiga en el vientre cosechan* (sc. las mujeres). Cfr. El comentario de Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* pp. 41-42

¹⁵² J. G. Frazer, *La rama dorada*, pp. 684 y ss: *En toda Europa, desde tiempo inmemorial, los campesinos han acostumbrado encender hogueras en ciertos días del año y saltar a su alrededor o saltar sobre ellas. [...] Las épocas del año en que por lo regular se encienden estas hogueras son primavera y verano, pero en algunos lugares las encienden también a final de otoño o durante el invierno.*

¹⁵³ De allí que muchas fiestas relacionadas con el fuego se celebraran en fechas específicas del calendario agrícola, como los solsticios.

plantas;¹⁵⁴ en suma, el fuego tiene una virtud positiva y una negativa.

En el mito prometeico están presentes las dos virtudes del fuego: lo positivo está en que el hombre puede cocer sus alimentos y desarrollar las técnicas productivas que le permiten sobrevivir lejos de los dioses y con los castigos impuestos por Zeus; lo negativo está en el castigo encarnado en la mujer; pero, además, en la incapacidad que ésta tenga para conservar, cuidar y manejar el fuego. Así, como Prometeo fue el encargado del fuego en el sacrificio primigenio, esta función le corresponde también al hombre, de aquí en adelante, al haber heredado el fuego: el hombre adquiere la responsabilidad de renovarlo de manera que no pierda su esencia catártica y propiciatoria.¹⁵⁵ Como se puede observar, este vínculo del hombre con lo sagrado tiene origen, en gran medida, con la cuestión prometeica.

Las consecuencias que padece el hombre por culpa de Prometeo se pueden compendiar en lo siguiente: el fuego es un elemento que conecta, de alguna manera, a los hombres con los dioses, puesto que para hacer los sacrificios los hombres necesitan del fuego que es de carácter sagrado. De ahí que si Zeus hubiera ocultado para siempre el fuego, no habría

¹⁵⁴ J. G. Frazer, *La rama dorada*, p. 722.

¹⁵⁵ Cfr. Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée*, pp. 2 y 3. En *La rama dorada*, pp. 684 y ss., de J. G. Frazer, se halla un análisis sobre el culto del fuego en las tradiciones folklóricas.

mortales quienes alimentaran a los dioses. Desde la perspectiva antropológica, esto significa que se establece una especie de contrato social, como ya se dijo, para que ambas partes puedan sobrevivir, y si esta premisa resulta válida, entonces cabe pensar que la acción de Prometeo no sólo era importante, sino también necesaria, ya que de él se beneficiaron incluso los demás dioses. Además, como mito etiológico, lo que cuenta Hesíodo conduce a pensar en la búsqueda del equilibrio que permitiría a los actores de este drama encontrar el mejor lugar en las relaciones entre hombres y dioses en la reunión de Mecona.

La equidad puede observarse en que a cada engaño de Prometeo corresponde un castigo de Zeus, quien justificadamente no podría dejar el fuego en las manos del hombre, porque, como apunta Eliade, la raza humana sería arrogante y poderosa, de tal modo que su castigo (Pandora) viene a recordarle al humano su condición efímera; ésta es la línea que divide justamente al hombre del dios. La otra consecuencia funesta es la aparición de la mujer: consumidora de alimentos, una carga económica para el hombre y procreadora de los seres humanos infelices y sufrientes.

Ahora bien, es interesante observar, por un lado, que la raza humana es la que resulta perjudicada en la pugna que se desarrolla entre Zeus y Prometeo y, por otra, que a partir de

esta lucha surgen las explicaciones sobre cómo el hombre llegó a poseer el fuego y sobre el origen de la mujer. De hecho, se puede afirmar que la aparición del mal en la tierra es producto del mismo Prometeo:

*Empero Zeus lo ocultó (sc. el sustento del hombre), irritado en su alma, porque lo había engañado Prometeo de mente tortuosa: por eso para los hombres meditó tristes pesares.*¹⁵⁶

Pero también se explica la manera en que Zeus finalmente es el dios omnisciente y omnipotente. Hesíodo señala de manera perentoria en la *Teogonía* el poder del Cronida por encima del Titán, para dejar en claro la superioridad del dios supremo sobre los dioses rebeldes por el resto del tiempo, hecho que se reafirma en la lucha que la máxima divinidad sostiene después con Tifón,¹⁵⁷ y si se sobrepone a tales divinidades, es evidente que a los hombres también, aunque con éstos no ejerce la violencia, sino la justicia. En *Los trabajos y los días*, en cambio, el punto en cuestión es narrar la forma en que los hombres sufren para poder obtener el sustento. De

¹⁵⁶ Hesíodo, *Theog.*, vv. 47-49: ἀλλὰ Ζεὺς ἔκρυψε χολωσάμενος φρεσὶ ἦσιν, / ὅτι μιν ἔξαπάτησε Προμηθεὺς ἄγκυλομήτης / τοῦνεκ' ἄρ' ἀνθρώποισιν ἐμήσατο κήδεα λυγρὰ.

¹⁵⁷ Cfr. *Theog.*, vv. 820-868; Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* pp. 35-41; Apostolos, N. Athanassakis, *op. cit.* p. 7

este modo, se observa cómo se complementa la historia que explica el poder y la sumisión, las relaciones entre el dios-rey y los súbditos.

En ambos relatos, sin embargo, el mundo aparece regido bajo el providente Zeus y, en el fondo, el motivo temático para Hesíodo es también semejante: la explicación del mal como un castigo merecido por romper las reglas establecidas, es decir, el fin de la justicia, del respeto y del orden:

Dio emerge dunque ancora una volta come l'unica forza ordinatrice, i cui disegni ed il cui ordine oltre a costituire in assoluto la legge, sono anche ciò che è veramente equo e quindi autenticamente "buono".¹⁵⁸

Ahora bien, como Hesíodo parte de la premisa de que la voluntad de Zeus es inquebrantable, el poeta buscó, a través de esta idea, dejar constancia del orden establecido por éste como dios padre y dueño de todo: *no es posible engañar ni eludir la mente de Zeus,¹⁵⁹* o como se lee en otra parte: *de*

¹⁵⁸ Giancarlo Finazzo, *La realtà di mondo nella visione cosmogonica esiodea*, p. 110. Apostolos N. Athanassakis, *op. cit.* p. 7, define a la *Teogonía* como un poema que empieza con Caos y termina con el orden, la justicia y la ley: *the procreative process goes on, but Zeus proceeds to introduce Peace and Law and Justice into a world where polarities exist but are controlled and where all the dark forces and monsters of yore have been confined once and for all to the gloomy Tartaros.*

¹⁵⁹ *Theog.*, v. 613

ningún modo es posible eludir la mente de Zeus.¹⁶⁰ Lo que llama la atención es el hecho de que, a pesar de que Prometeo y los hombres fueron castigados, los dioses olímpicos no restituyeron o resarcieron los engaños del Titán; es decir, que los dioses se quedaron con la grasa y los huesos de los sacrificios, mientras que el hombre no pudo deshacerse de su obsequio (δῶρον) -la mujer y los males: vive con ellos todos los días. Tal vez haya aquí una especie de justicia o de destino determinado por encima de los hombres y de los dioses que haga irrevocable una actitud o acción marcada como la de Prometeo: una vez que él roba el fuego o engaña a Zeus, las consecuencias son inevitables y forman parte de un plan ya conocido por el Cronida.

Tal parece que todo responde a la ley de causa y efecto en las relaciones de los dioses con los hombres. Esta ley sería definida como el destino. Lo que sí queda claro es que en las obras hesiódicas hay un concepto absoluto de la divinidad: si los dioses de Homero son importantes en este sentido, los de Hesíodo, específicamente Zeus y los Olímpicos, lo son todavía más porque son omnipresentes; y en el caso particular de Zeus priva también la omnisapientia. Pero por encima de todo, Hesíodo resalta, a diferencia de Homero, la obediencia de todos los dioses a los conceptos de

¹⁶⁰ *Erga*, v. 105

moralidad y justicia, porque, incluso, Zeus es identificado con ésta última noción.¹⁶¹ La lucha en el nivel de la inteligencia que Zeus sostiene contra Prometeo, así como la guerra contra sus adversarios, significó para los griegos de la época arcaica el advenimiento de un gobierno olímpico moralmente justificado. Se puede afirmar que bajo la visión de Hesíodo la justicia es un valor indispensable para conservar el equilibrio del orden cósmico, de este modo el mito se torna en un concepto del orden religioso y el poeta deviene, además, en una especie de reformador de la religiosidad griega.¹⁶²

En efecto, es posible indicar que el cosmos que Hesíodo proyecta tiene como principio normativo superior que priva sobre la existencia humana a la justicia, pues en ella el poeta reconoce un aspecto del orden absoluto que gobierna el universo -la *themis*-, y cuyas raíces tienen su cimiento, a su vez, en la equidad -el *kairós*- y en el buen gobierno -la *eunomía*. Este aspecto justo y equilibrado del cosmos es roto

¹⁶¹ Cfr. Paola Vianello, pp. LXII-LXIII. Apostolos N. Athanassakis, en su introducción a Hesíodo, p. 3: *Justice and Peace or Injustice and War are not merely conditions or abstract forces but individual divinities, or individualized divine powers, which act and react within well-defined provinces of jurisdiction.* Cfr. también p. 8

¹⁶² Paola Vianello, pp. LXXIII-LXXIV. Cfr. Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, p. 47; F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, p. 133. Para Hesíodo, la justicia es el más preciado de los bienes que posee el hombre; cfr. *Erga* vv. 276-280: *τόνδε γάρ ἀνθρώποισι νόμον δίαταξε Κρονίων. / ἰχθύοσι μὲν καὶ θηροῖ καὶ οἰωνοῖς πετεινοῖς / ἔσθαι ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς / ἀνθρώποισι δ' ἔδωκε δίκην. ἢ πολλὸν ἀρίστη / γίνεται...*

por Prometeo, quien al desafiar los designios de Zeus obra en el mismo nivel que el de un *hybristés*.¹⁶³

Así pues, hay que advertir que Hesíodo introduce un elemento transformador dentro del pensamiento griego tradicional al aplicar un criterio ético al material mitológico. Además, el mito de Prometeo está contado en relación con problemas reales y cotidianos -el mal, el trabajo, la responsabilidad-, a los cuales el poeta da una respuesta de carácter mitológico, y con ello crea

*una teología en un sentido muy auténtico, pues nos da una explicación mítica de ciertos hechos morales y sociales comparable con el relato bíblico de la caída.*¹⁶⁴

Si bien es cierto que en Hesíodo se aprecia el pesimismo de un hombre que mira la decadencia en que está hundida su sociedad, también es cierto que en él se advierte la respuesta potencial para remediar, en la medida de lo posible, ese caos: la justicia que se manifiesta en los designios de Zeus. Es evidente que Hesíodo dio un paso muy importante al dilucidar el concepto de justicia en los *kosmoi*

¹⁶³ Giancarlo Finazzo, *op. cit.* p. 119: *E che essa stessa (sc. la dike) sia a sua volta fondata sull'equità e sull'equilibrio, è confermato dal fatto che ciò che a lei si contrapone è la ὑβρις, ossia la non-misura e quindi il non-equilibrio.*

¹⁶⁴ Werner Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, p. 18

divino y humano, pues evolucionó con sus ideas la concepción homérica sobre los dioses. Las deidades en los poemas de Homero son prácticamente antropomorfos y piensan y sienten como los humanos. Parece que en Homero no hay rastro evidente de una conceptualización ética del plano religioso. Tal vez por eso Hesíodo siente la necesidad de pensar el mundo desde otra perspectiva, un mundo con otro orden al darle a los dioses un lugar superior en relación con el hombre, de manera que se diera una relación jerárquica bien definida. Solmsen sintetizó la reforma del pensamiento griego propuesta por Hesíodo, y acopiada por Esquilo, así:¹⁶⁵

It is interesting to notice that one poet (sc. Hesiodo) introduced the revolutionary new thought and that another (sc. Esquilo) applied it as an ethical criterion to the traditional mythical tales, even to those embodied in his precursor's own work.

Quizás el panorama decadente que Hesíodo vio en su época le provocó cierta repugnancia por lo humano, al grado de afirmar que debió haber muerto pronto o debió nacer más tarde,¹⁶⁶ de manera que no sería extraña, entonces, el modo en que presentó el mito prometeico. En efecto, el disgusto que Zeus tiene con los hombres, que manifiesta a través del castigo a

¹⁶⁵ Friedrich Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, p. 133

¹⁶⁶ *Erga* v. 175

Prometeo y a éstos mismos, es un indicio de los sentimientos propios del poeta: el desprecio por la forma en que los hombres hacen la justicia es algo que aparece en Hesíodo como una característica que define el espíritu de Zeus. De este modo, el mito de Prometeo presenta una deficiencia moral de lo que es la justicia divina y su reflejo en los hombres.¹⁶⁷

Por su parte, Prometeo es un ser ambivalente; su personalidad presenta dos virtudes, como sucede con el símbolo del fuego: por una parte trata de ayudar a los hombres, con los cuales se identifica y de donde le viene, después de Hesíodo, la imagen de benefactor; y por otra intenta engañar al dios supremo y ese engaño es para ayudar precisamente al género humano. La oposición entre Zeus y Prometeo no es sólo de características o de temperamentos: la determinación de estas dos divinidades describe por sí misma el orden que se busca fundar en el pensamiento religioso de los antiguos griegos. La rebeldía encarnada en Prometeo es el reducto de las luchas entre las potencias divinas, mientras que Zeus es la coronación del *kósmos* iniciado en la cópula de Gea y Urano.

¹⁶⁷ Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, p. 21: *El mito de Prometeo encierra una moral tan clara que no existe para Hesíodo necesidad alguna de explicarla; basta dejar hablar al relato: por la voluntad de Zeus..., los humanos están obligados desde ahora en adelante al trabajo.*

Pero, además de lo ya dicho, el nudo central en el que se dirime la disputa entre Zeus y Prometeo es el campo de la inteligencia: es un duelo en el que estos dioses ponen en juego su sabiduría, pero sobre todo su astucia, para determinar quién es más hábil para pergeñar las salidas a todo tipo de cuestiones. De los dioses y de los hombres, Prometeo fue el único que se atrevió a retar a Zeus porque los dos podían ser iguales en inteligencia. Zeus es "el prudente o providente" (*metíeta*), mientras que Prometeo es descrito por Hesíodo como "el de torva astucia" (*ankylométes*);¹⁶⁸ de modo que el Cronida sabe planes eternos¹⁶⁹ y el Titán sabe más astucias que nadie.

Así pues, ambas deidades presentan una capacidad similar para luchar en el plano de la inteligencia práctica: la *metis* es un rasgo distintivo en la lucha entre Zeus y Prometeo, lo que indica, además, la evolución que se puede percibir en la manera en que los dioses dirimen sus diferencias, porque no se trata ya de una lucha que involucre la fuerza física.

Para Hesíodo, es muy clara la superioridad de Zeus sobre todos los hombres y los dioses, y no obstante que Prometeo es de una inteligencia superior a la de los demás dioses y hombres e incluso igualable a la del Cronida, éste será el

¹⁶⁸ Además de definirlo como *ankylométes*, Hesíodo define a este personaje también como *poikilos* (ingenioso), *dolophronéoon* (meditador de engaños o argucias) y *aiolómeētis* (rico en recursos).

¹⁶⁹ Cfr. *Theog.* vv 545, 550 y 561

último en conocer todas las cosas. Así, el engaño sobre las partes del sacrificio es algo que Zeus sabe de antemano, pero se deja engañar para así cumplir con lo que ya está destinado, y tal como cuenta Hesíodo, el castigo no es tanto para el que engaña, sino para los hombres, para que se cumpla el destino del género humano que Zeus ya conoce. Las afirmaciones sobre la omnisciencia del Cronida parecen dirigirse a un público al que se le aleccionaba sobre la teología griega, porque la recepción de los poemas hesiódicos cobra una mayor viveza, si se repara en su cercanía con la tradición oral, de modo que su transmisión, puede observarse como la función que cumple un poema didáctico en términos éticos y religiosos.

Ahora bien, la inteligencia es un elemento importante en el litigio que se da entre Zeus y Prometeo. No hay que olvidar que se está hablando de la lucha entre dos deidades, una lucha desigual por el lugar que ocupan en el panteón griego. Pues bien, Prometeo, al defender a los hombres y darles el fuego, también les está otorgando la sabiduría, hecho que Hesíodo soslaya, pues para él sólo el saber es de Zeus. El ser humano no puede progresar sin el conocimiento y el manejo de este elemento. El progreso implica necesariamente la inteligencia. El hombre le debe la inteligencia a Prometeo. La luz del fuego lo es también de la

sabiduría. Pero la sabiduría, como la mujer, es asimismo un mal,¹⁷⁰ una retribución por lo que el hombre puede avanzar. Tal parece que no hay algún texto de la literatura griega en donde alguien se queje de la sabiduría, de poseerla. Al contrario, el saber, junto con la capacidad física, son las pilastras que sostienen el humanismo griego; tal estado de conciencia fue también una de las herencias que Grecia dio a la civilización occidental.

Hay, sin embargo, manifestaciones de un espíritu irracional en varias actitudes o características culturales de los griegos antiguos, sobre todo en el campo religioso, como la cuestión dionisiaca, por ejemplo. Pero no hay que perder de vista que las lecturas de Hesíodo son canónicas en la visión más clásica de la cultura griega. Homero y Hesíodo son quienes determinan, en gran medida, las propiedades de los dioses griegos, y aquellas cuestiones míticas y religiosas que no entran en su mundo narrativo son un tanto olvidadas. En efecto, a pesar de las variaciones en los elementos mitológicos, es posible distinguir en la obra del poeta beocio un modelo de creación tradicional, en el cual

¹⁷⁰ En el *Cantar de los cantares*, el rey Salomón explica los beneficios y las dificultades que acarrea la sabiduría; en resumen, para él, el sabio sufre más que el ignorante porque el que conoce adquiere conciencia de las cosas, mientras que el tonto ni siquiera sabe que existen. También en el *Génesis* el árbol de la vida (sinónimo del árbol de la ciencia) está vedado al primer hombre, porque al tener acceso a él sería echado del paraíso.

sólo aparecen readaptaciones de acuerdo con el sentido de lo que se narra.

El aspecto irracional se aprecia en otro paralelismo interno en el mito prometeico constituido por la aparición de Epimeteo, hermano de Prometeo. La función de este personaje, tal vez inventado por el propio Hesíodo, es definir un carácter torpe e incauto para resaltar la inteligencia de Prometeo, o quizá para que se justifique la aceptación del regalo de Zeus para los hombres, al mismo tiempo que se resalta el principio de responsabilidad y libre determinación de aquéllos. Los hermanos que son opuestos, pero que se complementan (el previsor y el mostrenco en este caso), es un tópico que aparece en la tradición mitológica de varias culturas.¹⁷¹ Pero parece que, en este caso, Epimeteo no sólo viene a ser la contraparte de su hermano, sino que dentro del símbolo del fuego que puede ser benéfico o acarrear desgracias, esta figura se visualiza en los hermanos Titanes, pues pueden simbolizar también la figura del bifronte, es decir, una parte significativa del espíritu humano: una visión hacia el pasado y otra hacia el futuro, que son inseparables. La dualidad formada por Prometeo y Epimeteo es

¹⁷¹ Así, por ejemplo, Nopatsis y Akaiyan en las sagas de la India, Anubis y Bata en Egipto, Cain y Abel entre los hebreos, Rómulo y Remo en la cultura romana, etcétera. Cfr. J. F. Bierlein, *Parallel Myths*, pp. 171 y ss.

una manera de representar la sabiduría y la torpeza, juntas, como males entre los hombres.

La aparición de Epimeteo como un elemento que justifica el mal - específicamente la ignorancia- entre los hombres se acentúa aún más con otro mito que se amalgama a la historia de Prometeo: el mito de las cinco razas, relato cuyo fin es el de explicar las etapas decadentes por las que ha transitado el hombre. En efecto, situar la idea de progreso en el ambiente o contexto en que es contado el mito de Prometeo es importante porque ayuda a realizar ciertas interpretaciones que permiten sustentar su re-creación literaria y, sobre todo, su análisis comparativo. En *Los trabajos y los días*, por ejemplo, después de que se narra lo referente a Prometeo, viene una parte amplia que describe el mito de las razas (vv. 106-201) que revelan lo que en el discurso mitológico se puede entender como progreso. La conexión resulta interesante porque, sin duda, la degradación del ser humano es vista como una consecuencia propia de éste, es decir que tal parece que la divinidad es ajena al camino del hombre hacia la decadencia en todos los órdenes,¹⁷² de manera que se puede colegir que Prometeo resultaría ser el culpable de las desgracias humanas, a pesar de que el poeta beocio no lo establezca así de manera textual.

¹⁷² *Erga* v. 186

En realidad, el texto hesiódico es una verdadera dilatación en torno a los planes de Prometeo, pues de redentor se convierte en villano. Hesíodo expresa, entonces, una visión pesimista del desarrollo humano, porque la quinta y última raza es la que le toca vivir y, de acuerdo con las descripciones que hace, no resulta nada atractiva la manera en que se vive en comparación con la edad de oro. En efecto, esta última sería una humanidad totalmente masculina, porque no estaba presente la mujer como castigo.¹⁷³ Así, es posible pensar que la quinta raza sea la que todavía estamos viviendo en los tiempos actuales.¹⁷⁴

Pero cabe resaltar aquí que el género humano se salvó gracias a la intervención de Prometeo: él es su salvador pese a las desgracias que le acompañan. También la figura prometeica puede ser vista como la raíz de la quinta raza en el sentido de que la salvó gracias al fuego y no porque la haya creado.

En Hesíodo está presente una *voluntad moralizante* que se advierte en las distintas sentencias que dirige a los hombres

¹⁷³ Cfr. L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, pp. 25-26 y Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, pp. 22 y ss.

¹⁷⁴ *La quinta età, che è la nostra, è quella della generazione del ferro... Esiodo non è lieto di vivere nell'età presente, in una generazione i cui individui sono tormentati giorno e notte, pur trovando di tanto in tanto un qualche bene mascolato ai loro mali.* Giancarlo Finazzo, *La realtà di mondo nella visione cosmogonica esicdea*, p. 107. Miguel León Portilla, estudioso de las religiones prehispánicas, demuestra que la quinta raza es todavía la actual, de acuerdo con el pensamiento religioso mexicana. Cfr. "La religión de los mexicas", en *Teoría e historia de las religiones*, pp. 85 y ss.

de su tiempo: en principio, la descripción del mundo en que se vive y que es gobernado bajo la tutela de los dioses; luego, su afán personal por establecer *la verdadera tradición* en torno a los dioses y dar noticia de todas las características que los definen y los distinguen entre sí; pero, sobre todo lo anterior, está el interés del poeta por dejar constancia de que el mundo que vive es el mejor por estar gobernado por Zeus y los dioses olímpicos, de manera que cualquier intento humano por "arreglar" el *status quo* es infructuoso, *porque todo, en el mundo divino del cielo y de la naturaleza, está organizado, equilibrado y pacificado.*¹⁷⁵

Con lo anterior, parece que en la tradición que Hesíodo cultiva no hay cabida para una rebelión por parte de los dioses o de los hombres, como la que llevará a cabo Prometeo en las sucesivas versiones del mito. De hecho, Hesíodo establece, de manera secuencial y bajo un orden estricto, la forma en que se desarrolló el traspaso del poder entre los diversos dioses-reyes de la teogonía griega (Urano - Cronos - Zeus), con lo cual elaboró, quizá sin darse cuenta, un poema canónico, hasta cierto punto. No hay el menor asomo de duda en sus palabras, en la urdidumbre de sus poemas épicos. Bajo esta perspectiva, el mito prometeico es de gran relevancia porque significa en el orden hesiódico el punto final de la

¹⁷⁵ Paola Vianello, pp. XLVII-XLVIII.

lucha de Zeus por establecer definitivamente la división entre los mismos dioses olímpicos -la jerarquización definitiva-, pero sobre todo por marcar la línea entre lo divino y lo humano. El hecho de manifestar que Zeus es el poseedor de todos los poderes divinos, y de las cosas futuras relativas al mundo, confirma terminantemente las nuevas reglas del trato entre dioses y hombres.

A pesar de lo anteriormente señalado, hay que tener en cuenta que en el pensamiento griego no existió el concepto de eternidad en el campo de la mitología y de la religión. Esto se revela en parte por la misma sucesión divina narrada por Hesíodo, y también por la razón de que ni el mismo Zeus estaba exento de contingencias y peligros, como los que tuvo frente a Prometeo y Tifeo.

Hesíodo unifica la moral y la didáctica cuando instruye a los hombres sobre la forma de llevar los asuntos cotidianos y extraordinarios de acuerdo con las leyes propias de la naturaleza. Como campesino que fue, el poeta beocio conoce las costumbres de una sociedad que se encuentra atada a la tradición de la tierra; costumbres que chocan con los procesos socio-económicos, como la colonización que se vivía en ese entonces, los cuales hacen que los griegos miren hacia nuevas formas de organización. Esa lucha la vivió Hesíodo en carne propia con el juicio que le instituyó su hermano

Perses, en el que perdió parte de sus propiedades, heredadas de su padre, por la corrupción de los jueces.¹⁷⁶

Estos acontecimientos, los sociales y los particulares, tuvieron en Hesíodo una influencia decisiva que se manifiesta en su concepto de justicia: se trata de la justicia de los dioses -de Zeus en particular- que debe conducir a los hombres a la *eunomía*. Una concepción, adelantada tal vez para su época, de que los derechos sean iguales, según el estatus social, entre los hombres y de que puedan exigirlos en una situación equilibrada y justa. Este pensamiento en su conjunto estaba regido, evidentemente, por el concepto del respeto religioso hacia los dioses y entre los hombres.

Prometeo, como Perses, se atrevieron a contravenir el pensamiento justo de Zeus. Si algo debió aprender el hermano de Hesíodo del poema que éste le dedicó es que la *Díke* debe ser una especie de herramienta que controle la *hybris* y, por lo tanto, debía aprender a cultivarla.¹⁷⁷ De igual manera, Prometeo erró el camino al hacer de su inteligencia una actitud francamente soberbia. Así, el carácter análogo de estos dos personajes sirvieron muy bien a Hesíodo para demostrar su tesis sobre la justicia: sólo aquel que se somete a la voluntad del gran Zeus puede alcanzar la efímera felicidad que ha sido otorgada a los mortales. Pero Zeus

¹⁷⁶ Hesíodo, *Erga* v. 213

¹⁷⁷ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* p. 66

estableció una ley para los hombres y dio un castigo -el trabajo- que debe ser acatado por aquellos a quienes les tocó en suerte.

Es cierto que la humanidad está en crisis constante; tal vez el movimiento social -el progreso- sea la causa de que haya crisis eterna. También es cierto que hay momentos de relativa tranquilidad, y puntos álgidos que mueven, que se manifiestan en acontecimientos bastante perceptibles dentro del desarrollo humano. En tiempos de una crisis severa, el mito viene a ser unas veces la respuesta del espíritu humano, una salida a la presión social, una invención de la cultura imperante; otras veces es un mecanismo de distensión, de distracción a propósito: es el mito inventado como parte del circo que se le da al pueblo o que éste se regala a sí mismo para sobrevivir con la pandórica esperanza.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

La visión trágica del mito de Prometeo en Esquilo

*En la rebelión que sacude al hombre
y le hace decir: "Eso no es posible",
está ya la certeza desesperada de que
"eso" es posible.*

Albert Camus, *El mito de Sísifo*

En principio, se puede conjeturar que para la Antigüedad no había duda de que Esquilo era el autor del *Prometeo encadenado*. Dicha tragedia se ha transmitido dentro de las siete obras de este poeta que se conservaron en la tradición manuscrita, cuya fuente que atestigua tal hecho procede del códice *Mediceus Laurentianus* del siglo XI d. C. Junto a esta tragedia conservada se mencionan, además, otras piezas dramáticas esquileas que tienen que ver con el mito prometeico: *Prometeo liberado*, *Prometeo portador del fuego* y *Prometeo encendedor del fuego*. Esta última composición puede ser otro título de la última obra citada. Si se considera que las tres obras existieron, estaríamos frente a una trilogía como la *Orestíada*. Por lo que se sabe, de los poetas trágicos griegos, Esquilo fue el único que utilizó el encadenamiento de varias piezas dramáticas para bosquejar los temas míticos,

pues esta característica no se encuentra ni en Sófocles ni en Eurípides.¹⁷⁸

La idea categórica de que Esquilo era el autor de la tragedia prometeica perduró hasta principios del siglo XX. En efecto, en 1911 A. Gercke negó la paternidad esquilea para esta obra, y su alumno F. Niedzballa, en *De copia verborum et elocutione Promethei Vinciti*, trató de probar la tesis de su maestro a través del estudio y del análisis sobre el vocabulario de la tragedia. Sin embargo, Wilamowitz y Focke atacaron tal postura, argumentando que, entre otras cosas, la singularidad de la obra se debía a que era la primera pieza de una escrita en Sicilia y no en Atenas, cuya segunda dilogía parte, *Prometeo liberado*, sólo se conoce muy fragmentariamente.

La discusión en torno a este problema quedó mejor delimitada con el trabajo de W. Schmid, *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus* (Stuttgart 1929). En efecto, este filólogo, además de recoger las discusiones en torno a la paternidad esquilea del *Prometeo encadenado*, delimita las

¹⁷⁸ No obstante se piensa que también pudo existir una dilogía formada sobre los temas del castigo y de la fortuna de Prometeo. Para otros filólogos como Lloyd-Jones, la trilogía la completaría una tercera obra perdida. Cfr., por ejemplo, James C. Hogan, *Aeschylus. A Commentary on the Complete Greek Tragedies*, p. 274; Carlos García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, p. 131 y 133; J. Alsina, "Esquilo" en J. A. López Pérez, *Historia de la Literatura Griega*, pp. 298-299. Friedrich Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, p. 126, n. 8, supone que *Prometeo portador del fuego* sería la tercera pieza de la trilogía, no la segunda.

cuestiones ideológicas que se desprenden de la tragedia prometeica a la luz de la sofística y de la retórica.¹⁷⁹

Las opiniones sobre la paternidad esquilea de esta pieza trágica se manifiestan de manera resumida como sigue:

- 1) es una obra tardía de Esquilo, lo cual se refleja en las marcadas diferencias de pensamiento en relación con las tragedias auténticamente aceptadas.
- 2) es una obra de Euforión, uno de los hijos de Esquilo -o al menos él la habría completado.
- 3) es una tragedia de autor desconocido que vivió hacia la primera mitad del siglo V a.C.¹⁸⁰

Tales son las posturas que se han adoptado en torno a la paternidad del *Prometeo encadenado*. Lo que resulta claro a partir de tales puntos de vista es que esta tragedia fue compuesta y con seguridad representada en el momento en que se afianzaba la democracia en Atenas. Si el verdadero autor resulta ser Esquilo o no, de ningún modo se pierde la esencia

¹⁷⁹ Otros filólogos como Thomas G. Rosenmeyer, *The Mask of Tragedy*, pp. 51 y ss., han señalado las cualidades estilísticas del *Prometeo encadenado* tales como el tipo y el ritmo del verso, la secuencia de los actores y las partes de la tragedia, la presentación de los tópicos, etcétera, con el fin de demostrar las diferencias que puede haber entre esta obra y las consideradas auténticamente esquileas.

¹⁸⁰ D. J. Conacher en *Aeschilus' Prometheus Bound*, pp. 141-174, ha hecho un análisis sintético y bien documentado sobre la paternidad del *Prometeo encadenado*. Cfr. también, F. Solmsen, *op. cit.*, p. X y Suzanne Saïd, *Sophiste et tyran*, pp. 9-12

del mito prometeico y la re-creación del mismo con un fin muy claro: servir de paradigma mitológico para determinar cómo un nuevo orden teogónico establece reglas de convivencia difíciles de aceptar, sobre todo si esto se enmarca dentro de la democracia para hablar del concepto de la tiranía.

Esquilo vive entre la caída de la tiranía y el nacimiento de la democracia.¹⁸¹ Tal hecho define algunas de sus ideas políticas y, en gran medida, la creación de sus tragedias, y específicamente este aspecto parece evidenciarse en el *Prometeo encadenado*, como se tratará de demostrar más adelante. En efecto, a pesar de que Esquilo no estuvo comprometido de manera directa con las actividades políticas, no por ello deja de reflexionar y opinar sobre el asunto en las tragedias que se le atribuyen.

La cuestión que trata la tragedia esquilea se refiere clara y específicamente al castigo de Prometeo, y más puntualmente a la forma en que este Titán es encadenado al Cáucaso y los males que sufre a partir de este castigo: la vergüenza de que sus enemigos lo vean como un ser vencido, el sufrimiento físico, pero sobre todo substancial, de que su hígado sea devorado por el águila de Zeus y el hecho de que, al final, sea enviado al inframundo. La fuente directa que

¹⁸¹ Las fechas de su nacimiento y muerte pueden situarse en el 525 y el 456 respectivamente. Cfr. Manuel Fernández Galiano, *Esquilo. Tragedias*, p. 9.

influyó en Esquilo para esta creación trágica es la poesía hesiódica.

Entre los poemas épicos de Hesíodo y la poesía trágica de Esquilo en cuanto al mito de Prometeo, se puede observar una continuidad en la línea narrativa: Hesíodo pone énfasis en el *éthos ankylometes* del Titán y los efectos que esta forma de ser provoca entre los dioses y directamente en perjuicio de los hombres: Pandora, los males, entre los cuales destaca el trabajo necesario para subsistir, la lejanía cada vez más marcada entre la justicia divina (Zeus) y el proceder de los hombres. En Esquilo todo esto se pierde porque constituye un suplemento inorgánico, según el fin propuesto en su tragedia: la libertad.¹⁸² Así, el mito de Pandora y el de las cinco razas humanas son materiales anulados temáticamente en la tragedia esquilea. El asunto del *Prometeo encadenado* inicia, por así decirlo, *in media res*.

Por lo que toca a la secuencia temática hay que tener en cuenta, sin embargo, que esta pieza conservada se complementa previa y subsecuentemente con las dos tragedias perdidas que

¹⁸² Más adelante, se verá que Platón también soslaya el pasaje de Pandora, de manera que ambos autores evitan tener que analizar todas las consecuencias para la humanidad del conocimiento que dona Prometeo, según se narran en la versión primera de Hesíodo. Cfr. Roger Shattuck, *Conocimiento prohibido*, p. 31. Cabe señalar, por otra parte, que el tema de Pandora en algunos casos ha seguido un camino literario aparte del tema de Prometeo. Así, por ejemplo, Frank Wedekind publicó a principios del siglo pasado *Lulu* (1895/1903), un drama que narra la historia de una *femme fatale* que escandalizó a la sociedad victoriana a causa de su apetito sexual que acarrearba corrupción y asesinatos. La mala fama de la mujer encontró eco también en *Nana* de Emile Zola (1880).

ya se mencionaron: *Prometheus pirforos*, en la que, sin duda, se hablaría de los engaños del Titán y que tal vez hacía alusiones al mito de Pandora y al de las cinco razas; y el *Prometeo liberado*, tragedia que describiría la forma en que Heracles habría liberado al Titán de sus cadenas.

La tesis central del pensamiento político que se puede percibir en esta tragedia es que Zeus es presentado como un tirano. Una deidad alejada de la justicia y que gobernaba, entonces, con un carácter prepotente y voluble. Se puede afirmar que el Zeus esquileo es la antítesis del descrito por Hesíodo.¹⁸³ Zeus es el poder absoluto, lo cual quiere decir que nadie se puede oponer a sus designios, ni los hombres ni los dioses; esto lleva a pensar que en sus consideraciones Zeus no le toma parecer a nadie y tampoco rinde cuentas de sus actos. En *Los Persas* se aprecia la oposición entre el despotismo de la tiranía persa frente a la organización democrática de Atenas: el punto nodal que marca esta diferencia es la *hybris* del tirano que, como en el caso de Zeus, desdeña a la *polis*.¹⁸⁴

La idea anterior se apoya en el hecho de que el desarrollo ideológico del *Prometeo encadenado* refleja la evolución política y religiosa del pueblo griego: de las

¹⁸³ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 11 y ss.

¹⁸⁴ Esq., *Los Persas*, v. 213. Cfr. F. Sartori, "Echi politici ne I Persiani di Eschilo" en *Atti Ist. Filologia* 128 (1969-1970), pp. 771-797

ideas mitológicas y religiosas plasmadas por Hesíodo a las nuevas reflexiones que surgen a propósito de la evolución de la democracia y de los planteamientos de la sofística, lo cual se advierte en la imagen de Zeus descrito como un tirano, en un sentido execrable, y en la imagen del Prometeo rebelde, que es la voz disidente en el coro que alaba o se somete al nuevo orden impuesto por el Cronida:

*the inauguration of an order of justice in the human world, symbolized by the foundation and the first action of the Areopagus, parallels the introduction of justice into the world of the gods which must have taken place in the sequel of Prometheus Bound.*¹⁸⁵

Si pensamos en el marco del relativismo propuesto por Protágoras en el sentido de que el hombre piensa a sus dioses como la figura y la razón de sí mismo, resulta, entonces, bastante afortunado el paralelismo que establece Solmsen entre la creación histórica del Areópago como institución encargada de administrar la justicia y el nuevo cosmos que aparece con el advenimiento de Zeus como patrono de los dioses y de los hombres. El Areópago nace como institución social por la necesidad de encontrar un mecanismo regulador

¹⁸⁵ Cfr. F. Solmsen, *op. cit.*, p. 166

de la justicia en las *poleis* griegas, y es producto también de la confrontación entre la oligarquía y la democracia. Esta confrontación es similar a la que sostienen Zeus y Prometeo en el drama esquileo. En efecto, Prometeo llama *tyrannos* (τύραννος) a Zeus con toda la connotación ideológica que tal palabra podía tener en la recepción del público ateniense y, además, el Titán es identificado por los dioses que coinciden con Zeus (Kratos, Bía, Hermes) como rebelde contra el sistema vigente. Se trata, pues, de una tragedia que expone uno de los puntos medulares más sobresalientes en el *kósmos* griego: la tensión del sistema de organización religiosa -por extensión, política- que sustituye a otro modelo de pensamiento. La tensión entre la tiranía (oligarquía) y la democracia es el reflejo de la lucha que sostiene Zeus contra sus enemigos (Tifón, Prometeo, etcétera) con el fin de establecer su poder. Los hombres piensan a sus dioses como un espejo de sus dilemas.¹⁸⁶

Es importante señalar también que Zeus recién empieza a gobernar, según el momento escénico en que se desarrolla la pieza trágica, y que seguramente el castigo de Prometeo es una de las primeras acciones que el rey de los dioses lleva a

¹⁸⁶ Se puede afirmar que durante la democracia era corriente el *topos* sobre la execración de la tiranía; por ejemplo, *Antígona* vv. 506 y 507: *En efecto, a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere.* Cfr. también Eurípides, *Ión*, vv. 261-632.

cabo y, como dice Hefesto, es inexorable el corazón de Zeus y riguroso todo el que empieza a ejercer el poder.¹⁸⁷ Más adelante el coro de las Oceánides confirma esta apreciación: *Nuevos timoneles, en efecto, / dominan el Olimpo, y ya con recientes decretos / ejerce Zeus el poder inicuaamente, / y aniquila ahora a los colosos de antaño.*¹⁸⁸

En efecto, un elemento sobresaliente en la tragedia es la sucesión entre las distintas generaciones de dioses que han gobernado: Urano - Cronos - Zeus;¹⁸⁹ este esquema de sucesión ya se encuentra establecido en los poemas hesiódicos y le sirve a Esquilo de fondo para la tragedia. En la sucesión divina, el mismo Prometeo ha participado en la lucha para derrocar a Cronos al ponerse del lado de Zeus, siguiendo el consejo de Gaia, su madre.¹⁹⁰ Esta es una nueva interpretación que hace Esquilo acerca de la actitud de Prometeo en el marco de la Titanomaquia, hecho que compromete a Zeus de cierto modo con esta deidad.¹⁹¹ Y, no obstante que Zeus pudo vencer a sus enemigos con la ayuda del Titán, lo

¹⁸⁷ Esq. *Prometeo encadenado*, vv. 34 y 35: Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες / ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἔν νεόν κρατῆ.

¹⁸⁸ Esq. *Prometeo encadenado*, vv 148-151: νέοι γὰρ οἰακονόμοι κρατοῦσ' Ὀλύμπου / νεοχμοῖς δὲ δὴ νόμοις / Ζεὺς ἄθετός κρατύνει, / τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν αἰστοί.

¹⁸⁹ Cfr. D. J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound*, p. 7

¹⁹⁰ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 200-225. Hesiodo dice que Prometeo es hijo de Climene, lo que hace inferir que se trataría de un ser inferior jerárquicamente frente a Zeus; mientras que Esquilo expresa que es hijo de Gea, es decir, primo de Zeus. Cfr. también F. Solmsen, *op. cit.*, p. 126, 131; e *infra* p. II

¹⁹¹ En la parte referente a la Titanomaquia, Hesiodo menciona que Gea ayudó a los dioses olímpicos junto con Estigia y su descendencia, además de los Hecatónquires. Cfr. *Theog.*, vv. 617 y ss.

traicionó, como puede observarse en el castigo que le aplicó por robarse el fuego.

Sin embargo, hay una destacada diferencia entre la versión de Hesiodo y la de Esquilo en torno a la sucesión divina: para el poeta beocio el arribo de Zeus al poder significa el establecimiento de un gobierno de justicia, de modo que con él concluyen los parricidios -y los deicidios. En cambio, Esquilo retoma en su *Prometeo encadenado* la tradición mítica que señala que el hijo que Zeus tuviera con Metis sería el causante de que el Cronida perdiera el poder.¹⁹² Es en esta línea del castigo y de la venganza en la que Esquilo sitúa el devenir de los dioses y, específicamente, la historia de Prometeo, pues este Titán conoce quién es el personaje que habría de destronar a Zeus.

La traición es un mal de la tiranía, no confiar en los propios amigos, según las palabras de Prometeo.¹⁹³ En este pasaje, pues, queda en duda la justicia que Zeus pretende imponer en el marco de su poder recién obtenido. Pero, por encima todavía de la traición de Zeus, se encuentra el error de no haber tomado en cuenta a los hombres en la repartición de los fueros. Al contrario, el Cronida quiso destruirlos y crear una raza nueva y el único que se opuso a ello fue

¹⁹² El tópico del casamiento de Zeus con Metis tal vez fue tomada por Esquilo de la *Istmica VIII* de Píndaro.

¹⁹³ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 224-225: ἔνεστι γὰρ πως τοῦτο τῇ τυραννίδι / νόσημα, τοῖς φίλοισι μὴ πεποιθέναί.

Prometeo.¹⁹⁴ En este pasaje no queda clara la sucesión de la genealogía humana. Tal parece que Prometeo trató de salvar a la raza que él mismo había creado, mientras que, de acuerdo con Hesíodo, se puede conjeturar que la raza que pretende salvar el Titán es la que el mismo Zeus ya había creado; lo anterior está enmarcado en la parte del relato hesiódico que habla del sacrificio de Mecona. Este sacrificio fue para sellar el acuerdo entre los dioses, específicamente Zeus, y los hombres; de ahí que se infiera también que, como ya se mencionó, los hombres conocían el fuego, y el fuego nuevo que les fue entregado por Prometeo es aquel que Zeus arrebató a los hombres para que perecieran.

Así pues, sin el fuego, el hombre quedaría reducido a su estado primitivo, a la condición de un animal o, incluso, conducido a la misma muerte, mientras que con su uso el hombre conocería todas las técnicas posibles, de ahí el elogio a este elemento cuando se dice que es διδάσκαλος τέχνης πάσης.¹⁹⁵ De hecho, la idea de un Prometeo liberador (*apeleutherotés*) aparece por vez primera con la tragedia de Esquilo. Prometeo ama a los hombres, y por esta causa se enfrenta al dios tirano. La filantropía divina parece tener

¹⁹⁴ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 300-336

¹⁹⁵ Esq., *Prometeo encadenado*, v. 111

aquí su nacimiento literario o al menos una de sus fuentes más antiguas.

Prometeo, en este sentido, es el más señalado de los héroes culturales dentro de la tradición mitológica de la Grecia antigua, y tal vez de la civilización occidental. Su naturaleza filantrópica se forja en la tragedia esquilea de manera que queda en evidencia su papel de mediador entre los terrenos divino y humano. El héroe cultural tiene entre sus características principales la de establecer una tensión entre los dioses y los hombres. Quizás allí reside la esencia de la tragedia prometeica: tomar la decisión de estar en paz con Zeus y con los demás dioses o ayudar a los hombres en sus desgracias. Con toda seguridad, si Prometeo hubiera optado por los dioses, no sería reconocido como héroe.

La tensión mencionada ya existía en la narración hesiódica, pues el Titán pretendía, según el poeta beocio, que los hombres fueran semejantes a los dioses al darles el fuego. Esquilo, en comparación con Hesíodo, fue más allá en su versión trágica del mito de Prometeo: la ayuda que el Titán proporciona a los hombres lo convierte prácticamente en su *creator*, porque no sólo los hizo a partir de la tierra, sino que con el fuego los transformó en *hombres*, es decir, les quitó su naturaleza bárbara. Prometeo, visto como la imagen de un *creator*, abrió todas las posibilidades físicas e

intelectuales en el hombre de manera que su proceder es superior al del mismo Zeus;¹⁹⁶ este dios no hizo lo que llevó a cabo el Titán por los hombres. Aquí se explica la visión contraria en cuanto a la inteligencia entre Hesíodo y Esquilo, si se toma en cuenta al papel que Prometeo desempeñó en la historia de la humanidad.

Si Hesíodo es agudo en el tema del engaño, de la *mente tortuosa* del Titán, la tragedia esquilea redime, hasta cierto punto, el proceder de Prometeo por haber entregado a los hombres no sólo el fuego, sino su propio sufrimiento:¹⁹⁷

Pero no me es posible callar ni dejar de callar este infortunio. Por ofrendar un privilegio a los humanos me veo sometido a estos rigores, ¡desventurado! Como presa de caza les di una fuente furtiva de fuego, transportada en el interior de una caña, que se ha mostrado a los mortales como maestro de toda técnica y enorme recurso. Por semejantes delitos pago mis penas, sujeto con cadenas bajo el cielo abierto.

En la versión que Esquilo ofrece sobre el símbolo del fuego como elemento esencial de la civilización, resulta evidente

¹⁹⁶ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 506 y ss.

¹⁹⁷ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 106-113: ἀλλ' οὔτε σιγᾶν οὔτε μὴ σιγᾶν τύχας / οἶον τε μοι τάσδ' ἔστι. θνητοῖς γὰρ γέρα / πορίων ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευχται τάλας / ναρθηκοπλήρων δὲ θερῶμι πυρός / πηγὴν κλοπιᾶν, ἢ διδάσκαλος τέχνης / πάσης βροτοῖς πέφηνε καὶ μέγας πόρος / τοιῶνδε ποινάς ἀμπλακημάτων τίνω / ὑπαιθρίας δεσμοῖσι προσελούμενος.

la diferencia que existe en relación con el mismo punto tratado por Hesíodo. Para el poeta beocio, el progreso se encuentra en el respeto que el hombre debe observar de la justicia; sólo por el recto camino de lo justo y lo equilibrado, la humanidad florecería de modo adecuado.¹⁹⁸ En cambio, para Esquilo el progreso se halla en la medida en que los hombres alcanzan su libertad. El hombre supera sus limitaciones naturales con el uso del fuego al tener la posibilidad de desarrollar todas las artes, las cuales, además, fueron enseñadas por el mismo Prometeo.¹⁹⁹ Como héroe cultural, el Titán es una especie de progenitor de la raza humana, un *deus-homo faber*. El fuego, como símbolo, es la encarnación visible del progreso humano, y en su momento tal vez representó también el deseo de trascender lo estrictamente humano,²⁰⁰ pero sin tener como meta el modelo de dios. Sin embargo, hay que tener en cuenta también que el fuego es una especie de concesión divina que mantiene una

¹⁹⁸ Giancarlo Finazzo, *op. cit.* p. 120: *Ma il fatto stesso che ogni azione compiuta senza rispetto della giusta misura, sia vinta dalla giustizia quando abbia raggiunto il suo compimento, ci fa intuire che l'uomo, seguendo la retta via, ne avrà naturalmente del benefici. Apprendiamo infatti che seguendo la giustizia le città e le popolazioni fioriranno.*

¹⁹⁹ W. Jaeger encuentra cierta similitud entre la filosofía de Parménides sobre la revelación de la verdad en el hombre y la propuesta de Esquilo sobre un Prometeo *αὐρητής* de las *téchnai* humanas que revela, también, cierto conocimiento a los hombres. *La teología de los primeros filósofos griegos*, pp. 98-100.

²⁰⁰ Cfr. L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, pp. 14-15

relación estrecha entre los hombres y los dioses.²⁰¹ El fuego los mantiene atados, a pesar de sus diferencias.

Prometeo concede el uso del fuego a los hombres, pero a espaldas de los dioses, específicamente de Zeus y de Hefesto, pues lo roba de la fragua de éste. El fuego entregado de manera ilícita, se convierte en signo de rivalidad entre el mundo divino y el humano. Como héroe cultural, Prometeo separa ambos territorios con el robo y cesión del fuego a los hombres: el fuego se convierte, así, en la frontera desde la que el hombre divisa a los dioses. Sin embargo, de manera paradójica, al mismo tiempo se asegura el vínculo permanente entre los hombres y los dioses, pues el fuego aun en las manos de la raza humana conserva su carácter sagrado.²⁰²

Pero, asimismo, más que los beneficios del fuego, Prometeo trató de evitar que el hombre tuviera ante sí un final fatal (la muerte), al fundar en él la *vana esperanza*.²⁰³ El hombre, siguiendo su afán de progreso, camina con la esperanza de evitar a la muerte. La tradición que recoge Hesíodo en torno al hecho de que con el fuego los hombres pueden llegar a ser semejantes a los dioses, seguramente se

²⁰¹ Hay que observar que Esquilo sólo toma el *motif* del fuego en la disputa entre Zeus y Prometeo, mientras que en la versión hesiódica éste es el centro de la segunda afrenta que el Titán comete contra el Cronida. Esquilo soslaya el *motif* del sacrificio en Mecona para el desarrollo del tema de la libertad.

²⁰² Cfr. Th. G. Rosenmeyer, *op. cit.*, p. 64

²⁰³ Esq. *Prometeo encadenado*, vv. 248 y ss.

refiere a la inmortalidad tan deseada por el género humano. ¿Es ésta la vana esperanza que Prometeo donó a los hombres? No hay que olvidar que en la versión ofrecida por Hesíodo el mito de Pandora es la continuación del mito de las cinco razas humanas, y que el centro de ambos lo constituye, sin duda, el mito de Prometeo. Cuando la jarra que llevaba consigo Pandora es abierta, los males se esparcen por el mundo para desgracia del género humano; sólo la esperanza quedó atrapada en el borde. La esperanza venía con los males y debe entenderse que es uno de ellos. Como lo ha analizado Paola Vianello,²⁰⁴ la esperanza es un término doble, positivo y negativo. La vana esperanza que sembró Prometeo en los hombres es un mal, y dentro de los males es de los menores. Quizá el progreso en la tragedia esquilea sea justamente percibida como un espejismo de la esperanza.

Si lo anterior es así, la vida civilizada fue fundada sobre la obcecación de Zeus y de Prometeo. El hombre ve el futuro como una simple ilusión que nunca alcanzará: la inmortalidad, y se consuela con sus novedades técnicas que le ayudan a sobrellevar la vida con cierto desahogo. En este sentido, uno de los aspectos de la tragedia humana es que el

²⁰⁴ Paola Vianello, *Introducción (Erga)*, pp. XXXV y ss. *La Esperanza, pues es un mal; sin embargo, ya que Zeus a través de Pandora impide que salga y vague entre los hombres, ella no adquiere el carácter de mal inevitable y, a diferencia de otros males liberados, puede ser controlada por la humanidad.*

hombre civilizado de cualquier modo resulta impotente ante los designios divinos. Pero, además de la técnica, la humanidad cuenta con la rebeldía que se expresa en la libertad que posee para optar, tal como lo demuestra la experiencia de Prometeo. Esta libertad es desconocida también por Zeus, en tanto que bajo el esquema en que rige el *kósmos* no cabe la posibilidad de la libertad moral.

Ahora bien, entre los personajes que aparecen directamente relacionados con el mito de Prometeo dentro de la tragedia esquilea se encuentran Hefesto y Hermes, cuyas figuras ya estaban ligadas tradicionalmente con este mito. Pero Esquilo introduce dos nuevos personajes: Kratos y Bía, es decir, las personificaciones del Poder y de la Violencia. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estas deidades junto con Nike y Zelos²⁰⁵ corresponden, sin duda, a la tradición ya recogida por Hesíodo, y que Esquilo no menciona en tanto que el fin que persigue es delinear el carácter hostil del Cronida, mientras que Hesíodo subraya el poder y el dominio que éste ejerce gracias a las virtudes deificadas.²⁰⁶ Tales deidades son una especie de representantes y alguaciles de Zeus, pues son quienes

²⁰⁵ Cfr. Hesíodo, *Theog.*, v. 403

²⁰⁶ La Titanomaquia es un ejemplo de cómo Zeus afianzó y ejerció su poder. Hesíodo, *Theog.*, vv. 687 y ss. Cfr. también Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, pp. 39-40 sobre la función de Kratos y de Bía en torno a Zeus.

conducen a Prometeo al lugar de su castigo. Las dos representaciones conceptuales, Kratos y Bía, por sí mismas, por su caracterización escénica, debieron haber representado las cualidades propias de sus personajes y en cierta medida la esencia de Zeus. Kratos, en la tradición hesiódica, es la representación del poder de Zeus, en tanto que se anida en él para siempre.²⁰⁷ En efecto, las máscaras que estos personajes debieron haber llevado en la representación serían imagen de sus sentimientos que son inspirados, sin duda, por Zeus. Si atendemos que lo dicho por Kratos a Prometeo es sumamente terrible, las palabras que al respecto le dirige Hefesto cobran un sentido muy acertado: *tu lengua proclama lo mismo que tu figura.*²⁰⁸ El pensamiento común se expresa mediante esta especie de proverbio: las palabras son el reflejo de lo que se piensa y se siente. Al iniciar la pieza dramática con la aparición de estos personajes, desde allí, la visión sobre Zeus queda delimitada: un dios omnipotente cuya voluntad es inexorable, porque *libre no es nadie* sino sólo él.²⁰⁹

Kratos y Bía, entonces, son las cualidades del tirano; de hecho Bía es, en la poesía hesiódica, una réplica de Kratos, una especie de unidad que se desdobra.²¹⁰ Zeus es un

²⁰⁷ Hesíodo, *Theog.*, vv. 383 y ss., esp. 286 y ss. y vv. 400 y ss.

²⁰⁸ Esq., *Prometeo encadenado*, v. 78: ὅμοια μορφή γλώσσά σου γηρύεται.

²⁰⁹ Esq., *Prometeo encadenado*, v. 50: ἐλεύτερος γὰρ οὐτις ἐστί πλὴν Διός.

²¹⁰ En la representación trágica tal vez eran personificados de manera idéntica, pues incluso Bía permanece callada y por ella habla también

tirano que gobierna con estas dos cualidades sobre hombres y dioses, todos están bajo su dominio, nadie escapa a su voluntad. En efecto, como ha señalado García Gual,²¹¹ *el mundo regido por Zeus está colmado de hechos que se realizan "por violencia" y "con violencia" (prós bían o bíai)*, de manera que si en Hesíodo se hablaba de la inteligencia o de la astucia, en la tragedia esquilea lo que permea son los términos Poder y Violencia. Queda la certidumbre de que Zeus no se guía ni por la prudencia ni por la sabiduría, mientras que Prometeo sigue, en esa versión, conservando sus cualidades como una deidad filantrópica y astuta, pues él sabe la manera en que habrá de terminar el reinado de Zeus, en tanto que éste lo desconoce.

Se puede observar también que Kratos y Bía son el reflejo de la naturaleza espiritual de Zeus. En el prólogo se desarrolla el primer diálogo entre Kratos y Hefesto: hay una fuerte antítesis en la forma de pensar y de actuar entre estos dos personajes. Mientras que Kratos es una deidad impenetrable, que actúa de un modo casi mecánico bajo el mandato de Zeus, el proceder de Hefesto es contrario, a pesar de que tiene que obedecer también al Cronida; él se apiada de Prometeo a pesar de que éste robó el fuego de su fragua para

Kratos. Cfr. Th. G. Rosenmeyer, *op. cit.*, p. 58; C. García Gual, *op. cit.*, p. 115

²¹¹ Cfr. C. García Gual, *op. cit.*, p. 114

dárselo a los hombres. El dios de la fragua no perdona a Prometeo; sin embargo, con él sufre el castigo impuesto por Zeus. Tal vez, Esquilo recupera en parte la tradición del culto popular ateniense de su época que colocaba a ambos dioses como protectores de las artes relacionadas con el fuego; de hecho, el culto de Prometeo es más antiguo que el de Hefesto, aunque el que perduró posteriormente fue el de este último.²¹² Y tampoco hay que olvidar que las diversas tradiciones griegas atribuyeron la creación de la primera mujer tanto a Hefesto²¹³ como a Prometeo.

Los *ethe* de Hefesto y de Kratos son marcados fuertemente a propósito para delinear el juego dialéctico en el que se percibe el tono trágico del tema prometeico:²¹⁴ por un lado, el poder y la fuerza ejercidos por Zeus para tener el control absoluto de las voluntades divina y humana, lo cual se demuestra por el hecho de que junto a él sólo se encuentran las deidades que representan su esencia, y por conveniencia y conformismo los demás dioses; por otro lado, se hallan los rebeldes, unos en abierta beligerancia como Prometeo y otros en una actitud callada como Hefesto, o como la postura pasiva

²¹² Si atendemos a la tradición mítica, Prometeo es una deidad más antigua que Hefesto en tanto que, al ser hijo de Japeto, pertenece a una generación anterior a Zeus y los dioses olímpicos. Hefesto habría sido introducido en la tradición olímpica a través del mito y el culto de Hera. Cfr. L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, p. 19 y n. 1 del II cap.

²¹³ Hesíodo, *Erga*, vv. 60-63

²¹⁴ Sobre la marcada caracterización de los personajes como un recurso estilístico del *Prometeo encadenado*, cfr. Th. G. Rosenmeyer, *op. cit.*, pp. 54-55.

que adopta Océano, otro de los visitantes que va a ver a Prometeo encadenado en el Cáucaso.

En efecto, dentro de la narración dramática de esta tragedia, el papel que Esquilo le otorga a Océano es poco trascendental. Éste aconseja a Prometeo someterse a los designios de Zeus con tal de mantener la paz, es decir, toma la actitud del derrotado que ante el tirano prefiere vivir sin problemas al no adoptar una postura francamente rebelde como la de Prometeo o como la de Atlante y la de Tifón,²¹⁵ enemigos declarados del Cronida que sufrieron sendos castigos antes que bajar la cabeza ante él. Hay un claro paralelismo dramático entre estos personajes mitológicos en relación con el tema de la rebeldía, pues los propósitos son *to arouse our sympathy with the victims of Zeus' brutality and to show that the "fire" of rebellion is still smoldering Zeus' victory has not secured real peace for the world.*²¹⁶ La sugerencia de Océano no prospera en el ánimo del Titán y sólo pone en evidencia que entre éste y Zeus no puede haber ninguna clase de acuerdo, pues ambos están plenamente convencidos de que cada uno tiene la razón.

El coro de las Océánides es una de las partes más elocuentes y poéticas de la tragedia prometeica, no sólo por

²¹⁵ Hesíodo, *Theog.*, 630 y ss., 820 y ss. Según Apolodoro, *Bib.* I,6, Gea dio a luz a Tifón para vengar a los Gigantes (hijos de Gea). Estos vengaron a su vez a los Titanes.

²¹⁶ F. Solmsen, *op. cit.*, p. 132.

su lirismo, sino también porque refleja una verdadera compasión por el sufrimiento injusto del Titán. Las Oceánides no son como Hefesto y Oceáno que han tratado, en el mejor de los casos, de prevenir a Prometeo de una ira más terrible de Zeus y, también, han intentado convencerlo de que deponga su orgullo. El dolor que padece Prometeo es compartido por las doncellas, quienes, quizá, son la representación de la voz de la humanidad que está aflijida también por la voluntad de Zeus. Se puede conjeturar que, si el poema trata también del sufrimiento humano, a pesar de que en el *Prometeo encadenado* los personajes son sólo dioses, éstos son una especie de máscara de los hombres, de tal modo que los sentimientos expresados son compartidos. Se sabe de antemano que nada se puede hacer ante el Cronida, pero queda el recurso de la solidaridad entre aquellos que son víctimas de la misma injusticia.

En el diálogo que sostienen Prometeo y las Oceánides es evidente el contraste entre la actitud que estas deidades asumen, al sufrir con el dios rebelde al no acatar ciegamente las decisiones del Cronida, frente a la actitud que los otros dioses, específicamente Hefesto y Oceáno, tomaron al condolerse de palabra, pero sin acompañar a Prometeo en su

rebeldía.²¹⁷ Se puede colegir que el pensamiento griego tenía presente que el *kósmos* divino -Zeus y los Olímpicos- algunas veces no correspondía con la realidad cotidiana, la realidad de los mortales, ni con la idea generalizada que se tenía de los mismos dioses, de tal suerte que en distintos momentos, como en este caso, aparecen juicios sobre ese orden que perturba la ideología común: la solidaridad expresada por las Océánides es un sentimiento más cercano a la realidad griega de todos los días que a la manifestación de los dioses heredados por Homero y Hesíodo.²¹⁸

Ahora bien, no sólo son las Océánides las que se solidarizan con Prometeo, sino que su intervención sirve para dar paso a la queja de Io,²¹⁹ más profunda y sobradamente justificada. En efecto, Esquilo une el mito de estas dos deidades por medio del tópico de la injusticia de la que ellos son objeto por parte de los dioses olímpicos. No existe

²¹⁷ *The near identity of the roles of Hephaestus and Ocean, with their kindness and their abortive generosity, would be puzzling if this were a conventional play of character, where we should expect a certain economy and differentiation in character development.* Th. G. Rosenmeyer, *op. cit.*, p. 61

²¹⁸ Otro ejemplo de esta subversión del *kósmos* en el terreno humano que sirve para entender la solidaridad entre los hombres, a diferencia de los dioses, es la famosa disertación de Antígona, vv. 449-470, en la homónima tragedia, en torno a la diferencia y validez de las leyes divinas y las leyes de los hombres.

²¹⁹ Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 566-608. En estos versos se halla la monodia de Io, en los que se queja de su destino. La monodia funciona en un nivel estilístico porque permite que el personaje despliegue las razones de su sufrimiento. De hecho, esta monodia y la de Prometeo, vv. 114-119, son únicas en las tragedias que se conocen de Esquilo, lo cual subraya, nuevamente, el carácter original y propositivo de esta pieza dramática. Cfr. Suzanne Said, *op. cit.*, pp. 42-43.

mayor evidencia de que la tradición mítica anterior a Esquilo uniera a estos dos personajes. Sin embargo, en el *Prometeo encadenado* la aparición súbita de Io tiene un efecto dramático importante: ella misma es un ejemplo viviente de los males que se padecen a causa de la conducta del Cronida. El caso de Prometeo no es aislado. El sentir de Io es también compartido por las Oceánides: el temor ante la persecución sexual de que son objeto las ninfas por parte del apetito sexual de Zeus. Io es perseguida y acosada por el tábano sin que tenga alguna culpa que pagar, más que el haber sido deseada por el Cronida. En el mismo tenor de los castigos injustos, Prometeo es acusado de robar el fuego, de no someterse a la voluntad suprema e incluso su soberbia es similar o superior a la de Zeus. Su castigo parece ser infinito, como también lo puede ser el de Io. Sólo la rebeldía puede terminar con el castigo injusto de la ninfa. La justicia se revela en ambos casos similar, pero en el caso de Io, el castigo es una sinrazón evidente, propia del tirano que no conoce la prudencia al aplicar la ley. Pero hay que tener en cuenta que la ley la hace y la aplica el tirano por sí mismo: Zeus decide por sí mismo lo que es justo y lo que no lo es.²²⁰

²²⁰ Sin duda, Esquilo pretendió establecer una empatía con los personajes derrotados por Zeus, de ahí la mención sintética que hace en los vv. 340 y ss. de Atlante, hermano de Prometeo, y de Tifón, quienes sufrieron

Otro elemento mitológico más que une las historias de Io y de Prometeo es el siguiente: de Épafo, descendiente de Io, nacerá Heracles, el salvador del Titán. Éste sigue siendo ante Zeus una deidad poderosa porque tiene la capacidad de prever el futuro, y sabe que el Cronida tiene también echada su suerte. En efecto, Prometeo conoce la identidad de quien será madre del ser más poderoso que Zeus. El *motif* del secreto se convierte de hecho en la sustancia que le confiere cierto poder (Kratos) a Prometeo e integra también parte de la tragedia del propio Zeus: el desconocimiento de su adversario.²²¹

El último en aparecer en escena es Hermes, el dios mensajero. Su papel es conducir al Hades a Prometeo. Su *éthos* es semejante al de Kratos: la obediencia ciega ante los designios de Zeus y una postura beligerante con el Titán. Como se puede observar, la transición entre los distintos personajes que aparecen para dialogar con Prometeo refleja un orden intencional por parte del poeta: la temática asciende paulatinamente conforme los personajes cuentan parte de su mito en conexión con la historia del Titán; *if there is a development, it is no effected by converging lines of plot or*

también un castigo injusto, desde la perspectiva de Prometeo, por parte del Cronida. El mito de Io, más analítico y elaborado, permite comprender la magnitud de la injusticia que se le atribuye a Zeus. Sobre esta idea cfr. Gilbert Murray, *Aeschylus, Creator of Tragedy*, p. 29; Friedrich Solmsen, *op. cit.*, p. 134.

²²¹ Cfr. Th. G. Rosenmeyer, *op. cit.*, pp. 55-56

*revelation of character or the merciless unfolding of an embodied truth.*²²² De hecho, se observa una clara correspondencia en la transición de los distintos personajes en cuanto a su actitud frente a la tragedia de Prometeo. Hay dos yuxtaposiciones de caracteres: una se da en el diálogo de Kratos y Hefesto, y la otra se presenta entre Océano y Hermes. Kratos abre el escenario de modo violento -no en balde va acompañado de Bía-, conduciendo el espectáculo hacia el encadenamiento de Prometeo; al final, Hermes cierra la escena de modo semejante llevando al Titán al Hades.

En la versión hesiódica Prometeo queda atado al Cáucaso a merced del águila constante. Esquilo añade a esta versión un castigo más: el Titán es arrojado al Hades por su soberbia, por no refrenar las palabras que le dirige al Cronida. Prometeo encara a Zeus en una lucha metafísica que tiene como primera y última causa el sentimiento de libertad, pero en el marco general del mito esto significa una lucha por el poder. En efecto, al igual que sus predecesores que lucharon contra Zeus por obtener la hegemonía,²²³ Prometeo desaparece bajo la tierra como sus tíos.²²⁴ Así, en esta parte del relato esquileo hay una unión tópica con la *Teogonía* al determinar que los Titanes son *hybristai* (soberbios) y

²²² Cfr. Th. G. Rosenmeyer, *op. cit.*, p. 57

²²³ *Theog.* vv. 881-885; Apolodoro, *Bibl.*, II, 1

²²⁴ *Theog.* v. 697 y v. 717

encarnan el desorden en contraposición con el plan divino de Zeus.²²⁵

El orden que Esquilo da a su tragedia, exhibe el equilibrio que puede haber entre las fuerzas del *kósmos*. La violencia parece ser la única respuesta que Zeus tiene en contra de sus adversarios: la convulsión de la tierra que se abre y la furia de los vientos y del agua compendian el triunfo del Cronida; en contraparte, Prometeo, a pesar del sufrimiento que padece, se conforta al saber que la naturaleza viva (Zeus) es atormentada conforme él avanza hacia el inframundo. Si para Hesíodo era claro que un mundo justo y equilibrado se instaura con Zeus al vencer éste a sus enemigos, en la tragedia esquilea parece definirse que tal equilibrio no depende en absoluto de la voluntad del Cronida; el contrapeso se da entre la naturaleza inteligente y la fuerza con que puede actuar quien sabe que posee todo el poder. En la sucesión por este poder divino y absoluto, de acuerdo con el esquema hesiódico, ya antes señalado, el gobierno de Zeus es definitivo porque está basado en la Justicia (Díke), concepto que es presentado por el poeta beocio como una nueva deidad, de la cual decía que era *honrada y reverenciada entre los dioses que moran en el*

²²⁵ Cfr. Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, pp. 32-33

Olimpo.²²⁶ Sin embargo, para Esquilo es evidente que el derrocamiento del Cronida por parte de uno de sus hijos es posible, si lo mismo sucedió ya con Urano y con Cronos. Tal acción es factible a partir del enlace de Zeus con Metis. Este hecho es obviado por Hesíodo, pero para Esquilo es uno de los ejes que guían al mito prometeico por él recreado.

Al menos queda claro que Prometeo no es eliminado del todo en su disputa con Zeus, pues es indudable que la *metis* de Prometeo vence, de algún modo, el poder de éste. Si la inteligencia de Prometeo no sólo es capaz de engañar, sino también de vaticinar, las cadenas que lo sujetan son autoimpuestas: la revelación de su castigo debió ser evidente para él. El castigo al que es sometido Prometeo es, en última instancia, producto también de su propia ambición creadora.

La manera en que el autor del *Prometeo encadenado* reconstruyó el mito de este Titán, tal vez constituyó para su época una interpretación inusitada para los atenienses de la época de la democracia. En efecto, el Prometeo esquileo refleja un momento histórico trascendental en el desarrollo político de Atenas: la transición de un régimen arbitrario, por estar regido por las leyes inflexibles del tirano, a un sistema de participación abierta a la población en su totalidad. La tragedia de Prometeo es, pues, el símbolo de

²²⁶ Hesíodo, *Erga*, v. 257

quien lucha por sus ideales y es derrotado por el poder absoluto que se resiste a cambiar.

Resulta evidente, a partir de las analogías ya analizadas, que Esquilo tuvo ante sus ojos la poesía hesiódica, pero su interpretación del mito obedeció más a cuestiones de orden político. En otras palabras, recogió de la tradición teológica el tema del mito prometeico para reflexionar sobre el orden social a partir del modelo tiránico, en contraste con el régimen de la democracia, aunque ésta no sea mencionada como tal. No se quiere decir con esto que Hesíodo tuviera una visión tiránica sobre el orden dispuesto por el Cronida, pues evidentemente su época no tenía el concepto de tiranía tal como después existió en tiempos de Esquilo.²²⁷ Se podría decir, incluso, que el ideal de justicia que Hesíodo enlazó en la tradición mítica fue un paso trascendental en la comprensión de una sociedad ordenada bajo un sistema más igualitario. En Hesíodo y Esquilo estaría presente la idea de un sistema justo y equilibrado, la gran diferencia estribaría en el matiz o punto de vista en torno a Prometeo: para Hesíodo, el Titán es un dios rebelde cuyas acciones contradicen el orden y la justicia de Zeus; para Esquilo, Prometeo es sujeto de la ira desenfrenada de Zeus, pero sobre todo, la tragedia esquilea dejó para la creación

²²⁷ F. Solmsen, *op. cit.*, p. 139

literaria posterior un modelo extraordinario del benefactor y genio creativo, que puede ser el hombre. La guerra entre lo divino y lo humano todavía no termina, pues la lucha de Prometeo sólo marcó el inicio de ella.²²⁸

²²⁸ Depuis l'antiquité, la vision eschyléenne du Titan cloué à son rocher est demeurée à travers les âges, toujours en lumière sur cette attitude d'une expiation d'autant plus émouvante qu'elle était celle d'un bienfait, dont il avait lui-même prévu qu'il serait châtié. L. Séchan, *Le mythe de Prométhée*, p. 15.

Platón, Protágoras y el mito de Prometeo

*La democracia es la desesperación de no encontrar
héroes que nos dirijan.*

Thomas Carlyle

Entre los diálogos que Platón escribió acerca de problemas inmediatos y centrales de su época se encuentra el *Protágoras*. Este diálogo tiene como fecha de composición el 390, aproximadamente,²²⁹ y su motivo de su composición es la segunda visita a Atenas del célebre sofista Protágoras, quien tiene un encuentro con Sócrates y otros filósofos en la casa de Calias.²³⁰ El ambiente en que se presenta esta situación corresponde a uno de los periodos de esplendor intelectual de Atenas en la época de Pericles: éste, como otros diálogos platónicos, es producto de las discusiones eruditas entre los

²²⁹ El *Protágoras* es uno de los primeros diálogos de Platón y, quizá, sea el más antiguo de éstos, escrito cuando todavía Sócrates vivía. David Roos, *Teoría de las ideas platónicas*, pp. 15-25, refiere que para Arnim, Ritter y Wilamowitz el *Protágoras* sería el tercer diálogo compuesto por Platón. Sobre la datación de este diálogo, cfr. Carlos García Gual, *Platón. Diálogos*, vol. I pp. 489-490; W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, vol. IV, pp. 210-211; M. Untersteiner, *I sofisti*, p. 19.

²³⁰ Prot. 314e-316a. En tal reunión se hallaban Hippias, Pródico, Alcibiades y el joven Hipócrates, entre otros; este último deseaba convertirse en discípulo de Protágoras y es el que motiva la discusión entre este sofista y Sócrates. La dramatización de este diálogo ha sido fijada en el año 433. Cfr. Ute Schmidt en su introducción a Platón, *Protágoras*, p. XI: la conversación se sitúa alrededor del 433-432, justo antes de empezar la Guerra del Peloponneso; Alcibiades es presentado como de 17 años (nació en 451); Agatón es joven (nació en 448/7); Sócrates (nacido en 469) parece tener aproximadamente 37 años. En rigor, la fecha dramática de 433 es muy sugerente. Cfr. también George B. Kerferd, *I Sofisti*, pp. 59-61

pensadores atenienses y los sofistas venidos de otras tierras. En Atenas reina la paz y la democracia se vive cotidianamente, se reflexiona sobre esta forma de gobierno y se discute lo relativo a la organización de la sociedad. La obra de Platón es, en sí, una representación del avance cultural y político de la época, y del camino que habría de tomar la filosofía a partir de este pensador.

En efecto, el *Protágoras* es, hasta cierto punto, resultado de las discusiones filosóficas que se desarrollaban y eran fomentadas por el mismo Pericles, en torno a la naturaleza de la sociedad y su organización, como sucede en este caso en el que se plantean y discuten los orígenes de la civilización a partir de la controversia en cuanto a la enseñanza de la areté como concepto general, es decir, sin fijar la atención en un valor específico de la misma. Discusiones de este tipo parecen haber tenido ya una tradición entre los filósofos presocráticos de la Grecia asiática, y tal vez se pudo ver reflejada en el tratado *Sobre la constitución formal de las cosas* y en *Sobre el régimen de gobierno* del mismo Protágoras, obras que no nos han llegado.²³¹ En efecto, es probable que ambas obras del sofista hayan sido las fuentes de Platón para introducir el tema de la virtud y de la técnica política en este diálogo, pues era

²³¹ Cfr. Carlos García Gual, *op. cit.*, p. 54, y también el capítulo VI, pp. 60- 65 de A. J. Capelletti, *Protágoras: naturaleza y cultura*.

común hallar en la didáctica de los sofistas el uso de los materiales mitológicos.²³²

Por otro lado, los sofistas del siglo V se relacionaban entre sí por su programa de enseñanza en aquellas cuestiones pertinentes para el ciudadano que estaba en posibilidad de tomar parte de la administración pública, y que sólo con la virtud, sobre todo de la palabra, podía lograr sobresalir en un régimen que consagraba la participación colectiva, de manera que la areté, el cultivo de ésta, era necesaria para gobernar la propia vida y la de los demás.²³³

Se puede afirmar que, por medio del mito, en este diálogo platónico se bosqueja la visión sofística en torno a la división entre la técnica política y las demás técnicas especializadas sobre una determinada área del conocimiento.²³⁴ En efecto, en el *Protágoras* se expone como tesis central el origen y el desarrollo del progreso humano a partir de un mito que tiene como personaje central a Prometeo. Tal progreso, según este diálogo, sólo es posible con la aparición y la trascendencia de las distintas técnicas: una

²³² Resulta ilustrativa la referencia de Diógenes Laercio, IX 50, que señala que Protágoras, según Heraclides del Ponto, redactó la constitución de Turios, dato que, entre otros, permite vislumbrar la trascendencia que la teoría y la práctica política tenía para este sofista.

²³³ Cfr. A. J. Capelletti, *op. cit.*, pp. 23-29; Leon Robin, *El pensamiento griego*, pp. 132-133

²³⁴ Protágoras no desconocía ni despreciaba las *téchnai* particulares, que se podrían denominar científicas, pues se sabe que escribió un tratado sobre la lucha y otro sobre la matemática. Cfr. W. Nestle, *Historia del espíritu griego*, pp. 125-126.

que se enfoca a la política en tanto establecimiento y acatamiento de una serie de normas morales que hacen posible la convivencia y, por consiguiente, la supervivencia del hombre; y otra que hace posible que la humanidad pueda proveerse de los recursos necesarios para hacer su vida más agradable ante las adversidades de la naturaleza. Se puede decir que esta idea acerca del progreso fue propiamente desarrollada a través del mito prometeico por Protágoras y que Platón, casi con seguridad, la transmitió de manera fiel en el diálogo.

En el mismo sentido es posible decir que la política fue el hilo conductor que llevó a Platón a las reflexiones de Protágoras, pues

el problema moral más importante (sc. para Platón) consiste en descubrir cuál es la mejor forma de vida para los hombres, y un saber científico plenamente desarrollado revelará la mejor forma de ser de las cosas, donde "cosas" comprende a la humanidad.²³⁵

Con lo anterior se puede afirmar, junto con Jaeger,²³⁶ que la postura del sofista corresponde, además, a un ideal humanista en tanto que contrapone una cultura particular y pragmática a

²³⁵ J.C.B. Gosling, *Platón*, p. 7

²³⁶ W. Jaeger, *Paideia*, pp. 274-275

la cultura universal que se manifiesta a través de la *téchne politiké*.

Al encontrar en los diálogos platónicos una visión del mito de Prometeo saltan a la vista una serie de dificultades sobre la recepción -creación del mito o narración en el texto platónico- y de interpretación, puesto que la obra platónica parte de una postura filosófica que, por una parte, tiene sus raíces en la saga griega sobre los creadores de la naturaleza animal y humana, cuyas versiones son manipuladas para lograr una demostración relativa al problema de que la *areté* es susceptible de ser materia de enseñanza o no; por otra parte, la postura de Platón acerca de la validez del mito como forma de educación queda en entredicho como medio epistemológico. En otros casos en donde aparecen otros mitos acerca del problema de la enseñanza de la virtud debe suceder evidentemente el mismo fenómeno.²³⁷

Para una gran parte de los comentaristas de la obra platónica ha sido importante observar el por qué del uso del mito en la demostración de los temas tratados por el filósofo, pues a través de su análisis es posible entender las razones demostrativas que persigue. A diferencia de lo que opina Cohen, quien afirma que la narración sobre Prometeo

²³⁷ Como, por ejemplo, la discusión de la responsabilidad moral a través del mito que elabora Gorgias o en el *Fedro* en donde se habla de las ideas de la razón y de las categorías del entendimiento a través de formas míticas.

en labios del sofista corresponde verdaderamente a un mito y no a una simple fabulación, me parece que el mito que Protágoras elabora en torno a Prometeo parte de los materiales mitológicos que ya existían para hacer una especie de alegoría o como prefiere llamarla Duchemin una fábula al estilo de Esopo.²³⁶

Cohen argumenta que *an Illustrative Story or Allegory... merely makes easier and more pleasant the task of receiving and recalling a posteriori data*; mientras que, según él, el mito contiene *suggestions of the kind which must be put in the form of a myth or not at all*.²³⁹ Con ello, sin duda, quiso afirmar que el mito es una narración que es recordada por los oyentes, en tanto que éstos poseen los elementos que la experiencia del conocimiento ha grabado en su mente para entenderlo, para comprender de qué se habla. Cohen pensaba, sin duda, en el método mayéutico al hacer esta afirmación. Mientras que al estar frente a una alegoría o fábula el receptor se encuentra ante una creación que este comentarista no considera propiamente como un mito.

Sin embargo, tanto las fábulas como los mitos se deben a las tradiciones orales que la sabiduría popular inventa. Ambas manifestaciones tienen como finalidad hacer acopio de las historias que corren a modo de enseñanza popular, de

²³⁶ J. Duchemin, *Prométhée*, pp. 98-99

²³⁹ J. M. Cohen, *The Myths of Plato*, p. 213

manera que la creación de la fábula, de la leyenda o de otros entramados semejantes como meras estructuras formales de una narración, pueden acoplarse a los materiales míticos. Dicho de otro modo, el mito, en algunos casos como el que se discute aquí, es la esencia de la fábula mientras que ésta sólo lo contiene: *lo esencial reside en la historia que se cuenta, que, por lo tanto, sería fácil de dissociar de su forma narrativa.*²⁴⁰

Marcel Detienne,²⁴¹ en efecto, considera que el mito es una historia de dios que aparece bajo la forma de una fábula, de un apólogo o de una sentencia moral, pero que en última instancia lo verdaderamente importante en él es su creencia obligatoria. Tal creencia supone la existencia real del mito, lo que se cuenta, y su obligatoriedad está dada por su naturaleza comunitaria, de tal modo que, efectivamente, se puede colegir que para Protágoras el mito de Prometeo se origina en el pensamiento colectivo, pues desde ahí es posible atraer el entendimiento del auditorio.

Así pues, más que la forma, lo importante, a mi juicio, es la manipulación de la esencia mítica para crear nuevas historias de acuerdo con la intención que éstas proponen, que es lo que hace Platón al recuperar el mito de Prometeo en los términos que quizá utilizó Protágoras. El mito de Prometeo

²⁴⁰ Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, p. 160

²⁴¹ Marcel Detienne, *op. cit.*, pp. 129-130, 161

corresponde al pensamiento de Protágoras, en tanto que Platón hace uso de él en su diálogo como un instrumento didáctico para explicar el origen e importancia de la política a través de los conceptos de *aidós* y de *díke*.

Entre Hesíodo, el punto de arranque formal para la creación mítica de Prometeo en la cultura griega, y Protágoras existe una gran diferencia en torno a la elaboración y la finalidad del mito prometeico. Nada más alejado del carácter religioso de los poemas épicos de Hesíodo, representado por los conceptos de *kósmos* y de *díke*, que la postura sofística de Protágoras. Este pensador, desde su visión agnóstica,²⁴² establece una metáfora con las partes esenciales del mito prometeico: los personajes y los tópicos. La intención que envuelve su creación apunta hacia un sentido distinto al de la tradición hesiódica, el cual tiene que ver con el desarrollo humano a través de las distintas técnicas y del castigo necesario por el robo del fuego. De hecho, se puede afirmar que en la narración de Protágoras hay una alegoría de Prometeo, y no sólo una metáfora.²⁴³

²⁴² A Protágoras se le siguió un proceso de impiedad y su libro *Sobre los dioses* fue quemado en público. En este tratado se encontraba su famosa sentencia: *Acerca de los dioses no puedo saber si existen o si no existen, ni cual es su aspecto, porque muchos son los impedimentos para tal saber: la falta de evidencias y la vida humana que es tan breve.*

²⁴³ En este punto seguimos la idea de Paul Ricoeur sobre el modo en que el mito y la metáfora se encuentran estrechamente unidos a través de las formas que adopta el lenguaje. Cfr. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, pp. 20, 54. La metáfora, como representación de un mito, actualiza los significados de éste sin perder de vista las funciones retórica y

En efecto, hay que considerar que Protágoras parte de una tradición mítica que se inicia con Hesíodo; al retomar ésta, establece una metáfora, pues recrea los materiales del mito de Prometeo siguiendo el interés de la ética y de la política. No obstante, algunos estudiosos como Duchemin afirman que las fuentes en las que se funda Protágoras, no provienen específicamente de Hesíodo y de Esquilo, sino de los materiales orientales y de las fábulas de autores como Esopo.²⁴⁴ Sin embargo, como veremos más adelante, hay correspondencias evidentes entre la transmisión platónica y las obras de los autores citados. Así pues, la nueva metáfora que se pone en palabras de Protágoras sirve para explicar una realidad concreta a partir de materiales míticos ya existentes; incluso, el sofista mismo plantea tal posibilidad al preguntar:²⁴⁵

¿qué, como un hombre de más edad a gente más joven, haga la demostración relatando un mito o sea procediendo por un razonamiento?

poética, es decir, que la filosofía se vale del mito para desarrollar cierta idea, en este caso el origen de la política, pero por su propia esencia la estructura mítica nunca pierde su rostro metafórico, al contrario, pues con el filtro filosófico, ético y político en este caso de modo específico, se acentúa aún más.

²⁴⁴ J. Duchemin, *Prométhée*, pp. 99-100

²⁴⁵ Protágoras 320c: ἄλλ' ἰότερον ὑμῖν, ὡς πρεσβύτερος νεωτέρους, μῦθον λέγων ἐπιδείξω ἢ λόγῳ διεξιέλω;

Y él prefiere contar un mito. En este pasaje hay una especie clara que establece la división entre el *mythos* y el *lógos*, entre la metáfora que se hace para explicar la realidad y el argumento lógico. Así pues, el caso del diálogo platónico es un ejemplo evidente de la manera en que la finalidad particular que se le da al mito determina el tratamiento de éste: el mito es un instrumento que sirve para explicar con mayor claridad y plasticidad el desarrollo del ser humano que vive dentro de una sociedad organizada.²⁴⁶

El uso del *mythos*, en este caso, responde a una manera didáctica de exposición que tiene una intención retórica. La lectura de Plotino sobre el empleo que Platón hizo del mito explica, en cierta medida, el manejo retórico de tales construcciones. Hay en la estructura mítica de los diálogos platónicos un instrumento de análisis y de la didáctica que ofrece la posibilidad de comprender las piezas que conforman el fenómeno mitológico: el tiempo, los seres, el poder atribuido a éstos y el universo en el que se manifiesta.²⁴⁷

Las características que observa Plotino bien pueden corresponder a aquellas partes que la retórica clásica definió para la construcción del discurso, es decir, que la

²⁴⁶ G. Marcos explica que cuando se trata de dar razón del orden visible, imagen o símil de lo intelegible, no queda más que contentarse con un discurso o relato verosímil, que en este y en otros casos está dado por el mito. Cfr. G. Marcos, "Sobre la naturaleza dialéctica del relato verosímil del *Timeo*", en *Revista Venezolana de Filosofía*, s/p.

²⁴⁷ Plotino, *Enéadas*, III 5-9

creación del mito, no como forma religiosa en sentido estricto, sino dentro del campo filosófico, incorpora la intención retórica en cualquiera de sus ámbitos: *éthos*, *pathos* y *lógos*, cuando Protágoras observa el carácter de los personajes, quién y a quién se dirige el mensaje: jóvenes que acuden en busca de su sabiduría, pero teniendo presente que lo escuchan otros sofistas y el mismo Sócrates.²⁴⁸

Así pues, si se observa en su conjunto el planteamiento filosófico del diálogo *Protágoras*, Prometeo y el mito sobre el origen de la civilización son secundarios, puesto que quedan supeditados a la visión filosófica que Platón recupera y recrea, a través de su maestro Sócrates, desde el inicio del mismo y de su intención filosófica sobre la adquisición de la *areté* por medio del aleccionamiento que un sofista pueda proporcionar.

Además, en otras obras,²⁴⁹ el espíritu platónico se expresa de modo más claro en torno a la condena del *mythos* como un pensamiento (*lógos*) contradictorio y absurdo (*alogíe*). En efecto, hay, en el mito que cuenta Protágoras,

²⁴⁸ Para Oded Balaban hay una manipulación por parte de Platón -a través de Sócrates- de los hechos y de lo que se dijo en la casa de Calias, de manera que cuando evidencia el uso que hizo Protágoras del mito como forma no lógica, Sócrates condena, de algún modo, la exposición del sofista. Entre otros argumentos, Balaban arguye que el *Protágoras* es un diálogo del diálogo, pues Platón construye el discurso de Sócrates con el sofista para un interlocutor desconocido, de tal modo que, desde el mismo planteamiento escénico, puede hallarse la manipulación del mensaje. *Plato and Protagoras*, pp. 39-41.

²⁴⁹ *Filebo* 14a. En la *República* II, 380c y ss., Platón expone el carácter contradictorio de los relatos míticos.

una clara diferenciación entre los seres irracionales (*áloga*) y el hombre. Este elemento que aparece en el diálogo es relevante porque señala la preexistencia de la razón en el ser humano: Prometeo corrige el error de Epimeteo que consiste en haber dejado al hombre sin armas con las cuales defenderse, pero hace esto en virtud de que en el hombre ya existe el *lógos*. Si esto es así, resulta evidente que el mito es, como piensa Platón, una característica irracional y, por lo tanto, propia de los animales.

Así pues, de antemano es posible saber que el mito que elabora Protágoras es parte de las técnicas retóricas que buscan persuadir con auxilio de la mitología y no precisamente enseñar a los oyentes, y que ante los ojos de Platón resulta una artimaña propia de las abuelas que cuentan historias placenteras para entretener a los nietos, como él mismo afirma.²⁵⁰

De esta manera, no sólo la historia contada por el sofista, sino también el auditorio que presta oído a sus palabras quedan descalificados *a priori*. En la parte introductoria del diálogo, Platón presenta la figura del sofista tomando como referente la forma de enseñanza de

²⁵⁰ *Hippias Mayor* 286a. Cfr. la crítica de Hans-Georg Gadamer a esta visión sobre el mito en *Mito y razón*, pp. 13-22, específicamente, pp. 15-16: *El mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo. En vez de ser ridiculizado como mentira de curas o como cuento de viejas, el mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio.*

Protágoras, y con ello deja abonado el terreno para establecer qué giro tendrá la disputa entre el sofista y Sócrates.²⁵¹ La preparación del escenario para el diálogo entre Sócrates y Protágoras responde a una visión mordaz de Platón al descalificar la profesión y las enseñanzas del sofista:²⁵²

Hipócrates, ¿el sofista viene a ser un traficante o un tendero de las mercancías de que se nutre el alma? A mí, al menos, me parece algo así.

Esta afirmación de Sócrates establece un símil entre el sofista y los mercaderes, como si la enseñanza fuera una vil mercancía.²⁵³ Si pensamos que lo dicho por Sócrates responde al espíritu platónico, cabe preguntarse, entonces, qué valor puede tener el mito para este filósofo y, sobre todo, qué sentido tendría discutir la enseñanza de la virtud sobre la base de una técnica sofística y mitológica. Así pues, el preámbulo del *Protágoras* es una especie de descalificación anticipada, porque Sócrates cuestiona al sofista con la certeza de que el tipo de argumento -el *mythos*- que éste

²⁵¹ *Protágoras*, 312c y ss.

²⁵² *Protágoras*, 313c: ἄρα οὐκ, ὃ Ἰππόκρατες, ὁ σοφιστὴς τυγχάνει ὡν ἔμπορός τις ἢ χάρηλος τῶν ἀγογιμῶν, ἀπ' ὧν ψυχὴ τρέφεται; φαίνεται γὰρ ἔμοιγε τοιοῦτος τις.

²⁵³ Una definición similar se halla en el *Sofista* 223c - 224e y 231d. En todos los casos en que se refiere a los sofistas, Platón maneja el mismo tono irónico: una estrategia que le funciona para acentuar la desacreditación de estos pensadores. Al respecto, cfr. George E. Kerferd, op. cit., 37-58; Oged Balaban, *Plato and Protágoras*, pp. 15-17

usará menoscaba la naturaleza de su enseñanza. Tal parece que, en efecto, en otros diálogos, Platón utiliza la palabra $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ para designar la vacuidad del argumento esgrimido por el adversario y, de esta manera, cataloga a éste como un ser absurdo y peligroso a la vez, a tal grado que la enseñanza que se recibe por este procedimiento es una especie de mercancía, pero ésta se puede depositar en cualquier espacio, mientras que la enseñanza tiene como recipiente al alma, de modo que lo que entre en ella no es posible de vaciar o por lo menos ofrecerá cierta dificultad.²⁵⁴

Sin embargo, a pesar del descrédito platónico hacia el mito en general, el relato que cuenta Protágoras a Sócrates y a otros sabios griegos resulta muy importante porque en él se explica el origen del orden que civiliza a la humanidad. Protágoras hace un compendio del mito, en comparación con lo que narra Hesíodo, con el fin de dejar sólo aquellas partes que convienen para dar una interpretación de la manera en que la técnica política se diferencia de las otras *téchnai*, ya que éstas son por la existencia de la primera.

La sociedad sólo crece y se desarrolla cuando los hombres han aprendido la técnica de vivir en sociedad. Así, el fuego, símbolo de la rebeldía prometeica representada en parte por el hurto de éste a Hefesto y Atenea, pasa a segundo

²⁵⁴ Prot. 314a-b

término por la interpretación que Protágoras hace de este ingrediente mitológico. El fuego es un medio de sobrevivencia, un instrumento como puede serlo paralelamente la agilidad o las garras para las fieras, pero su uso y su aplicación no tendrían razón de ser si el hombre no hubiera aprendido a convivir con sus semejantes. Una de las enseñanzas principales de los sofistas era precisamente la política, de lo cual surge la importancia de su magisterio: Protágoras propone que la *téchne politiké* ayuda al perfeccionamiento de los hombres para el servicio de la ciudad y para sí mismos:²⁵⁵

Mi enseñanza es la buena administración de los bienes familiares, de modo que él (sc. el joven Hipócrates) pueda dirigir su casa de manera óptima, y sobre los asuntos políticos, para que así pueda ser el más capaz de la ciudad, en lo que concierne a su proceder como en el decir.

A nuestro juicio, el mito de Prometeo en este diálogo platónico es una manera simbólica para explicar también el nacimiento del Estado. La sociedad, entonces, tiene un origen racional a través de la interpretación de Protágoras: a los jóvenes, interlocutores inmediatos de los sofistas,²⁵⁶ se les

²⁵⁵ Protágoras 319a

²⁵⁶ W.K.C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, t. III, p. 38

enseña no a ser más sabios, en estricto sentido, sino a ser mejores. Sólo de este modo es posible que haya gente capaz de dirigir la *polis*, como si de un hogar se tratara. El buen juez por su casa empieza. La enseñanza de Protágoras, como la de cualquier otro sofista, es pragmática, pues se trata de crear mejores ciudadanos para que la sociedad pueda sobrevivir. Con esta postura, el sofista de Abdera es de los primeros pensadores que teorizan sobre el Estado; su teoría se basa en la *physis* como razón y origen de una forma más avanzada de organización: el *nómos*.

En el plantemiento de la *physis* frente al concepto de *nómos* puede hallarse la división que hay entre el pensamiento del sofista y del filósofo, en torno al problema de la composición social. El mito que utiliza Protágoras, para ilustrar la importancia de la sofística y dentro de ésta el lugar primordial que tenía la política, no puede determinarse hasta qué punto sea obra propiamente de él, o bien sea un recurso platónico puesto en boca del pensador de Abdera. Se puede conjeturar que Platón respeta en cierta medida las ideas e incluso el estilo expositivo propio del sofista; pero para algunos comentaristas, en cambio, se trata de una postura filosófica propia del estilo de Platón.²⁵⁷ Sin embargo, a causa de la descalificación del mito que recorre

²⁵⁷ J. M. Cohen, *The Myths of Plato*, pp. 212-213; cfr. también M. Untersteiner, *op. cit.*, Firenze 1961.

la obra platónica, no se podría hablar de una postura particular sobre la temática que sea capaz de demostrar las intenciones filosóficas que sean propias de Platón, e incluso una mezcla de ambos pensadores.²⁵⁸ En el trazo dialéctico del diálogo, Protágoras puede ser visto como el antagonista conveniente por dos razones: por sus escritos sobre organización política y por su tesis sobre la enseñanza de la *areté*.

A partir de esta situación, se manifiesta el espíritu contrario que hay entre ambos pensadores: Platón propone a lo largo de la *República* un modelo de *polis* jerarquizada, autoritaria y vuelta hacia sí misma frente al modelo de la democracia que fue el caldo de cultivo propicio para las teorías de los sofistas. La teoría de la *physis* y el *nómos*, que estos últimos sostienen, sugiere que el individuo tiene su escala de valores propios, totalmente subjetivos y sólo el valor común, el que acepta el bien social, permite que exista la comunidad entre los hombres. En esta postura de los sofistas, la *physis* es Epimeteo, el Titán que entrega la naturaleza propia de cada ser para defenderse de la misma naturaleza y sobrevivir, mientras que el *nómos* lo constituyen, según la versión mitológica de Protágoras, la trinidad formada por Prometeo, Hermes y, evidentemente, Zeus.

²⁵⁸ Cfr. Ute Schmidt O., *op. cit.*, p. XX, n. 11

Así, el Estado no es otra cosa más que el equilibrio que hay entre la *physis* y el *nómos*, porque se trata de una especie de contrato entre los hombres -en este caso el acuerdo es promovido por Zeus al regalar la política- que es

*como una prolongación del llamado "estado de la naturaleza" (sc. la physis)... o como una violencia artificial (el nómos) ejercida para eliminar la violencia natural que enfrenta a unos individuos con otros.*²⁵⁹

Es así como el mito sirve de alegoría para ilustrar una postura ideológica y educativa en torno a la *physis* y el *nómos*; este procedimiento es llevado a cabo tanto por Protágoras, como por Platón, tal como lo ha señalado Jaeger:²⁶⁰

Platón de apropia así de una de las formas de la enseñanza sofística, pero transformándola e incorporándola orgánicamente al diálogo socrático. Sin embargo, lo esencial del mito platónico reside en que colabora con el logos al mismo fin. ...el mito se convierte, así, en símbolo del contenido filosófico de toda la obra... doctrina... y vida de Platón.

²⁵⁹ Antonio Campillo, *Adiós al progreso*, p. 16

²⁶⁰ W. Jaeger, *op. cit.*, p. 540

El mito se manipula para hacer de él un instrumento didáctico, el cual ni siquiera es un elemento original de los tiempos de los primeros sofistas, pues ya los poetas de la época arcaica utilizaban el mito con fines pedagógicos, y Platón, como a los sofistas, también se encargó de descalificarlo, a pesar de que se sirve del mito,²⁶¹ sólo que en él se puede apreciar la manipulación filosófica: en cuanto a la reproducción del mito de Prometeo en labios de Protágoras, el filósofo matiza el medio en que éste se produce, aludiendo a la forma de enseñar del sofista y a su carácter agnóstico.

En efecto, se sabe que Protágoras era agnóstico en materia religiosa, e incluso, según algunas noticias referidas por Diógenes Laercio,²⁶² fue acusado de impiedad en su vejez por Pitodoro, un miembro de los Cuatrocientos, y su libro *Sobre los dioses* fue quemado en público; sin embargo, el sofista aceptaba el valor social de la religión y, tal vez, en el fondo de su filosofía no había más que el reconocimiento general de un dios universal. Este asunto de la validez social de la religión resulta trascendente porque hay una relación directa con la explicación del avance cultural que desde siempre ha permanecido en el mito

²⁶¹ Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, pp. 35 y ss.

²⁶² Diógenes Laercio, IX, 52, 54. Sobre los procesos de impiedad cfr. Luis Gil, *La censura en el mundo antiguo*, pp. 53 y ss. y también M. Untersteiner, *op. cit.*, pp. 19-20.

prometeico. En efecto, la misma ciencia política como el fuego, algo subjetivo y objetivo, pueden ser explicados de forma metafísica a través del mito de Prometeo, que conduce, aunque no necesariamente, al reconocimiento de un dios supremo y de una forma de religión bien definida y establecida.

Por otro lado, cabe pensar que si bien es posible que para Hesíodo el mito tenga una función precisa en el terreno de la religión, no puede haber sido así para Protágoras; es decir, que para este filósofo el mito prometeico es una mera imagen para explicar un fenómeno social. Hay un avance sustantivo entre la constitución de un sistema de pensamiento religioso y otro político, de tal manera que el mito en Hesíodo garantizaba al hombre que su conocimiento sobre la naturaleza no era arbitrario, mientras que la conformación del Estado a través de la política aseguraba al hombre que su relación con otros hombres no debía ser autodestructiva, ni debería contradecir su esencia natural. Esta idea es evidente al observar que la alegoría del mito sirve sólo para introducir una tesis referente al origen e importancia de la política, a la cual se puede acceder por medio del aprendizaje de la *areté*, que, posteriormente, es delimitada y demostrada mediante una argumentación lógica, que es la estrategia que Protágoras lleva a cabo para convencer a

Sócrates de la validez de sus argumentos,²⁶³ de modo que, paradójicamente, la disputa dialéctica entre los dos personajes da un giro completo: uno y otro son convencidos de las posturas antagónicas iniciales. El mito, así, es sólo un instrumento pedagógico que en este caso pretende demostrar cómo es que la *areté* política es objeto de enseñanza y cómo hay, también, una gran distinción entre la *téchne politiké* y las demás *téchnai*.

Se puede considerar, entonces, que a Platón no le interesa el material mítico en su aspecto religioso, porque excluye algunas partes del mito prometeico en su versión más antigua: no hay enemistad entre el Titán y Zeus, ni éste lo castiga por sus delitos, entre otras cosas. Así, se puede observar que ya desde la antigüedad la utilización del mito como forma alegórica o metafórica funciona eficientemente en tanto que es una especie de estrategia retórica.

A partir de este diálogo platónico se puede inferir, entonces, que, a pesar de su agnosticismo, Protágoras reconoce el valor de ciertos elementos religiosos y mitológicos en la conformación de las ideas. Al recurrir al mito prometeico, él establece y reafirma el vínculo que existe en la sociedad en torno al mito, la referencia compartida, la influencia y el uso retórico del mismo.

²⁶³ Protágoras 324e-325e

Tales elementos son, en esencia, los mismos que aparecieron ya en la tradición mítica del Cercano Oriente y que son visibles en Grecia a través de distintas versiones.

En efecto, en primer término, la versión de Protágoras incorpora la creación de los tipos o figuras de las especies mortales a partir del fuego y de la tierra, elementos que están mencionados explícitamente. Pero, además, no debe dejarse de lado la posibilidad de que tales elementos entren en juego con el aire y el agua, lo cual recuerda las teorías de Empédocles y de Parménides, pues dentro de la misma explicación, el sofista habla de los elementos que se mezclan con ellos.²⁶⁴

El fuego, entonces, según las palabras de Protágoras en Platón, es uno de los elementos primordiales que participan en la creación del hombre, de tal modo que la esencia humana tiene una parte importante de él. El mito sugiere que el hombre tiene dentro de su naturaleza una parte de fuego, por lo que el obsequio que Prometeo le hace resultaría un proceso por el cual hace evidente esa parte de los seres humanos. Resulta, así, que el fuego no sólo es creación de los hombres, sino que él mismo es capaz de producir vida

²⁶⁴ *Protágoras* 320d: ἦν γάρ ποτε χρόνος, ὅτε θεοὶ μὲν ἦσαν, θνητὰ δὲ γένη οὐκ ἦν. ἐπειδὴ δὲ καὶ τοῦτοις χρόνος ἦλθεν εἰρμαρμένως γενέσθως, τυποῦσιν αὐτὰ θεοὶ γῆς καὶ πυρός μίξαντες καὶ τῶν ὅσα πυρὶ καὶ γῆ κεράννυται.

humana.²⁶⁵ El proceso mayéutico, según la aplicación de este mito, haría nacer el fuego que el hombre posee por naturaleza. En suma, el fuego es también un símbolo del conocimiento que los hombres conciben por medio de la mayéutica.

Según las enseñanzas de Empédocles de Acragas, las raíces del ser son cuatro: el fuego, el agua, el éter o aire y la tierra.²⁶⁶ La combinación de estos elementos es lo que da origen a los distintos seres, incluido el hombre.²⁶⁷ Esta teoría se acerca a lo expuesto por Parménides sobre la composición de los seres a partir, también, de seres contrarios: *el Fuego etéreo... semejante en todo a sí mismo, y la Noche oscura, densa y grávida.*²⁶⁸ Ambas posturas presocráticas sugieren la creencia de que los seres, al menos, tienen el fuego como elemento común y primigenio. Hasta este punto nos hallamos frente a una explicación física de la naturaleza humana.

Ahora bien, a pesar de los adelantos que proporciona el fuego, el hombre se asemejaba a las fieras, por ello Zeus le dio el sentido moral y la justicia; estas virtudes fueron

²⁶⁵ G. Van der Leeuw, *Fenomenología de la Religión*, p.52

²⁶⁶ Diels, frag. 6: τεσσάρων γὰρ πάντων ριζώματα πρῶτον ἄκουε / Ζεὺς ἀρχῆς Ἥρη τε φερέσβιος ἠδ' Αἰδωνεύς / Νῆστις θ' ἢ δακρυόεις τέγγει κρούνομα βρότειον. Cfr. también Arist. *Met.* 985 a 31-3; G. S. Kirk, et al., *Los filósofos presocráticos*, pp. 408 y ss.

²⁶⁷ Diels, frags. 8, 21; Kirk, et al., *op. cit.* pp. 416-417

²⁶⁸ Leon Robin, *El pensamiento griego*, pp. 81 y ss.

entregadas por Hermes.²⁶⁹ Y, entonces, de una explicación física, se pasa a otra de carácter político-moral, y más generalmente, metafísica. Con tales ideas es posible la existencia de las ciudades y también la convivencia entre los hombres.

Resulta interesante notar la manera en que las reparticiones de los dones con las que se dota a los seres vivos responde al proceso en que evoluciona la humanidad: la repartición de Epimeteo está encauzada a las fieras, en detrimento del hombre; luego, Prometeo resarce este error con el fuego, pero se puede observar que éste se halla al mismo nivel que una garra o que la velocidad u otro rasgo semejante de los animales. Como en los mitos mesopotámicos, en la versión filosófica se manifiesta el mito de las deidades gemelas que tienen la misión de generar a los hombres y darles el orden necesario para que puedan vivir.

Finalmente, Zeus tiene que otorgar la justicia y el arte de la política para lograr la co-existencia humana. Esta forma de ver la disposición narrativa del mito en Platón sugiere la misma idea del progreso humano ya planteada por Esquilo.²⁷⁰ Este proceso de creación y de orden universal, sugiere que en la mitología griega no existe sólo un dios creador: al menos en la versión que ofrece Protágoras hay

²⁶⁹ Protágoras 322c

²⁷⁰ Prometeo encadenado vv. 350-354

tres deidades que intervienen en él: Epimeteo, Prometeo y Zeus.

Ahora bien, la narración hesiódica sobre el mito de las cinco razas y la manera en que el género humano se degrada en cada una de ellas apunta al proceso contrario a la evolución del hombre. Zeus, según Hesíodo, a final de cuentas es quien provee al hombre de la Justicia, esto es, de un don que puede lograr que las diferencias entre los humanos se resuelvan de manera civilizada. El fuego es la explicación metafórica del progreso y la causa de que surjan todas las artes. La idea anterior indica que la visión de Protágoras llega hasta el punto en que la actuación de Zeus en su personificación de *aidós* y de *díke* salva al hombre de la destrucción, y en Hesíodo podríamos observar cómo esa justicia termina por corromperse a través de la naturaleza humana: la justicia de Zeus en manos de los hombres termina siendo un error con el peligro latente de que desaparezcan las sociedades.

Hay que observar que Prometeo no sólo es creador de la especie humana, sino también de todas las demás seres que pueblan la tierra,²⁷¹ lo cual difiere también de las versiones hesiódica y esquilea, pues en éstas Prometeo sólo crea (versión de Esquilo) y salva a los hombres (versiones de Hesíodo y de Esquilo), mientras que lo dicho por Protágoras

²⁷¹ Jacquelin Duchemin, *op. cit.*, p. 99

sugiere una creación que abarca a todos los seres que viven sobre la tierra. La mala distribución que hace Epimeteo de las defensas de cada uno de los seres, al dejar al hombre desprotegido, sugiere una nueva creación: la intervención divina destruye a una parte de los hombres y salva a algunos de ellos para que lleven a cabo, de manera consciente, el nacimiento de otros seres parecidos a los dioses pero mortales.

Las cuatro partes arriba señaladas están claramente demarcadas y la estructura que se encuentra en este mito es original por los elementos que se añaden y la nueva visión del relato que apunta hacia varias direcciones.

En primer término, es claro que la ayuda que Prometeo le proporciona al hombre es incompleta, pues por sí sola la utilización del fuego no era causa suficiente para el progreso humano, como sugiere la versión de Esquilo; la intervención de Zeus es necesaria para proveer al hombre de *aidós* y de *díke*, es decir, de la moral -elemento que rescata André Gide y que veremos más adelante- y de la justicia, para que la especie humana pueda tener las bases de la convivencia social. A partir de ello, se hace posible la existencia de una nueva ciencia: la política, la cual es el motor que regula las sociedades. Entonces, a pesar de que el hombre puede llegar a tener un avance técnico en sentido estricto,

nada de esto podría servir a la humanidad en tanto no exista el principio de la convivencia regida por *aidós* y *díke*: el hombre es diferente de las bestias, que fueron creadas al mismo tiempo que él, en cuanto que forma comunidades que perduran espacial y temporalmente gracias a la intervención de Zeus y gracias a sus cualidades de conciencia moral y de justicia.

En segundo lugar, así como el fuego es un bien que beneficia a toda la humanidad, también *aidós* y *díke* son un bien común; éste es un principio que refleja la ideología imperante en el momento en que Protágoras compuso el mito: los elementos en los que descansaba la democracia ateniense se fundaban sobre la idea de que la *téchne politiké* es una ciencia común dado que todos participan de algún modo de ella. Este es, sin duda, uno de los más grandes logros de la llamada Ilustración ateniense, el haber pensado al hombre como un *animal político*. Lo anterior es posible corroborarlo, además, cuando el espíritu colectivo de *aidós* y de *díke* se expresa textualmente como un mandato de Zeus a Hermes, quien entrega estas cualidades a todos los hombres por igual:²⁷²

Le pregunta, entonces, Hermes a Zeus de qué modo daría el sentido moral y la justicia a los

²⁷² Protágoras, 322d

hombres: "¿Las reparto como están repartidos los conocimientos?... ¿Entonces la justicia y el sentido moral los infundiré así (sc. de modo individual y selectivo como las artes especializadas) en los hombres o los reparto a todos?" "A todos, dijo Zeus, y que todos sean partícipes."

Pero no sólo aparece en este pasaje del mito un eco de la vida democrática ateniense al hacer partícipes a los hombres de estas cualidades propias del desarrollo cultural, sino que esta intervención hace responsable a todo ser humano del orden social. El *aidós* es como el concepto de la *sophrosýne* hesiódica: el sentimiento de conciencia moral²⁷³ que señala, por un lado, la vergüenza o respeto ante los demás y, por otro, ante sí mismo. Sólo con este valor se puede hablar, entonces, de *díke* o *dikaiosýne*, según Hesíodo.²⁷⁴

En tercer lugar, a partir del conocimiento del fuego los hombres empiezan a desarrollar los elementos propios de la civilización, y entre éstos los primeros que aparecen son el lenguaje y la religión. El hecho de que sean éstos los primeros indicios de la civilización se explica por la necesidad de tener contacto con los dioses, es decir, por la urgencia de establecer relaciones para que luego se den otras

²⁷³ Sobre el sentido de *aidós* y de *díke*, cfr. Rodolfo Mondolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, pp. 538 y ss.

²⁷⁴ *Erga*, vv. 190-210

formas que atestiguan el desarrollo de la civilización, como la agricultura, el vestido, la escritura, etcétera. Pero a pesar del fuego, la *téchne politiké* definió, incluso, la forma de establecer el contacto con los dioses; dicho de otra manera, la organización humana se edificó como una imagen de la sociedad divina, física e ideológicamente, pues Zeus dio a los hombres las virtudes de la justicia (*dikaíosyne*) y de la moderación (*sophrosyne*)²⁷⁵ para poder dirimir sus diferencias dentro de un orden social con reglas definidas. De ahí que el parecido que Protágoras señala entre los hombres y los dioses no sólo se refiere al aspecto físico, sino a la manera en que resuelven sus diferencias a través del arte de la política, que no es otra cosa que la manera de saber convivir con los semejantes y que corresponde en parte al espíritu del propio Zeus. Así pues, el Cronida adquiere, en este nuevo mito prometeico, la imagen de la política, que es síntoma del progreso social basado en la justicia y en la moderación.

Entre las versiones del mito prometeico de Hesíodo y de Protágoras surgen dos visiones del desarrollo humano muy claras y con diferenciaciones profundas. Es evidente que para el sofista el ser humano avanza progresivamente a partir del uso del fuego y sobre todo de la aplicación de la *téchne politiké*. El hombre sin el fuego se encontraba inerme ante la

²⁷⁵ Protágoras 323a

naturaleza, como ya se dijo; una vez superado este problema, debía salvar uno mayor: la convivencia con sus semejantes. Este último escollo sólo podía ser superado con la ayuda de Zeus -la máxima inteligencia según la versión hesiódica. Visto de este modo, el dios supremo del Olimpo aventaja a Prometeo en inteligencia, pues no se trataba sólo de proveer al hombre de la materialidad del fuego, sino de heredarle las reglas de la moral, de la justicia y de la moderación para que pudiera progresar en otras áreas. El desarrollo social no debía ser un regalo completo y exclusivo de los dioses para la humanidad. El hombre debía progresar a partir de la habilidad política y crear nuevas artes.

Así pues, la visión sofística es positiva, optimista y progresiva; en tanto que la postura de Hesíodo es negativa y pesimista: la intervención del Titán sólo sirvió para degradar al hombre porque usó el engaño para retar la inteligencia de Zeus. Hesíodo observó cómo la raza humana fue de más a menos: de la Edad de Oro hasta su propia época, en la que el hombre pasa por múltiples penurias para poder vivir. En cambio, en el diálogo platónico es posible entender una postura opuesta porque la humanidad prácticamente inicia su historia ascendente con los dones de los dioses, y entre ellos la política, como elemento medular.

Si para Protágoras es determinante la herencia del *aidós* y de la *díke* para que el hombre progrese socialmente, para Hesíodo tales virtudes corren el riesgo de desaparecer y con ellos la raza humana, la civilización. Es decir, con el mito de Prometeo Protágoras explica el inicio de una nueva época, es prácticamente la refundación del género humano, pero para el poeta beocio es justamente lo contrario: Prometeo señala el inicio de la edad más dura para el hombre. Esta polaridad se puede explicar desde el punto de vista histórico, pues se enfrentan dos mentalidades marcadas por los cambios en las estructuras de poder: de la oligarquía a la democracia; y por el desarrollo económico que transita de una sociedad eminentemente agrícola -en la nunca benigna Ascra de Hesíodo- a otra básicamente comercial como sucedió en Atenas en la época inaugurada por el estratega Pericles. Sin embargo, ambos autores coinciden en el punto de la justicia como elemento primordial y necesario en la naturaleza de la sociedad.

Por otro lado, la postura de Sócrates en el diálogo de Platón parte de que no es posible hacer *buenos ciudadanos* a los hombres, lo cual quiere decir que la *areté* no es susceptible de ser enseñada y, por lo tanto, aprendida. De modo que el plan didáctico de Protágoras -la política- queda en segundo término, si se acepta la postura de Sócrates, pues

es claro que ningún otro arte que comporte una ética definida en términos de moral y no sólo del carácter de las personas podrá ser enseñada. De ahí que, entonces, la división de las *téchnai* resulta totalmente lógica y aceptable: el arte como herramienta concreta es asequible, mientras que la *téchne politiké* como herramienta de mediación o forma de control de la sociedad es prácticamente inexistente como enseñanza. Sócrates lo explica de un modo inmejorable: tanto los que ejercen diferentes oficios como los que son socialmente distintos pueden dar un consejo en torno a los problemas de la *pólis*, pero lo hacen no por haber aprendido a aconsejar, sino porque es natural que participen como ciudadanos.²⁷⁶

Ahora bien, si es cierto que la propuesta mítica de Prometeo en el diálogo del *Protágoras* se aparta de la tradición fijada por Hesíodo en los sentidos ya expuestos, también hay que reconocer que la visión filosófica de Platón ofrece una recepción particular al centrarse en la posibilidad de que la *areté* sea enseñable y establezca un mecanismo de convivencia social que permita el desarrollo humano. El mito expuesto por Protágoras recoge ciertos elementos de la tradición oriental que Hesíodo y Esquilo soslayan, pero lo interesante es más que esto: el uso del mito, específicamente el mito prometeico, para demostrar la

²⁷⁶ *Protágoras* 319d-e

importancia de la política y la posibilidad de adquisición de un sentido moral. Lo que Hesíodo tal vez quiso hallar en la representación religiosa y mitológica de Zeus como dios de justicia cae bajo el pesimismo de una sociedad perdida en los problemas cotidianos. Pero Protágoras recupera la posibilidad de que la sociedad se encamine hacia una estructura justa a partir de la enseñanza política. Gide, más tarde, volverá nuevamente a insistir en el aspecto moral del mito prometeico, para negar, a diferencia de Platón, que la areté como el fuego es algo que difícilmente puede permanecer al aire libre y que cuando se posee de manera consciente lleva al hombre a su perdición.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Luciano y el triunfo pírrico de Prometeo

*Titan! to whose immortal eyes
the sufferings of mortality,
seen in their sad reality,
were not as things that gods despise.
George Gordon Byron. Prometheus*

¿Cuál es la importancia que revela una versión más de Prometeo en la historia de la literatura griega, escrita ya en época del Imperio Romano?,²⁷⁷ o dicho de otro modo, ¿cuáles son los posibles intereses de Luciano de Samosata al escribir este diálogo? A nuestro parecer, no hay mucha diferencia con las versiones sobre Prometeo ya analizadas anteriormente, salvo por algunos rasgos que estipulan la configuración definitiva del tema sobre este Titán que habría de pasar a la posteridad en la literatura de Occidente. Luciano tuvo la capacidad de recoger la tradición helénica, los arquetipos literarios y los distintos géneros, para crear su versión del mito de Prometeo. Se puede decir, parafraseando a Adrian Marino,²⁷⁸ que en la obra de Luciano la dicotomía formada, por una parte, por la historia y, por otra, por las cuestiones

²⁷⁷ Luciano de Samosata nació hacia el 117 d. C., bajo el imperio de Trajano. La fecha de composición del *Prometeo* de Luciano ha sido fijada alrededor del 158 a. C. Cfr. Paul Turner, *Lucian*, pp. 7-8.

²⁷⁸ Adrian Marino, "Repenser la littérature comparée", pp. 9-38

estéticas y teóricas es el resultado pleno del modo de recepción que parte del mismo conocimiento literario; en otras palabras, los textos lucianescos serían en sí una propuesta de la misma teoría literaria. De hecho, puede verse que no se separa demasiado del canon mítico documentado por la tradición arcaica y clásica de Grecia y se puede afirmar, incluso, que el mito prometeico coronó en el diálogo de Luciano los atributos que la cultura griega pudo reflexionar en él, pues su creación se dio, justamente, en el momento en que los ideales de la *paideia* griega gozaban de un renacimiento en plena época de la Roma imperial con el aticismo.¹⁷⁹

Sin embargo, no sólo el aspecto lingüístico fue el punto de interés de pensadores como Luciano, sino que se buscó prácticamente una reconstrucción cultural y, en algunos casos, hasta como forma de vida del glorioso pasado ateniense. A este respecto vale la pena citar las palabras de E. L. Bowie:

Más que ver el arcaísmo lingüístico (sc. el aticismo) como un producto de los avances internos

¹⁷⁹ Hay que entender el aticismo ante todo como reacción contra la ampulosidad asiánica, pero constituye un signo de debilidad y anquilosamiento el que no tuviera que oponer a aquél sino una forma de lenguaje y estilo que en siglos anteriores había sido expresión de denso contenido... El aticismo encontró su expresión extrema en la elaboración lexical del material lingüístico consagrado. Albin Lesky, *Historia de la Literatura Griega*, p. 864.

de la literatura que iban paralelos a otras manifestaciones de arcaísmo, o considerar el más probable y general punto de vista que tales manifestaciones son por sí mismas productos de tales avances lingüísticos, deberíamos quizás ver esta situación literaria como un factor de un patrón arcaizante de comportamiento general, que no causa una parte de las consecuencias de otros factores, sino que es parte de tales consecuencias.²⁸⁰

En efecto, la época de Luciano se distinguió por el interés intelectual en torno al pensamiento griego, en todas sus áreas, el cual experimentó un prolongado florecimiento que abarcó desde el periodo de Nerva hasta la muerte de Marco Aurelio. La intensa recepción, análisis y recreación de los modelos culturales de la Grecia antigua constituyen un fundamento importante para la definición de la cultura de Occidente, pues son los pensadores de esta época, entre ellos Luciano, quienes interpretan a sus predecesores griegos después de que este pueblo había entrado en decadencia.

Dentro de las obras de Luciano, el diálogo prometeico puede ser agrupado entre los *Diálogos de los dioses*, en tanto que el tema es desarrollado por personajes divinos: Prometeo, Hermes y Hefesto. Vale la pena anotar que, si bien Zeus es juez y parte en la causa en contra del Titán y, por lo mismo,

²⁸⁰ E. L. Bowie, "Los griegos y su pasado en la segunda sofística", en M. I. Finley, *Estudios sobre historia antigua*, p. 226

es mencionado constantemente, se mantiene ausente de la discusión, como sucede con los relatos de Esquilo y de Protágoras, que abordan este tema en la literatura griega de la época clásica.

El diálogo ofrece diversas cuestiones interesantes en cuanto a su composición: no se trata de una estructura al estilo impuesto por Platón en sentido estricto; no obstante que, efectivamente, su forma obedece a la influencia dialéctica en el modo de abordar un tema filosófico, como puede observarse por el simple hecho de que hay el tiempo necesario para que Prometeo pueda defender su causa antes de que llegue el águila a torturarlo.²⁸¹ En efecto, en los diálogos platónicos es un tópico el que haya disponibilidad de los personajes para dialogar con el tiempo suficiente.²⁸²

El diálogo también puede analizarse como un discurso de carácter judicial²⁸³ o, incluso, como una apología del proceder del mismo Prometeo ante sus verdugos. Se trataría en todo caso de un ejercicio retórico, como se acostumbraba en las escuelas de oratoria, cuyo fin era adiestrar a los alumnos en la defensa de tesis antagónicas, las llamadas

²⁸¹ Luc., *Prometeo* 4

²⁸² Cfr., por ejemplo, Platón, *Ión* 531a: *Sóc.- Yo, por mi parte, tomaré tiempo para escucharte.* En el mismo sentido cfr. también *Cármides* 153c-d y *Protágoras* 310a.

²⁸³ Así, por ejemplo, dice Hefesto.- *yo no domino la oratoria judicial, lo que constituye un lugar común para excusarse y no hablar como parte acusadora frente al discurso de Prometeo.* Luc., *Prometeo* 5.

antilogía. Este último aspecto también rescataría una parte de tradición sofística. La antilogía en el mito de Prometeo es la que ya se conocía desde la versión de Hesíodo: Zeus contra el Titán por los *motifs* de la creación de los hombres, de la división dolosa de las carnes del sacrificio y del robo del fuego y la donación de este elemento a los hombres. La causa de la disputa entre los personajes divinos debió ser, en este sentido, una fuente fecunda para practicar en los certámenes retóricos.

Como quiera que sea el asunto del género elegido -no necesariamente el texto debe ser examinado por medio de una sola estructura, sino como la mezcla de varias, como un género mixto-, hay en el fondo y en la forma de todo esto una visión sofística, novedosa, como la tradición la ha llamado, una segunda sofística: el manejo y el conocimiento de diversos géneros y temas literarios muestra el interés intelectual de Luciano y, en sí, los principios culturales que privaban en la época imperial romana. Tales características se observan dentro del mismo opúsculo lucianesco, pues hay varias referencias a este hecho cuando se califica a Prometeo de *habilísimo en el uso de la palabra*,

o, más adelante, no es fácil, *Prometeo*, litigar con un sofista tan excelente.²⁸⁴

La forma en que Luciano mezcló los más variados temas y las formas literarias heredadas por la cultura de la época clásica hacen de este autor uno de los representantes del modelo intelectual que se desarrolló en la antigüedad del Imperio Romano, y específicamente el siglo II que se distinguió por ser una especie de Renacimiento de la cultura clásica, según la opinión de Alsina Clota.²⁸⁵

Por otra parte, también se puede examinar el vasto conocimiento de Luciano y su interés por los autores de la Grecia Clásica a través de las citas sobre las obras de éstos. Específicamente, en *Prometeo* es evidente su conocimiento de la poesía de Homero y de Hesíodo, poetas que cita con frecuencia, al mezclar los versos de éstos con la idea general por él desarrollada; además, de las referencias implícitas al *Prometeo encadenado* de Esquilo. Así, por ejemplo, la expresión *καλύψας ἄργετι δημῶ* (tras cubrirlos de luciente grasa, sc. a los huesos) es un duplicado evidente de parte de un hexámetro de Hesíodo.²⁸⁶ Para Graham Anderson, el *pastiche* es una particularidad que define, en cierto modo, el

²⁸⁴ Luc., *Prom.*, 4.10 y 20.1

²⁸⁵ Cfr. su introducción a *Luciano I*, p. 7 y ss.

²⁸⁶ Hesíodo, *Theog.* 541

estilo de Luciano:²⁸⁷ en la medida en que este autor conoce a profundidad las fuentes en las que se basa para crear una obra nueva, tiene la capacidad de incorporar y mezclar todos los elementos disponibles, de modo que si el lector no conoce tales fuentes, pensará que lo escrito por Luciano es algo totalmente original.

Al respecto, hay opiniones encontradas: para algunos críticos,²⁸⁸ el siglo II d. C. es una época en la que los autores se dedican básicamente a la *imitatio* de los escritores antiguos, por lo cual su obra literaria no tendría un valor más allá del conocimiento y del acercamiento a las formas ya tratadas por los *clásicos*; para otros estudiosos de esta época,²⁸⁹ la manera en que los escritores de los primeros siglos de nuestra Era abordan el fenómeno literario, no es simplemente el principio de la imitación como ejercicio práctico, sino que, con ello, se crean verdaderas formas y corrientes literarias basadas en la *mimesis*, es decir, en la manera en que tratan de emular las formas y los temas clásicos, pero con un sentido propio, tal como sucede con el diálogo *Prometeo*.

²⁸⁷ Luciano, p. 1 y ss.

²⁸⁸ Como, por ejemplo, W. Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, Stuttgart 1887-1876 (citado y comentado por A. Clota en su introducción a Luciano, pp. 17-18)

²⁸⁹ Esta nueva visión sobre los estudios de la Segunda Sofística se debe, en gran medida, a la obra de J. Bompaire, *Lucien écrivain: imitation et creation*, Paris 1958.

La forma que adopta la disputa entre los dioses no es la única característica que señala la influencia sofística que se percibe en esta obra; pues, además, se hallan los materiales míticos que Luciano recoge y que demuestran los alcances del intelectual de la época Segunda Sofística, el cual tiene a su disposición las distintas versiones sobre los temas mitológicos: Luciano es un escritor que conoce las fuentes que marcan los hitos de la cultura que le precede, pero, además, es un agudo receptor y creador de una nueva visión, lo cual hace que su obra tenga características propias en cuanto al estilo y respecto de la cultura de su época: no se trata de un simple repetidor.

Las características señaladas para Luciano se verifican en el diálogo en cuestión. Así, en primera instancia, se aprecia, por un lado, la imitación del diálogo platónico en la presentación dialéctica del asunto: la defensa que Prometeo hace de su causa -la ayuda que prestó a los hombres con el robo del fuego- frente a los emisarios de Zeus, que son Hermes y Hefesto. En la estrategia retórica que se plantea, el Titán expone sus motivos a modo de argumentos para tratar de convencer a los subalternos de Zeus de que su proceder fue correcto. Prometeo tratará de demostrar que el

reparto de las carnes -eco del texto hesiódico-²⁹⁰ y el robo del fuego -*motif* que aparece en los textos analizados anteriormente-²⁹¹ fue un acto justo y, por lo tanto, el castigo, impuesto por Zeus, de ser encadenado al Cáucaso fue una injusticia. Por su parte, Hermes, debería tratar de hacer valer la voz de Zeus, en tanto su representante, pero ante la evidencia del poder que detenta éste, no hace la acusación correspondiente, pues su validez es de todos conocida: los argumentos implícitos *ad hominem* y *ad auctoritatem* se imponen a través de la figura del Cronida.

Así pues, tal como Hermes lo afirma,²⁹² la defensa de Prometeo es innecesaria porque, a final de cuentas, recibirá el castigo que ya Zeus había determinado.²⁹³ Ciertamente no hay, en sentido estricto, un verdadero *agón* entre Hermes y Prometeo; es este personaje el único que plantea una verdadera argumentación con la cual refuta la validez de los designios de Zeus. La postura de Hermes es pasiva, como también lo observó Esquilo en el *Prometeo encadenado*, ya que

²⁹⁰ Hesíodo, *Theog.*, vv. 535 y ss.

²⁹¹ Hesíodo, *Theog.*, vv. 565 y ss., Esq., *Prometeo encadenado*, vv. 106-112 y Platón, *Protágoras*, 321e

²⁹² Luc., *Prometeo* 4

²⁹³ Luciano sigue la tradición del mito prometeico al colocar a Hermes y Hefestos como comisionados de Zeus para cumplir con su voluntad, pero a este aspecto se suma el hecho de que bajo el Imperio Romano del siglo I d. C., un juicio como el de Prometeo no sería tomado con tanta importancia al punto de que fuera necesaria la intervención del emperador o del senado, pues bastaba con la resolución que tomara el *Praefectus Urbis* o el *Praefectus Praetorio*. Cfr. G. E. M. de Ste Croix, "¿Por qué fueron perseguidos los primeros cristianos?", en M. I. Finley, *op. cit.*, p. 241.

se limita a volver a enumerar los errores que cometió el Titán sin ofrecer una argumentación suficiente: el engaño en la repartición de las carnes, la creación de los hombres y el robo del fuego.²⁹⁴

A cada una de estas acusaciones, Prometeo responde con una serie de argumentos basados fundamentalmente en una tenaz ironía y en la búsqueda de las contradicciones que comporta el pensamiento y el actuar de Zeus.²⁹⁵ Sin duda, el autor destila a través de Prometeo su habilidad retórica, sobre todo el arte de construir argumentos convincentes. Al igual que en las antilogías, la técnica retórica de Prometeo consiste en hacer de su postura el elemento fuerte y en probar que las razones que sostiene la acusación de Zeus son irrelevantes; por su parte, Hermes se limita a enunciar las causas que sostienen la condena de Prometeo, sin que ofrezca una argumentación efectiva que fundamente la sentencia de Zeus.

Pero no sólo importa el carácter retórico de este opúsculo de Luciano, sino que en los mismos argumentos se puede apreciar la visión que este autor tiene sobre la tradición prometeica. Así, la forma retórica del mito permite columbrar la finalidad de los contenidos mitológicos, y es

²⁹⁴ Luc., *Prometeo* 6

²⁹⁵ La tendencia arcaizante alcanzó en Luciano la burla e ironía de los temas de la cultura griega antigua y del modo de tratarlos. Cfr. E. L. Bowie, *op. cit.*, pp. 192-193.

por ello que resulta pertinente analizar cada argumento que esgrime Prometeo.

Argumentación sobre el *motif* de la división de la carne:²⁹⁶

En torno al asunto de la repartición de las carnes sacrificiales, Prometeo defiende su causa echando mano de tres recursos retóricos: el *éthos* de Zeus,²⁹⁷ el lugar común de hacer del argumento débil el más fuerte y la descalificación del argumento del adversario, el Cronida, al analizarlo como causa falsa.

El *éthos* es una característica que el orador debe tomar en cuenta para llevar a cabo la persuasión. Se trata de un proceso que, en este caso, no sólo involucra al receptor y al emisor, como propone Aristóteles, sino que el interés en definir el *éthos* está puesto sobre el sujeto que acusa: Zeus. El *éthos* de Zeus es delineado como mezquino y represor, adjetivos que recuerdan la descripción esquilea para definirlo como tirano.²⁹⁸ Tal caracterización resulta del enojo infantil del Cronida por haber hallado un hueso oculto en la carne que le correspondía en el ya citado banquete entre los hombres y los dioses. Se reconoce de modo claro que

²⁹⁶ Luc., *Prometeo* 7- 10

²⁹⁷ Sobre el *éthos* en general cfr., Arist., *Rhet.*, 1356a 5-15

²⁹⁸ *Prometeo encadenado*, v. 35

la revelación del carácter de Zeus proyecta sobre el potencial auditorio una impresión adversa a partir de las características enunciadas.

En efecto, en la manera de presentar la evidencia del castigo que Zeus impone a Prometeo, se puede vislumbrar la diferencia que hay entre el castigo y la venganza provocada por la ira.²⁹⁹ Como el mismo texto lucianesco indica, la ira de Zeus es el motor que mueve al Titán hacia la crucifixión, de manera que se trata no de la aplicación de la justicia, pues no se puede hablar de acto justo cuando las pasiones dominan al que acusa y, además, determina el castigo, sino de una venganza disfrazada de justicia.

Esta manera de recrear el mito por parte de Luciano coloca a la visión de Hesíodo como una puerilidad, pues en la versión de este poeta el engaño fue el principio de la inmensa cólera de Zeus y de las desgracias que posteriormente sucedieron, en tanto que no se trataba de un *pequeño hueso*, como afirma el Prometeo lucianesco, sino de todos los huesos cubiertos dolosamente de grasa. Si, en efecto, resulta que sólo fue un hueso entre la carne y, además, el Titán le *había gastado una broma* a Zeus, resulta exagerada la reacción de

²⁹⁹ Arist., *Rhet.* 1369b 13-15: *la venganza es diferente del castigo porque éste está motivado por quien lo padece y, al contrario, la venganza por quien la toma con el fin de tener una satisfacción.*

éste, sobre todo en el ambiente del banquete en que se lleva a cabo la guasa o el engaño.

Como en los discursos judiciales, Prometeo delinea el ambiente en que le juega la broma a Zeus: en un banquete priva la broma, la risa, el festín, el ingenio, de manera que su engaño al Cronida es algo propio de acuerdo con la situación imperante. El efecto retórico, entonces, resulta adecuado, pues el orador establece de manera velada la relación que existe entre el *éthos* del sujeto y el ambiente en que ocurre determinada acción: el sujeto se comporta de acuerdo con las características que se dan en el ambiente, de modo que es propio de quien asiste a un convite el ser bromista y aceptar también las bromas, de lo cual resulta que Zeus actúa de manera injusta al castigar a Prometeo con el suplicio de la cruz.³⁰⁰

Hay que observar que, para que la impresión de una actitud inapropiada por parte de Zeus resulte con mayor evidencia, Prometeo, de modo inteligente, afirma que será clavado en la cruz sólo por el motivo de haber puesto un hueso en la ración del Cronida y omite las otras causales de

³⁰⁰ Es importante resaltar que Prometeo no es atado al Cáucaso con cadenas y grilletes, sino que en la versión de Luciano aparece la cruz como lugar del castigo, hecho que revela el momento en que el diálogo fue compuesto y la manera en que el contexto cristiano influye en la reconstrucción del mito prometeico. Sobre los motivos de las persecuciones cristianas y los castigos desde una óptica legal, cfr. G. E. M. de Ste Croix, "¿Por qué fueron perseguidos los primeros cristianos?", en M. I. Finley, *op. cit.*, pp. 233-273.

su enjuiciamiento: la creación del hombre y el robo del fuego, acusaciones que rebate por separado, pues de esta manera es factible argumentar cada uno de los elementos de la acusación a fin de desmembrar lo que en síntesis da la impresión de ser principio y causa de grandes cosas.³⁰¹

En efecto, la acusación de Zeus es vista de manera global, como una síntesis que bajo el análisis (*diaíresis*) de cada una de sus partes permite llegar a una definición más evidente y clara que permite descubrir la validez o la invalidez de los argumentos, proceso que lleva a cabo Prometeo desde el momento en que divide su defensa en tres partes.³⁰² Además, al proceder de esta manera, es posible descartar las causas en que se basa la parte acusadora, pues se pone en evidencia la estructura de los argumentos contrarios y su misma esencia.

Otro elemento retórico sobresaliente consiste en sostener que el enojo de Zeus se da al día siguiente del banquete.³⁰³ El motivo del tiempo pone en evidencia por lo menos dos peculiaridades que soportan el bosquejo del carácter del Cronida: que no es propio de un dios proceder de

³⁰¹ Arist., *Rhet.*, 1365. Cfr. también Quint., *Inst. Orat.*, IX 3, 54

³⁰² El tópicο *ἐκ διαίρεσως* es analizado por Aristóteles tanto en la *Rhet.*, 1398a 30, como, más ampliamente, en los *Tóp.*, 109b 13-29.

³⁰³ El tópicο *ἐκ τοῦ τὸν χρόνον ἀκοσμίην* se refiere aquí al momento propicio en cuanto al proceder del Cronida, es decir, que éste debió demostrar su enojo cuando se dio el banquete y no después. Sobre el uso de este tópicο, cfr., Arist., *Rhet.*, 1397b 30 y ss., *Tóp.*, 111b 24 y 115b 11; Quint., *Inst. Orat.*, V 10, 42.

tal manera, por lo que su poder queda en entredicho; y que al no deponer el enfado dentro del tiempo prudente, se perfila, entonces, un *éthos* vengativo y rencoroso. Es claro que el procedimiento utilizado presupone que el carácter de Prometeo es contrario a estos rasgos que él mismo atribuye a Zeus: al afirmar determinada idea, se define por extensión lo contrario.

Al hacer estos contrastes, Prometeo, en el más puro estilo sofístico, hace del argumento débil el punto más fuerte que sostiene su defensa: el castigo que Zeus le impone resulta proporcionalmente injusto y fuera de toda lógica, de acuerdo con la situación dentro de la cual se lleva a cabo el banquete:

a. Prometeo le quita a Zeus, en broma, una porción pequeña de carne,

b. Zeus, en respuesta, decide castigar a Prometeo revolviendo *el cielo con la tierra*, recurre a *cadenas, cruces y al Cáucaso entero*, y envía águilas para que le hieran con sus picos en el hígado.

De tales premisas se infiere, por medio del razonamiento antitético, que se sostiene en el tópico *ad maius*, que

c. Si Prometeo le hubiera quitado todo el buey del sacrificio, el castigo hubiera sido mucho mayor del ya señalado.³⁰⁴

Con este razonamiento, Prometeo define, en consecuencia, que Zeus es de gran mezquindad de espíritu, de ánimo innoble y de predisposición a la ira.³⁰⁵ Este argumento se halla en relación, nuevamente, con el carácter que define a un ser tiránico y que, por lo mismo, resulta de una naturaleza inferior a la del hombre. Tal deducción resulta importante porque Prometeo no sólo descalifica el proceder de Zeus al tomar medidas desproporcionadas en su contra, sino que, además, demuestra que *humanamente* está muy alejado de los hombres, lo cual quiere decir que éstos se comportan, en tales circunstancias, con mejor juicio que el mismo Zeus. Con lo anterior se demuestra que las causas que sostienen la acusación son falsas, pues se basan en los sentimientos y no en elementos objetivos.

³⁰⁴ Este argumento comporta también la fórmula de la αὔξεισις en cuanto que enfatiza la importancia cuantitativa del engaño y la importancia cualitativa del castigo. Cfr. Arist., *Rhet.*, 1368a 10 y ss., y G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, pp. 60-72. Hay que recordar que en el *Prometeo encadenado* los distintos personajes que dialogan con el Titán, le señalan la importancia de ser prudente y callar, so pena de que el castigo de Zeus resultará más fuerte.

³⁰⁵ Luc., *Prometeo* 9

Argumentación sobre el motivo de la creación de los
hombres:³⁰⁶

En la querrela de la creación de los hombres, Prometeo refuta dos causas que sostienen la acusación:

- a) Los hombres no debieron ser creados, pero una vez que ya lo fueron,
- b) debieron ser creados en forma distinta, es decir, sin tomar en cuenta el modelo divino y a partir de otro material que no fuera la tierra.

Sin embargo, la misma creación del hombre responde de modo natural al orden divino, en tanto que la humanidad fue creada, de manera directa, por Prometeo y Atenea, así que su naturaleza es de origen divino. Además, esta parte del mito que recrea Luciano, hace énfasis en el hecho de que Prometeo creó a los hombres amasando agua y barro, como ya lo había señalado Hesíodo,³⁰⁷ lo cual sugiere que el escritor sigue, por un lado, el antiguo patrón del mito del origen de la raza humana y, por otro lado, conserva la idea de que la tierra - Gea- continua siendo, hasta este punto, la generadora de vida

³⁰⁶ Luc., *Prometeo* 11-17

³⁰⁷ Hesíodo, *Theog.* vv. 45 y ss.

primigenia:³⁰⁸ el hombre sale de la tierra y trabaja en ella para obtener su sustento, al mismo tiempo que crea cosas, pues, como explica Prometeo, la tierra en sí es una extensión salvaje, sin movimiento, sin arte y sin religión.³⁰⁹

La relación de hechos que hace Prometeo funciona como una especie de narración (διήγησις),³¹⁰ en tanto que recupera parte de la historia primitiva con el fin de demostrar que la invención del hombre resultó un favor de su parte para los demás dioses. Y, también, esta narración sostiene la tesis de que son los hombres quienes con sus *téchnai* llevan a cabo los sacrificios, construyen los altares y los templos, hacen fiestas en honor de los dioses. Prometeo, desde esta perspectiva, no sólo es benefactor de los hombres, sino, también, de los dioses. Se demuestra así el desarrollo alcanzado por la humanidad, pero asimismo la mezquindad de Zeus, al no reconocer el trabajo de Prometeo y de los hombres. A final de cuentas, el hombre siempre estará un escalón abajo de los dioses, si es que el temor del Cronida

³⁰⁸ Hesíodo, *Erga*, vv. 108-109; cfr. también el comentario de Giancarlo Finazzo, *La realtà di mondo nella visione cosmogonica esiodea*, pp. 105-106

³⁰⁹ Luc., *Prometeo*, §12

³¹⁰ El uso de la διήγησις en este diálogo es indicio del interés retórico y, específicamente, de la estructura del discurso forense. Sobre la función de esta parte del discurso, cfr. Arist., *Rhet.*, 1414a 37-39, 1414b 14, 1416b 17 y ss., Cic., *Orat.* XXXV 122, 124; *De Inv.* I 1, 18-21; Quint., *Inst. Orat.* IV 2 y ss.

era que el hombre alcanzara las mismas virtudes que poseen los dioses.³¹¹

En efecto, la humanidad es inferior a las deidades, pero ellas mismas la necesitan para que pueda dar fe de la creación divina, sin la cual dejaría de tener razón su existencia.³¹² Ahora bien, hay un mensaje sofisticado oculto en esta afirmación. Si, como afirma Prometeo, el hombre es testigo de la obra divina, entonces resulta que tal creación fue hecha para él y no para los dioses; pero, a falta de testigos, desaparece esa obra divina y los dioses dejan de tener también vigencia, puesto que su naturaleza exige que el hombre, como ya se dijo, le construya templos y le haga sacrificios, pero sobre todo que dé testimonio de que ellos existen, a través de la admiración que les manifiestan y la reconstrucción que hacen del trabajo divino.

Como Protágoras, Luciano, que es un neo-sofista y como tal heredero de éste, parece sugerir que los dioses no existen, pues esta interpretación que se hace del dicho lucianesco tiene que ponerse en relación con la teoría sobre la percepción de las cosas como método para obtener el conocimiento:³¹³ si los hombres perciben por medio de los sentidos lo que es la creación divina, entonces los dioses

³¹¹ Luc., *Prometeo*, 13-14

³¹² Luc., *Prometeo*, 15

³¹³ Cfr. W. K. C. Guthrie, *op. cit.*, III, pp. 234 y ss., W. Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, pp. 172 y ss.

existen, puesto que el hombre los asimila por este medio. Así pues, si Zeus niega para el hombre la posibilidad de percibir en tanto que los destruye o los deja en un estado irracional, como las demás fieras, al negarles el fuego, no habrá nadie que pruebe que los dioses existen.

Ahora bien, además de la responsabilidad que el hombre observa en relación con los dioses, éstos tienen a su vez la tarea de *ejercer sobre aquéllos su providencia*.³¹⁴ De este modo, se confirma el vínculo que existe entre el mundo divino y el humano, tal lo como sugería el sacrificio en Mecona narrado por Hesíodo y que, según lo ya visto, es ineludible y fatal. Hay, en efecto, un parentesco entre la divinidad y el hombre porque éste fue hecho a imagen y semejanza de aquél y, además, porque participa de las esencias de sus dioses creadores que, en la versión de Luciano, son Prometeo, Atenea y de manera colateral pero esencial, por ser la que aporta la materia prima, Gea, la tierra; pero sobre todo porque entre el hombre y dios hay una especie de pacto que consiste en el reconocimiento mutuo, con lo cual pueden llegar ser.

Hay dos argumentos más que defienden la postura prometeica de haber creado a los hombres de manera similar a los dioses: en primer lugar, la figura de éstos es la más *absolutamente hermosa* y, en segundo lugar, el haber hecho a

³¹⁴ Luc., *Prometeo*, 16

la humanidad de otra manera que no fuera la que designó el mismo Zeus, hubiera supuesto una raza fiera y salvaje, incapaz de hacer sacrificios a los dioses, con lo cual una parte esencial del por qué fueron creados los hombres no tendría razón de ser, como ya se señaló.

Un aspecto que vale la pena recalcar en este punto es que Luciano sugiere que la religión es un signo del progreso humano. En efecto, es posible hablar de civilización cuando los hombres son capaces de revelar un conocimiento superior que crea todo el aparato que sostiene y organiza las relaciones entre los dioses y los hombres.

La divinidad es un problema que interesó a los sofistas de la primera generación y que el renacimiento de esta forma de pensar vio enriquecido por el contexto histórico en el que se desarrolló la Segunda Sofística. Las ideas de los filósofos griegos al respecto fueron básicas para la concepción de los sistemas religiosos que tanto auge y progreso tuvieron en la época del Imperio Romano: cuando Luciano plantea que los hombres son necesarios para llevar a cabo todo el aparato ritual que se debe a los dioses, no hace otra cosa que poner en la mesa de discusión, nuevamente, la visión de Protágoras sobre la condición del desarrollo social bajo el cual nace la religión.

La maldad es otro de los aspectos negativos que Zeus y los demás dioses ven en el hombre: el adulterio, la guerra y la falta de respeto a los padres;³¹⁵ sin embargo, como esta forma de ser también es propia de las divinidades, entonces, cómo puede exigírsele a la humanidad que tenga un mejor comportamiento si su modelo, dios, es igualmente perverso. Hay, pues, por parte de los dioses, una doble moral (un doble argumento) en este aspecto, misma que se muestra a través de otros mitos en los que Luciano, a través de Prometeo, recuerda los amores de Zeus con Europa, Antíopa y Leda, cuando se transforma en otros seres para saciar su apetito sexual.³¹⁶ Nuestro autor echa mano aquí del uso del παράδειγμα, el ejemplo, para demostrar la igualdad que existe entre los hombres y los dioses en cuanto a las pasiones y a la manera de actuar ante situaciones como ésta, con la desventaja que tienen los hombres de no poder convertirse en otros seres.³¹⁷

Con lo anterior, se demuestra que la pasión es propia de los dioses y que si éstos censuran también, con mayor rigor, la creación de la mujer, no deberían luego buscarla para *engendrar dioses con ellas*, puesto que la consideran peor que el hombre. De manera que este argumento señala que no sólo el

³¹⁵ Luc., *Prometeo*, 16

³¹⁶ Luc., *Prometeo*, 17

³¹⁷ Arist., *Rhet.*, 1357b 27 y ss.: no hay (sc. en el ejemplo) una relación de la parte con el todo, ni del todo con la parte, sino de la parte con la parte y de lo semejante con lo semejante.

proceder de Zeus es un modelo que se imita entre los hombres, sino que también esta misma forma de actuar es incoherente: si el Cronida desprecia a la humanidad, ¿cómo es posible que sostenga relaciones sexuales con las mujeres? Se trata, pues, de un argumento que identifica el caso planteado con uno análogo para demostrar la invalidez de la forma de actuar de Zeus.³¹⁸

Argumentación sobre el motif del fuego:³¹⁹

El asunto del fuego en el marco del planteamiento retórico de Luciano afecta también el *éthos* de los dioses: sólo se puede explicar por un carácter egoísta el que se piense que el hecho de que los hombres posean el fuego se deba a un hurto, pues no se puede robar lo que no se agota.³²⁰ En cambio, si los dioses fueran como los definen Homero y Hesíodo, *dispensadores de beneficios*,³²¹ no verían como una falta el que los hombres puedan compartir el favor del fuego divino.

De hecho, los hombres necesitan del fuego mientras que los dioses no, puesto que los alimentos de éstos no requieren del cocimiento y los de los hombres sí. De lo anterior,

³¹⁸ El argumento se refiere al análisis que se hace en una igualdad de razones, de ahí la comparación entre el proceder de Zeus y el de los hombres. Sobre este tópico, cfr. Arist., *Rhet.*, 1399a 35 y ss.

³¹⁹ Luc., *Prometeo*, 18-19

³²⁰ Luc., *Prometeo*, 18

³²¹ Homero, *Odisea* VIII 325 y Hesíodo, *Theog.*, v. 46

Prometeo observa también que gracias al fuego los hombres, como ya se mencionó, pueden llevar a cabo los sacrificios a los dioses, quienes salen beneficiados con ello porque ésta es la manera de honrarlos y, en cierta medida, de alimentarlos.

El *motif* del fuego es cerrado por Prometeo con un argumento que involucra la exageración y la ironía: si el hombre no debe poseer el fuego, entonces también debería quitárseles el sol, puesto que es *más divino y ardiente*.³²² Es evidente que esta forma argumentativa tiene relación con la prueba anterior en torno a la naturaleza infinta del fuego: el sol es un bien común y natural que en nada disminuye si el hombre goza de sus beneficios como los dioses. La envidia haría nuevamente que al hombre le fuera privado este don, pero, como ya se observó, los dioses necesitan que los hombres existan para que ellos también puedan ser.

El cierre del discurso prometeico es una muestra de la manera en que terminan los discursos judiciales: la fórmula *he dicho* marca no sólo el fin del discurso, sino que muestra también la estimación que el acusado tiene en sus palabras, es decir, aporta una sentencia que implica que lo dicho es así y no de otro modo, a pesar de que pide a los dioses que corrijan y refuten lo afirmado por él, pues habrá lugar para

³²² Luc., Prometeo, 19

que haga una segunda defensa. Este hecho confirma el carácter antilógico del opúsculo, a pesar de que no se manifiesta la parte contestaria.

Finalmente, el discurso de Prometeo resulta, por cierto, una prueba del modo en que se puede hacer la defensa de una causa perdida:³²³ ante los razonamientos del Titán, no hay posibilidad de cambiar la sentencia de Zeus. Hermes y Hefesto, a final de cuentas, oyen el discurso de Prometeo como quien ve llover y no se moja, pues se presentan como lugartenientes de Zeus para hacer cumplir su voluntad. Indiscutiblemente, Prometeo sabe que nada conseguiría con hacer su defensa, pero, como narra la tradición y como aparece en esta misma obra, él conoce la identidad de aquél que lo salvará del suplicio, Heracles, y que tendría la posibilidad de derrocar a Zeus.³²⁴ El secreto de Prometeo es lo que, a final de cuentas, lo salvó para que pudiera nuevamente departir con los dioses.

En suma, resulta evidente que los intereses de Luciano en este opúsculo son, en primer término, la recreación del mito como material satírico, como en la mayoría de sus diálogos, es decir, que le interesa la reflexión mítica, religiosa, moral y política del mito, tal como ya se vio en

³²³ Lo cual acerca a este discurso con la tradición sofística, cfr. como ejemplo *La defensa de Helena* de Gorgias.

³²⁴ Luc., *Prometeo* §20 y *Diálogos de los dioses* 1

los autores anteriores a él. Luciano buscó el material mitológico para hacer escarnio de los dioses y de los héroes, lo cual apunta hacia un sentido moral en el que desmitifica la tradición literaria al darle otros tintes al relato prometeico, sin olvidar los modelos que le antecedieron. En segundo término, Luciano realizó un ejercicio retórico en el que fue capaz de tomar diversos temas con el fin de demostrar que cualquier tesis, incluso aquellas que se oponen a la tradición, tiene la posibilidad de ser defendidas. Como en el caso de Gorgias en la *Defensa de Helena*, Luciano defiende a través de los recursos retóricos lo que es indefendible de acuerdo con los modelos literarios previos, pero hizo suyo y demostró en este opúsculo la validez del discurso antilógico.

**IV. Dos visiones sobre el mito de
Prometeo en el siglo XX: el héroe
moderno vs. el héroe postmoderno**

El héroe moderno

*Feu créateur, destructeur, flamme artiste!
Feu, héritier des lueurs du couchant!
L'aurore monte au cœur du soir trop triste;
le doux foyer a joint les mains; le champ
a pris le lieu des broussailles brûlées.
Le métal dur jaillit dans les coulées,
le fer ardent plie et cède au marteau.
Une clarté sous un toit comble l'âme.
Le pain mûrit comme un fruit dans la flamme.
Qu'il vous aime, pour faire un don si beau!
Simone Weil. Prométhée*

Desde que el ser humano reflexionó por primera vez sobre la naturaleza de su entorno hasta la racionalización matemática montada sobre un mundo medible por su eficacia, la esencia del mito ha evolucionado a tal punto que cabe la duda de que su razón de ser tenga cabida en el mundo actual. El hombre más antiguo se habría preguntado, primero, qué es lo que originaba y movía a su mundo. A través de la especulación, atribuía poderes y características fuera de su propio alcance a potencias desconocidas que sólo percibía por medio de sus efectos, faustos o nefastos. Al hacer esta última diferenciación, la humanidad cruzó el umbral hacia lo religioso. Los mitos primarios entraron en un *corpus* ético para darle forma a la religión. El mito de Prometeo debió nacer primigeniamente de un acto natural e inexplicable -el

fuego- y de la institucionalización del dios-héroe a quien se le debía el culto respectivo. Más tarde, dentro de la misma cultura griega antigua, el mito fue un espacio para filosofar, entendiendo este término en los parámetros del pensamiento platónico, pues habría que considerar que desde el primer estadio de la especulación física habría nacido ya la filosofía.³²⁵ La racionalización del mito implica un proceso inverso: una vez que el mito alcanzó el rango de texto religioso, la misma filosofía se encargó de desacralizarlo con el fin de llevar a cabo una reflexión más allá del simple relato folklórico. Gide y Camus procedieron de este modo y colocaron a Prometeo como un prototipo de rebelión de los tiempos modernos.

En nuestros días el mito sigue vigente como una manera necesaria para explicar la realidad que no alcanza una elucidación concreta, pero ya no se trata solamente del temor primitivo ante la naturaleza y de la rebelión del héroe contra la ideología tradicional; sino que, ahora, el mito presenta con mayor evidencia su carácter fantástico; al relato mítico se agregan los mecanismos que ofrece la tecnología, por extraño que parezca; la fortaleza física de los héroes, por ejemplo, es magnificada por los prodigios de

³²⁵ Cfr. *supra* pp. 35-38

la tecnología; así, los medios han llegado a ser más importantes que los sujetos.

Sin embargo, se da la paradoja de que, con toda la tecnología que se tiene a disposición, la humanidad necesita de los mitos, no sólo para entretener o para engañar, como ya se creía desde Platón,³²⁶ sino también, y quizá sea lo más importante, para sostener una historia para que el hombre no se sienta huérfano en un mundo ya de por sí carente de héroes, a pesar de la multiplicación mediática de éstos.

Algunos pensadores de la Ilustración, principio evidente de la modernidad, sentaron la vana esperanza de que las artes y las ciencias, es decir, las formas del progreso ejercerían, por un lado, un control sobre las fuerzas de la naturaleza y, por otro lado, promoverían el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso, como resultado de lo anterior, la felicidad del hombre.³²⁷

Por ello, la modernidad fue vista en su momento como la fuente que poseía todos los recursos materiales y morales para que la humanidad tuviera una vida encaminada a un progreso creciente hasta alcanzar una plenitud que, en términos mitológicos, sería semejante a un estado de divinización. Algo semejante a la edad de oro mencionada por

³²⁶ Cfr. Wilhelm Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, p. 286; Oded Balaban, *op. cit.*, pp. 179 y ss.

³²⁷ Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 95

Hesíodo o a la organización política del Estado platónico. Sin embargo, la historia del siglo XX fue la tumba de los sueños de los ilustrados. El progreso demostró que no se debe ser soberbio y pretender dominar a la naturaleza y a la moral humana.³²⁸

Si bien es cierto que la Ilustración dio un impulso enorme a la historia de las ideas y a la forma de concebir la realidad, también lo es el hecho de que el separar de la mitología y de la religión a las distintas áreas del conocimiento llevó el pensamiento humano a una hiperespecialización, entre otras cosas, lo cual zanjó profundamente al conocimiento al olvidarse de la concatenación necesaria entre ciencia y espíritu. En efecto, la difusión de la Ilustración hizo que el hombre ya no aceptara tan fácilmente la fatalidad o el destino que se manifestaba a través de la voluntad de dios, y con ello inició un proceso de necesidades que hallaban consuelo en la razón, en los resultados de la ciencia.³²⁹

La ciencia, que nació desde el momento en que Prometeo le dio el fuego al hombre, sirvió, como el Titán quería, para que el hombre viviera mejor, para que pudiera sobrevivir en un mundo adverso, pero como Zeus maldijo este don, la ciencia

³²⁸ Idea que ya se encuentra en los antiguos griegos, tal como se puede leer en el coro de *Antígona*, vv. 332-375, la célebre tragedia de Sófocles.

³²⁹ Iván Illich, "Necesidades", p. 16

también traería consigo males infinitos. Y, en efecto, ese ha sido el destino de la ciencia: por una parte ha procurado al hombre una vida más amable, porque lo ha protegido de la propia naturaleza, pero, por otra parte, ha creado también una deshumanización cada vez más acentuada.

Con los avances tecnológicos, el hombre creyó que cada vez más podría superar aquellos estados primitivos en los que era necesario recurrir al mundo de la religión y al de la mitología para explicar los fenómenos físicos y sociales. Marx llegó al punto de afirmar que la religión era el opio de los pueblos. Los científicos positivistas desdeñaron el conocimiento precientífico de los pueblos primitivos. Lo cierto es que ni la ciencia social ni la ciencia pura han podido sustituir ni hacer que desaparezca del mapa mental de los seres humanos el campo mítico, que debe residir en alguna parte de su cerebro, es una parte incrustada en sus costumbres, es decir, de su memoria colectiva.

La humanidad no cesará de crear sus mitos a través de la simbología que le permite el lenguaje, en tanto exista una necesidad de explicarse una realidad que sólo puede ser expresada en términos de la metáfora, por llamarla de algún modo; es decir, que hay que entender aquí que la representación simbólica de la realidad y los resultados de la mitopoyética son un la elaboración compleja de símbolos y

signos. Tal necesidad es por naturaleza objetiva y subjetiva a la vez:³³⁰ cuando existe un código institucional (académico) que respalda la teorización de los productos semióticos, entonces es cuando se puede decir que se vuelve objetiva la triada formada por el mito, el signo y el símbolo; pero el origen de éste es subjetivo, por más que pertenezca a una colectividad.

El poeta, entendamos aquí esta palabra en su sentido etimológico de creador o inventor, busca representar una sensibilidad particular que sea capaz de evocar la forma de percibir la realidad, su realidad. El sacerdote medieval imagina un icono a nivel conceptual que será representado materialmente por un escultor o grabador: la expresión de estas dos realidades no es absolutamente la misma. Sin embargo, la sustancia simbólica del poeta busca ser decodificada por el receptor; se espera, en dado caso, cierta respuesta y cuando esto sucede al nivel de la superestructura se puede decir que, entonces inicia el proceso de *instituir un modo de sentir y de ver*.³³¹

Se puede afirmar que en la actualidad existe en la cultura de masas la misma mecánica mitopoyética que se usó en la antigüedad: hay una identificación subjetiva entre el objeto y la finalidad, de manera que, de modo consciente o

³³⁰ U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, pp. 220-221

³³¹ U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 221

inconsciente, se realiza una unidad entre las imágenes y las aspiraciones del hombre. La cultura de masas en la postmodernidad tiene como una de sus características principales la unificación universal de su sistema de valores, o al menos es lo que se pretende con los mensajes globales de los *mass media*. El mito, para ser reconocido como tal, en sus orígenes, necesita de un significado que se basa en una serie de elementos subjetivos que cobran permanencia y objetividad en el reconocimiento externo de los mismos elementos. El signo es la representación icónica del mito. El receptor de tal mensaje conoce hasta cierto nivel los elementos significativos de la creación mitémica. El consumo del símbolo es un ejemplo de la manera en que los receptores son parte de este proceso mitopoyético.

Hay una paradoja que se da en los tiempos actuales: la sociedad ha alcanzado un desarrollo que ha superado las expectativas de la ciencia y de la industria. El *lógos*, el razonamiento puro, debía haber derrocado aquellas formas de pensar primitivas; sin embargo, en la civilización industrializada se observa el mismo fenómeno de creación mítica tal como sucedió en los pueblos primitivos.³³² Y no es que se trate de una inversión de la historia o una decadencia del pensamiento humano, simplemente hay que

³³²Cfr. U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 221

considerar que las manifestaciones míticas son inherentes a los hombres y que, por profundo y sorprendente que sea el desarrollo científico y tecnológico, el pensamiento mitológico no puede desaparecer. Así, las imágenes que conforman el mito actual son la manifestaciones de lo que el hombre quiere ser en el futuro y de lo que no pudo ser en su historia.

El mito que es compartido por los miembros de una comunidad es similar al contenido y a la forma de recepción de los héroes actuales. En cambio, en la antigüedad nadie hubiera pensado que Hércules sería llevado al cine y más tarde a los dibujos animados, y nadie hubiera imaginado que un niño llegaría a pensar que al vestir un traje como representación de este héroe adquiriría sus poderes, al menos el de la pertenencia social y el de la posesión simbólica. Los pueblos de la antigüedad se jactaban de haber sido cuna de tal o cual héroe como ahora los países luchan ideológicamente a través de los medios por tener las mejores series televisivas en las que reflejan sus aspiraciones heroicas y, así, demostrar que son los "buenos" de la película.

**Le Prométhée mal enchaîné de André Gide: una ironía
para torturar la conciencia**

Cuando la vida se siente como un caos,
cuando ya no hay un Padre a través del
cual sentimos hermanos, el sacrificio
pierde el fuego del que se nutre.
Ernesto Sábato, *La resistencia*

Entre las numerosas obras que escribió y publicó André Gide (1869-1951) se encuentra una *sotie*,³³³ poco conocida y estudiada: *Le Prométhée mal enchaîné*.³³⁴ El título no podía ser más irrecusable en relación con la fuente o, más precisamente, con la literatura que toma como modelo: la literatura griega antigua, y específicamente al poeta trágico Esquilo y su *Prometeo encadenado*. En efecto, hay numerosas referencias a los autores de la antigüedad clásica griega y, en menor medida, de la literatura latina del mito prometeico, ya tratados en el capítulo anterior, las cuales son renovadas

³³³ What are *soties*? A synonym for *sottise*, *niaiserie*, *propos léger*, toward the end of the fifteenth century *sotie* (or *sottie*) lent its name to farces, where actors in fool's dress played allegorical roles with satirical significance. Related to the morality play, the *sotie* illustrated the Renaissance idea of the fool's freedom. Cryptically clad in the fool's motley, dangerous and unpleasant truths could be boldly expressed with impunity. Kurt Weinberg, *On Gide's Prométhée*, p. 24. Cfr. también, Alan Sheridan, *André Gide*, pp. 392-393.

³³⁴ La composición del *Prométhée mal enchaîné* se realizó en 1898. Al mismo tiempo, Gide trabajaba en otros dos textos con temas mitológicos relacionados con la cultura griega antigua: *Le Roi Candaulé* y *Philoctète*. *Le Prométhée* se publicó en 1899 en tres partes en los primeros números de ese año de *L'Ermitage*; al año siguiente fue publicado en un solo volumen en *Mercure de France*. Cfr. Alan Sheridan, *op. cit.*, p. 158, 160.

por la pluma de Gide. Los préstamos que este escritor toma de la literatura griega antigua para su Prometeo abarcan tanto la estructura como las distintas temáticas, que ya se han analizado en lo que corresponde a esta cultura: la simbología del fuego, el progreso humano y el problema de la libertad, entre otras.

La relación temática más explícita que hay entre el Prometeo de la literatura griega y la *sotie* de Gide es que éste sólo interpuso la palabra *mal* en la tragedia de Esquilo para ironizar el planteamiento de esta historia.³³⁵ Así, del *Prometeo encadenado* de Esquilo que enfatiza la rebelión y la libertad como instrumentos para afianzar la cualidad de ser humano, Gide en *Le Prométhée mal enchaîné* parece proponer que, efectivamente, el género de los hombres tiene un origen prometeico, divino, y éste está fincado en la conciencia, a partir de la cual se plantea, nuevamente, el conflicto de la libertad.

Hay que entender *conciencia* en su sentido epistémico, es decir, como el motor de la civilización, en tanto que proporciona las reglas de convivencia entre los hombres, como

³³⁵ La relación más directa en torno al tema de Prometeo se establece entre Gide y Esquilo por la presentación del tema y los personajes. Alan Sheridan, *op. cit.*, p. 158, señala, además, que el Prometeo de Gide *is an... allusion to... Shelley's Prometheus Unbound, and might be rendered as a Prometheus Misbound or Prometheus Ill-Bound: as in the other soties, the setting is modern, the tone light-hearted, flippant even, Parisian, while possessing an underlying, very Gidean seriousness of intent.*

bien lo observó Protágoras al tratar el mismo tópico del mito de Prometeo en torno al origen de la política,³³⁶ así como también las herramientas para obtener los recursos que le permitan subsistir.

Pero también hay que concebir el término *conciencia* en el plano de la moral judeo-cristiana, pues Gide le da un sesgo al mito griego desde esta perspectiva, al hacer una mezcla de identidades culturales diferentes -la griega y la judeo-cristiana-, que confluyen en gran medida en la conformación del espíritu de Occidente. Gide encontró en la estructura de la *sotie* el espacio propicio para realizar tal mezcla de ideas.

Le Prométhée mal enchaîné es pues, en tanto *sotie*, una ironía del mito griego que trata de Prometeo. La ironía es un recurso que el escritor utiliza para disfrazar una idea con el rostro de la parodia. Este rostro, a su vez, está lleno de sentidos y matices: a veces es la comicidad que reproduce un hecho de modo grotesco o absurdo, pues estos dos elementos son característicos de un estilo irónico;³³⁷ otras veces, es una paradoja que pone de relieve las cosas aparentemente inverosímiles que componen la vida cotidiana; es también una imitación particular en la que el autor juega con la

³³⁶ Cfr. *supra*, pp. 151 y ss.

³³⁷ Cfr. Wolfgang Kayser, *The grotesque in Art and Literature*, pp. 184-187; Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poetique*, pp. 97-99.

inteligencia del lector, quien debe descubrir las fuentes de las cuales se alimenta el texto para comprenderlo cabalmente, como parodia de modelos literarios previos. En esta *sotie*, Gide aborda un problema serio, pero como si fuese un galimatías filosófico: la conciencia y su relación con el acto gratuito, desde una perspectiva irónica para reducir ambos elementos al absurdo.

El Prometeo de Gide es altamente irónico sobre todo por los elementos paródicos con que retoma el mito antiguo: no sólo se trata de la ironía como una figura exclusivamente del ámbito retórico, sino también como una verdadera reflexión sobre los componentes de tal mito, cuya finalidad es la de adoptar una actitud sobre el problema de la conciencia y de la libertad; es decir, que la ironía reside, en este caso, en dar una visión original del mito, cuyos símbolos son imitados de forma paródica, de acuerdo con el pensamiento judeo-cristiano.³³⁸

Como sucedía en la Edad Media, la *sotie* gideana ejerce la crítica de modo grotesco e irónico sobre la moral y las instituciones, sobre los signos de éstas, sin llegar a una solución concreta, de modo que el problema planteado

³³⁸ A lo largo de la obra de Gide, se percibe una constante reflexión sobre la dialéctica existente entre catolicismo y protestantismo; además, está presente también la negación de tales sistemas religiosos. Para Gide, la religión fue motivo de incertidumbre que resolvió, en algunos casos como en esta *sotie*, a través de la ironía. Cfr. al respecto Klaus Mann, *André Gide*, pp. 139-169.

carecería de razón de ser y no conduciría a nada, a pesar de que las ideas de cada uno de los personajes señalen una postura bien definida. Se puede afirmar que las *soties* de Gide adelantan, en este sentido, ciertos aspectos del teatro del siglo XX, al presentar problemas del sujeto de manera aparentemente absurda y sin solución evidente.³³⁹

En la ironía hay una rompimiento (*rupture de l'illusion*)³⁴⁰ que marca el texto gideano respecto del modelo griego. En efecto, es una premisa recurrente el afirmar que la civilización occidental nace y se alimenta de la cultura griega antigua. Así, el modelo del Prometeo griego es el referente central y tradicional del cual parte la relectura y la reelaboración de los componentes de este mito. La ruptura que da origen a la parodia tiene su origen en el conocimiento que se tiene del modelo tradicional del héroe prometeico; pues ésta se produce entre el modelo *clásico* -griego- y una lectura gideana que es difícil de clasificar por su misma naturaleza paródica, esto es, por las distintas fuentes en las que se alimenta y por la originalidad que el mismo Gide

³³⁹ El teatro del absurdo, en cierta medida, parte de las premisas propuestas por Gide en torno al tratamiento de la *sotie*. Así, dramaturgos como Beckett y Ionesco ironizan la situación humana al demostrar la imposibilidad de un mundo coherente entre lo que se dice y lo que se hace en el plano de la moral y del conocimiento. Cfr. Monique Yaari, *op. cit.*, p. 97 y Kurt Weinberg, *op. cit.*, p. 23: *Narrative and dramatic dialogue, intermingled in the Prométhée, anticipate certain aspects of twentieth-century grotesque theatre (Beckett, Ionesco, Pinter, Albee, et al.)*.

³⁴⁰ Cfr. Monique Yaari, *op. cit.*, p. 5

le otorga, al dar un giro a los conceptos éticos que nacen del relato sobre Prometeo hacia una visión judeo-cristiana.

El giro temático se centra en el hecho de que Gide aborda el mito prometeico desde la cultura cristiana, desde la moral que manifiesta este sistema de pensamiento. Así, la conjunción del esquema griego y de la moral cristiana da el efecto de una mixtura de ideas,³⁴¹ cuyo fin es el de explicar desde otra perspectiva, la de la cultura griega, el modo en que la moral occidental -cristiana: católica y protestante- representa un conflicto en la conciencia del hombre por lo que toca a la libertad. Klaus Mann apunta al respecto que

*the three crucial discoveries of his youth were the Bible, Greek Mythology, and the Arabian Nights. The complicate structure of his intellectual organism is entirely based upon this triune revelation.*³⁴²

Los temas y las estructuras de estas tres variables literarias fueron determinantes en la composición de las *soties* gideanas. *Les Caves du Vatican*, otra obra que por su temática es vista también como una *sotie*, representa la

³⁴¹ La *sotie*, como la sátira, tiene la característica de mezclar tanto las formas del texto, los géneros, como los temas. Cfr. U. Knoche, *La sátira romana*, pp. 16 y ss. La semejanza entre Luciano y Gide en el manejo del aspecto satírico es bastante cercana: ambos autores recurren a las más variadas referencias sobre el mito de Prometeo con el fin común de desacralizar los componentes mitológicos.

³⁴² Cfr. Klaus Mann, *André Gide*, p. 48

coronación de Gide en su búsqueda estética y moral en relación con la libertad humana, búsqueda que inició, precisamente, con *Le Prométhée mal enchaîné*.³⁴³

Cuando el autor toma el material mítico ya elaborado y asimilado por una cultura o por la historia de las ideas, lleva a cabo una alegoría de los elementos mitológicos en los que centra su atención, pero tal alegoría se refiere sólo al hecho de leer los símbolos prometeicos, de otra manera hasta este punto sólo tendríamos una versión más del mito de Prometeo como los muchos que se han dado a lo largo de la historia de la literatura.³⁴⁴

En tanto símbolo, en esta *sotie* permanecen de modo claro los atributos originales de Prometeo: creador del hombre y ladrón del fuego. Tales características adquieren en el texto

³⁴³ En torno al desarrollo de la *sotie* como género, tal vez hubo un plan determinado por Gide que transita del *Prométhée mal enchaîné* a *Les Caves du Vatican*, y de esta obra hasta llegar a *Les Faux-Monnayeurs*. El 12 de julio de 1914, Gide escribió en su *Diario: Les Caves du Vatican habitaient depuis quinze ans dans ma tête comme aussi j'y avais porté plus de quinze ans la Porte étroite et à peine un peu moins L'Immoraliste, premier sorti*. André Gide, *Journal 1889-1939*, p. 437. Cfr. también Alan Sheridan, *André Gide*, pp. 112-113, 269.

³⁴⁴ Cfr. Elizabet Frenzel, *Diccionario de argumentos literarios*, pp. 392-395. En 1691, F. Bacon en su *De Sapientia veterum* aborda el mito de Prometeo para resaltar la libertad de pensamiento; Goethe escribió un drama inacabado: *Prometheus*, obra en la que identifica al Titán con el creador o el artista. Más tarde, el tema prometeico fue favorito del Romanticismo; así, Shelley escribió su *Prometeo liberado* (1820), simbolizando a la libertad con el dios; y G. Leopardi en *Bruto Minore* habla de Prometeo en su dimensión humana, dejando de lado su aspecto divino. Dos ensayos de Albert Camus coronan en el siglo XX la tradición del mito prometeico: *Prométhée aux enfers* y *L'homme révolté*, en donde el autor hace de Prometeo el ejemplo de la rebeldía humana. A estos textos que consigna Frenzel cabe sumar el *Prometeo* de Franz Kafka, síntesis apretada de la historia del mito prometeico, y *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano, tragedia latinoamericana que aborda la utopía del progreso.

de Gide la significación plena de la alegoría: Prometeo es presentado tanto como la personificación de los signos abstractos de la conciencia (el águila) y de la libertad (las cadenas, los escrúpulos morales), como también en la representación tangible de estos mismos elementos, los dolores físicos y morales.

Esta alegoría adquiere el rostro de la ironía por el sentido que Gide establece en los símbolos ya señalados. Es, entonces, la intención la que determina que el Prometeo gideano sea formulado como una parodia del símbolo clásico procedente de la cultura griega antigua.

El conocimiento pleno del mito prometeico por parte de Gide se aprecia en el manejo que hace de las distintas versiones que se dieron en el seno de la literatura griega para otorgarles un giro nuevo, pero, además, también este elemento es visible en la estructura que el autor francés determinó para su *sotie*. De este modo, la ironía se da en dos niveles: por una parte la metamorfosis del mito de Prometeo, específicamente en sus tópicos y los símbolos de éstos, y, por otra, los modelos literarios que imita, particularmente los textos de Esquilo y de Luciano.

A mi juicio, el tema y la forma son ironizados por Gide con el propósito de revelar otro rostro de la conciencia que se había tenido en el olvido, como el mismo Prometeo: la

conciencia que ata y tortura al hombre en lugar de hacerlo libre. La estructura literaria del *Prométhée mal enchainé* es libre, como también lo es la postura de los personajes en torno al manejo de su conciencia.³⁴⁵

Los rostros de la conciencia

La cuestión de la conciencia y de la libertad en esta *sottie* se plantea y se desarrolla por medio de la caracterización ideológica de cada uno de los personajes. Así, en el planteamiento escénico de esta obra, se presentan dos grupos de interlocutores: el primero formado por Prometeo, Cocles y Damocles, quienes desarrollan tres visiones distintas en torno al modo de abordar el tema de la conciencia. El segundo grupo está formado por Zeus, el Camarero (el *garçon*) y el águila. Éstos dos últimos son meros instrumentos de Zeus y están por encima de los demás personajes en tanto que son poseedores y representantes de la conciencia.

En efecto, Zeus es simbolizado con el arquetipo del millonario gordo que posee todos los bienes, tanto materiales como inmateriales; entre estos últimos, las conciencias y los

³⁴⁵ *Considering the brevity of the Prométhée, its architecture is remarkably complex. Here the multilevel structure of the roman à tiroirs, analogous to that of the Arabian Nights, reaches extreme portions. It would seem as though the episodic novel, by nature a grotesque and burlesque genre, parodied itself in the Prométhée.* Kurt Weinberg, *op. cit.*, p. 18

actos gratuitos. Así, con la representación de estos personajes, Gide explora las múltiples posibilidades del género humano sobre la moral y el doble rostro de ésta: la moral religiosa y la pagana, la moral pública y la privada y las repercusiones que estos modelos de pensamiento tienen sobre la libertad y la manera de alcanzarla.

Gide desacraliza de modo absoluto a Zeus, al cual hay que verlo también como una significación del dios judeo-cristiano, pues, como se verá más adelante, la cultura cristiana aparece en la recepción y concepción gideana del mito de Prometeo. Como Luciano, este escritor se burla de las cualidades físicas y morales de la divinidad con el fin de mostrar que no son más que creaciones del mismo hombre y que responden a una conducta similar a la humana. Hay una intención irónica al simbolizar a Zeus con las características de los hombres, de tal modo que con esta representación se establece un paralelismo con el carácter del personaje y, así, se desacraliza. Sin duda, en el fondo se puede percibir la creencia de que dios hizo a los hombres a su imagen y semejanza, pero el hombre duda de que también sea posible la idea contraria.

El Camarero, por su parte, es una especie de despensero de conciencias, un enviado de Zeus entre los hombres -aunque en estricto sentido en esta obra todos son mortales, incluso

Zeus. Tal característica demuestra la total desacralización del Cronida al quitársele el rasgo más evidente y esencial en torno a la diferencia entre dios y el hombre.³⁴⁶ El Camarero funciona como una especie de espíritu o parte lúdica de Zeus, pues como éste, tiene la facultad de llevar a cabo actos gratuitos, siguiendo una especie de juego de azar en el que los hombres son los juguetes. Su posición como Camarero de un restaurante le permite entrar en contacto con los comensales a quienes relaciona entre sí, al presentarlos mutuamente y dejar que entre ellos, siempre en número de tres, se conozcan a través de una charla que aparentemente no conduce a nada, pero que, en el fondo, lleva a descubrir las conexiones más inverosímiles entre un hecho y otro, las cuales, además, parecerían no tener ningún contacto lógico.

El águila es la conciencia encarnada, símbolo del mismo Zeus, como ya aparecía en la tradición griega.³⁴⁷ En efecto, los griegos pensaban que el águila que Zeus envió para que se comiera el hígado de Prometeo era una especie de señal para que los hombres y los dioses repararan en el destino de los rebeldes. Hesíodo, sin duda, veía en este castigo una tortura física en tanto que era un daño equivalente al trabajo que debía desarrollar el hombre para obtener su sustento. Esquilo

³⁴⁶ El Camarero cubre, en términos generales, las características de Hermes, el mensajero divino al servicio de Zeus.

³⁴⁷ Arist., *Historia de los animales* 9.32

vio en ese castigo no sólo el dolor físico, sino un intento por destruir la razón moral y, con ello, el valor de la libertad. El movimiento temático en Gide exhibe otra simbología: el águila, signo de Zeus, es la metáfora de la conciencia que martiriza a los hombres, lo que conduce, además, al dolor físico. Cada hombre le da un énfasis a una u otra cara del castigo y esta opción tal vez sea la única posibilidad de libertad para él.

Prometeo y su águila representan la compleja relación entre el conocimiento previo (la *praescientia* o la *pro-metis*) y la conciencia sobre ese conocimiento y su realización efectiva (la *conscientia*) acerca del destino y la fatalidad interna de la culpa que determina la vida de los hombres, pues Prometeo se encuentra fuera de esta circunstancia. En efecto, como ya lo había visto Hesíodo, en lugar de un bien, el hombre recibió un mal mayor con la posesión del fuego, pues a los castigos que simbolizan la mujer y el trabajo, ahora, en la versión gideana, se suma el águila que resulta un castigo absurdo y desproporcionado dada la naturaleza efímera del hombre.

Los griegos creían, también, que en el hígado se encontraba el asiento del alma; por lo tanto, el águila de Zeus infería un dolor en la conciencia de Prometeo. Tal vez fue Esquilo el primero en observar cómo es que el Titán

manifestaba una conciencia nueva frente a la tradición que representaba Zeus y la corte de los olímpicos.

Ahora bien, veíamos ya que entre los griegos este Titán revela una parte humana al expresar sus sentimientos filantrópicos al renunciar, en parte, a su jerarquía divina. Este rasgo que lo acerca a los hombres tal vez sea lo que le permite hacer consciente la vida de la conciencia, valga la redundancia. Si para Esquilo el fuego es el elemento esencial que hace que el hombre progrese en tanto que nacen las técnicas, Gide demuestra que a la par de tal desarrollo se originó también la idea de una conciencia avasallante. El fuego descubre una parte de la esencia humana, pero cubre otra que está latente: la conciencia puede estar dormida por siglos, como le ocurrió a Prometeo, hasta que se descubre su origen. Gide parece decir que cuando este proceso ocurre la conciencia muere. Si Nietzsche, junto con los nihilistas, había declarado la muerte de dios, a mi juicio, Gide encontró la misma raíz de la idea de dios en la conciencia humana. Si el hombre deja de alimentar a la conciencia, ésta muere y dios junto con ella. Pareciera que aquí el problema se reduce a que la conciencia se convierte en sinónimo de la existencia de dios y, por lo tanto, de la angustia.

Así, el problema de la conciencia se resuelve básicamente en la dialéctica en la que se ven envueltos

Coclès y Damocles, cuando por azares del destino se topan con Zeus. Por ello, hay que considerar cuál es el reflejo que pueden tener estos personajes: qué significan, de quiénes son eco a partir de las narraciones griegas. Desde mi punto de vista, aquéllos son piezas nuevas en la narración que crea Gide, es decir, personajes que aparecen por primera vez en la historia prometeica y que obedecen a un desdoblamiento de la naturaleza de los hermanos Titanes: Prometeo y Epimeteo, aunque, como veremos más adelante, Damocles y Cocles serían los herederos de la esencia epimeteica, más que de la prometeica.³⁴⁸

El encuentro fortuito de Cocles y Damocles con Prometeo tiene lugar en un restaurante parisino. En este lugar hay un sistema de mesas para tres personas que organiza y atiende el Camarero. Dicho sistema sirve de marco para que los comensales se conozcan y dialoguen sobre los hechos relevantes de su vida. Así, Cocles y Damocles resultarán unidos por el acto gratuito que Zeus, el banquero, llevó a cabo en sus personas sin que ellos se dieran cuenta. Zeus entregó a Damocles quinientos francos y a Cocles una

³⁴⁸ Kurt Weinberg, *op. cit.*, pp. 63 y ss., ha hecho una lectura religiosa, católica y protestante de estos dos personajes: *The dichotomy of "Histoire de Coclès," "Histoire de Damoclès", represents two blundering attitudes of the faithful throughout the history of Christianity. Inseparably linked by Providence, Coclès and Damoclès play the sottie of the two equally impenetrable aims, the mysterious ends of predestination according to Augustine and Calvin.*

cachetada. Por su parte, Prometeo no tiene, irónicamente, nada que contar, a pesar de que su estancia en París será relevante para comprender la naturaleza del acto gratuito. La estructura de las mesas, supone, además, que sólo planteándose tres posturas distintas se puede llegar a una resolución: tesis, antítesis y síntesis. En este silogismo las premisas están desarrolladas por Cocles y Damocles, y la conclusión resulta el planteamiento prometeico.

La tesis es la postura adoptada por Damocles en cuanto a su teoría del ser individual. Para este personaje la existencia consiste en pasar desapercibido en la mayor medida de lo posible; esto se logra pareciéndose a los demás, a la gente más común de su entorno. Su plan de vida reside en llevar a cabo una especie de simbiosis con lo cotidiano para no sobrepasar los límites de la vida burguesa:

*Je menais une vie parfaitement ordinaire et me
faisais un devoir de cette formule: ressembler au
plus commun des hommes.*

Cocles es la antítesis de lo que significa Damocles, no en el plano de la contradicción absoluta, pues su carácter y su personalidad no distan mucho de la de Damocles. De hecho, se puede afirmar que Cocles representa lo que Damocles quiere

ser: un hombre tan ordinario que carece de personalidad.³⁴⁹

Ambos personajes son parte de un mismo cuerpo, de una misma idea: la búsqueda del acto gratuito, aunque los resultados al final sean completamente distintos.

En efecto, Cocles se sitúa en el plano contrario de Damocles en el sentido de que busca la oportunidad de hacer algo por los demás y que este acto sea reconocido, de manera que su bondad es una burla, puesto que, de modo involuntario, ironiza el prototipo del buen cristiano: el hombre que está dispuesto a hacer un bien por los demás y aceptar como pago un golpe y, luego, tener la capacidad de poner la otra mejilla, aunque él no llega a tanto. Sus sentimientos cristianos ridículamente se reducen a actuar en favor del prójimo para que su ego se alimente de este acto banal. Así, la actitud de Cocles frente a Zeus recuerda, sin duda, la fábula del buen samaritano: el hombre que hace un bien sin mirar a quien, pero que, en caso de Cocles, en el fondo espera algo a cambio.³⁵⁰

En el momento en que Cocles tiene la duda de que la cachetada que le propina Zeus estuviera verdaderamente

³⁴⁹ Cfr. Prométhée, p. 25. La escritura de Cocles en el sobre que le entregó Zeus refleja su cualidad anónima tan apreciada por Damocles: *L'adresse était d'une écriture inconnue. Le manque complet de caractère qu'elle m'a révélé dans la suite par l'entremise des graphologues consultés ne m'a permis de rien apprendre.*

³⁵⁰ *The sufferings of the self-satisfied Coclès, who believes in his natural bounty, finding himself trop naturellement bon... call for a Pauline rebuke: "But the natural men receiveth not the things of the Spirit of God" (1. Cor. 2:14). Kurt Weinberg, op. cit., p. 57*

dirigida a él, del mismo modo en que Damocles se tortura pensando que los quinientos francos no estaban destinados para él sino para otra persona, se rompe el esquema de ambos personajes en torno a la visión del mundo que tienen hasta antes de que aparezca Zeus. En teoría, ellos son personas amables y correctas, que viven de acuerdo con los principios de su sociedad burguesa, libre pensadora; sin embargo, el esquema cartesiano no da de sí para explicar el por qué tiene que aparecer, sin razón justificada, un hecho que, al no poder definirse, se define y cataloga como gratuito.

Así, en términos de cierto pensamiento cristiano, Damocles busca redimirse con sus actos ante los ojos de la sociedad y, por lo tanto, a los ojos de dios. Lo irónico es que su vida es tan insulsa que no tiene nada de que redimirse. Por su parte, Cocles, quien busca esperando no encontrar nada, resulta ser una especie de elegido cuando se topa con Zeus y se convierte en el motor de un acto gratuito. Su intención no fue la de hallar a dios (Zeus), sino que éste se le presentó, pero Cocles no fue capaz de reconocerlo a pesar de sus convicciones religiosas o, precisamente, a causa de ellas.

Prometeo es la síntesis de las ideas de Damocles y de Cocles. Pero no se trata de una síntesis en términos de que en su visión confluyan las ideas de tales personajes, sino,

más bien, se trata de una solución práctica a los problemas que genera la cuestión de la conciencia. El aspecto pragmático que Prometeo le da al problema de la conciencia (su águila) nace de la confrontación sin sentido entre Cocles y Damocles. Estos dos personajes, paradójicamente, nunca se dan cuenta que sus vidas sirven para que Prometeo descubra la raíz del acto gratuito

En efecto, mientras Cocles y Damocles son torturados y luego destruidos por su conciencia, por medios distintos, Prometeo es capaz, en tanto que parece recuperar su afamada cualidad de profeta, de destruir al águila negándole su hígado y, así, dejar que aquella muera de hambre. Pero antes de esta situación, Prometeo actúa como el más común de los hombres que se solaza, incluso, dándole de comer a una conciencia que siempre está hambrienta y no hace otra cosa más que alimentarse del hombre, de sus aspiraciones y de sus ideas.

Cocles y Damocles son, por decirlo de algún modo, la representación de la humanidad. Su pensamiento es significativo en torno a la visión del género humano más común y simple en torno a las posturas adoptadas ante el problema de la conciencia. Son los herederos de la naturaleza de Epimeteo, más que de Prometeo, como ya se señaló, quien, a pesar de todo, en la postura gideana sigue siendo su creador,

tal como lo sugirió Esquilo. Si estos dos personajes son quienes representan a la humanidad, resulta que ésta es también anónima, sin rostro definido y esto se debe al mismo castigo de Zeus. En todo caso, para Gide ésta sería la verdadera punición: el legado de la conciencia, lo cual significa, ateniéndonos nuevamente al carácter de Cocles y de Damocles, que los hombres no tienen la capacidad para ser humanos, aunque ellos sí están convencidos de tener tal naturaleza.

El carácter del héroe está dado por el espíritu prometeico: heroísmo y tragedia. Prometeo cumple con la función del héroe al sobrepasar la míope visión que Cocles y Damocles tienen sobre el hombre, a partir del modo en que se perciben a sí mismos. El ser humano no puede entender cabal y completamente a su especie; el héroe sí, por ello es reconocido como tal. Epimeteo heredó su torpeza al hombre, pero ésta a veces va disfrazada con el cuerpo prometeico.

En tal sentido, el mito de Protágoras sobre Prometeo, presentado por Platón, demuestra que la herencia de Zeus para los hombres es la política que les permitiría vivir en sociedad. La política es parte de la conciencia de la que habla Gide porque ésta es la que permite a los hombres establecer relaciones de cualquier índole entre sí. Sólo que la conciencia es un arma de dos filos: por una parte puede

hacer que el hombre progrese dentro de la sociedad al establecer reglas de convivencia, pero, por otra parte, se convierte en una especie de cadena que ata al hombre a las ideologías, las cuales, en suma, resultan castrantes. Como en el mito de la caverna, la conciencia es la cadena que mantiene atado al hombre dentro de ella y no le permite llegar a la otra orilla de la conciencia. Y, como la esperanza hesiódica, que posee dos rostros, la conciencia que propone Gide revela también dos orientaciones: la que conduce al hombre al progreso, al obtener su libertad de pensamiento, y la que lo encadena moral y físicamente. En el mito de Prometeo tratado por Gide se conjugan ambas situaciones para demostrar el carácter humano en torno al problema del desarrollo de la conciencia y de la libertad. Es decir que, al final, el progreso que supone la razón y la libertad no es más que una utopía, pues, al establecer de modo natural o coercitivo una norma de vida -la política o la moral-, la idea de progreso da pie a que se legitime la dominación entre los hombres.³⁵¹

Ahora bien, hay una remembranza del *Prometeo* de Luciano en donde cabe la posibilidad de que Hefesto y Hermes sean crucificados junto con Prometeo, si es que el pensamiento es consecuente con los actos; esto obviamente no sucede, pero

³⁵¹ Sobre la tesis de progreso y dominación, cfr. Antonio Campillo, *op. cit.*, pp. 19 y ss.

puede existir una referencia cruzada con el hecho de que Cristo fue crucificado en medio de dos ladrones; esta idea cobraría más fuerza si se considera que el mismo Luciano pone en boca de Prometeo el reproche de que sea el dios de los ladrones, Hermes, quien lo acusa de lo mismo de lo que adolece, de ser un ladrón del fuego sagrado.

En este punto, lo anterior resulta importante porque aquí Cocles y Damocles pueden ser esos dos seres, esos sirvientes de Zeus que deberían ser crucificados junto con Prometeo. Sin embargo, en la propuesta de Gide ya no se trata de un sufrimiento físico, si no de la angustia moral, es decir, que lo que representa la cruz es la misma ideología que el hombre construye para coartar su libertad, y los ladrones roban y se autodespojan su compasión moral. Es cierto que el Prometeo de Gide padece tanto como se lee en la tragedia de Esquilo, pero en la *sotie* de Gide es más fuerte y trascendente el hecho de reconocer la existencia de la conciencia: un castigo de Zeus, el millonario, para torturar a los humanos y a los mismos dioses rebeldes como Prometeo.

El dolor físico también está presente en la humanidad: la cachetada que Zeus le propina a Cocles y el ojo que posteriormente éste pierde en el restaurante; el declive físico de Damocles, que es la evidencia de un dolor más profundo que se basa también en la conciencia, y el dolor que

padece Prometeo cada vez que tiene que alimentar a su águila. Todo esto recuerda al hombre que se encuentra entre dos fuegos: por un lado, dios que le tortura a través de la conciencia y, por otro lado, la dolencia física que le acarrea su condición de mortal.

Así pues, Prometeo viene a ser el término medio entre las dolencias físicas y la tortura moral de Cocles y de Damocles. Éstos son los ladrones que simbolizan a las dos partes en las que se divide la humanidad: los que padecen de un mal moral y los que carecen de éste, pero sufren por su cualidad puramente humana en el sentido corporal.³⁵² Prometeo, con su encarcelamiento y con la fatiga moral a costas, padece ambas cosas.

La respuesta a este dilema es acabar de raíz con el problema de la génesis de la conciencia que conduce de modo irremediable al suplicio moral: muerto el perro se acabó la rabia. Así, resulta natural que, a fin de cuentas, Prometeo mate de hambre a su águila. Con ello el autor simboliza la manera de matar a la idea moral que la sociedad burguesa de su época marcaba como línea a seguir de manera indeclinable, esto es, la aparente razón pura que debe guiar a los seres

³⁵² Samuel Beckett representó por medio de la historia de los dos ladrones que fueron crucificados junto con Jesús esta idea de dolor y salvación en *Waiting for Godot*, pieza del teatro del absurdo en que se demuestra la vacuidad de las dolencias físicas y morales que nacen de la espera infructuosa de Dios.

humanos, a pesar de que eso también implique sufrir. De otro modo, el hombre negaría su parte racional al justificar el hecho de alimentar un águila que nadie pide, que es una imposición de Zeus: dios, millonario y burgués.³⁵³

Sin embargo, la muerte de Damocles y la inmoralidad de Cocles, apuntalada en los sentimientos cristianos, exhiben la imposibilidad de alcanzar el dominio de la conciencia. La definición de lo que es la razón humana rebasa las posibilidades del mismo hombre. Cuando éste se proyecta como el ser capaz de definir sus actos mediante una serie de reglas que le confieren autoridad sobre otros hombres, más se aleja de la idea de progreso que nace dentro de la misma conciencia. El camino del progreso se hace en nombre de las ideologías que tienen que ser revisadas constantemente. Por cada paso que el hombre da hacia el dominio de su conciencia, su mismo proceder le hace replegarse para empezar de nuevo en la misma tarea. En torno a la idea de conciencia que propone Gide, Prometeo es gemelo de Sísifo: la piedra que se lleva en la espalda es la conciencia, de la cual ni Cocles ni Damocles pudieron escapar: el primero la lleva a cuestas sacando ventaja de su tragedia, el segundo dejó que lo aplastara indefectiblemente.

³⁵³ "*Je suis riche bien plus que l'on ne peut imaginer. Tu es à moi; il est à moi; tout est à moi. -Vous me croyez banquier; je suis bien autre chose.*" Prométhée, p. 84

Causa y razón del acto gratuito

El acto gratuito es definido como aquello que aparece en la vida, en el destino de los hombres, sin tener una razón clara en apariencia: *sans motif, sans raison*.³⁵⁴ Es el designio del uno, que es difícil de definir y entender, y parte de la tarea del héroe es llegar a ese uno, que determina y cambia el destino del otro, que es el resto de la humanidad; se cumple de este modo el planteamiento existencialista de que todo acto influye en la vida del otro a pesar de éste.³⁵⁵ Es el caso de Zeus y la historia que lo relaciona de modo gratuito con Cocles y con Damocles.

El planteamiento que sostiene la razón del acto gratuito es la metáfora que establece el Camarero sobre el destino del hombre: Prometeo le pregunta a éste a dónde va la gente que pasa sin ningún sentido aparente frente al restaurante. La respuesta del camarero es que no se sabe a dónde van; lo que sí se puede afirmar es que no llegan al lugar de sus aspiraciones: su felicidad, pues todos los días pasan del

³⁵⁴ *Prométhée*, p. 16. Klaus Mann, p. 209: *The individual confirms and amplifies his independence by overcoming his innate selfishness; the disinterested act, the voluntary sacrifice, is the postulate and the consequence implied in Gide's individual ethics.*

³⁵⁵ Para Sartre, el existencialismo involucra dos sentidos: 1) el hombre no es otra cosa que lo que él se hace, y 2) este hacer del hombre implica una responsabilidad de los efectos que se den en los demás. Cfr. Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, pp. 16 y 17

mismo modo, así que la gente nunca halla lo que tiene en mente. Esta gente que camina sin tener verdadera noción de sus actos, se topa cualquier día con Zeus o con el Camarero, y es allí donde nace la historia de un acto gratuito, pues estos personajes, como el azar, modifican el rumbo del destino, sin que el hombre se pueda explicar nunca por qué sucede esto.

El Camarero conoce la naturaleza del acto gratuito porque su figura de sirviente en el restaurante no es más que una forma por la cual se establece el vínculo entre los hombres y Zeus: es un intermediario, es decir, un sacerdote o un iniciado.³⁵⁶ Él es quien marca la relación de los personajes, los escucha, hace juicios sobre sus diálogos y dirige la conversación de los asistentes al baquete de acuerdo con los fines que él mismo señala. Su verdadero servicio está dispuesto para Zeus, no para los comensales.

Zeus permanece siempre como un dios desconocido y sólo es posible acercarse a él por medio del Camarero, tal como sucede con Prometeo. Que a Zeus no le importa ejercer el acto gratuito de manera directa, con un fin propicio en la vida de los hombres, queda claro por su absurda negativa de visitar a Damocles y decirle que es él quien le envió los quinientos

³⁵⁶ *Throughout the Frométhée the garçon plays the role of a mediator between the natural and the supernatural. In fact he holds the office of a minister. Kurt Weinberg, op. cit., p. 44*

francos y así evitarle la angustia que lo tortura moral y físicamente. Damocles muere a causa de esto sin que Zeus se inmute. Así, el acto gratuito nace de la contingencia, pues nada debe crearlo ni dirigirlo. Una vez que el acto gratuito empieza, las consecuencias resultan inexorables y siempre mortifican al hombre. La revelación del acto gratuito por el Camarero significa que él también conoce cuál es la esencia y el destino de Cocles y de Damocles, es decir, se convierte en el mismo Zeus:

*Si vous croyez que tout ça le tourmente (sc. Zeus)! C'est comme moi: il observe...*³⁵⁷

¿El destino de la humanidad es ese ir y venir sin sentido? Así parece ser, según la descripción del Camarero, que es la de Zeus de modo indirecto.³⁵⁸ En ese inquebrantable ir y venir las historias cotidianas y particulares se entretajan sobre la mesa del restaurante, donde el Camarero parece oficiante del rito en el que se cruzan los destinos heterogéneos de los personajes, pero que tienen en común la naturaleza del acto gratuito, incógnito.³⁵⁹ De ese tejido arbitrario nace la

³⁵⁷ *Prométhée*, p. 50

³⁵⁸ Como Hefesto y Hermes, el Camarero es un comisionado de la divinidad; pero a diferencia de los mensajeros griegos, el Camarero tiene voluntad propia e, incluso, se puede inferir, en su descripción, que es un desdoblamiento de Zeus.

³⁵⁹ *The waiter*, a parody of the loquacious, wordly-wise Parisian waiter, embarks on a pseudo-philosophical discourse about his profession, which

tragedia: un hombre camina por la calle del modo más tranquilo y se topa con otro que le propina senda cachetada sin que sepa la razón de esta actitud inesperada.

La reunión de Cocles, Damocles y Prometeo en el restaurante puede ser vista como un acto propiciatorio, aunque irónico, es decir, una simulación del rito en el que el Titán hace la repartición de las carnes del sacrificio.³⁶⁰ Sólo que aquí la comunión no se da en la participación del banquete por parte de los personajes, pues en ese restaurante, *qu'on y mange fort mal*,³⁶¹ se inicia la disquisición del acto gratuito y el modo en que esto va a determinar las vidas de estos personajes. Prometeo asiste a este banquete ya no como encargado de hacer el sacrificio como se daba en Hesíodo,³⁶² sino como un simple asistente al que se le revela la naturaleza del acto gratuito.

El más puro acto gratuito es llevado a cabo por el millonario Zeus, a quien nadie puede enfrentarse, porque es anónimo y porque posee los bienes para hacer lo que se le

he sees as "creating relationships" between people who would otherwise be unaware of the other's existence. This is what he calls "a gratuitous action". Alan Sheridan, *op. cit.*, p. 159.

³⁶⁰ Kurt Weinberg, pp. 64 y 65, interpreta la reunión de los personajes señalados en el restaurante como la representación del sacrificio en la misa: Coclès, Damoclès, and Prometheus, served by the garçon, represent the Church as the body of Christ with its members and head.

³⁶¹ *Prométhée*, p. 21

³⁶² Hesíodo, *Theog.* vv. 534 y ss.

venga en gana.³⁶³ Zeus, evidentemente, no espera ninguna reacción por parte de Cocles y de Damocles; ellos reciben la gratuidad de la cachetada y de los quinientos francos respectivamente, sin apelar a la causa de este hecho. Y si apelaran, no habría respuesta por parte del bando de Zeus, pues por más que indaguen, jamás hallarán la raíz del acto gratuito. En efecto, encontrar la causa del acto gratuito sería destruirlo, y con ello desaparecería también el concepto de dios. En efecto, sería como poder conocer a dios y dar testimonio de él. Sin embargo, los hombres sí creen tener una respuesta al acto gratuito, porque piensan que la justicia radica en la equidad, en dar y recibir del mismo modo: es una especulación cristiana que es desacreditada por los mismos personajes, Cocles y Damocles, quienes celosamente creen en esto.

Así, se puede hablar de una reacción cristiana, que consiste en poner la otra mejilla ante el golpe que recibió Cocles, pero, ante tal acontecimiento, la respuesta de este personaje es la perplejidad, que poco a poco se irá convirtiendo en resentimiento, pues no hay justicia entre un acto y otro, y más tarde se irá convirtiendo en usufructo de su propia desgracia. Poner la mejilla sería un acto de humildad ante una injusticia del acto gratuito para demostrar

³⁶³ *Prométhée*, pp. 84: *-Moi seul, celui-là seul dont la fortune est infinie peut agir avec un désintéressement absolu; l'homme pas.*

lo absurdo de su existencia. Pero en el fondo, si se busca que conste un equilibrio, tanto para Cocles como para Damocles, las cosas deben estar determinadas por la justicia. De este modo, si Damocles recibió quinientos francos gratuitamente, entonces debía poner la otra mano para recibir otros quinientos francos. Pero el problema aquí es que uno recibe un beneficio a costa de otro.

La ley en torno al acto gratuito es expresada por Gide con diversos ejemplos: para que uno reciba un bien otro debe recibir un mal. Para que Cocles se despegue de su vida monótona y gris, Damocles debe hundirse en la desesperación por no saber a quién le debe los quinientos francos. Uno sube y el otro cae: el ser humano vive con esta realidad cotidianamente, pero se ilusiona con la imagen de la justicia que a cada quien otorga lo que merece.³⁶⁴ El mismo caso se repite con Prometeo o su águila, pues uno de los dos es el que tiene que vivir. *Il faut qu'il croisse et que je diminue*, afirma Prometeo, aunque al final el resultado será contrario a esta aseveración.

A la par de la respuesta cristiana, se puede hacer también un planteamiento utópico: el hombre no tiene ninguna perturbación en su conciencia, ésta nace de su relación cotidiana con los demás seres humanos, no con los dioses;

³⁶⁴ *Damoclès irredemable ill's increase while Coclès (for whom he worries) painfully attempts to sacrifice himself. Kurt Weimberg, op. cit., p. 53*

pero si no se diera este contacto y se conjurara la maldad entre los hombres, nacería entonces el acto gratuito entre ellos, que es tan absurdo como la misma existencia de dios y de la humanidad. Es decir, que la divinidad es un acto gratuito del hombre en tanto que es inventado aparentemente para que se convierta a su vez en el ser único y capaz de llevar a cabo los actos gratuitos, tanto los nobles como los abominables. Pero tal invención es olvidada por el hombre de manera que dios se vuelve en un lastre moral para la humanidad. Es evidente que la tesis de Protágoras sobre la naturaleza de los dioses se halla aquí retomada y superada.

Gracias a la cachetada que Zeus le propina de modo gratuito, Damocles dirá que Cocles recibió, de modo injusto, los quinientos francos. Se comete un acto injusto porque el beneficio que recibe Cocles está sobre la base de un daño que no le correspondía a Damocles. Con ello se evidencia que el acto gratuito es un enigma, porque el ser humano no alcanza a comprender su naturaleza, cómo se origina y para qué; en todo caso la historia de Damocles enseña que es mejor abstenerse de indagar el origen del acto gratuito, pues se corre el riesgo de morir a manos de la conciencia.³⁶⁵

Así pues, nadie tiene lo que por justicia cada quien debe poseer, según se piensa de manera común. Nadie tiene lo

³⁶⁵ Kurt Weinberg, pp. 48 y 49

que merece, de modo que todos los actos que ocurren a lo largo del destino de los personajes gideanos son gratuitos. ¿Alguien los puede planear? Cocles y Damocles están seguros de ello. Según su punto de vista, la planeación pormenorizada y cotidiana de sus actos fundamentan su destino. Ellos creen que a mejor y mayor planeación la vida resulta más benigna, lo cual refleja la pasión de la modernidad por el dominio de las variables posibles del destino para asegurar el triunfo del hombre.

Tal vez una parte de lo que pasa en la vida de estos personajes es el resultado de la planeación, pero ¿qué porcentaje de los humanos planea conscientemente y tiene conciencia de lo que le sucede en la vida tiene un objetivo? Ahora, de este porcentaje hay que restar otro tanto por ciento de aquellos que, aun planeando, de cualquier modo no saben cómo se esperarían todos los hechos y las cosas; si esto se percibe así, resulta que queda un porcentaje mínimo de cosas que dependen de la voluntad humana y, por lo tanto, el que Cocles y Damocles estipulen los actos de su vida resulta un absurdo.

Monique Yaari apunta que toda incongruencia se basa en la certeza humana de que hay una armonía entre aquello que se

propone y la realización de los proyectos.³⁶⁶ Ante la negación evidente de la lógica que el hombre establece para sus actos, se origina la ironía que hace replantear el camino previamente trazado. Cocles y Damocles se conciben como seres conscientes porque justifican sus acciones con la planeación previa, pero ante el evento fortuito que saca del camino sus expectativas se derrumba su sistema lógico. La esencia de esta ironía es la base de una concepción absurda de la voluntad humana.

En efecto, esa voluntad no es del hombre, porque no la posee, ni la domina y tampoco está consciente de su águila. Las águilas son de Zeus y éste es el dueño de las conciencias, él las envía para que torturen al género humano y para mantenerlo sujeto a su propio pensamiento. Él es el único que se encuentra libre del águila.³⁶⁷ Otros dioses menores, nunca Zeus o el dios judeo-cristiano, también deben estar sujetos al águila-conciencia. Prometeo es un ejemplo de ello.

Pero el hombre, evidentemente, como inventor o como creación de dios, tiene la propensión natural a llevar a cabo actos gratuitos: el Prometeo más antiguo que haya existido dentro de las ideas literarias presentaría ya esa naturaleza

³⁶⁶ Monique Yaari, pp. 50 y 51

³⁶⁷ A la petición de Prometeo de ver el águila de Zeus, éste responde irónicamente: *-Mais je n'ai pas d'aigle, Monsieur. Prométhée, p. 86.*

a realizar el acto gratuito. La gratitud es un rasgo enteramente humano. Este es el giro que Gide le da a la figura prometeica, pero que es ya de suyo un elemento intrínseco o de su naturaleza. Si el hombre posee en su esencia de la herencia titánica, ésta se aprecia en su voluntad de realizar actos gratuitos, a pesar de que éstos no sean más que una utopía.

Prometeo, en la representación de los griegos y del mismo Gide, llevó a cabo según éste dos actos gratuitos: robar el fuego y salvar al hombre de la muerte. No hay nada más cruel para quien lleva a cabo un acto gratuito que el olvido. Y la humanidad se olvidó de que Prometeo quedó encadenado al Cáucaso por miles de años, a pesar de los beneficios que recibió. Olvidar equivale a no tener conciencia. La herencia de Prometeo fue darle la conciencia al hombre junto con el fuego; así, la humanidad con su negligencia desprecia lo hecho por el Titán en su favor.

Olvidar es una peste que ciega al hombre que abandona su historia y se olvida de lo que es él mismo: un ser humano. Prometeo también fue negligente en todo el tiempo que estuvo atado en el Cáucaso, pues extravió la causa de sus actos gratuitos. Se limitó a cumplir con el destino y su rebeldía quedó, por lo tanto, en el abandono.

Resulta irónico el hecho de que el castigo, al caer en una suerte de costumbre, también haya caído en el olvido; se olvidó la razón del castigo, como dice Kafka,³⁶⁸ de modo que su existencia llega a ser su propia negación. Tal observación se justifica en el momento en que Prometeo afirma que él no puede contar nada a Cocles y a Damocles porque no tiene una historia, lo cual evidencia una ironía por partida doble: en primer lugar, las historias de los interlocutores del Titán están hechas de actos fútiles, si leemos de manera textual lo que dicen, pues su vida es monótona y chata, sin ningún relieve que las haga interesantes hasta que aparecen Zeus y el mismo Prometeo para evidenciar, precisamente, la simplicidad de su existencia. Sin embargo, para Cocles y Damocles su historia es única y digna de ser contada en el restaurante, el lugar de las coincidencias aparentes. En segundo lugar, la historia de Prometeo es vista por los demás personajes como algo verdaderamente insulso, porque ya no se estila llevar un águila y porque nadie, en su sano juicio, acepta haber fabricado cerillas, como él lo ha declarado.

Para la gente de París, Prometeo y su águila son vistos como fuera de moda, pues es de mal gusto tener a ésta o a un buitre (en su caso da lo mismo (-*Un aigle - ou vautour peut-*

³⁶⁸ Franz Kafka, *Prometheus*, en *Sämtliche Erzählungen*, p. 306

être... on hésite),³⁶⁹ porque se trata de animales carroñeros que se alimentan del cuerpo y de las conciencias de los hombres.

El simbolismo que la historia de Prometeo encierra es lo que la hace válida en los planos humano y divino, pero la humanidad, representada aquí por Cocles y por Damocles, no alcanza a comprender tal validez.

En efecto, parecería que los discursos de Cocles y de Damocles están fundamentados en la modernidad, en el liberalismo religioso, de manera que ellos serían hombres libres de prejuicios y de ideas tradicionales: tener un águila y, peor, enseñarla en público va en contra del buen gusto, pero sobre todo es signo de pensamientos ya superados, pues nadie, en apariencia, está atado a un águila, como sucede con Prometeo. Ahora bien, si ya se tiene un águila lo mejor es ocultarla, lo cual ostenta la hipocresía de la gente.

La crítica de Gide a este respecto demuestra el doble discurso de la moral. La moral pública y la moral privada en el *Prométhée* son vistas como nociones incomprensibles a la luz de un sistema lógico, pues la existencia de una hace a un lado a la otra:

³⁶⁹ *Prométhée*, p. 38

*Quand ma joue fut calmée et que je pus enfin sortir, je recherchai bien mon glifeur; oui, mais ce fut pour l'éviter. D'ailleurs, je ne le rencontrai point, et si je l'évitai, ce fut sans le savoir.*³⁷⁰

Cocles y Damocles son presentados como personajes que están conscientes de lo que quieren y cómo lo pueden conseguir, hecho que es refutado por el camino que toma su destino a partir de la intervención gratuita de Zeus en sus vidas. En tanto, Prometeo carece de la certeza con la que sus oyentes perciben sus actos:³⁷¹ él está fuera de historia (*Vous avez chacun votre histoire; je n'en ai pas*), porque simbólicamente ha estado atado en el Cáucaso, lo cual se traduce en su inconexión ideológica con el tiempo presente en que aparece y en la perplejidad y en el irrisorio asombro de Cocles, Damocles, e incluso del Camarero. Así pues, Gide advierte dos tiempos del mito: la edad en que el hombre es un esclavo de las decisiones de los dioses y el tiempo del hombre que a partir de la conciencia se rebela contra esos mismos dioses.

Esta última observación es de suma importancia porque el camino de la ironía de Gide pretende despojar al hombre de

³⁷⁰ *Prométhée*, p. 32

³⁷¹ Kurt Weinberg, p. 40, interpretó en esta cuestión del planteamiento de las historias un reflejo bíblico al asimilar la figura de Adán con Prometeo: *Only when the time is ripe and harvest at hand does he appear symbolically at the hour of the last supper whose reenactment connects the old Adam with the new man. In his sacramental concealment Prometheus remains incognito, unrecognizable.*

una moral anquilosada que lo único que hace es atarlo a una serie de convencionalismos, es decir, de ideas preconcebidas por el mismo hombre, que no lo dejan ser libre porque las acepta como norma, que conduce su vida por un camino del cual parece imposible apartarse. Las necesidades de Cocles y de Damocles son ejemplo de la manera en que el hombre se ciega con sus propias ideas y se vuelve esclavo de ellas, por cotidianas e insulsas que parezcan.

Prometeo, en tanto dios, puede romper con las cadenas que lo atan a esa moral estrecha que el hombre ha creado para justificar los límites de su libertad. Pero la humanidad, representada por Cocles y Damocles, no tiene conciencia de su conciencia, de modo que sucumbe ante la imposibilidad de destruir su águila o al menos reconocerla y no negarla, como sucede cuando Prometeo da a conocer la existencia de su águila y la gente del restaurante protesta por esa aparición injustificada, como si fuese una afrenta a la moral, que se disfraza con la estulticia del buen gusto.³⁷² Finalmente, la milenaria condena de Zeus resulta más pesada y odiosa para el hombre que para Prometeo.

³⁷² -Mais nous ne le portons (sc. el águila) pas à Paris... A Paris c'est très mal porté. L'aigle gêne. Voyez un peu ce qu'il a fait! Si cela vous amuse de lui donner à manger votre foie, libre à vous; mais je vous affirme que pour ceux qui voient cela, c'est pénible. Quand vous le faites, cachez-vous. Prométhée, p. 42

Así pues, si Hesíodo hablaba del trabajo y de la mujer como signos del castigo determinado por Zeus para el hombre, a causa de poseer el fuego robado por Prometeo, incluso a causa de su misma existencia, como ya se mencionó, para Gide el castigo es algo más íntimo en la naturaleza humana, tan enraizado que es imposible evitarlo por cualquier medio. El hombre desde que descubre el fuego, descubre también el conocimiento y parte de éste reside en la conciencia. Se habla de conciencia en el sentido moral, cuya base es el simple reconocimiento del bien y del mal. Sólo cuando el hombre abandone el conocimiento, dejará también de lado la conciencia que lo amarra a las ideas que lo destruyen.

La confesión de Prometeo de que antes de aparecer en París se había dedicado a hacer cerillas (*allumettes*)³⁷³ constituye una reverberación del mito de las versiones griegas que Gide conoció, pues es claro que las cerillas son los hombres que creó Prometeo. Resulta evidente la fuerte alusión que hay aquí en torno a la idea de la creación. La cerilla es fuego en potencia, es un ser no nacido en apariencia. Prometeo emerge nuevamente como creador de vida. Pero, por otro lado, es sugerente el hecho de que esa actividad es algo que ya ha dejado atrás. Hay que tener en cuenta que es un personaje que ha olvidado y que ha sido

³⁷³ *Prométhée*, p. 18

olvidado durante su castigo atado al Cáucaso, como ya se dijo. El fuego en potencia y la creación están presentes en la manera en que los hombres salen a la luz. Y tampoco hay que olvidar que quien da la conciencia es Zeus.

Así, en la trama gideana, Prometeo es creador, pero no da la conciencia a los hombres, ésta la da, a final de cuentas, Zeus, por lo que sigue estando arriba de la potestad de Prometeo. Sin embargo, ambos dioses se complementan y dan certeza de la existencia de los hombres. La cerilla necesita ser encendida y Prometeo puede ser capaz de crearlas y encenderlas, pero el fuego sin la razón es algo incontrolable.

En efecto, cada cerilla es un hombre en potencia, pues sólo necesita ser encendido para existir, aunque su vida sea breve. El fuego es lo que le da sentido a la naturaleza de la cerilla. Ahora bien, como la profesión de hacer cerillas es algo fuera de la norma en la que se ve envuelto Prometeo en su aparición en París, el Camarero decide anotar en la ficha que contiene los datos de los comensales que la profesión del Titán es la de escritor:

-...dans les présentations, je dis bien les noms, quand on veut; mais ce qu'on fait, jamais. -

Voyons, voyons: Monsieur faisait...

-Des allumettes, murmura Prométhée rougissant.

...

-Alors mettons: homme de lettres.

Es evidente la relación simbólica que Gide, a través del Camarero, hace de las cerillas con el fuego, y esta analogía sirve para elaborar una segunda: la encarnación del fuego en el hombre como la palabra y la profesión de escritor que se decide para Prometeo. Y como la palabra no es otra cosa que conocimiento, de ahí que sea también, en cierto sentido, una creación prometeica y que su raíz primigenia sea el fuego.

Cuando el hombre a través del conocimiento cree hacer evidente la causa y la razón del acto gratuito, éste deja de serlo, al menos aparentemente para la humanidad, pues toda acción gratuita se mantiene como tal y la explicación racional no hace más que destruir la ilusión de un hecho que modifica de manera profunda el destino de los hombres. Prometeo se diferencia de Cocles y de Damocles, el grupo en el que Gide lo coloca, por su mítica astucia para descubrir aquellos elementos que no son visibles para los demás. El Camarero está consciente de ello y, por lo mismo, le revela los misterios del acto gratuito. Así, Prometeo, poseedor de cierto tipo de conocimiento (la astucia), entiende por medio del Camarero que si el hombre llega a saber cuál es el motor

del acto gratuito, entonces no quedaría el más mínimo rastro de misterio que sostenga las creencias humanas:

*Et puis on ne sait plus... on s'y perd -Songez donc! Une action gratuite! Il n'y a rien de plus démoralisant.*³⁷⁴

Gide parece decir que la razón humana reduce la posibilidad de que el hombre lleve a cabo una acción libre. El conocimiento determina las cosas que los hombres llevan a cabo, de tal modo que el acto gratuito puede ser definido, también, como una hecho irracional. Las cosas que no tienen explicación son catalogadas como absurdas, pero en el fondo muchas de las empresas humanas tienen, de hecho, un origen poco racional. Gide está en contra de las teorías positivistas de su época, filosofía que para todo hecho humano parecía tener una respuesta científica, de tal modo que cualquier fenómeno caía en el dictamen de la causa y el efecto. Gide, a mi juicio, parte de la observación penetrante, científica, de los positivistas, pero para descubrir las inconsistencias entre lo que se afirma y lo que se hace, entre la causa y el efecto. Así, su *Prométhée* ironiza el rostro religioso de una sociedad que no predica con el ejemplo.

³⁷⁴ *Prométhée*, p. 18

sobre la historia de Títiro tiene su raíz en la explicación que trata de hacer Prometeo de la muerte de Damocles, pues este personaje se deja morir torturado por su conciencia, es decir, por la idea que, de modo gratuito, le siembra Zeus en la mente al darle sin ninguna justificación los quinientos francos. Además, es gracias a la muerte de Damocles que Prometeo comprende que lo mejor que puede hacer en su existencia es darle muerte a su águila.

Del mismo modo, la historia de Títiro plantea el nacimiento del primer hombre, él mismo,³⁷⁸ y la manera en que organiza la vida de la humanidad a partir del regalo primigenio de dios, representado aquí por un personaje de nombre Menalcas:³⁷⁹ la Simiente (*graine*) que es la Idea, es decir, el conocimiento que dios siembra en la mente de Títiro y cuya simbolización es un roble. El roble-idea deseca el pantano que rodea a Títiro y así comienza la creación. Lo que para Títiro fue una Simiente, para Prometeo el fuego.

El demiurgo, cualquiera que sea su nombre, siembra en los hombres la Idea o la Conciencia a modo de juego. En otros casos parece olvidar para qué sembró tales cosas en el hombre. Gide ironiza la misma idea de dios -Zeus, Menalcas o

³⁷⁸ Gide ironiza sobre el *Evangelio según San Juan* 1:1. Gide escribió: *Au commencement était Tityre...*, a partir de la frase de San Juan, *En el principio era el verbo*.

³⁷⁹ Menalcas es un personaje que aparece también en *Les Nourritures terrestres* y en *L'Immoraliste*. Gide lo presenta siempre como un ser amoral.

el dios judeo-cristiano- al presentarlo como un accidente en el destino de la humanidad y porque éste cree que tales dioses son todopoderosos, en tanto que no comprenden la naturaleza del acto gratuito. Así, Zeus juega con los hombres al hacerles creer que les hace préstamos, que lo que les da es un acto gratuito, pero en el fondo es el origen de su tragedia:

J'aime qu'on ne sache pas que je prête. Je joue, mais je cache mon jeu. J'expérimente... Ce que je prête aux hommes, ce que je plante en l'homme, je m'amuse à ce que cela pousse; je m'amuse à le voir pousser. L'homme sans quoi serait si vide.³⁸⁰

La confesión de Zeus revela el elemento lúdico que Gide ve en la relación que dios y los hombres sostienen y, también, anticipa la esencia de la parábola de Tí tiro y su árbol. Así como Zeus se divierte con los hombres, Menalca aparece repentina y gratuitamente ante Tí tiro y lo abandona, dejándole la responsabilidad de la Idea:³⁸¹

*Au commencement était Tityre.
Et Tityre étant seul s'ennuyait, complètement entouré de marais. - Or, Ménalque vint à passer, qui mit une idée dans le cerveau de Tityre, une*

³⁸⁰ Prométhée, p. 104

³⁸¹ Prométhée, p. 104

*graine dans le marais devant lui. Et cette idée
était la graine, et cette graine était l'Idée.*

La Idea es, en la historia de Títiro, el motor que impulsa el desarrollo social del hombre. Este relato es un mito etiológico en tanto que explica el modo en que la sociedad nace y se organiza para poder existir como tal. En todo mito de origen, la explicación de las causas llega hasta cierto punto de la exégesis en el que sus evidencias resultan verosímiles, pero nunca explica la raíz última de donde aparece cada uno de los elementos que lo componen, tal como sucede con el problema de la génesis del acto gratuito. Gide ironiza sobre la aparición fortuita del hombre, Títiro, y de dios, Menalcas, para evadir la responsabilidad de explicar el absurdo de la existencia de estos dos personajes. Es el mismo fenómeno del mito de Prometeo: no hay explicación posible, que sea demostrada en términos epistemológicos y, por ello, recurre a la figura mitológica. Lo que importa es la demostración de que los afanes del hombre resultan insuficientes y, a la larga, incoherentes entre los fines y los alcances verdaderos del género humano.

La Idea que crece hasta convertirse en un fuerte y robusto roble sugiere el crecimiento y desarrollo mismo de la humanidad: así como el árbol al crecer se convierte en una

especie de andamio confuso, la sociedad también semeja un entramado que sin la existencia de las normas inventadas por el hombre, Títiro, no podría organizarse para poder sobrevivir. Títiro, como en muchos otros ejemplos, es el legislador primigenio, un *poietés*, que tiene como tarea dar un orden al mundo de los hombres.³⁸²

La tarea de Títiro es dar el orden necesario para que la Idea/Roble no decaiga y, al contrario, cada vez sea más fuerte y resistente. En este sentido, Gide acopla la imagen de Virgilio sobre la perennidad del árbol al extender su prosperidad.³⁸³ Así, al ir creciendo el roble, se fue haciendo necesario que Títiro delegara responsabilidades en personas especializadas en cada tarea para cuidar el desarrollo del árbol. Se puede afirmar que Gide se refiere en este caso al nacimiento de las artes:

*Il s'adjoignit donc un surcleur, un bineur, un
arroseur, un émondeur, un astiqueur, un épilleur,
un échenilleur, et quelques garçons fruitiers. Et
comme chacun devait s'en tenir strictement à sa*

³⁸² Virgilio al inicio de la *Bucólica* I presenta a Títiro como poeta, además de ser campesino. El poeta legislador o el pastor poeta son figuras proverbiales en la tradición clásica; recuérdese, al respecto, los casos de Hesiodo y de Solón. Gide le otorgó también a Prometeo el carácter de escritor que bien puede verse como *poietés*; *vid. supra* p. 234-35

³⁸³ Virgilio, *Bucólica* I, 48-49: *Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus / limonesque palus obducit pascua junco.*

*spécialité, il y avait quelque chance pour que la
besogne de chacun fût bien faite.*³⁸⁴

La historia de Títiro sigue un proyecto en el que se delinea la manera en que, dentro de la sociedad, van apareciendo las diversas actividades que regulan el progreso del hombre. Así, en primer término, florecen las actividades primarias que tienen como objetivo el cuidado directo del roble. Luego, surge la necesidad de administrar los bienes del roble y de pagar a los que lo cuidan; de este modo aparece el contable y el cajero (*comptable, caissier*). Más tarde surgieron los problemas legales, con lo cual se hizo perentorio nombrar abogados, secretarios y archiveros (*avocats, secrétaires, gardes*), los cuales, a su vez, necesitaron de la policía (*police des rues*) y un cuerpo de guardias (*agents*) para hacer valer la moral. Cuando Títiro se sintió enfermo y abrumado, tuvo que nombrar un alcalde (*maire*), que era su adjunto, pues él no dejó de velar por su creación a través de la impartición de la justicia que hacía diariamente.³⁸⁵

En términos generales, se puede observar que el relato sobre Títiro, en tanto mito, es análogo al recurso de Platón para ilustrar sobre el origen de la política en el diálogo de *Protágoras*. En efecto, Prometeo utiliza el mito de Títiro

³⁸⁴ *Prométhée*, p. 105

³⁸⁵ *Prométhée*, pp. 105-106

como una forma didáctica para demostrar que la política es regalo de una divinidad, cuyo fin sería que el hombre encuentre y construya el camino del progreso. No hay que olvidar que, además, Prometeo está justificando sus actos en el relato sobre Títiro, de modo que ambos son héroes culturales porque le dan al hombre la oportunidad del trabajo que los hace avanzar y ser cada vez mejores. El trabajo no es un castigo, como en la visión hesiódica, sino una forma de tener al hombre *excessivement occupé* para conservar el desarrollo de la Idea.

Si bien es cierto que Títiro es un hombre feliz impartiendo justicia y sirviendo a los demás, no deja de quejarse, cual es la costumbre humana, de que todas las actividades nacidas en la Idea lo agobian. He aquí la cuestión absurda: él se afana trabajando y hace de las labores cotidianas su forma de vida, al grado que encuentra en éstas una obsesión que lo convierte en el hombre más industrioso y sabio. Pero un día apareció Ángela, la bibliotecaria ambulante,³⁸⁶ y ella le hizo ver lo absurdo de su apego al trabajo, es decir su dedicación absoluta al roble-Idea. Que sea una bibliotecaria la que cambia en Títiro el sentido de la vida manifiesta la ironía sobre la luz de la sabiduría: es ella, como antes el Camarero con Prometeo,

³⁸⁶ Es indudable que Ángela es un eco del tema de Pandora.

quien hace evidente para Títiro la existencia de otra vida, pero tal conocimiento será el principio del abandono de Títiro. La mujer de los libros ambulantes seduce a Títiro y lo aleja de la creación que le había sido encargada por Menalcas. La tragedia de Títiro es su obsesión por las cosas que va creando, al punto que no puede separarse de ellas y le ocurre lo mismo que a Prometeo y su águila, pero ambos personajes son inconscientes de lo que poseen, pues nunca han nombrado las cosas. Prometeo hace decir a Títiro en su relato la misma cuita que él ha padecido:

*...ces solidarités activent mes scrupules; s'il augmentent, je diminue. Que faire?*³⁸⁷

Mientras que Prometeo ya había afirmado:

*Il faut qu'il croisse et que je diminue*³⁸⁸

Gide elabora una analogía entre los dos mitos en cuestión: la relación de Prometeo con el águila es correspondiente en términos temáticos y simbólicos con Títiro y su árbol. Simbólicamente el roble, como el águila, es un atributo mitológico de Zeus-Júpiter, y es esta deidad la que decide

³⁸⁷ *Prométhée*, p. 110

³⁸⁸ *Prométhée*, p. 52

entregarlo a través del acto gratuito.³⁸⁹ Ambos personajes se encuentran atados a una imagen que representa el confinamiento de sus cuerpos y de sus ideas. Su libertad depende del crecimiento de cada una de esas imágenes: entre más crece el roble, Tí tiro encuentra más obligaciones; del mismo modo, el águila es más fuerte y robusta cuanto más come del hígado de Prometeo. Y cuando éste declara "formalmente" la muerte de su águila, da un paso hacia su reconciliación con Zeus a través de la comida que tiene con el Camarero: finalmente los dioses se salvan y todo queda bien entre ellos. El hombre es el que sigue quedándose al margen de los acuerdos de dios.

La conciencia y el desarrollo depende, entonces, de la voluntad de los hombres por dejar que las cosas y los pensamientos crezcan tanto como les sea permitido. El problema, que conduce a una percepción de lo absurdo, es que es necesario que haya un factor gratuito que haga evidente al hombre que sus tareas pueden ser contingentes, a pesar de que existe una razón aparentemente justificada en lo que hacen los personajes.

³⁸⁹ Cfr. Virgilio, *Georg.* 3.332, *Eneida* 3.680. El roble es presentado como un árbol oracular para Zeus, al respecto cfr. también Cic. *Att.* 2.4,5; Ovidio, *Met.*, 7.623, 8.716; de igual modo, el águila es un pájaro usado en los oráculos: cfr. Homero, *Il.*, VIII.247; XXIV.315 y Arist., *Historia de los animales*, 8.18

Tanto Títiro como Prometeo aceptan la responsabilidad que entraña el haber recibido un acto gratuito por parte de la figura divina. Su destino está cifrado en la relación que guardan con el árbol y con el águila respectivamente. En el momento en que comprenden que no pueden evadir su obligación, encuentran en ésta su felicidad. En efecto, al inicio de la *sotie* el Camarero proponía que la gente anda en busca de su felicidad (*le bonheur*), pero como todos volvían diariamente a pasar por el mismo rumbo se podía deducir que no la hallaban. Prometeo y Títiro sí la encuentran; pero ellos no son hombres. La divinidad los eligió para llevar a cabo un acto gratuito; es a ellos a quienes dios se manifiesta y, en consecuencia, son una especie de elegidos.

Así pues, los mitos de Prometeo y de Títiro son gemelos en lo que concierne al descubrimiento de la felicidad. *Depuis la mort de Damoclès, j'ai trouvé le secret du rire*,³⁹⁰ afirma Prometeo al haber domeñado la conciencia que lo ataba a su obsesión por el castigo impuesto por Zeus. Títiro halla también la felicidad cuando conoce a Ángela, a pesar de que ésta al final se marcha con Melibeo y él vuelve a verse como al principio: rodeado de pantanos.

La risa es signo de felicidad. Pero la gente que ríe al final del relato de Prometeo lo hace por ignorancia. Su risa

³⁹⁰ *Prométhée*, p. 114

oculta la incomprensión de la fábula sobre Títilo. Sólo Prometeo sabe en qué reside la fórmula de reír una vez que se ha avasallado a la conciencia. Pero la risa incoherente de los asistentes al funeral de Damocles tiene en la *sotie* un fundamento en cuanto a los fines literarios de ésta: presentar o provocar la risa como una forma de la locura, elemento propio de la *sottise* medieval.³⁹¹ La risa de Prometeo es irónica porque comprende que su audiencia ríe a causa de su ignorancia o porque cree haber entendido un juego especulativo en sus palabras. Es la risa de quien se ha desprendido de la conciencia de dios, pero no lo sabe, ni lo sabrá nunca.

³⁹¹ *The original soties were satirical plays put on by law students and clerks in late medieval Paris: a favourite theme was the election of a "pope of fools". Gide's sotie is shot through with just such youthful irreverence. Alan Sheridan, op. cit., p. 269*

TESIS COM
FALLA DE MEN

**L'homme révolté de Albert Camus: la utopía del ser
rebelde**

*Las ruinas del santuario del dios del fuego
fueron destruidas por el fuego.*

Jorge Luis Borges, *Las ruinas circulares*

L'homme révolté de Albert Camus es el resultado de un examen exhaustivo de la noción de rebeldía a lo largo de la historia de las ideas, así como de una reflexión crítica que supone un desarrollo en el pensamiento de este filósofo, enriquecido por su experiencia directa en los acontecimientos de la I y de la II Guerras Mundiales. Hacia 1943 y hasta 1947, Camus dirigió *Combat*, el periódico emblemático de la Resistencia francesa, y desde sus páginas se convirtió en el crítico más influyente de la izquierda no comunista.³⁹² Las notas y artículos que Camus escribió durante este periodo llegaron a fructificar luego en *L'homme révolté*, que apareció publicado en 1951.

La tesis de *L'homme révolté* reside en la demostración de las distintas justificaciones del crimen lógico. Se trata de un pensamiento absurdo porque busca las causas que dan pie a cometer crímenes y que éstos sean aceptados por la sociedad

³⁹²Cfr. Conor O'Brien, *Camus*, pp. 74-75; David Sprintzen, *Camus*, p. 4

de modo común, haciendo hincapié, sobre todo, en el hecho de que se hayan perdido los sentimientos naturales en torno a la idea de la muerte. Los tiempos de guerra que Camus vivió y la idea de que el socialismo se estaba convirtiendo en un imperio totalitario,³⁹³ sin duda necesitaban de una explicación formal para hacer que la barbarie cometida en nombre de la paz y de las ideologías entrara en los parámetros de la humanidad y su rostro civilizado, hecho que este pensador trata de refutar, pues él se plantea la cuestión de que la ética, fundamentada en la razón humana, puede llegar a servir de respaldo a la naturaleza lógica del crimen.³⁹⁴

En efecto, si el nihilismo como filosofía llevó a sus representantes más radicales a afirmar que si dios había muerto, entonces todo estaba permitido, incluido el crimen, Camus persigue la demostración de que la necesidad del asesinato es un absurdo, a pesar de que este mismo dios abandonó su creación y permitió el caos absoluto.

El absurdo es una idea que recorre toda la historia del hombre, pero el momento histórico que le toca testificar a

³⁹³ Albert Camus nació el 7 de noviembre de 1913 en Argel. Su padre, a quien no conoció, murió en la batalla de Verdun, en la I Guerra Mundial; posteriormente Camus vivió de cerca la II Guerra Mundial e inició una crítica a lo que consideró errores ideológicos del comunismo. Cfr. Lev Braun, *Witness of decline*, p. 108

³⁹⁴ *Camus's proclaimed intention in writing The Rebel was to express an ethics suitable for our time. It had to satisfy both the mind and the heart and we know that Camus was attacked both as philosophically unsound and emotionally obsolete.* Lev Braun, *op. cit.*, p. 131.

Camus es el punto concreto que demuestra los horrores que se pueden cometer en nombre de una lógica, lo cual asegura la validez del asesinato. El asesinato como un acto gratuito, diría Gide. Ante esta cuestión, la respuesta única que encuentra Camus es la rebelión: cuando el absurdo demuestra la ineficacia de las reglas que crea el hombre, lo que queda es sublevarse contra ellas, tal es la vocación del héroe rebelde, cuyo primer modelo es Prometeo, el Titán que enseñó a la humanidad los caminos de la rebeldía.

Así, este ensayo, como toda la obra de Camus, se halla sostenido por el concepto del absurdo: los hombres rebeldes que Camus encuentra a lo largo de la historia humana tienen un rasgo en común: la rebelión que se apuntala en la afirmación de su ser, a pesar de que esto sea un absurdo y que no haya comprensión de los actos heroicos por parte de los mismos hombres.³⁹⁵ La indiferencia humana es el artilugio de los héroes rebeldes. No se trata de colocar al absurdo como la finalidad del héroe y del hombre en general, pues el encuentro con el absurdo es tan sólo el principio de un

³⁹⁵ Conviene señalar que para Albert Camus, la rebeldía es prácticamente la esencia del héroe; esta premisa choca frontalmente con parte de la tradición griega, sobre todo con la visión de Hesíodo, pues para este poeta el héroe es aquel que es justo porque reconoce sus límites y acepta someterse al orden de *Dike*. Al contrario, el héroe camusiano llega a identificar a la *dike* como una cadena que lo aprisiona y que hay que vencer. Sobre este enfoque del héroe griego cfr. Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*, pp. 39 y ss.

proceso en el que se adquiere la conciencia.³⁹⁶ Ante la naturaleza evidente de lo absurdo, el hombre regularmente se aferra a los sistemas de pensamiento -la religión, la mitología, la filosofía- que, según él mismo piensa, le permite liberarse de los errores que supone la idea absurda, pero ocurre justamente lo contrario, pues la raíz del absurdo está en las ideologías que la humanidad ha inventado. Así, se puede decir que el encuentro con el absurdo supone un largo y espinoso camino para evitar la confrontación y, luego, la muerte.

Ahora bien, ser héroe es una forma de acción que encamina al sujeto prácticamente al suicidio. El suicidio sería una forma justificable de la muerte o del asesinato, pues nace de la decisión libre del hombre ante la resignación y la pasividad del mundo. Cuando el tiempo se detiene porque se descubre la vena de lo absurdo que corre a través de los hombres, el suicidio se justifica como una forma de liberación. El Prometeo de la antigua Grecia pretendió salvar al hombre de la muerte al darle el fuego y enseñarle las diversas técnicas. Camus parece demostrar que el nuevo Prometeo debe salvar al hombre, ahora, de la vida sin sentido, de sus actos absurdos que se justifican en la

³⁹⁶ David Sprintzen, *Camus*, p. 15, 17: *In short, the absurd is a point of departure, not a conclusion. It is the rock to which we must hold firm if we are to find our way out of our desert of doubts.*

racionalidad: asesinato y rebelión son formas análogas de suicidio y absurdo, los cuatro conceptos son dirigidos por Camus hacia una interpretación del hombre rebelde de todos los tiempos, incluso de los futuros Prometeos, quizá para descubrir una tapia a la que sólo es posible subirse y mirar por encima de ella: la libertad. La ideología que aparece en cada época es lo que limita el salto del muro, cerca al hombre que aspira a ser libre, pero que, por absurdo que parezca, crea, al mismo tiempo, las condiciones para no hacerlo.

Hay que notar que el planteamiento de lo absurdo que Camus hizo en *L'homme révolté* tiene una de sus raíces en la teoría del acto gratuito que Gide elaboró a lo largo de su obra.³⁹⁷ En este caso, no hay que perder de vista, también, lo ya dicho en el apartado anterior en torno al mito de Prometeo y su relación con el acto gratuito: es aquel que no tiene causa, porque lo define la acción primordial, no buscada ni planeada, simplemente nacida de la voluntad de un espíritu deificado, que puede ser Zeus, el dios judeo-cristiano o el mismo Prometeo.

Una segunda raíz de *L'homme révolté* había sido ya desarrollada por Camus en *Le mythe de Sisyphe* (1942); en este ensayo, él concibió la idea del absurdo en torno a la

³⁹⁷ Para Kurt Weinberg, *op. cit.*, p. 127, Camus es el hijo espiritual de Gide.

felicidad del hombre y la lógica del suicidio. Sísifo es el símbolo de quien, ante la adversidad, encuentra la razón de ser en la más absurda y miserable de las tareas: subir eternamente una roca que siempre se despeña de la montaña. El mismo Camus señaló la diferencia filosófica entre un libro y otro:

*Au temps de la négation, il pouvait être utile de s'interroger sur le problème du suicide. Au temps des idéologies, il faut se mettre en règle avec le meurtre.*³⁹⁸

La primera referencia en la cita es a *Le mythe de Sisyphe*, la negación, y la segunda a *L'homme révolté*, la ideología. En ambos ensayos, el absurdo es la premisa central, la cual, al relacionar la validez del suicidio y del asesinato, pone en evidencia el grado de inconsecuencia en las valoraciones humanas. Hay que considerar, también, que las diferencias que se pueden encontrar en uno y otro ensayo se deben, además, a las variables históricas.³⁹⁹ *Le mythe de Sisyphe* es una reflexión situada en la pre-resistencia francesa, es decir, cuando el totalitarismo es una estructura política en

³⁹⁸ *L'homme révolté*, p. 16

³⁹⁹ David Sprintzen, *op. cit.*, p. 120; Olivier Toody, *Albert Camus*, p. 756. Para este último autor, además, *L'homme révolté est une illustration théorique de La peste; Le Mythe de Sisyphe fut le contrepoint de L'Étranger. L'homme révolté font partie du même cycle avec L'État de siège et Les Justes.*

desarrollo; en cambio, *L'homme révolté* es un análisis posterior a la II Guerra Mundial, que va más allá de los límites históricos contemporáneos a Camus, con el fin de llevar a cabo una retrospectiva de la rebeldía, sin perder de vista el asunto del absurdo y del crimen lógico como su ejemplo más evidente. En este contexto se halla la simiente del absurdo que Camus desarrolla en este ensayo.

Así pues, Camus busca la esencia de los actos gratuitos y lo que logra es desentrañar los absurdos en los que se justifica la vida humana. El examen de los motivos que mueven al hombre rebelde desembocan en la contemplación de una vida sin sentido, plena de actos aberrantes que son disfrazados de actos gratuitos, es decir, de una doble moral, pues, como ya se demostró en el capítulo anterior, el desarrollo de este concepto es imposible entre los hombres. El absurdo que analiza Camus obedece a la misma lógica que el hombre ha creado para defender sus posturas bárbaras, por lo que el concepto de lo absurdo resulta tanto una forma irónica para desenmascarar los verdaderos mecanismos de la ideología, como el uso de la misma herramienta lógica para descubrir sus fallas.

Los modelos que le sirven a Camus para plantear el concepto de rebeldía caen en el juego de lo absurdo, sin poder trascender sus propias limitaciones ideológicas. Si

Gide se mofó de las restricciones morales que el mismo hombre inventa para guiar su vida en nombre de la libertad, Camus trató de descubrir, en los ejemplos literarios y filosóficos, los artilugios que llevan al hombre a ser rebelde, a pesar de los absurdos que este mismo proceso genera. Es la esencia de la rebeldía como motor que mueve la conciencia de los hombres y, por lo tanto de su historia, pues en el fondo cada uno de ellos quiere ser héroe, pero pocos saben rebelarse en el momento propicio: *L'homme est la seule créature qui refuse d'être ce qu'elle est.*⁴⁰⁰

Prometeo: símbolo de la libertad humana

El hombre rebelde se define por su empeño en alcanzar la libertad. El primer movimiento del héroe es la negación del sistema establecido con el fin de encaminarse hacia otra situación. A la vez que rechaza las circunstancias en que se encuentra, busca su afirmación en un nuevo código que instaure y garantice su concepto de libertad. Para Camus, el instinto primigenio que da la libertad se halla en la ecuación sencilla de resolver un sí o un no. Las rebeliones,

⁴⁰⁰ *L'homme révolté*, p. 24; cfr. también sobre la cuestión de la historia como un absurdo, pp. 378-379.

para ser llamadas así, se hacen porque es necesaria la libertad entre los hombres.⁴⁰¹

La libertad humana, como la rebelión, es una convencionalidad y, en consecuencia, también es un concepto relativo. En los múltiples rostros que puede adoptar la libertad se finca uno de sus aspectos absurdos. Las razones que llevan al hombre a rebelarse en favor de la libertad varían a cada momento: a través de la historia es posible verificar las diferentes causas que dan pie a la rebeldía, pero lo que no cambia, lo que perdura a lo largo de las rebeliones, es la legitimidad de su existencia. Un ejemplo de esto lo ofrece Camus al exponer brevemente la aplicación del concepto de rebeldía al pensamiento desarrollado por Marx:⁴⁰² las tesis económicas de este filósofo alemán demostraron que el hombre es, en términos prácticos, un esclavo de los sistemas de producción, y que la libertad se encuentra en la transformación radical de tales sistemas. Sin embargo, los modelos políticos que llevaron a la práctica las ideas de Marx corrompieron el espíritu rebelde, que no hay que confundir con la conciencia revolucionaria, que les había dado su razón de ser. De hecho, para Camus el marxismo presentó desde sus entrañas un error filosófico porque, al

⁴⁰¹ *La liberté "ce nom terrible écrit sur le char des orages" est au principe de toutes les révolutions. L'homme révolté, p. 139. Cfr. también Oliver Todd, Albert Camus, pp. 748-749.*

⁴⁰² *L'homme révolté, pp. 250 y ss.*

querer apartarse de las falsas promesas de redención, torció el método crítico para permanecer fiel a sus propias profecías:⁴⁰³

On ne s'étonnera donc pas qu'il ait pu mêter dans sa doctrine la méthode critique la plus valable et le messianisme utopique le plus contestable.

Las condiciones injustas e incomprensibles son las que dan lugar a la rebeldía humana. El héroe exige dentro del caos la reivindicación del orden, su esfuerzo está encaminado a buscar la manera de sobreponerse al *status quo* porque éste ha sido corrompido. Hay, en este sentido, un acercamiento temático entre Hesíodo y Camus. El primero escribe sus poemas épicos tal vez con la misma finalidad que Camus señala en sus ejemplos de héroes rebeldes: dar un sentido al caos, al desorden divino y evidenciar la corrupción humana con la intención de evitarla. Para el poeta griego, en efecto, la justicia en manos de los hombres se pervierte y pierde su razón cósmica, el orden,⁴⁰⁴ y, por lo mismo, la función poética de su obra se torna una forma de rebeldía, a pesar de que sus versos pueden parecer tradicionales.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 239

⁴⁰⁴ Cfr. *supra* pp. 172 y ss.

Paradójicamente, la rebeldía, de modo general, remite a la idea de desorden, de caos, pero el proceso rebelde está encaminado a encontrar un orden nuevo, contrario al anterior en la medida de lo posible. Se trata de destruir, con el fin de edificar una nueva forma de vida sustentada en el concepto de libertad enarbolado por el héroe rebelde, aunque en algunos casos ni éste sepa a ciencia cierta hasta qué fronteras llegará su movimiento de rebeldía.

Y, también, se halla una paradoja en los mismos fines de la rebeldía: el orden social está fincado, en parte, sobre las instituciones y los conceptos ideológicos que el mismo hombre desarrolla para poder convivir. Ya Protágoras refería que la política, además del fuego, permitiría la sobrevivencia de la sociedad; pero llega un momento tal en que la *rebellion says no to the continuation of an intolerable situation, asserting the rebel's right to a limited social and personal integrity.*⁴⁰⁵

El hombre rebelde busca modificar las estructuras sociales para encontrar un espacio de libertad, el cual será cooptado por una nueva regla ideológica que nace de la convención social. Así pues, en todo movimiento de rebeldía se halla un debate entre libertad y justicia,⁴⁰⁶ pues el hombre que busca ser libre necesariamente tiene que

⁴⁰⁵ David Sprintzel, *op. cit.*, p. 127

⁴⁰⁶ Cfr. Lev Braun, *op. cit.*, pp. 183 y ss.

enfrentarse al régimen, cualquiera que sea la naturaleza de éste. Se puede decir que la rebelión es un momento tal en que se enfrentan dos antinomias: la libertad y justicia del rebelde frente a la libertad y justicia del sistema, cada una con un corpus pleno de justificaciones.⁴⁰⁷

La libertad se manifiesta en la medida en que el hombre mantiene la independencia de su pensamiento y de sus palabras. Quien pierde estos dos valores cae en una especie de esclavitud, se convierte en una herramienta del sistema. El bloqueo de Berlín por parte de los soviéticos fue un ejemplo para Camus del modo en que los sistemas totalitarios son la más grande amenaza para la civilización, pues reducen al hombre a la esclavitud.⁴⁰⁸

La rebelión por antonomasia es aquella en la que el hombre se levanta en contra del Creador y de su obra. A este tipo de rebelión Camus la llama rebelión metafísica. El fin de la rebelión metafísica es llegar a la unidad, después de haber fragmentado a la misma. Prometeo lucha contra un orden

⁴⁰⁷ Olivier Todd, *Albert Camus*, p. 753, plantea la paradoja del siguiente modo: *Liberté et justice s'opposent: sans compromission, il faut déboucher sur un compromis. Camus développe un paradoxe apparent: avec une totale liberté, il n'y a plus de justice; avec la justice totale, la liberté est inutile.*

⁴⁰⁸ En 1950 se reunieron varios intelectuales en París, entre los cuales estaban Gide, Mauriac, Rousset, Russell y Dos Passos. Camus no asistió a tal reunión pero estaba de acuerdo con las reflexiones de estos intelectuales en torno a la injusticia que significaba la intervención soviética en los países que eran sus aliados. Un año más tarde aparecía *L'homme révolté*, que, sin duda, refleja en parte el debate en torno a los sistemas totalitarios. Cfr. Olivier Todd, *Albert Camus*, p. 755.

impuesto por la divinidad olímpica, pero no porque pretenda derribar su poder y ocupar su lugar, pues su vocación está determinada por el heroísmo y no por la cualidad de los dioses. Se puede afirmar que dios y héroe son conceptos que se atraen y se rechazan a la vez. Las acciones gratuitas de dioses y héroes pueden ser vistas como un acercamiento a los hombres, en términos de un beneficio, pero también es posible mirarlas como un desafío:

*lui parle (sc. el rebelde a dios) simplement d'égal à égal. Mais il ne s'agit pas d'un dialogue courtois. Il s'agit d'une polémique qu'anime le désir de vaincre.*⁴⁰⁹

La imagen de Prometeo que llevó a cabo Luciano tal vez sirvió de inspiración a esta percepción camusiana: el Titán polemiza indirectamente con Zeus, pues éste habla a través de Hermes, con el fin de demostrar la injusticia de sus actos; para ello se basa en la inconsistencia de los juicios del Olímpico, ya que éste afirma y exige a los hombres una moral que él mismo no cumple, al contrario, se comporta igual o peor que los mortales. En términos del pensamiento camusiano esto sería un acto ilógico, totalmente absurdo. No hay que perder de vista que Camus hizo una lectura de los griegos basada en la

⁴⁰⁹ *L'homme révolté*, p. 43

necesidad de una coherencia estricta, que él mismo observa como un proceso natural en el pensamiento de la cultura griega.⁴¹⁰ El Prometeo de Luciano lucha por medio de una lógica basada en la retórica para poner en evidencia la tiranía de Zeus, sin que sea su finalidad el destronamiento de éste, sino simplemente la demostración de quién tiene la razón en torno al robo del fuego.

A partir de lo anterior, se puede decir también que Camus toma prestada de la cultura griega la idea de medida que priva entre los héroes y los dioses; medida que los aleja de la *hybris* y los diferencia, además, de la naturaleza humana. El exceso en los actos y en las palabras destruye tanto a los personajes que lo cometen, así como a la estructura del cosmos. De ahí que, para Camus, el rebelde de la tradición griega conoce hasta qué punto pueden llegar sus gritos de rebeldía: el héroe rebelde cumple su propósito y su destino sin llegar a ser un revolucionario, es decir, sin cometer un solo crimen. Para Camus, casi todas las

⁴¹⁰ Camus cultivó el teatro no sólo como escritor, sino también en el montaje de diversas obras. En 1936 participó en el montaje de *Prometeo encadenado* de Esquilo. Por ese tiempo el escritor francés trabajaba en tres de sus obras: *L'Envers et l'Endroit*, *Noces* y *La Mort heureuse*. Además de Esquilo, Camus se sintió atraído también por la comedia aristofánica y por la filosofía de Platón, a cuya obra llegó por medio de sus lecturas de San Agustín y de Plotino. Cfr. Olivier Todd, *op. cit.*, pp. 171-174, 428, 593, 606, 679, 970 y 1045. Sobre la necesidad lógica de Camus, David Sprintzen, *op. cit.*, p. 8, ha expresado lo siguiente: *He (sc. Camus) felt passionately the need to give coherence, order, and meaning to the human drama.*

revoluciones *prennent leur forme et leur originalité dans un meurtre.*⁴¹¹

Entonces, se puede afirmar que mientras el revolucionario lleva a cabo su tarea por medio del crimen, que se justifica en los mismos fines de la revolución, el rebelde se mueve por la realización de un acto metafísico. En efecto, no basta con romper las estructuras dominantes, es necesario, también, una metamorfosis de las ideas de los hombres, misma que supone una rebelión metafísica. Sin embargo, en otro momento,⁴¹² Camus definía al acto revolucionario como un *moyen au service de la justice et de la vérité. Si elle ne sert pas ses fins, comme c'est visible pour le moment, il faut le reconnaître et le dire.* La diferencia entre un acto rebelde y uno revolucionario se da en la medida en que los medios son los adecuados para alcanzar los fines: el fin no justifica los medios.⁴¹³

El procedimiento de la medida implica, asimismo, un mayor bosquejo, pues toma como base la cultura y el desarrollo de los pueblos. Se percibe en el pensamiento de

⁴¹¹ *L'homme révolté*, p. 142

⁴¹² La cita está tomada de un fragmento de una carta que Camus escribió entre 1950 y 1952, cuyo destinatario se desconoce. Olivier Toody, *Albert Camus*, p. 750 y p. 1116, n. 16.

⁴¹³ Incluso para el movimiento revolucionario cabe la pena preguntarse, junto con Baudrillard, si el fin que persigue no ha sido adelantado de antemano y la historia no tiene ninguna posibilidad de realizarlo. Así, el revolucionario cree vivir fuera de la utopía porque la historia se encarga de justificar sus actos. Cfr. Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, pp. 20-21.

Camus una oposición dialéctica entre la negatividad de Europa, territorio del nihilismo y del terror, y Grecia, una sociedad ideal de la justicia, la libertad y la medida. Grecia dio héroes rebeldes, Europa revolucionarios del terror. La paradoja mayor es que fue Grecia quien alimentó espiritualmente a Europa.⁴¹⁴

La conciencia del límite es, entonces, lo que permite al rebelde alcanzar sus objetivos. El revolucionario, como el nihilista, desconoce la frontera que debe tener su movimiento, de ahí, pues, que ambos *finissent par se jeter dans un mouvement uniformément accéléré*,⁴¹⁵ como una máquina que no tiene quien administre su velocidad. La rebelión, pues, a diferencia de la revolución, establece la medida y el límite de su propia naturaleza. La revolución, como movimiento constante, también debe conocer la pausa que le permita la reflexión, si no se convierte en una situación perversa a la cual ataca en busca de la libertad. Camus explica esto con un ejemplo claro: Heráclito sentó las bases

⁴¹⁴ La oposición de los conceptos marca con precisión la frontera que Camus vio entre el pueblo griego de la antigüedad y la Europa de su tiempo. Cfr. Françoise Hobby, *La symbolique d'euphémisation dans l'univers fictif d'Albert Camus*, pp. 57-59: *Dans L'homme révolté, Camus oppose dialectiquement à la négativité de l'Europe, contrée de la méchanceté, du nihilisme et de la terreur, la Grèce, qui revêt l'aspect d'un idéal. Tandis que l'Europe est le reflet de la pensée purement historique que Camus rejette avec violence, la Grèce représente l'envers de cette "idéologique européenne".*

⁴¹⁵ *L'homme révolté*, p. 367

del devenir y, a la vez, estableció el límite de este flujo perpetuo a través de Némesis, diosa de la medida.⁴¹⁶

La concepción que Camus tiene de la naturaleza humana opuesta a la historia y a la ideología está tomada del pensamiento griego antiguo. En efecto, entre los filósofos griegos y particularmente en Heráclito, la naturaleza humana se caracteriza porque posee razón (lógos), es decir, la capacidad para crear un mundo intelegible, la negación del caos y de las apariencias. La razón humana para el filósofo francés no sólo es la operación lógica de causa, efecto e identidad, sino la habilidad para descubrir el propósito y el principio de unidad en una cadena de eventos y la manera en que éstos se imponen en la vida del hombre. Sin embargo, en este punto, la visión de Camus se acerca más a la de los poetas y a la de los filósofos presocráticos: la razón es algo que concierne más a la conducta humana (el *éthos* y el *pathos*) que a la epistemología (el *lógos*). En efecto, la razón es la que le permite al hombre conocer los límites de sus actos y de sus palabras. La razón evita que se incurra en un acto de *hybris*.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 369-370: *Héraclite, inventeur du devenir, donnait cependant une borne à cet écoulement perpétuel. Cette limite était symbolisée par Némesis, déesse de la mesure, fatale aux démesurés. Une réflexion qui voudrait tenir compte des contradictions contemporaines de la révolte devrait demander à cette déesse son inspiration.*

Camus adopta el postulado del *lógos* como la forma que da un orden al género humano, y se aleja de la visión tradicional heredada por Aristóteles y por Platón en tanto que otorga a la razón la cualidad ética por encima de la epistemológica. Así, se justifica el por qué la razón llega a convertirse en el fundamento del absurdo, mientras que los valores, a pesar de que pueden ser también absurdos, son el medio por el que el rebelde actúa en contra de la historia y de las ideologías como sistemas totalitarios. De este modo, se puede llegar a afirmar que el absurdo está totalmente enraizado en la historia concreta del hombre, pues es el eje de la experiencia humana.

Si para el pueblo griego tanto los esclavos como los bárbaros carecían del valor de la moderación y, en consecuencia, no poseían una naturaleza humana, para Camus todos los humanos serían esclavos de su *hybris* en tanto que no son capaces de experimentar los valores del rebelde: la dignidad, la solidaridad y la universalidad.

A partir de lo anterior, la impresión que Camus tiene de Prometeo adquiere una resonancia metafísica: es el héroe por antonomasia no sólo porque se rebela contra los dioses y los tiranos, sino porque siempre tiene en mente el límite de su condición frente a los opresores y, por tanto, hasta qué

punto pueden llegar sus actos rebeldes.⁴¹⁷ Prometeo se halla en el término opuesto de Sísifo, pues para él la conformidad no existe en tanto que significa doblegarse ante los requerimientos del tirano, a pesar de que Zeus o el destino sean los límites del hombre.

El movimiento que encabezó Espartaco, el ejemplo contrario de la medida, demuestra hasta qué punto el crimen no aportó nada nuevo en la constitución de la sociedad romana. Los gladiadores se levantaron contra sus amos con el fin de hallar la libertad.⁴¹⁸ Pero si la libertad se convierte en una institución, aparece nuevamente el peligro de que la ideología corrompa este valor que ha nacido en la sangre. La lucha de Prometeo contra Zeus no es sangrienta, como la que sostuvo Tifón, por ejemplo. La rebeldía de Prometeo busca liberar a los hombres de un sistema que los engendró y los abandonó a su suerte.

El rebelde metafísico, tal como lo concibe Camus, emprende una lucha contra dios con el fin de demostrar que éste es el padre de la muerte y del escándalo, aunque de antemano puede saber que el enfrentamiento es estéril, ya que es un absurdo el querer introducir a dios a la historia de

⁴¹⁷ En *La peste*, Rieux y Tarrou descubren a través de la experiencia que la enfermedad es el límite que anula cualquier razonamiento lógico.

⁴¹⁸ *L'homme révolté*, pp. 143-145

los hombres. Se trata de la misma tarea que ya Esquilo había tratado en su *Prometeo encadenado*.

Desde Caín hasta llegar a Dostoievsky y Nietzsche la rebelión tiene como centro a dios: la negación y el olvido de dios por parte de los hombres fructifica en la rebeldía humana que, de igual manera, declara la muerte de dios, lo que constituye el epitome del nihilismo. Pero cuando dios deja de estar en la rebeldía del hombre, éste tiene que inventar nuevos sujetos contra los cuales rebelarse. Para Camus no es que los nihilistas, con Nietzsche a la cabeza, hayan sido los que asesinaron a dios por medio de su interpretación y de sus actos y escritos rebeldes, sino que ellos lo encontraron ya muerto en el alma de los hombres.⁴¹⁹

Si bien este argumento resulta válido a la luz de la experiencia metafísica entre el hombre y dios, habría que considerar si fueron los nihilistas quienes con su filosofía llegaron a justificar la idea del crimen. ¿La tecnología fue el nuevo dios que subyugó a la humanidad? El hombre se desnuda de dios, pero inmediatamente se arroja en otro sistema de pensamiento. Abandonado por Dios o dejando de lado

⁴¹⁹ *Contrairement à ce que pensent certains de ses critiques chrétiens, Nietzsche n'a pas formé le projet de tuer Dieu. Il l'a trouvé mort dans l'âme de son temps. L'homme révolté*, p. 94. De acuerdo con esta tesis, Nietzsche, y posteriormente Heidegger, presagió la crisis de los tiempos modernos que ha tomado forma en las últimas décadas del siglo XX: la postmodernidad, a la que nos referiremos más adelante. En efecto, de acuerdo con esta postura, estaríamos asistiendo a una etapa de transición apocalíptica, en la que se cuestiona toda ideología que sustenta la historia de la humanidad.

a éste, el hombre siempre ha buscado afianzarse frente a la naturaleza y frente a sus semejantes. En la tecnología, el hombre creyó encontrar las respuestas a sus necesidades y a sus miedos, pero se ha comprobado que en ésta no se halla tampoco ni el progreso ni la felicidad, al menos no en la medida en que una parte importante de la humanidad le ha apostado.⁴²⁰

David Sprintzen se cuestiona: *If the Christian God is dead... why discuss Christian Doctrine?*⁴²¹ La respuesta que ofrece está orientada a la pertinencia del sujeto creyente y a los valores culturales que el cristianismo ha aportado a la civilización de Occidente; pero, más allá de la validez religiosa y cultural, a mi juicio la pregunta debe centrarse en el problema de la rebeldía: si dios ya no está más entre nosotros, entonces ¿contra quién es posible rebelarse en última instancia? La muerte de dios no significa necesariamente la libertad del hombre, al menos en el aspecto religioso, pues la racionalidad que el mismo Camus buscó y practicó afanosamente no ha resultado suficiente para desterrar al mito de la conciencia humana, como causa y como explicación primigenia de todo aquello que el hombre no

⁴²⁰ Unida por la tecnología y un lenguaje universal, la humanidad logra un poder nocivo. El poder en sí no es peligroso; pero la imaginación ligada al poder puede exceder los límites de la condición humana y aspirar a la divinidad. Roger Shattuck, *op. cit.*, p. 33

⁴²¹ David Sprintzen, *op. cit.*, p. 16

alcanza a comprender por medio de un razonamiento estrictamente lógico.

Cuando el hombre rebelde se asila en dios o en la historia para ponerle premisas a sus actos, traiciona su espíritu libertario, deja de ser un héroe para convertirse en un ser rencoroso y tiránico, capaz de venderse al mejor postor en nombre de cualquier ideología.⁴²² Si bien es cierto que no hay negación absoluta en el movimiento rebelde contra los opresores, también es cierto que el rebelde termina siendo amarrado al Cáucaso o crucificado porque su generosidad colectiva envuelve su dignidad: *Plutôt mourir debout que de vivre à genoux.*⁴²³

El mito prometeico como pretexto para explicar la tragedia del hombre

El progreso tiene gran parte de su origen en la rebeldía del hombre, es su motor. Pero no se trata sólo de los avances que se pueden analizar a lo largo de la historia del hombre, sino de una serie de valores que nacen también con la rebeldía: *not obedience and devotion, but revolt was... the source of genuine virtue, including devotion.*⁴²⁴ Es la rebeldía en su

⁴²² *L'homme révolté*, p. 380

⁴²³ *Ibid.*, p. 29

⁴²⁴ Lev Braun, *op. cit.*, p. 116

concepto más amplio: no sólo la lucha ideológica entre los hombres, sino también la rebelión metafísica, el grito del hombre contra dios y su naturaleza. Se puede decir que el sentimiento de rebeldía se encuentra ínsito en el hombre, pero es necesario que se dé a la luz a través de la conciencia, a pesar de que ésta conduzca al absurdo.

El rebelde representa los valores de la dignidad, la solidaridad y la universalidad. Los parámetros de estos tres conceptos son los que, en la teoría camusiana, definen al verdadero rebelde. Muchos hombres se hacen llamar héroes, cuando en realidad se disfrazan de una actitud absurda, porque buscan la realización personal sobre cualquier compromiso humanitario. El ser rebelde no implica que estos tres valores existan en el hombre antes de llevar a cabo su movimiento rebelde: nacen de la experiencia que el héroe mantiene con aquellos con quienes se solidariza. Tal vez esta postura que Camus desarrolla en relación con el héroe tiene que ver con su experiencia propia frente a los problemas generados en la II Guerra Mundial:

Camus insist that his development from the "negative" Sisyphus to the "positive" Rebel was

of the nature of an unfolding, not a conversion.⁴²⁵

En efecto, *Le mythe de Sisyphe* fue escrito en el segundo año de la guerra, mientras que las reflexiones vertidas en *L'homme révolté* pasaron por la experiencia de Camus en el frente de batalla, como ya se dijo.

El hombre, en general, piensa que a mayor nivel de conciencia, la libertad es más amplia.⁴²⁶ La cuestión absurda en este caso se debe a que el conocimiento generado por la conciencia no asegura la calidad y la cantidad libertaria en el hombre, pues paradójicamente una conciencia más robusta se puede convertir en un lastre.

De este modo, la rebeldía que concibe Camus puede considerarse como un elemento imaginario propio del medio y de las estructuras mentales del individuo, cuyo nacimiento se da en

*l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social.*⁴²⁷

⁴²⁵ Lev Braun, pp. 119-120

⁴²⁶ *L'homme révolté*, p. 24

⁴²⁷ Yves Durand, *L'exploration de l'imaginaire*, pp. 38-39

Si hay un lugar para la rebeldía, éste se halla en la dialéctica del mundo exterior y el fuero interno del héroe.

La rebelión metafísica está situada antes o después de lo sagrado, pues en este estado no cabe la idea de rebelión; en un sistema de revelación divina, las reglas están manifestadas de manera incorruptible y no hay modificación posible. Si existe un cuestionamiento del hombre en torno a lo sagrado, su proceso está fuera de la revelación religiosa, porque quien se encuentra dentro de lo sagrado sólo percibe verdades absolutas. Así, con este ejemplo, el hombre sólo tiene dos posibilidades: vivir el tiempo sagrado⁴²⁸ o el de la rebelión.⁴²⁹

La historia enseña que el hombre se desarrolla a partir de sus revoluciones, cualquiera que sea el ámbito en que éstas se dan. La revolución industrial, por ejemplo, fue un proceso de rebelión en contra de los antiguos medios de producción. Que las máquinas se hayan convertido en el nuevo Cáucaso, con sus cadenas y grilletes para atar a los obreros, es el pago que el hombre tiene que hacer por su creencia ensoberbecida en los postulados de la modernidad. Los hombres que recibieron el fuego prometeico tuvieron que pagar con el

⁴²⁸ *El Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas..., existe, por otra parte, el tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, p. 63*

⁴²⁹ *L'homme révolté, p. 24*

castigo de la mujer y del trabajo, según la versión de Hesíodo. Los herederos del Prometeo moderno también tienen que amortizar su cuota. Para Camus, las Guerras Mundiales son parte de esa factura que el ideal del progreso endosó al hombre.

Entonces, se puede decir que el progreso es una ilusión y que el concepto tradicional de *historia* es una mera fábula. El progreso lineal que quiere dar un sentido a la humanidad no existe.⁴³⁰ La traición de las ideologías son el mejor argumento para desacreditar la idea de una historia sustentada en el concepto de progreso lineal, pues éste supone, asimismo, el fin de la historia, por lo cual se convierte en un principio arbitrario y en la simiente de un Estado fundado en el terror.⁴³¹

Si se entiende que la ideología es una cadena que tiene amarrado al hombre a una serie de absurdos, entonces, de esto se puede seguir que el progreso no es más que una ilusión, no importa el rostro ideológico con el que se presente. La publicación de *L'homme révolté* y las reacciones contrarias

⁴³⁰ La historia es concebida como un progreso lineal que va de la ignorancia al saber, de la tiranía a la libertad, de la infancia a la madurez... Es la idea de progreso lineal la que permite articular la tesis de la universalidad del sujeto con la constatación de las variaciones culturales e históricas. Antonio Campillo, *op. cit.*, pp. 18-19. La postura que adoptamos acerca de la idea del progreso y la historia es la que propone una tesis dialéctica, tal como se plantea desde la filosofía socrática -la mayéutica- hasta los modos de producción (Marx) o los paradigmas científicos (Kuhn).

⁴³¹ Cfr. Françoise Hobby, *op. cit.*, p. 185

que provocó en su momento le dieron la razón a Camus, a pesar de que recibió ataques tanto de los comunistas, como de aquellos que no lo eran y que tenían un peso intelectual en la Francia de la post-resistencia.⁴³² En efecto, la reacción virulenta de Jean-Paul Sartre, quien polemizó con Camus en las páginas de *Les Temps Modernes*, justifica y ejemplifica el sometimiento de la razón a la ideología, pues para este intelectual el fin justifica los medios, y si Camus criticó la filosofía marxista, pero sobre todo su aplicación en la Unión Soviética, Sartre defendió la construcción del socialismo a pesar de la persecución y el terrorismo institucional que prevalecían en aquella época en el Estado soviético. Sartre llegó a decir que *todo anticomunista es un perro*, con lo cual no sólo buscaba descalificar las tesis de *L'homme révolté*, sino que también, paradójicamente, exhibió la pobreza de sus argumentos para desacreditar la filosofía de Camus. Sartre fue, pues, ante los ojos de Camus un anti-rebelde.

⁴³² Sobre la polémica entre Camus y Sartre en torno a las ideas presentadas en *L'homme révolté*, vid. Jean Meyer, "El retorno del rebelde", p. 4. Simone de Beauvoir hizo, en *Les Mandarins*, un retrato satírico de Camus al pintarlo como un intelectual poco serio e interesado más en la grandilocuencia del estilo y en andar tras las jóvenes estudiantes. Cfr. Lev Braun, op. cit. p. 183. Pocos días después de la muerte de Camus, Sartre publicó en *France-Observateur* un elogio a la persona y a la filosofía de este escritor. Allí Sartre escribió que *Camus reafirmaba, en el corazón de nuestra época, frente a los maquiavélicos, frente al becerro de oro del realismo, la existencia del hecho moral. Él mismo era, por así decir, una afirmación inquebrantable*. Cfr. Pietro Prini, *Historia del existencialismo*, p. 221.

La filosofía en torno al hombre rebelde se inicia con Prometeo, pues esta deidad es la primera que emprende la rebelión metafísica. De Hesíodo a Esquilo, Camus observó un desarrollo profundo en torno a la idea de rebelión, pues desde la simple negación del Titán a pedir perdón a Zeus, hasta el pronunciamiento colérico contra la injusticia divina, se estableció un modelo de insurrección que hasta nuestros días sigue vigente.

La vigencia de la rebeldía prometeica perdura a través de tres rasgos: la lucha contra la muerte, la filantropía y el mesianismo. Esquilo fue quien por primera vez vio en el tema de Prometeo tanto el *motif* de la salvación de la muerte, como el de la filantropía. En efecto, dentro de los males que el Titán heredó a los hombres se encuentra, según la tragedia esquilea, el haber sembrado la vana esperanza de vencer a la muerte con la posesión del fuego. La tecnificación de la sociedad siempre ha estado encaminada a un progreso tal que sea capaz de liberar al hombre de sus males; por ello, se ha visto a través del símbolo del fuego un instrumento que en manos de los hombres sería suficiente para evitar la muerte.⁴³³

⁴³³ Cfr. supra pp. 126-127; Esq. *Prometeo encadenado*, vv. 246 y ss.

Para Camus, *la conscience vient au jour avec la révolte*,⁴³⁴ idea que ya se encontraba en Gide en su teoría sobre el acto gratuito.⁴³⁵ El nacimiento de la conciencia, y en consecuencia de la rebeldía, es un proceso tan misterioso como la misma revelación de la naturaleza del acto gratuito. El hombre rebelde, el héroe en potencia, se distingue del resto de la humanidad porque en apariencia sabe en qué consiste la ruptura con el sistema que lo confina y se identifica *totalément à ce bien* (sc. la libertad) *dont il a soudain pris conscience*.⁴³⁶ El rebelde se encuentra suspendido por un momento entre un pasado estéril y un futuro que se rige por el valor que le asigna a los elementos contra los que se rebela. El rebelde no parte de la nada, su acción halla su validez en la historia, pero ésta es una cadena de justificaciones morales que, al no encontrar mayor evidencia en el mundo concreto de los hombres, se refugia, en última instancia, en los oscuros designios de dios. Los mismos textos hesiódicos, a pesar de su autor, ya permitieron vislumbrar lo que Camus demuestra con creces:

Solamente los héroes no pueden beneficiarse de una transformación que no podría suministrarles

⁴³⁴ *L'homme révolté*, p. 29

⁴³⁵ Cfr. *supra* pp. 204 y ss.

⁴³⁶ *L'homme révolté*, p. 29

(sc. Hesíodo en sus poemas)... sino lo que ya ellos poseen: héroes son, héroes permanecen.⁴³⁷

El héroe, según Camus, asume su papel íntegramente cuando procura salvar a los hombres por el conocimiento que le proporciona su conciencia, y puede enseñarles también el sistema de su rebeldía. Se puede afirmar que el héroe propone la rebelión sin pensar en quién lo va a seguir. Su magisterio es abierto porque exige un sometimiento ciego.

Prometeo sólo sería entendido como un héroe cultural con el regalo del fuego que hizo a los hombres, si no se hubiera comprendido en él, como lo hizo Esquilo, un ejemplo de lo que se puede hacer cuando nace la conciencia y la sensación de la rebeldía. Ésta le permite al hombre verse en el mismo nivel de quienes detentan el poder.

Pero la rebelión no se limita sólo a evidenciar la tiranía en la que viven sometidos los hombres de todos los tiempos, pues, según Camus,⁴³⁸ la semilla de la rebelión (el *cogito*) saca al hombre de su soledad y, entonces, hay una comunión con los otros hombres. La solidaridad es un signo de rebeldía porque implica un reconocimiento del otro y una

⁴³⁷ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 23; este mismo autor recoge la opinión de E. Rohde, *Psyché*, pp. 75-89, acerca de la definición del héroe y la resume así: *lo que interesa a Hesíodo en el caso de los héroes, no es su existencia terrenal, sino su destino póstumo*. Es claro que para una visión como la de Rohde, Prometeo no es considerado héroe; como se puede colegir, no compartimos esta tesis.

⁴³⁸ *L'homme révolté.*, p. 38

lucha para no renunciar a lo que el héroe rebelde cree como verdad propia y universal. Esto implica que para llegar a ser es necesario rebelarse: el hombre es en cuanto que comulga en la rebelión con el otro. Octavio Paz razonó esta misma idea con las siguientes palabras:⁴³⁹

El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza... consiste en un aspirar a ser otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad.

Así, el hombre no sólo busca al otro para reafirmarse, sino también para comprender las razones que lo mueven a ser rebelde. Sin embargo, al final, el descubrimiento que se puede ver en el ensayo de Camus es que la misma situación absurda de la soledad o de la solidaridad termina siendo, también, un sentimiento de lo absurdo.

De este modo, lo absurdo es la serpiente que se muerde su propia cola. A pesar de la tautología, la certeza es que lo absurdo es aquello que carece de sentido, pero la salvación está en que, al definirlo, se establece un proceso lógico. Lo absurdo se convierte en una regla lógica por el

⁴³⁹ El laberinto de la soledad, p. 175

uso y el compromiso necesario del hombre con sus creencias:

*L'absurde, considéré comme règle de vie, est donc contradictoire.*⁴⁴⁰

Gide ironiza el olvido en que el hombre tiene a la figura prometeica,⁴⁴¹ lo cual sería un absurdo, en tanto que la rebeldía es una condición humana irrevocable; así, no se trata sólo de tener en mente las hazañas del Titán, sino que, al caer en esta especie de amnesia, el ser humano puede llegar a convertirse, incluso, en esclavo de sí mismo. También Esquilo en la tragedia de Prometeo describe magistralmente el nacimiento de ese olvido: atado al Cáucaso, sólo las Oceánides e Io acompañan al Titán, por unos momentos, en su dolor, un grito rebelde que mueve las entrañas de la misma naturaleza. Camus también observó esta soledad:

Le long silence de Prométhée devant les forces qui l'accablent crie toujours. Mais Prométhée a vu, entretemps, les hommes se tourner aussi contre lui et le railler. Coincé entre le mal humain et le destin, la terreur et l'arbitraire, il ne lui reste que sa force de révolte pour sauver du meurtre ce

⁴⁴⁰ *L'homme révolté*, p. 22

⁴⁴¹ *Le Prométhée mal enchaîné*, p. : *La prison, isolée du reste du monde, ne donnait vue que sur le ciel; du dehors elle présentait l'aspect d'une tour; au-dedans s'ennuyait Prométhée.*

*qui peut l'être encore, sans céder à l'orgueil du blasphème.*⁴⁴²

El hombre rebelde es un ser al que se le manifiesta la opresión porque la padece: es un sentimiento natural contra la imposición de un sistema. El regimen de Hitler o el de Mussolini son ejemplos extremos de opresión, en donde el Estado legalmente garantiza la *libertad* del pueblo, pero a costa de entregar la voluntad y de un servilismo ciego, al grado de deificar a los líderes que, por paradójico que parezca, nacen también en el seno de la rebeldía y, por lo tanto, pertenecieron al grupo de los oprimidos.⁴⁴³ La rebelión del oprimido, según Camus,⁴⁴⁴ no nace del resentimiento, pues tal emoción lleva al hombre a fragmentarse, porque pierde la visión de que sus actos deben estar encaminados a la solución colectiva. El rebelde defiende lo que es, por encima de lo que los otros pretenden que sea. Pero también el rebelde surge de aquellos que son expectadores de las desgracias humanas, se solidarizan con ellas, a pesar de no padecerlas y, en consecuencia, actúan para revertir la perversidad que se presenta ante sus ojos,⁴⁴⁵ como en el caso de Prometeo, pero no en el de Hitler y de Mussolini.

⁴⁴² *L'homme révolté*, p. 379

⁴⁴³ *Ibid.*, pp. 165 y ss.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 32

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 30

Si aplicamos las condiciones que Camus propone en la definición del ser rebelde, se puede observar que éstas se ajustan a Prometeo sólo de manera parcial: la rebelión se opone al resentimiento porque el héroe busca hacer valer su rebeldía, aunque no conquiste nada (Prometeo y su lucha contra Zeus), mientras que el resentido se convierte en arribista, si es fuerte, o en un ser acre, si es débil. Otra vez los ejemplos de esto son Hitler y Mussolini. El rebelde también acepta el dolor, siempre y cuando su integridad sea respetada. De aquí nace el respeto individual que Camus exige del héroe.

Prometeo no persigue el poder en su actitud beligerante contra Zeus; su rebeldía se origina de aquello que el héroe considera actos injustos, y él, ante la imposición del castigo que lo lacera moral y físicamente, acepta el dolor como otra forma de lucha contra el tirano. La rebeldía prometeica no desagracia al mismo Titán, sino a los hombres y, éstos, a su vez, actúan como seres resentidos ante los dones que recibieron de manos de Prometeo.

A pesar de que el *Prometeo portador del fuego* no responde a una trilogía proyectada por Esquilo en términos absolutos,⁴⁴⁶ para Camus sí es una prueba de que la rebeldía cabe en la medida, pues el atentado que el rebelde lleva a

⁴⁴⁶Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 283

cabo no debe alcanzar tintes de soberbia (la *hybris*). La rebeldía prometeica se desmorona ante la omnipotencia de Zeus, y no sólo porque el Titán sea un semidios, como opina Camus,⁴⁴⁷ sino por otra razón que el mismo filósofo francés encontró: el griego comprendía que es un absurdo el tratar de imponerse a la naturaleza, al destino que, una vez revelado, no es posible eludir. La tragedia de Prometeo en comparación con la de la mayoría de los héroes griegos -Aquiles, Edipo, Antígona-, es idéntica en la actitud ciega que impele a estos personajes a tratar de solucionar los problemas de acuerdo con su pensamiento. La condena de los actos injustos no destruye el sistema del cual emanan. No hay una condena total en la actitud de los héroes griegos. Así, lo que se encuentra en ellos es que, dentro de su rebeldía, hay una aceptación explícita de que su destino humano es padecer y sólo de este modo pueden llevar a cabo su oposición.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ *L'homme révolté*, p. 46: Mais on ne peut oublier que le «Prométhée portefeux», dernier terme de la trilogie eschylienne, annonçait le règne du révolté pardonné. Les Grecs n'enveniment rien. Dans leurs audaces les plus extrêmes, ils restent fidèles à cette mesure, qu'ils avaient déifiée. Leur rebelle ne se dresse pas contre la création tout entière, mais contre Zeus qui n'est jamais que l'un des dieux, et dont les jours sont mesurés. Prométhée lui-même est un demi-dieu. Il s'agit d'un règlement de comptes particulier, d'une contestation sur le bien, et non d'une lutte universelle entre le mal et le bien.

⁴⁴⁸ M. I. Finley en su obra *El mundo de Odiseo*, pp. 139-140 explica esta característica del modo siguiente: Los dos personajes de la Iliada, Aquiles y Héctor, estaban destinados a vivir una vida corta, y los dos lo sabían. Eran héroes, no porque ante el llamamiento del deber marcharan orgullosamente hacia la muerte, cantando himnos a Dios y a la patria, por el contrario, se rebelaban abiertamente contra su destino, y Aquiles, por lo menos, no cesó de quejarse después de llegar al Hades, sino porque,

Pero todos estos héroes mantienen intacta su dignidad, cuyo testimonio se advierte en la aceptación de su destino. La tragedia griega alcanza una exposición dramática penetrante en el momento en que el héroe trágico camina conscientemente hacia su destino que le es totalmente adverso. A pesar de ello, el rebelde sabe que hay algo en él que debe ser valorado por sí mismo, y no espera ninguna recompensa o juicio de ningún otro hombre, ni se considera una especie de juguete de dios o del destino. Entre más adverso es el destino, mayor es la gloria del héroe.

Esta revelación hace del hombre rebelde un ser individual. El acto del rebelde trasciende su ego y, junto con éste, la defensa de su propia dignidad, que es lo que confusamente entiende como aquel elemento que lo hace ser libre. A través de este proceso, el hombre descubre la solidaridad humana:

Il y a seulement identification de destinées et prise de parti. L'individu n'est donc pas, à lui seul, cette valeur qu'il veut défendre. Il faut, au moins, tous les hommes pour la composer. Dans la révolte, l'homme se dépasse en autrui et, de ce point de vue, la solidarité humaine est métaphysique. Simplement, il ne s'agit pour le

ante el llamamiento del honor, obedecieron el código del héroe sin titubeo ni discusión.

moment que de cette sorte de solidarité qui naît dans les chaînes.⁴⁴⁹

Además, Camus observó que el rebelde, al describir el valor de la solidaridad, no sólo actúa en favor de los oprimidos, sino que su rebeldía involucra también a los opresores. Si el hombre rebelde impone su voluntad de manera absoluta al sistema tiránico, sólo está perpetuando un destino de persecución y de venganza; es, pues, un resentido.⁴⁵⁰

Al hombre rebelde lo mueve el sentimiento contra la imposición del opresor y del sistema al que representa. Este sentimiento estremece su conciencia para exaltar su contrariedad ante lo que aparece como un mundo ordenado y justificado. Pero la verdadera prueba del rebelde es la capacidad que tiene para entregarse a los hombres a riesgo de ser incomprendido e, incluso, ultrajado. La conciencia del rebelde permite observar el absurdo humano que no comprende su sacrificio. Los hombres pasan junto al Cáucaso sin preguntarse por qué esa deidad está atada allí, en la roca, sin desatarse, cuando podría hacerlo puesto que es un dios. El rebelde se niega como dios, está cerca de la divinización porque supera con mucho las cualidades físicas y morales del resto de los hombres, pero no accede al mundo de los dioses

⁴⁴⁹ *L'homme révolté*, p. 31

⁴⁵⁰ Lev Braun, *op. cit.*, p. 117

porque este acto sería renegar de su naturaleza y fincar sus esperanzas en el resentimiento. El héroe dice no a la divinidad, pero no para convertirse en hombre, pues también a éste dice no. Aquí se encuentra también una de las raíces del héroe absurdo.

Así, cuando el hombre se rebela contra dios, reconoce su existencia y, en gran medida, su postura se funda en querer alcanzar lo que ese dios representa: los griegos no separaron de modo absoluto al hombre de dios, por eso cuando se lleva a cabo el sacrificio de Mecona, cabe hacer dos lecturas de este acontecimiento, porque, por un lado, se puede decir que tal sacrificio a la vez que implica una relación con los dioses, también manifiesta un alejamiento. Esta dialéctica naturalística se transpone a la rebeldía metafísica que el hombre desarrolla para sentirse escuchado por dios. Es por ello que los griegos, también, no responsabilizaron a dios de las cosas que les acontecían, puesto que constituiría una soberbia el hecho de hablar de una deidad unívoca, personal y dirigente del orden cósmico. Para los griegos, Zeus no era más que otro dios aunque fuera el *padre* de los mismos, y rebelarse contra él no significaba atentar contra el universo.

La soberbia engaña muchas veces a los hombres, quienes creen que han vencido al destino cuando éste sólo se ha

aplazado. La filosofía de Camus desarrolla claramente los tipos heroicos y los diferencia a partir del modo en que se enfrentan al destino:

*Oedipe, Sisyphe et Prométhée sortaient d'autant plus victorieux de l'absurde qu'ils devaient combattre un destin implacable. Par la suite, la victoire de Rieux, Grand et Lambert contre la peste n'est que provisoire puisque le microbe de la peste reviendra.*⁴⁵¹

Camus también diferenció desde siempre las formas culturales de los griegos y de los cristianos: mientras los primeros creían en un mundo cíclico, eterno y necesario, que no era compatible con una creación *ex nihilo* y que de antemano señalaba el fin del mundo, los segundos crearon la idea de pecado y redención para hacer de ese mundo un lugar de tránsito al cual no hay que apegarse, como si fuese el fin propio de la existencia.⁴⁵²

Así, la rebeldía griega puede diferenciarse muy claramente en sus causas y fines de la rebelión de la cultura de Occidente, a la que nutre de modo primordial junto con la versión cristiana de la rebeldía. Al tomar en cuenta este razonamiento, algunos comentaristas de la obra camusiana han

⁴⁵¹ Fraçoise Hobby, *op. cit.*, p. 210

⁴⁵² David Srintzen, *op. cit.*, pp. 6, 8

señalado que la rebeldía no nace con Prometeo,⁴⁵³ sino con Caín, lo cual quiere decir que la rebeldía que priva en la cultura occidental es el alzamiento de la humanidad contra el dios individual que exige, asimismo, el sacrificio de los hombres como forma de dominio. Caín, al asesinar a Abel, lleva a cabo el primer crimen, con el que a la vez propone también el primer acto de rebeldía⁴⁵⁴ en la cultura judeo-cristiana. Un rebelde como Caín pierde de vista el límite al que le está permitido acercarse por la propia naturaleza de dios; Prometeo acepta la voluntad de Zeus, a pesar de su carácter rebelde y sabe cuál es el horizonte en el que puede explayar su descontento. Prometeo y Caín, a pesar de las múltiples diferencias temáticas y simbólicas, son pilares inaugurales de la rebelión Occidental.

Uno de los herederos de Caín es el Marqués de Sade, a quien Camus ve como un teórico de la rebeldía de primer orden en los tiempos modernos. Si lo que el género humano busca es la justificación de los crímenes que se llevan a cabo en defensa de una ideología absurda, a pesar de que ésta nace de la racionalidad, entonces resulta natural que Sade haya encontrado en el instinto la única forma de la lógica a la que es posible acogerse.

⁴⁵³ Marla Zárate, *Camus*, p.38

⁴⁵⁴ *L'homme révolté*, p. 52

El pensamiento de Sade se acopla a la visión camusiana de la perversidad de dios: ambos pensadores lo miran como un ser cruel y criminal con los hombres. Esta idea es una reverberación moderna de lo ya expresado por Esquilo y Luciano en torno a la postura de Prometeo respecto de Zeus.⁴⁵⁵ Si dios se comporta como hombre no hay moral que valide la negación del crimen, lo cual coloca a la humanidad en el plano extremo de la convivencia civilizada. Si el mito que narra Protágoras en el diálogo homónimo de Platón establece que la política le permitiría a los hombres el fijar normas para la supervivencia de la sociedad;⁴⁵⁶ Sade, por el contrario, parece decir que toda regla aniquila la libertad del hombre, pues, para él, sólo por medio del instinto se encuentra la verdadera libertad.

Para Camus, la política, es decir, las normas de regulación social, organiza los asuntos de todos para que cada quien busque el absoluto, otorga el tiempo y la libertad para que, contradictoriamente, el hombre se ilusione con la idea de que la historia permitirá encontrar el absoluto.⁴⁵⁷ Protágoras, a través del mito, señala que la política es un

⁴⁵⁵ Esquilo, *Prometeo encadenado*, v. 35: *el corazón de Zeus es inexorable y riguroso todo aquel que empieza a ejercer el poder*. Luciano, *Prometeo*, 57: Zeus es definido como mezquino y represor; Luciano recuerda en este pasaje, sin duda, el verso esquileo citado anteriormente.

⁴⁵⁶ Platón, *Protágoras* 319a, 322c-d

⁴⁵⁷ "Mais la société et la politique ont seulement la charge de régler les affaires de tous pour que chacun ait le loisir, et la liberté de cette commune recherche". *L'homme révolté*, p. 377

regalo de Zeus, pero también dice que la virtud que hace que el hombre pueda convivir con sus semejantes es algo que se puede enseñar. En estas dos explicaciones se halla la dialéctica entre mito y razón, que para Camus serían parte de una misma ilusión. Tal vez sea por esto mismo que Sade destruye, en su obra literaria, todo sistema creado por el hombre, sea éste de origen divino o no, para explorar en su interior, a través del instinto, la posibilidad de ser libre. La política, en términos absolutos, tiende a borrar el aspecto irreflexivo por medio del argumento de la convivencia civilizada.

Sade es el ejemplo del escritor que lleva a cabo su vida de acuerdo con lo que piensa. Hay en él una coherencia entre el pensar y el hacer. Así, la naturaleza humana que él defiende se opone a la historia. No hay competencia entre el instinto natural y la historia, porque el primero busca la libertad espontánea, mientras que la segunda es una muestra de las ideologías dogmáticas que niegan la libertad al hombre, al convertirlo en un instrumento de la sociedad o de los líderes de ésta.

El problema es, pues, que ante la negación de la ley o de la palabra divina se abre la posibilidad, y por lo tanto la libertad de elección, sobre la necesidad y la validez de un *corpus* ético. Para Camus, el dilema es dios o Sade, pero

habría que añadir que se corre el riesgo de que el Marqués se convierta, también él, en una deidad y, por lo tanto, llegue a representar todo aquello que él mismo detestó. El ejemplo de Sade recuerda, sin duda, la controversia añeja, pero siempre vigente, entre Apolo y Dionisio.

A diferencia de Sade, la vida y la obra de Arthur Rimbaud son el símbolo del héroe derrotado, pues de haber sido un genial poeta y adolescente rebelde, decayó en un adulto convencional que *porte perpétuellement huit kilos d'or dans une ceinture qui lui barre le ventre.*⁴⁵⁸ Sade y Rimbaud hicieron de la literatura su trinchera para luchar contra las reglas de sus sociedades, pero mientras el Marqués murió creyendo en sus escritos, Rimbaud cambió la pluma por el dinero. Para Camus, los poemas de Rimbaud son rebeldes, pero él, como ser humano, no lo fue porque al final traicionó la raíz que le permitió, por un momento, ser la voz de los rebeldes franceses que luchaban contra la inmovilidad del arte, como reflejo del anquilosamiento social. La decadencia acabó por devorar a su *enfant terrible*.

Así, Sade asume la postura rebelde del todo o nada. En busca de la libertad no hay claroscuros, porque la negación debe ser absoluta para que sea verdaderamente una lucha contra la organización legal. Y es en este punto en donde se

⁴⁵⁸ Olivier Todd, *op. cit.*, p. 759

encuentra la tragedia de su tesis sobre la rebeldía: el arte fue orientado por su postura rebelde, lo cual no es algo que desmerezca, pero fueron las instituciones quienes integraron a su ideología los postulados críticos de Sade. Como observa Camus, el rebelde romántico le debe a Sade su atuendo prometeico. Sin embargo, el Marqués quedó relegado a las páginas de la literatura como un ser extravagante, cuyo defecto fue seguir, al pie de la letra, la coherencia del instinto.

Si Sade reniega de dios y no pretende ser como él, Dostoievski, a través de su personaje Iván Karamazov, juzga a dios por su infinita maldad al someter al sufrimiento de la muerte a los inocentes. El héroe bosquejado por Dostoievsky se solidariza con los oprimidos y, con ello, desdeña el paraíso. Para Iván Karamazov la justicia está por encima de dios, y es por esta razón que se atreve a colocarse como juez del creador y de su obra. Sin embargo, el proceso de rebeldía envuelve a Iván en una serie de contradicciones -el absurdo camusiano- hasta que llega a la locura, atrapado en las redes de su pensamiento dialéctico.

En efecto, por medio de Iván se descubre lo que Sade aborreció: el hombre debe ocupar el lugar de dios para reconocer que todo está permitido y, de este modo, encontrar la justificación lógica del crimen. Es esta la causa que

explica por qué Iván acepta con una fría indiferencia el asesinato de su padre. Si dios ha dejado de existir o no hace nada para que el hombre sepa de su existencia, el personaje de Dostoievski tiene razón al afirmar que todo está permitido, pues, entonces, nada puede ser valorado éticamente: no hay ética sin religión y sin dios, pero la presencia de dios anula también a la ética.⁴⁵⁹ La rebeldía metafísica de Iván le permite despojarse de toda suerte de sentimientos y pasiones, sin duda pensando en una emulación de dios, a quien el hombre ha legitimado para cometer los crímenes más atroces. Iván se rebela contra el padre, creyendo que con ello puede alcanzar su libertad.

Camus se fascina por la forma en que Iván piensa, porque se opera en él una especie de simbiosis: la tortura y el sufrimiento causados por la muerte de un ser inocente les da derecho a ambos personajes a impugnar la creación de dios, así como a juzgar el amor que se le tiene a un creador que permite que a un hombre virtuoso le sobrevengan desgracias que, por su conducta, no merece.⁴⁶⁰ Esta aparición de la maldad en la vida de un justo es lo que Gide definió, también, como un acto gratuito: dios establece un juego cruel con los hombres haciéndoles creer que manejan sus vidas,

⁴⁵⁹ Cfr. Fernando Savater, *La tarea del héroe*, p. 34

⁴⁶⁰ David Sprintzel, *op. cit.*, p. 7. Se obvia el referente bíblico, pero es claro que aquí se encuentra un eco importante de *El libro de Job*.

cuando en realidad él se divierte al ver cómo se desesperan al grado de llegar a la muerte. Pero lo verdaderamente terrible es que ese dios es creación humana.

A partir de lo anterior se puede afirmar que la rebeldía, para Camus, es una cualidad del hombre que no termina hasta que éste muere. Las causas que conducen a la rebelión son eternas dentro de la precariedad humana, pues, a pesar de la voluntad del rebelde, su sacrificio no elimina ni la injusticia ni el sufrimiento.⁴⁶¹ La visión de Camus responde también a un ideal: el rebelde sería la forma más cercana al espíritu humano propiamente dicho, pues la esencia de la rebeldía no se halla en levantar la voz en contra de los opresores, sino en descubrir la simiente de la solidaridad con los oprimidos y cuidar de ella para que sus frutos alcancen para todos. Es claro que el héroe que propone Camus es una utopía. Y aún aquellos rebeldes que la historia ha conocido son parte también de un imaginario que abunda en sus capacidades para no morir ahogado por la miseria humana. Siempre habrá un Prometeo o un Títiro, sobre la tierra, en tanto el hombre no termine de autodestruirse.

Es difícil creer junto con Camus que Sísifo es feliz subiendo eternamente su roca a la montaña. Sin duda, el humanismo trágico y el heroísmo humano de Camus son las bases

⁴⁶¹ *L'homme révolté*, p. 380

para interpretar la tarea de Sísifo como un ser irremisible, la felicidad que se busca de manera constante. La felicidad del rebelde se halla, según el filósofo francés, en la solidaridad de éste con los hombres, a pesar de la soledad que acompaña este proceso. ¿Cómo se puede estar solo y ser feliz?

Camus, al hacer un recuento de lo que es la rebeldía y quiénes son los llamados héroes que se acercan a esta idea, elabora un complicado esquema de símbolos cuyo contenido ensancha el prototipo prometeico: Camus, coherente con la idea de que en el mundo no habría nada que escapara de la maldición del absurdo, no ofrece un paradigma concreto del hombre rebelde. Él mismo es el ejemplo del héroe que, a pesar de la adversidad y de la certeza de que la vida es un absurdo, emprende la lucha contra las incongruencias de la humanidad. Es un héroe vencido, pero triunfante.

En efecto, en la filosofía de Camus, *Prométhée apparaît, bien plus encore que Sisyphe, comme le modèle du héros vaincu-triomphant*.⁴⁶² Prometeo vence porque resulta más duro que el peñasco y más paciente que el águila de Zeus. El Titán reivindica siempre el derecho del hombre a la justicia y a la libertad. Pero el límite de su triunfo es el mismo hombre que abandona la rebeldía cuando la justicia y la libertad,

⁴⁶² Françoise Hobby, *op. cit.*, p. 101

por las que tanto se ha luchado, se convierten en el Cáucaso y en el águila, en la cárcel y en su guardián. El héroe vencido-triunfante es quien revela un carácter heroico en su lucha contra la adversidad de su destino. Este es imposible de vencer, el verdadero triunfo se encuentra en la lucha y en la exposición de los motivos que mueven al rebelde, porque son la base de su rebeldía y, al mismo tiempo, la argumentación que le permite exhibir la tiranía del sistema y de sus dirigentes.

El siglo XIX formuló o sembró teorías de todo género para que el desarrollo humano fuese más amable; pero las teorías confrontaron al hombre y lo llevaron a cometer crímenes en su nombre. Y parece que, ante la negación del razonamiento, el hombre pide un iluminado que lo saque de las sombras en las que se debate el espíritu moderno y su hijo que no acaba de nacer, pero al que ya se le ha bautizado con el nombre de postmodernidad. *La vraie passion du XXe siècle, c'est la servitude*,⁴⁶³ escribió Camus, quien, con este enunciado deja huérfana la idea de rebelión. Con todo, él tiene razón en gran medida. Desde Prometeo hasta los falsos héroes que sustentaron la lógica del crimen en nombre de las ideologías, se verifica la vacuidad del espíritu rebelde: primero fue la rebelión primigenia del *no*, luego una rebeldía

⁴⁶³ *L'homme révolté*, p. 293

metafísica que sustituyó poco a poco los elementos abstractos que nacían o guiaban el espíritu humano, y que dio origen a la rebeldía contra los sistemas opresores que se fundamentaban en la ideología o en la historia, hasta llegar al héroe que nace ya no de los valores de solidaridad, universalidad e integridad, sino de un hecho fortuito, un acto gratuito que no puede ser, porque no está en la naturaleza del hombre el llevarlo a cabo.

Los valores que Camus piensa y desarrolla por medio de un héroe rebelde que no existe, pero que al mismo tiempo son todos aquellos hombres que a través de la historia de la humanidad han generado los movimientos necesarios para que haya progreso, cualquiera que sea el rostro de éste, son el resultado de la ética cristiana que solidariza a los hombres y, tal vez por lo mismo, prescinde de la idea de dios, y de una ética griega cuyas bases más notorias son la *némesis* y la armonía, pero sin su racionalidad cósmica. El hombre rebelde que contiene estos elementos sólo puede ser resultado de la civilización occidental, que Camus teoriza a través de un eclecticismo que trata de tomar lo que al filósofo le parece rescatable de las dos culturas mencionadas.

La rebelión metafísica y la rebelión que se da en el seno de las instituciones es, a final de cuentas, una sola. Cuando el rebelde se levanta contra dios es que ha superado

antes las cadenas que la sociedad le ha impuesto. Y no es que haya destruido el sistema social, pues el desdén es suficiente para obviar las reglas de los hombres. Estas reglas son también de dios y señalan la relación entre los hombres y los dioses. La rebeldía, en suma, parece haber agotado su espíritu en los dos últimos siglos transcurridos.

La recepción del mito prometeico en la cultura postmoderna

*Llamando, llamando, llamando.
Llamando desde el radio portátil oculto en cualquier parte,
llamando al sueño con métodos ciertamente sofocantes,
con artificios inútilmente reales.*
José Carlos Becerra, *Batman*

¿Cómo se puede saber en qué momento la humanidad pasa de una etapa histórica a otra?, ¿qué es lo que marca la división entre la modernidad y la postmodernidad?, ¿el mito tiene cabida en un mundo postmoderno?, ¿quiénes son los herederos de Prometeo? El tiempo dirá con certeza en qué momento dejamos de ser hombres de la modernidad y pasamos a otro estadio que ya se ha bautizado como postmodernidad, nombre que no aclara con precisión la etapa que corre actualmente, pero que sí refleja su sentido de incertidumbre, pues por una parte, en estricto sentido etimológico, la postmodernidad sería una etapa ulterior de la modernidad, algo que está más allá de ésta pero que sigue unida a la raíz que la generó, y, por otra parte, para algunos intelectuales el término postmoderno implica una clara separación de una etapa a otra

e incluso una marcada contraposición con la época moderna.⁴⁶⁴ La incertidumbre se manifiesta en el choque de estas dos visiones, porque la primera ve a la postmodernidad como progreso y la segunda como un retroceso histórico. En todo caso, como opinan otros críticos más optimistas, no hemos pasado a otra etapa histórica que apuntaría a la decadencia, pues la modernidad se hallaría en una crisis que, incluso, sería positiva, porque permitiría revisar los errores que se han cometido en su nombre.⁴⁶⁵ Y en el otro extremo, el pesimista observa que el futuro ya no existe, puesto que la historia ha llegado a un punto tal en que ha echado marcha atrás: si la historia moderna se concibe como lineal, la historia de las tres últimas décadas del siglo XX, por lo menos, muestran que la repetición incesante anula el tiempo histórico.⁴⁶⁶ Tal es el espíritu iluso de la modernidad.

Con el fin de tomar una postura intermedia, puesto que la definición todavía no está clara,⁴⁶⁷ habría que decir que el siglo XX es una etapa de transición entre modernidad y

⁴⁶⁴ Jürgen Habermas, "Modernidad versus postmodernidad" en José Picó, *Modernidad y postmodernidad*, p. 87. Sobre el concepto y las características de la modernidad cfr. Antonio Campillo, *op. cit.*, pp. 13-36

⁴⁶⁵ Antonio Campillo, *op. cit.*, pp. 26-27

⁴⁶⁶ Cfr. Jean Baudrillard, pp. 23 y ss. Este autor anota, incluso, que la reversion de la historia, y por lo tanto su fin, se inició en la década de los ochenta.

⁴⁶⁷ Al respecto, Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*, p. 236, afirma que: *El posmoderno es un movimiento artístico típicamente moderno, caracterizado por su exasperación ante la lentitud de acabamiento de la era moderna. Con cierta candidez, los teóricos posmodernos dan por concluida la modernidad de lo moderno.*

postmodernidad, que las dilucidaciones históricas de esta última son objeto de análisis y de controversia teórica en este momento, y que los mitos actuales como el de *Superman*, *Batman* y *Terminator*, que a nuestro juicio son herencia de la tradición prometeica, y que es nuestro eje de análisis, aún están inmersos en un proceso de transformación constante y profunda, como la misma cultura que los ha engendrado.

En efecto, por medio de la transformación cultural que se está operando, los teóricos de la postmodernidad han establecido un principio que se origina por la rapidez con la que suceden las cosas y el caos en el que se insertan; ambas variables determinan los procesos culturales y definen el principio de incertidumbre, que es una característica en la cultura de masas que marca el desarrollo de un arte aparentemente sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, atemporal y que rompe las fronteras entre la cultura alta y la cultura baja.⁴⁶⁸

El siglo XX fue la edad de la Vanguardia. La estética se desarrolló a través de diversos movimientos vanguardistas, lo cual representó la frontera entre un arte considerado académico y tradicional frente al espíritu revolucionario que los vanguardistas defendían. Punto medular de los movimientos

⁴⁶⁸ Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, p. 11. Sobre la definición de cultura y su estudio semiótico, cfr. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, pp. 49 y ss.

de vanguardia, la destrucción del llamado arte convencional era necesaria, si se quería encontrar la libertad creativa, que alcanzó su epítome en el Café Voltaire y en las proclamas dadaístas, según algunos críticos, que luego dieron origen al más trascendental de estos movimientos: el surrealismo.⁴⁶⁹

La Vanguardia se convierte en moda debido a su propio proceso de cambios rápidos y, algunas veces, poco profundos. La moda es un espacio de tiempo breve, su trascendencia se da en la penetración analítica y en la cantidad de quienes la aceptan. Las revoluciones vanguardistas fueron tan rápidas que el asombro ante la creación artística no dejó lugar a la reflexión, a pesar de que sus obras se celebran ahora en los museos, pero en su tiempo fueron despreciadas:

*La moda es celebrada en el museo y relegada al trastero de las preocupaciones intelectuales reales: está en todas partes, en la calle, en la industria y en los media, pero no ocupa ningún lugar en la interrogación teórica de las mentes pensantes.*⁴⁷⁰

De cualquier modo, el desdén se convirtió, paradójicamente, en la forma implícita de aceptación del valor artístico. Se acabó el placer o el tiempo para la observación meditada y

⁴⁶⁹ Cfr. Matthew Josephson, *Mi vida entre los surrealistas*, pp. 111 y ss.

⁴⁷⁰ Gilles Lipovetsky. *El imperio de lo efímero*, p. 9

reflexiva. Fue y es necesario producir, cada vez más, arte escandaloso para atraer a la gente, de manera que la creación artística se ha convertido en un producto comercial. Entonces, se puede afirmar que la rebeldía de la Vanguardia se tornó también en una moda, al no reflexionar sobre sus postulados o al traicionar, tal vez inconscientemente, su espíritu revolucionario. Incluso, se podría decir que realmente éste nunca existió.

Si lo anterior es correcto, la muerte de la modernidad se puede ver, según algunos, en el reciclamiento de la cultura en general, y en especial de las últimas décadas de la misma modernidad. Así, Octavio Paz consideró que a partir de la década de los años sesenta las vanguardias empezaron a ser recicladas.⁴⁷¹ En efecto, algunas teorías de todo género se rebautizaron con la preposición *post* y ha llegado el momento en que cada quien puede esgrimir su verdad sobre las cosas, pues no sabemos si ese *post* es una marca teórica o histórica,⁴⁷² todo depende de cómo se presenten sus postulados teóricos y si son respaldados por el medio adecuado. Los mal llamados sofistas esta vez han triunfado sobre Platón.

⁴⁷¹ Desde hace años (la primera edición es de 1974) sus negaciones (sc. las de la modernidad) son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia, la negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la idea del arte moderno. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 463.

⁴⁷² Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 57

Así, la modernidad fue el último resquicio histórico para el mito del hombre rebelde. La historia del rebelde esquileo y camusiano se detiene justo en el proceso de las dos Guerras Mundiales, pues la indefinición de los tiempos, las venganzas y las defensas a ultranza de las ideologías y la falta de compromiso para ser libres no ha dado nuevas luces sobre el hombre rebelde. Si Camus no toca las versiones postmodernas del héroe es porque se trata de seres vacíos que no defienden nada, pero que sí llenan las expectativas de una sociedad consumidora de iconos y de historias con finales absurdos. Camus fue quizá una de esas personas que supieron ejercer su libertad rebelde en medio de las inconsistencias del mundo moderno.

En los estertores de la modernidad todavía se creía en la permanencia histórica de las ideas; así se pensó que la figura de *Superman*, junto con la saga de héroes que bajo este concepto nacieron, no sería modificada pronto, porque ya existía en la galería de los héroes un modelo mítico y un discurso ideológico que no sería transfigurado sustancialmente, porque, de modo ilusorio, ya se había establecido en la cultura popular o de masas. Sin embargo, el tiempo dio la razón contraria y los héroes de los *comics* que nacieron entre la I y la II Guerras Mundiales fueron reciclados a partir de la década de los ochenta y sus

características se adaptaron a los nuevos tiempos. El *comic* como parte del concepto de vanguardia corrió la misma suerte que las corrientes artísticas originadas en el seno de ésta.

Así aparece una peculiaridad de la postmodernidad: lo que sucedió en los años treinta y fue un acontecimiento histórico, en los ochenta o los noventa se modificó a través del reciclaje porque las circunstancias determinaron cambios profundos. Sólo habría que pensar que en el siglo XX hubo dos Guerras Mundiales, llamadas así porque se vieron involucrados los países de Europa y los Estados Unidos, además de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Se entiende que los conflictos fueron mundiales por la cantidad de países que se involucraron, pero es, pues, una historia todavía eurocéntrica, con los Estados Unidos como guardián del orden; en otros conflictos como el del Cercano Oriente se han involucrado también varios países y nunca se le ha dado la importancia requerida. Allí no hay héroes, todos son los "malos de la película".

El orden geopolítico posterior a las Guerras Mundiales tuvo una notable influencia en la manera en que se concibieron a los nuevos héroes: los soldados que iban al frente de guerra eran vistos como superhombres, pues de algún modo había que convencer a esos soldados en potencia que morir por su nación era un honor y un deber. Y las guerras de

Corea y de Vietnam fueron también un semillero de héroes. Hollywood y otros medios masivos se encargaron, y lo siguen haciendo, de glorificarlos y de establecer su culto;⁴⁷³ pero, al final, la beatificación mediática no les evitaba la muerte. Vencer a ésta fue nuevamente una obsesión: ¿cómo hacer para que el héroe regrese de la muerte?, y una aspiración mayor apareció también: ¿cómo detener el tiempo y ser eternamente joven y hermoso, como los super-héroes?

La antinomia juventud y muerte no tiene solución, basta recordar a James Dean, el arquetipo del rebelde sin causa, para observar cómo esta utopía cayó por su propio peso. Dean fue devorado por todo aquello que sostenía su imagen de rebelde: el mundo de Hollywood, el dinero fácil, el alcohol, su forma de vestir, etcétera. La idea de mantener en la atención colectiva el drama de los héroes en la guerra o en otras situaciones semejantes de las que se dice, incluso, crearon una forma de histeria colectiva.

Y aquí ocurre un fenómeno curioso. El héroe antiguo estaba sujeto al destino, o al azar, o a los dioses. Pero la gente que asistía al teatro en la antigua Grecia sabía de antemano la historia y el fin que tendrían los héroes que servían de material a los poetas trágicos. El placer del

⁴⁷³ A este respecto son emblemáticas películas como *Brigde over the River Kwai*, *Platoon*, *Born on the fourth July*, *Apocalypse Now*, *Saving Private Ryan* y *The thin red line*.

teatro antiguo residía en que el mito que se sabía y se aprendía de los abuelos o de los poetas tomaba forma en la representación escénica. Sin llegar al plano religioso, los héroes de las culturas antiguas estaban determinados por una imagen que permanecía constante en su esencia y su historia central era irreversible.⁴⁷⁴ La materia mítica de Prometeo nació en el folklor griego y los poetas llevaron a cabo la simbología del mito a través de sus relatos, es decir, que de acuerdo con las circunstancias específicas de su contexto y de sus fines, es que otorgaron a la figura de Prometeo una serie de elementos que reproducían y reinventaban su historia: los que asistieron a la presentación del *Prometeo encadenado* tenían ya el antecedente de la poesía épica por medio de Hesíodo o de la tradición oral, en general, que por naturaleza era más rica y libre.

En cambio, los héroes de los *mass media*, al ser un mero producto comercial, individualmente creado a pesar de que responde a intereses sociales del momento, dependen de su autor, pero sobre todo de las reglas del mercado. La sucesión insistente y repetitiva de las series televisivas sustenta esta idea.⁴⁷⁵ En efecto, se puede corroborar el manejo

⁴⁷⁴ Cfr. U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 227

⁴⁷⁵ Por ejemplo, la serie *Dallas* alcanzó niveles de audiencia nunca antes vistos. A pesar de que los guionistas forzaban la historia para hacerla más extensa, el público norteamericano -y el latinoamericano también- por años estuvo atento a las peripecias y argucias de J. R., a pesar de que

persuasivo de la figura del héroe o de sus antagonistas de acuerdo con las reglas que el sistema de consumo impone en casos como el de Milton Caniff y su personaje *Terry* que sirvió para manipular los sentimientos patrióticos de los norteamericanos durante la II Guerra mundial, o el caso de *Dick Tracy* cuando Chester Gould decide que muera *Flattop*, un antagonista de Tracy que ya se había ganado la admiración de la gente que seguía este *comic* y que provocó, también, una histeria colectiva.⁴⁷⁶

La cultura de los Estados Unidos en el siglo XX generó una saga de super-héroes que defendían la ideología norteamericana y que representaban las aspiraciones colectivas de su sociedad, las cuales fueron y han sido creadas por la misma cultura de consumo. Si en la antigüedad se puede hablar de que los mitos surgen de manera natural como una forma de representación del mundo y, luego, de la misma cultura, los mitos de la actualidad son representaciones alimentadas por una serie de necesidades artificiales, ficticias, pero que el mismo uso las ha hecho tan necesarias como los mitos primarios. Los héroes de los *comics* tal vez fueron pensados como una manera de defensa psicológica frente a los enemigos

era el antagonista de una serie de personajes que nunca alcanzaron el rango de héroes.

⁴⁷⁶ Sobre estos dos últimos ejemplos, cfr. U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, pp. 224-225

potenciales; pero lo mismo debió suceder, aunque en menor escala, en la cultura popular de otros países.⁴⁷⁷

Sin embargo, sí se puede asegurar que frente a estas necesidades artificiales, los héroes son también de la misma naturaleza. Por este motivo, Eco designó a *Superman* como un modelo de *heterodirección*,⁴⁷⁸ porque fue creado para que un público pasivo, al cual se le dicta desde los *mass media* cómo guiar su vida, pudiera consumirlo fácilmente. Pero no hay que creer que todos los héroes postmodernos nacen así; si bien es cierto que *Superman* fue creado como un mito que distraería la atención del público que padecía los estragos de la recesión económica, también lo es el hecho de que por circunstancias fortuitas, e incluso por imitación, hay héroes postmodernos que nacen de la tradición o folklor de los pueblos. *El Santo* es un ejemplo de ello y en él no se aplica el concepto de *heterodirección*.

Hay que notar, también, que ya no se trata de simples héroes, pues en los *comics* empezó a aparecer el prefijo *super* para subrayar las características del héroe que, sin duda ese era el motivo, superaba a las de los personajes comunes. Prometeo es héroe pero no super-héroe como Bruno Díaz; sin

⁴⁷⁷ En México, por ejemplo, tuvo gran recepción el mito de *El Santo*. Carlos Monsiváis escribió en *Los rituales del caos*, p. 13, lo siguiente: *El Santo: una fábula realista de nuestra cultura urbana; una vida profesional cuya primera razón de ser fue la carencia de rostro; una fama sin rasgos faciales a los cuales adherirse.*

⁴⁷⁸ U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, pp. 240-241

embargo, el primero es un rebelde metafísico, mientras que el otro es un policía del sistema norteamericano. Si el verdadero héroe rebelde era aquel que anteponía a la ideología imperante los valores solidarios, la justicia y la libertad, como afirmaba Camus a partir de su lectura de los griegos, no se puede calificar en estricto sentido, entonces, a los personajes de la cultura de masas del siglo XX como héroes. Son meras máscaras.

Una diferencia más: el héroe es una figura que opera en su cultura un cambio esencial, no importa que pertenezca al mundo de la fábula. Su acción reivindica la naturaleza de los hombres, y además, es un ejemplo, un modelo ilustrativo que, a pesar de su tragedia o precisamente a causa de ella, enseña al hombre una forma o un camino de vida. Los detractores de los *comics* han argumentado que la manera en que se presentan y actúan los super-héroes resulta contraproducente en la educación de la población, sobre todo la de los infantes.⁴⁷⁹

¿Son héroes o no *Superman* y *Batman*? Son héroes por el uso y la imposición de la palabra, porque en términos absolutos no se les puede considerar como tales. Si bien es

⁴⁷⁹ En los textos destinados a los hijos, se teatraliza y se repite hasta la saciedad un refugio interior supuestamente sin problemas. Al regalarse su propia leyenda (sc. los adultos), caen en la tautología: se miran a sí mismos en un espejo creyendo que es una ventana. Ese niño que juega ahí abajo en el jardín es el adulto que lo está mirando, que se está purificando. Ariel Dorfman, *Para leer al Pato Donald*, p. 17

cierto que los poderes físicos y, tal vez, intelectuales que se les atribuyen son superiores a los que se presentan en los héroes tradicionales, sus medios y sus fines los atan a un tiempo breve que pronto se olvida. La historia del héroe antiguo se construía poco a poco. El paso del tiempo enriquecía su imagen hasta conformarla en el imaginario colectivo. Los medios de comunicación masiva han sustituido la manera artesanal de hacer historias y generar héroes: una sola campaña publicitaria es suficiente para que en poco tiempo se invente un héroe.

Las sociedades actuales están más unidas que nunca gracias al desarrollo de las comunicaciones, pero el hecho de tener la información prácticamente en el momento justo en que ésta se genera, no es seguridad de que los hombres estén verdaderamente comunicados o, peor aún, que se tenga la información necesaria y que ésta sea objeto de conocimiento. Las redes de la comunicación siempre dejarán resquicios que impiden la trascendencia de los mensajes.

La tesis de Eco para plantear el estudio de los mitos en los medios de comunicación masiva es esclarecedora y determinante: la mitificación es la simbolización inconsciente que identifica, por un lado, una serie de finalidades no siempre racionalizables y, por otro parte, es la *proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y*

temores, los cuales surgen en un individuo, en una comunidad o en un periodo histórico determinado.⁴⁸⁰

A partir de las ideas de Eco, se observa que un mito de la cultura alta se transforma en una representación que no se puede obviar y que pertenece al mundo de la cultura baja: del mito tratado por la cultura clásica griega, pasando por la filosofía francesa del existencialismo, se llega al *comic* y a los héroes que en él habitan como una representación simbólica de la alta cultura. La razón para explicar esta manera de analizar los fenómenos culturales es simple: tanto Platón como Elvis Presley pertenecen a la historia,⁴⁸¹ y ésta no es más que la hilazón de ideas, sean vistas como pertenecientes a una alta o baja cultura, pues los términos de la élite académica puede obviar, algunas veces, la realidad humana.

Se ha dicho que la cultura de masas es anticultura. Esta afirmación conlleva una paradoja, pues niega y afirma al mismo tiempo la existencia de la cultura de masas. La paradoja se explica así: para un sector de la cultura alta no se puede hablar de cultura de masas puesto que ésta no es

⁴⁸⁰ U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 219

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 12. Consideramos, junto con Eco, que el mito es parte de la historia por ser parte de un gran relato que explica el desarrollo del hombre. El mejor ejemplo de esto es el mismo mito de Prometeo. Sin embargo, hay una tradición dentro de los estudios mitológicos que separa el mito de la historia, y lo ven como un etapa anterior al mismo razonamiento concreto del hombre. Sobre esto último, cfr. Pedro Azara, *op. cit.*, p. 12.

sujeto de sanción académica por parte de una autoridad oficialmente reconocida.⁴⁸² La contraparte afirma que en toda sociedad, cualquiera que sea su nivel, hay cultura, basta con que exista una organización social dentro de la cual se generen elementos propios de una sociedad. El término masa es parte de la modernidad tardía; prácticamente significa la puerta que dio paso a la postmodernidad porque marca el momento en que la cultura deja de pertenecer a una élite y llega a una colectividad cada vez más amplia. Efectivamente se trata de un término que puede ser despectivo, pero que señala la esencia de nuestro tiempo, en donde la información que proviene de una cultura alta, media o baja se masifica para poder ser sancionada, ya no por la institución oficial, sino por los porcentajes de la sociedad, que acepta o rechaza lo que se le propone. Esta postura ha llegado a extremos absurdos con las llamadas encuestas de opinión, las cuales de modo indirecto influyen en lo que una sociedad puede y debe pensar, a tal grado que un héroe nace ahora a partir del *rating*.

En este contexto es en donde surge el *comic* como el medio que dio origen a una parte esencial de los mitos en el siglo XX, pues ha sido a través de él que los héroes de todo género fueron creados y alimentaron las ilusiones de las

⁴⁸² En el grupo que niega la cultura en los estratos bajos se hallarían Adorno, Horkheimer y Guy Debord

sociedades postindustrializadas. El héroe del comic alcanzó su gloria y su caída en un solo siglo. Los héroes que nacieron con *Superman* y los *Super-amigos* han ido siendo sustituidos por personajes que carecen ya de cualquier elemento propiamente mitológico, es decir que no responden, en términos estrictos, a un sentido histórico. La decadencia se observa en el mismo *Superman*. Éste es pues el último reflejo de los héroes que, como Prometeo, tuvieron el sueño de liberar al hombre de sus miedos.

Prometeo: antecesor de *Superman* y de *Batman*

En el año de 1933, en plena recesión económica mundial, apareció en el mundo de los *comics* un concepto novedoso de la figura heroica: *Superman*, quien tiene por divisa *Truth, Justice and the American Way*. Su área de acción fue, al principio, *Metrópolis*, icono del ideal urbano de los Estados Unidos, una gran ciudad funcional, en donde todo es perfecto, pero de vez en cuando surgen problemas generados por "los malos", los villanos que pretenden trastocar el orden de la idílica ciudad. Con el paso del tiempo y a causa de la repetición inocua de los malvados locales, el radio de acción de *Superman* se extendió más allá de *Metrópolis*. No hay que dejar de lado el hecho de que el enemigo más fuerte y

peligroso -en términos ideológicos- estaba en otra parte, en aquel mundo insospechado y que es visto a través del celuloide en tonos que van del gris al negro, y que empieza un milímetro más allá de las fronteras de los Estados Unidos.⁴⁸³ Se trata de un mundo incivilizado que es capaz de engendrar villanos más peligrosos que los locales, porque ya no se trata simplemente de detener al ladrón de bancos o al secuestrador del alcalde, sino a enemigos que intentan socavar *the american way of life*, a fin de destruirlo.

Superman es originario de Kriptón, un planeta que fue destuido por una explosión cataclísmica. El padre del héroe, Jor-El, un afamado científico, sabía con seguridad el momento en que iba a suceder la catástrofe y por ello, de acuerdo con su esposa, Lara, envió a su hijo, Kal-El, a la tierra en donde fue criado por Jonathan y Martha Kent y adoptó el nombre de Clark Kent. Siendo adolescente descubrió que poseía superpoderes, lo que le daba una responsabilidad específica por encima de los demás hombres, lo que además le hizo ser un ente solitario, pues no debía ni podía compartir el secreto

⁴⁸³ Esta imagen plástica se ha convertido en un lenguaje paradigmático y racista de las películas que tratan temas que relacionan la vida norteamericana y la de cualquier otra parte del mundo; para subrayar ésta y todo tipo de diferencias, sobre todo las de carácter racial, los creadores de película o de cómics recurren a los colores negro o sepia. Un ejemplo bastante reciente lo constituye *Tráfico*, EUA-Alemania 2000, dirigida por Steven Soderbergh, película que marca claramente un mundo en colores cuando se se refiere a los Estados Unidos y un mundo en color sepia cuando se habla de México. Es importante hacer notar que, en esta película, hasta los personajes estadounidenses que cruzan la frontera hacia México por alguna razón, se tiñen de sepia.

de su origen y de sus poderes con nadie, ni siquiera con sus propios padres adoptivos.

Ahora bien, en la era de los apocalípticos y de los integrados hay dos maneras de ver a este tipo de héroe: la primera de ellas se puede explicar a través de *Superman*: héroe de la cultura de masas, su acción profunda está al servicio de la pasividad social, ejemplo de una honrada conciencia ética que es el imagen del discurso oficial, desprovisto de cualquier intento de ideología por sí mismo. La segunda se refiere al superhombre que opone el rechazo y el silencio a la banalidad imperante, nutrido por la desconfianza total en cualquier acción que pueda modificar el orden de las cosas.⁴⁸⁴

En términos estrictos, los héroes de la cultura postmoderna son un reciclaje de la tradición clásica. Sólo que esta forma de reciclar desechó la parte humana del héroe y se quedó sólo con aquella cáscara que resulta efímera porque carece de sustancia. Si se hiciera un análisis retrospectivo, los ahora llamados superpoderes serían la parte externa de los antiguos héroes: la fuerza de Hércules, la rapidez de Aquiles y los artificios de Medea tienen su correspondencia en la fortaleza de *He-Man*, la sorprendente velocidad del *Ten Million Dollar Man* (*El hombre nuclear*, como

⁴⁸⁴ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 30

se tradujo al español) o los estratagemas de *Poison Ivy*. Sin embargo, hay una marcada diferencia entre unos héroes y otros, pues los primeros representan una evolución cultural, la tragedia que viven es un vehículo de enseñanza y de transmisión de una cultura de la vida: la tragedia de Edipo demuestra, entre otras cosas, la fragilidad de la confianza que el hombre puede tener en sí mismo; en cambio, el héroe de nuestros días impele a sus receptores en sentido contrario.

Ahora bien, los héroes de los *comics* no padecen ninguna tragedia, porque sus apuraciones son inmediatas, no trascendentales. Su heroísmo es una forma de escaparate en el que se exhiben los valores de honradez y de justicia, pero que en sí no tienen ninguna manifestación de la cultura. No hay justicia, sino justificaciones. Así, a pesar de que para filósofos como Lipovetsky el reciclaje provoca que la historia esté más abierta que nunca y que la modernidad haya alcanzado una legitimidad social, la cual permite que las naciones enderecen el rumbo en lugar de seguir con la pronunciada lenta desaparición,⁴⁸⁵ es claro, para nosotros, que en la sociedad postindustrializada se observa una decadencia en lo que se refiere a sus valores elementales como la libertad y la justicia.

⁴⁸⁵ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, p. 15

El héroe griego aspiraba a encontrar un camino de glorificación que significaba no tanto hallarse en la cumbre, sino cumplir con su destino, como lo hizo Edipo. Ahora, el héroe prefiere la gloria efímera al compromiso consigo mismo y con la colectividad.

La brecha entre el héroe moderno y *Superman* se revela en la manera en que llevan a cabo sus actos heroicos: la rebeldía del héroe se confronta en la sumisión del superhéroe. Como afirma Eco, *Superman nunca aparcará su coche en zona prohibida ni organizará una revolución,*⁴⁸⁶ pues su objetivo no es llevar al hombre a la libertad, ya que en su contexto ésta se encuentra garantizada por el simple hecho de estar inmersos en el sistema democrático de los Estados Unidos, que en su esencia y en su estructura recuerda los sistemas totalitarios de la II Guerra Mundial. Su misión es resguardar la libertad institucional a diferencia del héroe rebelde que constantemente juzga la libertad que se le ha dado. El verdadero rebelde lo será siempre. Esa es su tragedia.

La actitud dogmática de los super-héroes choca de frente con el espíritu rebelde de los héroes trágicos. La gente ya sabe que *Superman* ganará la partida, pase lo que pase. El sufrimiento ya está dosificado. En cambio, la búsqueda del

⁴⁸⁶ U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 29

héroe prometeico es parte de la naturaleza humana que no se conforma con las trabas ideológicas que lo guían por el mundo.

El hombre rebelde tiene voz a pesar de que los medios masivos hablen más fuerte y lleguen a más lugares. Son estos mismos medios quienes lo han acorralado para mostrarlo como un producto anticuado. Si hubo un momento en que la rebeldía fue una moda, ahora es una actitud que resulta incomprensible y los héroes que enarbolan las banderas de la rebelión son producto ya de la misma ideología post-industrializada.

Paradójicamente, héroes como *Superman* o *Batman* representan el espíritu libertario de las sociedades post-capitalistas. Ellos son resultado de la misma democracia que se practica en estos países y son ellos, también, los reponsables imaginarios de que el sistema perdure. Paradójicamente luchan contra los que se oponen al sistema establecido, cuando por definición el ser rebelde, como habíamos dicho en el capítulo anterior,⁴⁸⁷ es aquel que rompe con las reglas en las que ha nacido para poder alcanzar lo que por sí mismo define como libertad. Paradójicamente, el caos se da en la periferia, no en el corazón del poder, y por ello a veces los discursos postmodernos en nombre de la libertad carecen de sentido: Zeus tenía el enemigo en casa,

⁴⁸⁷ Cfr. *supra* pp. 264 y ss.

ahora los enemigos vienen de fuera, son los expulsados por el sistema que regresan a tomar venganza. Y cuando no hay enemigo es necesario inventarlo. A falta de la Unión Soviética, están los árabes o los narcotraficantes. A falta de Checoslovaquia o de Polonia, quedan Chechenia o las repúblicas bálticas.

El espíritu lúdico, paródico y populista de la cultura postmoderna hizo que la modernidad se degradara a tal punto que es una regla no escrita el hablar de cosas que desde la perspectiva de cierta postmodernidad ya han sido rebasadas: los valores de la familia y de la nación, entre otros, dejaron de ser parte del discurso oficial y, aun cuando en éste pervive, son una minoría quienes creen en el amor a la patria o en la libertad y en la justicia. En la historia moderna, el individuo era pensado desde las categorías colectivas: la nación, la cultura y la raza.⁴⁸⁸ Al diluirse estos conceptos, la historia parece ser un producto *light*, pues la sociedad no es una empresa que se administre sin tomar en cuenta las individualidades. Este mismo reclamo que está ahora escrito aquí sonará fuera de tiempo en el pensamiento de algún filo-postmoderno que lo lea. A mi juicio, las libertades de la postmodernidad se confundieron con el sentido de una verdadera democracia, ninguna palabra

⁴⁸⁸ Cfr. Antonio Campillo, *op. cit.*, p. 21

como ésta ha sufrido tanta desviación semántica durante el siglo XX.⁴⁸⁹

Los héroes que defienden esta postura no son más que el reflejo de ese sentimiento de angustia y de olvido en el que han caído las naciones postindustrializadas, las cuales disfrazan su barbarie con el reiterado discurso sobre la democracia, el cual a causa de su uso y abuso ha dejado de tener sentido real. Es curioso observar, por otro lado, que incluso aquellos que no son pueblos post-capitalistas, siguen la pauta de los países dominantes:

*En menos de medio siglo la seducción y lo efímero han llegado a convertirse en los principios organizativos de la vida colectiva moderna; vivimos en sociedades dominadas por la frivolidad, último eslabón de la aventura capitalista-democrática-individualista.*⁴⁹⁰

A quien defienden los héroes postmodernos, justamente es a los sistemas que corrompieron a la democracia. Si Prometeo defendió al hombre de la tiranía de Zeus en la tragedia esquilea, ahora los nuevos prometeos son quienes, vacíos de

⁴⁸⁹ (...) en estos tiempos que estamos viviendo, cibernéticos, confusos y angustiosos en sus perspectivas, cuando se habla mucho de democracia y, sin embargo, parece que tanto el concepto como sus logros se esfuman en una realidad que tiende permanentemente a negarlos. Paola Vianello de Córdova, "Ciudad y gobierno. El sistema democrático en la antigua Atenas" en *Memorias, Jornadas Filológicas 1995*, p. 13

⁴⁹⁰ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, p. 13. Cfr. también Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 9-22

una conciencia rebelde, defienden a Zeus, gordo y millonario como el personaje gideano, y luchan contra el hombre que de acuerdo con la tradición clásica era su razón de ser y de actuar.

¿Acaso no llegará, o es que ya llegó, el momento en el que el héroe no tiene por quién luchar, ni siquiera por él mismo? El romanticismo fue la exasperación del héroe que lucha por su persona en el entendido de que evidencia al máximo su tragedia personal, como el *Prometeo liberado* de Shelley, pero en sus cuitas había una razón que justificaba su rebeldía. Pero, ¿no acabó ya todo en el corazón de los rebeldes? ¿Quién es el valiente en nuestros días que se desnuda ante el tirano para que su hígado sea devorado una y otra vez?

Superman es una imagen de lo que el hombre común quisiera tener. La imaginación popular o el folklor desde siempre han tenido estos seres imaginarios que permiten sobrepasar a la naturaleza al menos en el plano de la fantasía. Desde Hércules o Prometeo hasta Superman y Batman pasando por Pantagruel y Orlando, el hombre encomia a aquellos que por sus características físicas y mentales logran traspasar la realidad cotidiana. Pero el caso de Superman es como el de Prometeo, al menos en este aspecto: ambos provienen de un mundo ajeno al humano, no son hombres

que van hacia la divinización, sino que su origen mismo los pone ya por encima de los mortales.

Durante toda la historia de la humanidad se han creado diferentes especies de mito que pretenden exaltar las virtudes que el hombre común no puede alcanzar por sus limitaciones naturales. El ejemplo más claro en la actualidad es *Superman*. En la sociedad actual, un mito de esta naturaleza responde a varios aspectos.

1) Las frustraciones y los complejos de inferioridad, los rasgos psicológicos del hombre actual que necesita tener un referente en el cual pueda depositar la confianza, su seguridad. El norteamericano medio aspira secretamente que de su sociedad plana surja algún día un ser con tales poderes y cualidades que lo redima y que le llene sus vacíos: *Superman* es visto como el hombre mediocre que en situaciones difíciles es capaz de trascender física e intelectualmente. Aquí, el proceso de mitopoyetización consiste, precisamente, en el vencimiento de los complejos cotidianos y el rechazo de nuestros semejantes.

2) El hombre de la sociedad industrializada no es más que un número en una cadena de organización aparentemente democrática, la cual pretende igualar las condiciones sociales y materiales. Lo anterior no es más que utopía que crea una crisis estructural y existencial. El hombre es un

número productivo o improductivo en la sociedad de consumo, no una persona con cualidades diferentes y válidas. *Superman* justifica la mediocridad, puesto que no se puede aspirar a ser como él, a riesgo de que quien lo intente pueda provocarse más insatisfacción, pero sí se puede declinar ante él porque representa lo que no se es. Dicho de otro modo, no se puede aspirar a ser una especie de semidios o de dios mismo, de modo que lo mejor que se puede hacer es mantenerse al margen y bajo su protección.

3) Las capacidades físicas del hombre han sido rebasadas por la máquina. Incluso hay quien cuestiona el hecho de que la robótica sea capaz, en un momento dado, de rebasar la inteligencia humana (*Terminator I y II*). Aquí opera el mismo proceso ya señalado: *Superman*, en cuanto ser humano, es el héroe que puede vencer una rebelión robótica, porque puede seguir encarnando las virtudes utópicas del hombre común.

4) A nivel narratológico hay una serie de elementos que lo identifican como el héroe prototípico (su figura ha creado una saga de héroes, por ejemplo *Los superamigos*): posee una fuerza descomunal, visión de rayos X, propiedades energéticas, velocidad supersónica, etcétera; tales elementos son parte del semidios que se complementa con su parte mortal: es tímido, miope, de una inteligencia mediocre y, como en muchos *comics* de la cultura estadounidense, está

enamorado de su colega, quien representa para él, además, algunos elementos maternos (otros ejemplos: la relación del Pato Donald y Daisy, Mickey y Mimí).

Superman es la suma de todas las virtudes físicas e intelectuales, esta última característica en sentido irónico: puede ser más veloz que la luz, el calor de su mano puede fundir el hierro, su mirada es tan poderosa que atraviesa la materia, tiene una belleza física envidiable y cualquier santo palidece ante la infinita bondad y entrega que tiene hacia el género humano. En resumen, sería la imagen del hombre perfecto, si no hubiera sido concebido como extraterrestre.

Se puede afirmar, a partir de lo ya expuesto, que el héroe de los comics es un arquetipo de las aspiraciones colectivas y por ello la manera en que es representado y han sido creadas sus cualidades permite que sea fácilmente reconocido.⁴⁹¹ Si el mito de la antigüedad marcaba una relación del hombre con la naturaleza inmediata que se traducía en representaciones metafísicas, como el concepto de libertad en el *Prometeo* de Esquilo, la saga de los héroes mediáticos evidencia al hombre con la experiencia de sus frustraciones y de su incapacidad para lograr la trascendencia ética, como quería Camus. La repetición

⁴⁹¹ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 229

incesante de la fórmula maniquea en la que el bueno lo es tanto que sólo le falta la inmortalidad para ser dios, y el malo lo es a tal punto que sus acciones se reducen al absurdo de querer autodestruirse con sus propios actos, no ofrecen ninguna respuesta suficiente en los aspectos sociales como lo hacía el mito antiguo.

Así, el mito postmoderno es un discurso vacío: detrás de la capa de *Batman* y de la *S* en el pecho de *Superman* se encuentran los miedos de una sociedad que ha preferido engañarse a enfrentar su realidad histórica cimentada en el horror y el crimen.

En efecto, todos estos valores definen también la vacuidad del personaje. *Superman* posee todos los atributos que gran parte de la humanidad sueña; sin embargo, a diferencia del héroe griego, este personaje está humanamente vacío. Si Prometeo es capaz de renunciar momentáneamente a su dignidad de dios para servir a los hombres, *Superman* busca, como el buen cristiano que parodia Gide, a quién hacerle un bien a fin de que su reputación de héroe quede a salvo y sea cada vez que se pueda reconocida por todos. Es el héroe como la estrella de cine que necesita de la admiración colectiva para poder nutrir su vanidad, que es a la vez la de los mismos que se la profesan.

Pero la admiración y el culto que se tiene por *Superman* está resuelto por la misma estructura narrativa de este *comic*: tanto los personajes periféricos como los potenciales receptores se subliman ante la imagen del super-héroe porque en la vida cotidiana es el clásico ejemplo de la mediocridad. En efecto, Clark Kent es un periodista de poco carácter, con una inteligencia poco afortunada y casi siempre menospreciado por los demás, sobre todo por Lois Lane de quien está enamorado. La doble vida de Clark Kent es un tema recurrente en la cultura popular norteamericana: es la tragedia que sufre el héroe que no puede revelar su verdadera identidad para poder seguir adelante con las tareas que se ha echado auestas.⁴⁹²

A través de la doble vida que llevan los héroes de los *comics*, los receptores viven la fantasía de que al menos en la representación mediática se llevan a cabo los ideales de libertad y de justicia. No importa que éstos sean la imagen del sistema imperante. Al contrario, mientras esté a salvo el orden interno de la sociedad norteamericana todo está justificado. Así el más mediocre de los ciudadanos se siente

⁴⁹² Además de *Superman* están los casos de *Batman*, *Supercan*, *Mighty Mouse* y *Spider Man*, entre otros. Paolo Fabbri, *Tácticas de los signos*, pp. 15-53, habla de las estrategias simbólicas que se manejan en los relatos a propósito de la figura del agente doble. Un agente doble es como *Superman* y *Batman* que se hallan en la paradójica posición en la que las dos partes (sc. que componen su doble identidad) a las que sirve simultáneamente pueden saber muy bien que él realiza un doble juego y atenerse a las circunstancias.

protegido por la heroicidad inventada en los medios y reinventa el mito cuando se sublima a través de las acciones de los héroes.

Los Estados totalitarios alimentan el espíritu heroico al estilo de *Superman*, pues así como el ciudadano común ve en este personaje la suma de sus ambiciones físicas e intelectuales, también ellos proyectan la fortaleza de sus instituciones y de su ideología por medio de un icono fuerte e invencible: *his powerful body personified the powerful state.*⁴⁹³

La manera en que se crean y se transmiten los mitos señala una notable diferencia entre la antigüedad, la modernidad y la postmodernidad. La tradición oral erigía el mito a través del tiempo que permitía que sus símbolos maduraran y se afianzaran en el pensamiento colectivo. La repetición del mito era parte fundamental de su proceso de creación. No importaba, entonces, escuchar una y otra vez las historias de la *Ilíada* o prestar atención a los relatos ya conocidos a través de la tragedia, pues

los narradores originales de la mitología griega, (y de toda mitología antigua) justificaban sus variaciones simplemente mediante el acto de narrar

⁴⁹³ Cfr. J. A. Mangan, *Superman Supreme*, p. 5

las historias, cada uno a su manera. En mitología, contar es justificar.⁴⁹⁴

El personaje del mito tradicional encarna una ley universal y sus actos, aunque recreados, son previsibles. Ahora bien, a pesar de que los mitos del siglo XX tienen esta raíz, el modo en que se perciben está acordonado por los *mass media*.

Hay repetición del mito, pero llevada a la exasperación que hace inverosímil que *Batman* surja de sus cenizas para enfrentarse una y otra vez al *Joker*, a *Mister Penguin* o a *Cat Woman*. Resulta inverosímil que después de múltiples batallas el héroe no padezca ni física ni moralmente. El héroe postmoderno es frío en todo sentido como el arte *pop* que lo engendró. Pero, a pesar de esto, tal vez la gente, como en la antigüedad, esperaría ver qué nuevos superpoderes o estrategias aparecerían en el héroe. Desde esta perspectiva, Prometeo y todos los héroes de la antigüedad clásica resultan limitados si los comparamos con los héroes postmodernos.

En el continuo enfrentamiento de héroes como *Batman* y *Superman*, llega un momento en que su *tragedia* se revela en que no hay un verdadero enemigo, lo cual no ha sido un obstáculo para que permanezcan en la atención del público,

⁴⁹⁴ Karl Kerényi, *op. cit.*, p. 18

como pensó Eco.⁴⁹⁵ No puede haber héroe sin antagonista y es por ello que en la última versión fílmica de *Batman* el público tuvo mayor empatía con los "malos", sobre todo con *Freezer*, que con el héroe mismo.

Asimismo, un mito, sea el de la tradición clásica o el de los *mass media*, no se puede consumir porque, a pesar de lo inverosímil de las hazañas, la forma en que son relatados permite que de una u otra manera estén presentes en la vida cotidiana de las personas. El héroe es inalcanzable, pero nunca como si fuera dios, porque entonces la empatía del hombre y del héroe caería por su propio peso. Dios no tiene una doble personalidad como los héroes mediáticos, en los cuales esta característica es esencial para poder llevar a cabo su tarea de guardianes del orden y de la justicia. De igual manera, la doble personalidad es parte de la magia que permite mantener alejado al héroe del hombre común.

De acuerdo con Aristóteles, el relato que llevaba a los oyentes a sorprenderse nuevamente ante un mito ya conocido, se debía al recurso poético de la palabra.⁴⁹⁶ La habilidad para crear y volver a re-crear la misma historia sólo se

⁴⁹⁵ U. Eco anotó en *Apocalípticos e integrados* p. 230-31, que *Superman* no tendría posibilidad de desarrollo por la falta de un adversario, lo cual no sucedió y, al contrario, la demanda del mercado ha obligado a repeticiones sucesivas de la serie en todas las formas posibles -cine, comics, videos, etcétera- e incluso a re-inventar a los personajes centrales. Este fenómeno debió observarse ya en 1965, año en que se publicó *Apocalittici e integrati*, pero parece haber escapado de las observaciones de Eco.

⁴⁹⁶ Aristóteles, *Poética* 1450 b12-20

puede concebir en la medida en que los oyentes son co-partícipes del relato. Cuando Esquilo introduce a Ió en el mito de Prometeo, transfigura la narración para ampliar los argumentos que sustentan la idea de un Zeus tirano, pero sobre todo da un giro dramático que permite sostener el tiempo escénico del mito. En otras palabras, así como a *Superman* se le hace revivir las veces que sean necesarias, el que contaba un mito en la antigüedad introducía nuevos elementos poéticos para captar la atención, pero sin alterar la esencia mitológica. Por cuestiones de mercado, ahora no importa si en principio *Batman* surgió con un parecido físico a *El Santo*, por ejemplo, y más tarde fue un personaje con características góticas y por último haya aparecido con una apariencia totalmente retro.⁴⁹⁷ La moda de las apariencias se impone en el modo en el que los personajes son presentados una y otra vez. Un matiz en la indumentaria del héroe es motivo más que suficiente para que los medios masivos lo presenten como algo totalmente nuevo.

Ahora bien, más allá de las apariencias físicas y de los entresijos narrativos, los guionistas de los *comics* han

⁴⁹⁷ El sufijo *retro* sugiere una vuelta al pasado reciente, una nostalgia por los productos de la cultura popular, desde la forma de vestir hasta la manera en que es expresada la literatura. Estas características confirman que el reciclaje es un signo con el que es posible identificar a la postmodernidad. Al respecto, dice Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 9, que en la sociedad postmoderna lo nuevo se acoge como lo antiguo, (...) se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable.

desarrollado, como en cierto tipo de novelas, un espacio carente de tiempo, en el que los héroes alcanzan la inmortalidad sin necesidad de convertirse en dioses. La ambigüedad temporal del relato permite que en la figura de los héroes se entreveren historias que prácticamente llegan al infinito. Un ejemplo: se ha dicho que *Superman* y *Batman* manifiestan actitudes homosexuales o por lo menos poco comunes en su relación con el sexo opuesto. *Superman* parece cumplir reverentemente el voto de castidad, porque no puede revelar su verdadera identidad, y *Batman* se manifiesta feliz junto a *Robin*. Una interpretación a esta manera de ser se encuentra necesariamente dentro de un espacio temporal. Si el héroe sostiene una relación o peor aún se casa, entra en el espacio temporal que lo ceñiría a un relato de carácter lineal, es decir, con un fin preciso.

A causa del tiempo, los *comics* son el ejemplo de una sociedad asexuada. Para que el *comic* perviva debe desaparecer cualquier situación que determine el tiempo de los personajes, pues si no es así, entonces el relato se torna insostenible. Sin caer en prejuicios, el rompimiento del orden temporal se ha traducido en situaciones sociales deplorables. Si con *Batman* se observa un mundo masculino en el que sólo es posible vivir a ocultas so pretexto de no desenmascarar el misterio del murciélago, en *Ranma ½* ya no

sólo es una cuestión de homosexualidad, sino de seres abiertamente invertidos, personajes que cambian su carácter masculino al femenino y viceversa mediante el inverosímil recurso de entrar en contacto con el agua.⁴⁹⁸

Sin embargo, el mito de *Superman* rompió el esquema de la asepsia social que mantenía el espacio sin tiempo y, finalmente, aceptó casarse con Lois Lane. Casi sesenta años de noviazgo no explícito terminaron frente al altar en 1997. Este evento modificó la esencia del *Superman* tal como sucede con todos los héroes de la postmodernidad. En efecto, el factor tiempo entró en escena y *Superman* se enfrenta al dilema de ser esposo de Lois Lane y ser un hombre común y corriente vulnerable al dolor o seguir solitario pero con sus superpoderes. Además, a su esposa tuvo que revelar su doble identidad, con lo cual también se volvería más vulnerable. Ahora tenía que cuidar a Lois Lane con mayor esmero, amén de sus ya múltiples tareas.

La respuesta que los guionistas de *Superman* dieron al factor temporal era previsible: el héroe tenía que morir, puesto que el haber abierto la puerta del tiempo mediante su casamiento propició que se acentuaran sus rasgos humanos, sobre todo el más terrible e invencible: la muerte.

⁴⁹⁸ Takahashi Rumiko, *Ranma ½*, Manga, 1998. Este comic apareció primero en formato de revista bajo el sello de la editorial japonesa Manga y, debido a su éxito, más tarde fue llevado a la televisión.

El hecho de no seguir una línea temporal que permita observar el mito en su totalidad señala que, a diferencia del mito antiguo, se le puedan añadir nuevos tópicos ad *infinitum*. Si bien es cierto que los procedimientos orales propiciaban que cada vez que se relatara el mito éste fuera distinto en cada ocasión, ahora la forma de relatar el mito se asemeja a una historia sin fin,⁴⁹⁹ pues quienes los escriben siempre tienen un elemento olvidado, un resquicio del cual se puede hacer una nueva historia, de manera que de cada una de las ramas que emergen del relato central nacerán nuevos retoños y así hasta la saciedad.

Cada nueva aventura de los super-héroes es una reactualización de su tiempo. Y es aquí en donde está la clave de su supervivencia, pues es el receptor quien olvida aquellos elementos que podrían resultar contradictorios en la simbolización del héroe. Como el olvido que padeció Prometeo por parte de los hombres, en la actualidad la rapidez de los mensajes hacen que no haya un recuerdo de aquello por lo que lucha el héroe. A pesar de su contemporaneidad, la justicia por la que luchan *Superman* y *Batman* es distinta en cada uno de los periodos en que aparece como algo novedoso. Así, por ejemplo, en la película *Batman y Robin* ya no hay ni siquiera un verdadero enemigo, pues la historia resulta tan banal que

⁴⁹⁹ Como en la película de Wolfgang Petersen, *Never ending story*, 1992.

son los "malos" quienes terminan peleando entre sí, mientras el dúo dinámico permanece más como el motivo simbólico de la película que como héroes centrales de la misma. En definitiva, tanto *Poison Ivy* como *Mister Freezer* son quienes adquieren un papel predominante. Por medio de este mecanismo tan simple *Superman* adquiere la misma categoría temporal que Prometeo, e incluso la supera.

Visiones del Prometeo postmoderno

El héroe postmoderno también está por definirse, pero los *mass media* ya han dado muestras de cómo será o hacia dónde apuntan sus características. Para ello nos basaremos en dos ejemplos que por sí mismos son una autorreflexión de la creación mediática de los héroes: *Terminator* y *The Unbreakable*.

La postmodernidad es la era del vacío y sus héroes responden fielmente a esta condición. Este vacío es el resultado de la pérdida de confianza en el progreso y si Prometeo es símbolo de éste, estaríamos hablando quizá también del fin de una gran parte del mito cultural. En efecto, al no haber enemigo contra quien luchar o ideología que defender en el presente, porque ésta se ha agotado en sí

misma o la cultura se ha convertido en un bien de consumo,⁵⁰⁰ los héroes tienen que luchar contra el futuro, el cual es visto como una utopía porque en el presente no hay salvación posible. En general, permea en la gente de la era postmoderna la idea de vida del aquí y ahora, es decir, una especie de retardación del tiempo individual y colectivo causada por el desencanto y por la monotonía. De ahí que el futuro se presente como el espacio en el que el hombre todavía puede seguir sobreviviendo. Sin embargo, este futuro también se vislumbra como apocalíptico.

Superman y *Batman* durante un largo tiempo lucharon contra enemigos de su momento histórico, contra personajes que eran sus contemporáneos, pero la reiteración de sus acciones desinteresó a su auditorio que ya no se conformaban con la lucha contra los "malos" locales y los de otras naciones. De algún modo el *comic* mismo intuyó en la mente de sus seguidores que los valores que defendía finalmente serían derrotados y que había que buscar la esperanza en otro espacio. Esto explicaría, en principio, la renovación de los héroes tradicionales y la aparición de otros cuyo referente temporal es el futuro.

⁵⁰⁰ Terry Eagleton, *op. cit.* p. 44; Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 9. Parafraseando a éste último filósofo, se puede decir que la cultura vista como una mera mercancía significaría la apoteosis de la sociedad de consumo en la era postmoderna.

En efecto, en 1981 se exhibió en las pantallas de cine una película futurista y de ciencia ficción en la que Arnold Schwarzenegger hacía el papel de antihéroe: *Terminator*, un cyborg modelo 600, capaz de mimetizar las características humanas al punto de que externamente no era posible observar diferencias notables entre la máquina y un ser humano.

Esta película plantea el fin del mundo o, al menos, del ideal del progreso, a partir de que las computadoras, por algún motivo oculto, se salen del control humano y operan por voluntad propia. El tan esperado *Armagedon* tiene como origen la rebelión de las máquinas que provocan una debacle atómica que destruye prácticamente toda creación humana y son pocos los hombres que sobreviven para enfrentar una guerra desigual contra las máquinas que, enloquecidas, pretenden destruir todo rastro humano que hubiera quedado después de la explosión atómica.

Hay dos héroes en esta historia. Ambos son humanos comunes y corrientes al estilo de *Superman* y de *Bat Woman*, pero sin los superpoderes de éstos: Kyle Reese y Sarah Connor. Tanto Reese como el primer Terminator viajan del año 2029 a 1984 en la ciudad de Los Ángeles con un doble objetivo: hacer que el futuro se cumpla cuando Reese logre engendrar en Sarah al líder de la Resistencia, John Connor, y, por paradójico que parezca, darle a la corporación Skynet

la clave tecnológica del futuro para crear chips inteligentes. El futuro regresa al pasado para que se cumpla el destino o, como dice el primer *Terminator*: *The future is no set. There's no fate we make it ourselves.*

Hay una tradición que pone a Prometeo como creador de los hombres.⁵⁰¹ Este dios luego tiene que proteger a su creación de los designios de Zeus. El robo del fuego es el punto de partida que marca la evolución humana y el descenso del Titán, como ya se ha explicado. A causa de los dones de Prometeo a los hombres, Zeus condena a estos últimos al sufrimiento eterno que conlleva la posesión del fuego, es decir, el progreso le traería al hombre igual número de desgracias que de beneficios. El progreso es asombroso: desde el fuego que sirve para cocer los alimentos hasta las supercomputadoras que son capaces de convertirse en algo superior la memoria humana.

En efecto, los descubrimientos de Skynet llegan a ser tan benéficos porque permiten que los problemas tecnológicos sean resueltos de manera rápida y eficiente, pero las máquinas llegan a ser tan inteligentes que toman el poder por su cuenta. Entonces, los hijos de los hombres postmodernos, las máquinas, se rebelan contra sus creadores, del mismo modo

⁵⁰¹ Noticia que no aparece en Hesíodo, por cierto. Vid. supra pp. 129 y ss., Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv. 506 y ss., Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 455

que hubo una especie de levantamiento de los hombres contra sus dioses que les negaban el derecho de participar de los dones del fuego divino.

Terminator vuelve del futuro para destruir a Sarah Connor y así evitar que nazca el líder de la Resistencia, el cual enseñaría a los hombres a luchar contra las máquinas y emprendería, con ello, la organización de una nueva sociedad. Pero la película plantea sólo el hecho de que este nuevo orden social puede hacerse realidad, pues, salvo algunas escenas en donde se ve a las máquinas luchando contra los hombres, el futuro en que se da la Resistencia no es resuelto por el director de la película. Es el arte de dejar cabos sueltos para preveer futuras historias que parten del mismo problema, como sucedió tiempo después en donde *Superman* irrumpió en la saga de los *Terminators*, como veremos más adelante.

Si con las aventuras de *Superman* la lucha contra el mal era el objetivo medular, puesto que había que mantener a la sociedad limpia de ideas o de seres extraños, con *Terminator* el mal se encuentra no sólo en el hombre, sino en la máquina. Pero ya no es una discusión ética, sino el simple objetivo de la sobrevivencia. La sustitución del hombre por la máquina se vuelve, en el futuro, una realidad apocalíptica. El hombre no alcanza a comprender el alcance de sus descubrimientos y bajo

la bandera del progreso extralimita sus posibilidades para engendrar un nuevo Frankenstein que, sin imaginárselo, lo destruirá. Tanto la creación como la destrucción, desde esta perspectiva, resultan absurdas.

El absurdo que definió Camus parecería la reducción del espíritu postmoderno. Al no haber una razón trascendente que sostenga los actos humanos, sólo se llega a verificar que la humanidad opera como una gran máquina, la cual no sabe quién la maneja y para qué. Por esta misma razón, la máquina termina siendo más inteligente que aquél que la creó. El cansancio del espíritu humano se ve en la repetición de las cosas; la repetición sería un absurdo porque la reproducción anula la creación. El héroe de la actualidad sería, en términos generales, una repetición de sus antepasados, con la salvedad que se atribuye a las características de la postmodernidad.

Así, el héroe actual es parecido a aquellos que surgieron en la línea divisoria de la modernidad y de la postmodernidad, pero han desafiado nuevamente al tiempo y si bien no alcanzan la inmortalidad, sí son capaces de vencer la barrera del tiempo y viajar por el espacio. La ventaja es que el tiempo actual todo lo registra. Pero ¿acaso *Superman* y *Batman* no son ya obsoletos? Cumplieron su ciclo y fueron y están siendo sustituidos por héroes cada vez más efímeros. Es

el héroe por un día, como los de los *comics* japoneses. Prometeo no necesitaba promocionarse y tener una campaña publicitaria para que fuera reconocido; en cambio, ahora el héroe es un producto de las reglas comerciales. El héroe metafísico no tiene lugar en la postmodernidad, pues en nuestros días la tarea se resuelve en las individualidades de cada ser que están supeditadas a las leyes de la globalización. Hay que considerar el hecho de que la postmodernidad se apropió de conceptos, como el de héroe, que ha transformado de manera radical, y cuyos referentes poco o nada tienen que ver con el mundo clásico o moderno.

La raza injusta que describe Hesíodo terminaría aniquilada, paradójicamente, por las máquinas, seres que carecen de moral y, por lo tanto, del mínimo sentido humano. La primera generación de los *cyborg* eran capaces de mimetizar la estructura física humana. La segunda generación de *cyborg*, el modelo T1000, podía, además, mimetizarse con cualquier objeto que tocara, gracias a la aleación de titanio (polialeación mimética, es decir, metal líquido) con la que fue construida. Pero más interesante es notar que estos *cyborg* también podían experimentar sentimientos propios de los humanos. La paradoja es que el sistema Skynet pretendía adueñarse de la Tierra bajo la condición de que no quedaran humanos más que como esclavos, pero las máquinas, al menos

los *Terminators*, empezaron a tener cierto tipo de acciones que ya no eran propias de su naturaleza mecánica. Un ejemplo al respecto: en una escena de *Terminator II*, John Connor le enseña al *Terminator* que lo protege a no matar simplemente porque fue programado para destruir, pues tiene que discernir que el acto de matar es malo. Irónicamente, más tarde, en otras escenas, *Terminator* ya no mata, pero les dispara en las rodillas a los policías que tratan de detenerlo cuando va a rescatar a Sarah Connor. El *Terminator* aprende poco a poco a comportarse propiamente como humano y, de lejos, comprende también por qué la gente llora, cuando John resiente la pérdida de este robot.

Sin embargo, la máquina no evoluciona algo más en este último sentido. Al final, en ambas películas, los *Terminators*, los buenos y los malos, terminan siendo destruidos y se cumple la misión de salvar, por el momento, a John Connor, de tal manera que la Resistencia contra las máquinas se ha asegurado, lo cual no implica que más adelante el joven Connor tuviera más aventuras peligrosas antes de llegar al año 2029.

En efecto, en 1999 DC Comics publicó *Superman versus The Terminator, Death to the Future*, una historia en la que Sarah Connor y su hijo John se ven envueltos en una persecución delirante por parte de muchos *Terminators* que están siendo

enviados desde el año 2032. Sin ningún *Terminator* aliado que proteja a Sarah y a John, *Superman* entra en acción para proteger al líder de la Resistencia en ciernes.

La historia de *Superman vs. los Terminators* no tiene otro fin más que el de alargar la historia -al infinito- mientras llega el día de la destrucción total. Mientras tanto, el hombre de acero ha podido corroborar las palabras de Sarah porque, sin querer, entra al túnel del tiempo que ha dejado abierto la misma Resistencia y, de esa manera, conoce a John Connor con más de cuarenta años, cuando minutos antes lo había conocido de tan sólo diez.

Otra vez la ausencia de héroes en esta saga es evidente. *Superman* no hace más que aplazar la historia, pero no hay una solución verdadera al peligro latente que se cierne sobre la humanidad a causa del maquinismo repetido hasta la náusea en los *Terminators* que aparecen de la nada y se reproducen de manera alucinante que cada vez más cierra las puertas a sus propios creadores. En efecto, si acaso en las películas *Terminator* y *Terminator II* no había quedado clara la idea de que es el futuro el que viene al pasado para darle al hombre la tecnología que habría de destruirlo, la intervención de Superman en esta historia introduce a uno de sus enemigos, Lex Luthor, quien a petición de *Supergirl* tiene que ayudar a vencer a los *Terminators*, en el entendido de que si estos

ganan, Luthor también pierde porque, a pesar de su maldad, es humano.

El maniqueísmo con que se presentan de manera común a los personajes se evidencia por la ayuda solidaria entre los humanos "buenos" y "malos" para salvar a la humanidad. Pero aparece una gran paradoja: los héroes y los villanos se enfrentan contra las máquinas del futuro, pero no hacen nada por rescatar su presente. Los *Terminators* son finalmente eliminados gracias a un virus que Luthor inocula en las máquinas, pero él se queda con una muestra de esa tecnología con el fin de analizarla y explotarla en su favor.

Esta paradoja sólo se puede explicar en el sentido de que, como en la tragedia griega, los personajes saben que se dirigen a un punto tal que ya no hay retorno posible y sólo les queda la posibilidad de actuar entre el punto presente en el que se hallan y la llegada de aquello que ha sido más que anunciado: el ataque nuclear, no de los hombres, sino de las máquinas, el gobierno de éstas y la reducción del género humano a la esclavitud o a la muerte. Pero ni *Superman* ni los *Terminators* de la Resistencia son capaces de comprender que más que salvar al líder de ésta, deberían de hacer algo para salvar al presente.

En una escena de *Terminator II*, Sarah Connor intenta destruir todo vestigio del primer *Terminator* que vino del

futuro para matarla y que el laboratorio Cyberdine ha estado estudiando para aplicar la tecnología del futuro a máquinas inteligentes en el área militar. Sin embargo, sin ninguna explicación más que una bondad fuera de lugar que no le da fuerza para matar al investigador que lleva a cabo el estudio de los restos del *Terminator*, Sarah da un paso atrás y la historia vuelve a quedar en punto cero. El futuro, ya manifestado una y otra vez, debe cumplirse, lo cual implica otra paradoja, pues es evidente que los *Terminators* de la Resistencia no pueden viajar al pasado si John Connor no ha sobrevivido. Hay, pues, una seria inconsistencia en el relato que hace poco creíble el viaje al pasado a permitir que se cumplan ciertas condiciones porque éstas ya se dieron en el futuro.

El héroe postmoderno

*La última vez lo vi irse
entre humo y metralla,
contento y desnudo:
iba matando canallas
con su cañón de futuro.*

Silvio Rodríguez. *La canción del elegido*

El héroe postmoderno es un ser vacío moral e idelógicamente. Es un elemento más de la mercadotecnia que se usa para fines muy distintos al de los relatos modernos y clásicos. Ya Camus

anunciaba el fin de los héroes rebeldes a causa de la falta de honestidad entre el ser y el querer ser. El héroe desde siempre ha sido el reflejo del espíritu humano en sus sueños y en las posibilidades de la naturaleza y el progreso. Por ello, se puede decir que la humanidad de nuestros días es igualmente vacía y camina sin sentido.

El progreso prometeico se ha agotado también. La tecnología y la ciencia han fracasado en su intento por hacer de la vida del hombre un espacio del paraíso, del cual fue echado a causa de ese mismo conocimiento que nació con el fuego y permitió que su conciencia se desarrollara. El progreso ha intentado recuperar el paraíso perdido, arrancar al hombre del miedo y de la muerte, pero el camino de esta hazaña es un contrasentido que ha orillado a la humanidad a una desvalorización tal que ni los héroes que han surgido en la postmodernidad pueden hacer que se vea una esperanza por recuperar la esencia humana. Afirma Baudrillard que *siempre ha existido un deseo de anticipación del fin*,⁵⁰² entendiéndolo a éste como el progreso que el hombre pretende alcanzar, pero no hay acontecimiento actual que resista la velocidad con la que el hombre transforma su cultura.

En efecto, es tal el sinsentido de la cultura postmoderna que ahora la máquina se ha convertido en el nuevo

⁵⁰² Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, p. 19

héroe, en el objeto de culto al cual se apuesta toda posibilidad de desarrollo. Así, lo humano no sólo es dejado de lado, sino que también hay un desprecio por la misma vida que anula los valores que sostienen a toda sociedad. Si los *Terminators* tenían la posibilidad de mimetizarse con los hombres tanto física como afectivamente, ahora es el hombre que, tal vez sin estar consciente de ello, busca esa mimesis con la maquinaria.

El tiempo, los sentimientos, el pensamiento, el gusto, entre otros elementos ya no pertenecen estrictamente a la voluntad del hombre. Los centros de poder tradicional -la escuela, la iglesia, el gobierno mismo- son desplazados por el sentido de incertidumbre que provoca la globalización.⁵⁰³ El hombre está cada vez más cerca en el tiempo real a través de las máquinas, pero poco a poco se aleja cada vez más de la capacidad de entablar una relación verdaderamente humana. Si bien es cierto que las cosas se simplifican por medio del maquinismo, también lo es el hecho de que el hombre se desapega de sus capacidades afectivas y de comunicación por el tamiz que significa depender de las telecomunicaciones para poder estar dentro del universo postmoderno.

⁵⁰³ *Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales.* Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 51

Si lo anterior es cierto, entonces se puede decir que la figura del héroe ya no tiene sentido porque su labor la puede llevar a cabo una computadora lo suficientemente inteligente para desplazar tanto a su creador como a cualquier manifestación humana. Por ello, un héroe con características físicas y morales como Prometeo es sustituido por un hombre de acero que vuela, que tiene visión calorífica, entre otros poderes, es decir, un superhéroe, que, sin embargo pertenece todavía al espectro de lo humano. Ese semidios -*Superman*- debió desaparecer para dar paso al héroe-máquina, al *Terminator* que está programado para llevar a cabo sus funciones destructivas ya sea para hacer el bien o el mal, todo depende de quién lo programa.

Pero todavía este robot está sujeto a la mano del hombre. Es necesario, si el hombre mismo aspira a un mundo perfecto, que sea una gran máquina la que gobierne sobre los hombres-esclavos y las computadoras. En 1984, Orwell, al adelantarse a su tiempo, dio un ejemplo de cómo una inteligencia superior podría estar en toda actividad humana y tecnológica, de tal modo que nada escapaba a su mente. El Gran Hermano puede ser un hombre, una ideología o una máquina. En el fondo da lo mismo: la humanidad, al perder la fe en sus héroes y al carecer de un espíritu rebelde, cae presa de sus mismos errores al fundamentar la existencia de

un ser supremo que no nace del mito como discurso que funda la esencia del hombre, sino como la inercia del progreso que lleva a la humanidad a una depredación y a una degradación sin retorno. Ante un espectáculo postmoderno de esta índole, el héroe ya no tiene cabida en este mundo. Primero murió dios, luego el héroe. ¿La siguiente en desaparecer será la especie humana? Si es así, la justicia que Hesíodo pergeñó se habrá cumplido.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ En efecto, ya Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* p. 79, había advertido la visión profética de Hesíodo al señalar que el ciclo de las edades es el fundamento del destino del hombre: de una *Diké* el hombre se dejó llevar a la *Hybris*, la cual desaparecería con el hombre mismo y todo reiniciaría en con la edad de oro.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

V. Epílogo

Epílogo

*flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido -¡ay, Él también- por un cabello
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.*
José Gorostiza. Muerte sin fin

La historia de Prometeo es la del héroe y de la humanidad misma. Creador del hombre, salvador del mismo, profeta, héroe de la rebeldía y primer y último eslabón de la esperanza humana: todo esto ha significado Prometeo en el espectro de la mitología de Occidente. La figura del Titán resume el progreso del hombre y explica sus contradicciones y sus aciertos desde el momento en que roba el fuego sagrado.⁵⁰⁵ Por estos mismos motivos no es posible ofrecer un cuerpo de conclusiones sobre este estudio que se ha hecho al respecto. Concluir sería disimular el mismo espíritu prometeico: si hay un mito que ha permanecido en esencia a lo largo de la historia y, a la vez, ha sido reinterpretedado de modos tan

⁵⁰⁵ Roger Shattuck, *Conocimiento prohibido*, p. 30, resume la trascendencia de Prometeo del siguiente modo: *El regalo robado del fuego ha sido interpretado de forma diversa como representación de un gran número de esenciales cualidades humanas: las artes mecánicas, la ciencia, el lenguaje, la imaginación, la conciencia misma. Prometeo se convirtió en nuestro benefactor llevando a cabo un asalto al conocimiento que Zeus, en su ira, nos había negado. La insolencia de Prometeo se convirtió en nuestra salvación en un episodio que parece rebatir el dicho de que en la ignorancia está la felicidad.*

diversos, lo cual demuestra su fecunda potencia narrativa, es el de Prometeo. Para comprobar lo anterior, basta con observar que los relatos míticos de otros dioses griegos han permanecido prácticamente inalterables en cuanto a su tratamiento y reinterpretación literaria, mientras que la figura prometeica ha sido analizada en Occidente desde las perspectivas tan opuestas como hablar de dios y el diablo al mismo tiempo.

De hecho, este mito no acaba de regenerarse y sólo concluye con la negación del hombre y esto último está demostrado con creces en la figura del héroe postmoderno. Esta tesis ha apostado lo contrario. Se han equivocado quienes afirman que la mitología es una etapa primitiva, ahistórica, e infantil del género humano. El mito de Prometeo es un caldero en el que la humanidad experimenta sus ansias de libertad, no sólo es una etapa en la que se manifiesta la rebeldía, pues ésta se halla dentro del mismo hombre.

Así, me parece mejor establecer un epílogo, pues esta forma textual permite cerrar el trabajo y, al mismo tiempo, dejar abiertas las puertas a una historia que sólo concluirá con la naturaleza humana. Mientras exista un hombre, allí habrá latente una semilla de Prometeo.

*

Hubo una vez un hombre que de pronto fue despertado por una luz cegadora. Se acercó a ella. Pensó que un rayo o una estrella había caído del cielo. Alzó sus ojos y el fuego caído brilló en ellos. Algo despertó en su interior. El calor le resultó agradable y se acercó todavía más. Adelantó su mano y pudo comprobar que el fuego era bueno. No se atrevía a tocarlo y en el fondo de su alma apareció el sentimiento de veneración al dios recién nacido. Lo cuidó y le dio de comer ramas secas. Durmió junto a él y soñó.

Una ciudad se alzaba en medio del páramo ardiente. Las casas estaban orientadas por la disposición solar y por el templo que en medio de ellas sobresalía rutilante. Desde sus torres, se podían ver los confines de la tierra, y todavía más allá se podía adivinar el lugar donde el sol dormía.

El hombre soñó a otro hombre dentro de la ciudad. Era él mismo, vestido con una túnica blanca, la gente se inclinaba ante su presencia y le llamaban Sacerdote. En su sueño tenía un hermano gemelo al que llamaba Epimeteo. Todas las tardes, después de darle de comer al fuego y de arreglar los asuntos de la ciudad, entre ellos enseñar a los hombres las técnicas y el arte de argumentar, iba al torreón a otear la puesta del sol. Se quedaba allí hasta que los mosquitos lo obligaban a bajarse.

Un día de un sopor narcotizante, Prometeo observó que el sol volvió a dormirse en el lugar donde lo había hecho hace más de trescientos días. Tuvo la idea de perseguir su rastro. Pensaba que si era bueno tener una hoguera en el Templo, mucho mejor sería poseer, por lo menos, una llama del sol. Dejó a Epimeteo al frente de otros hombres con el encargo de vigilar el fuego. Tomó un morral con el avío y se echó a perseguir al sol.

Anduvo varios días sin alcanzarlo: cada vez que se detenía, se trepaba a un árbol para observar hasta dónde se ocultaba. Pero cada vez se tornaba más difícil seguir adelante: la Esfinge lo dejó marchar después de que solucionó más de veinte enigmas; se topó con Odiseo que se agasajaba en la Isla de las Sirenas; vio cómo Abel se dejó matar por Caín, pero por pudor guardó el secreto; sobrevivió a los sueños perniciosos de las Moiras, que querían que conociera más allá de lo evidente; un apóstol apocalíptico quiso convertirlo al cristianismo contándole unas fábulas que resumían las virtudes de la pobreza...

Se cansó, pero no porque sus pies ya no rindieran más, sino porque intuyó que iba tras un sueño. Otro. Y que jamás podría conocer los secretos solares. Comprendió que el sol era inalcanzable para los hombres y por su mente cruzó la idea de que todo aquello, incluido dios, no era más que el

invento de sus sueños. Desanduvo el camino. Veía ahora cada amanecer y por la tarde le daba la espalda al sol. Estaba derrotado, pero los dioses también.

Cuando ya estaba cerca de la ciudad vio a lo lejos que una columna de humo subía hasta confundirse con las nubes. Corrió desesperado porque quería enterarse de qué había sucedido. La ciudad estaba en ruinas. El fuego había consumido todo el progreso que poco a poco el hombre había ido aprendiendo. Los hombres se sintieron avergonzados. Epimeteo desapareció entre las llamas y nunca se volvió a saber de él: no había podido cumplir con la orden de cuidar al dios. La ciudad estaba condenada a desaparecer.

Pero otros habitantes de la ciudad habían huído con antorchas encendidas. Las ciudades se multiplicaron y la tierra llegó a parecer un espejo del cielo. Cada ciudad tenía su sacerdote del fuego y, por lo tanto, su texto revelador sobre los secretos del progreso. Aparecieron mil religiones y cada una afirmaba poseer las bendiciones de dios y al dios mismo. El primer hombre quedó en el olvido y hasta hubo alguna religión que afirmó que se trataba de un hereje que se atribuía poderes que sólo podían ser de un dios. Él prefirió olvidar también y se dedicó a escribir el futuro.

El fuego siguió multiplicándose al mismo ritmo en que aparecían nuevos dueños de este prodigio. Las llamas

sirvieron, entonces, para hacer la guerra, dominar a los pueblos, vender ilusiones, elaborar ideologías, comprar y mercar conciencias, comerciar con la libertad, enajenar los sentimientos, hacer leyes, fundar utopías, destruir ilusiones y hubo hasta quien se erigió en el nuevo guardián del mundo porque poseía la facultad de desaparecer ciudades con una esfera que comprimía el fuego.

La esfera volaba y luego caía sobre el punto deseado por el Falso Sacerdote. Se estrellaba en el suelo y, como una moderna jarra de Pandora, de ella salía la Muerte y su séquito terrorífico: hambre, enfermedad, dolor, pero sobre todo la desolación del alma que buscaba afanosamente, ahora, aquel primer hombre que había cuidado el fuego y que por su ambiciosa empresa solar había dejado el fuego en las manos de los hombres nefandos, para que les diera la curación por medio del fuego.

Pero Prometeo había perdido la facultad de hablar. Los hombres lo habían tenido en el olvido por más de treinta milenios y ahora querían desempolvarlo para que revelara los secretos del fuego. Se le vio por los bulevares de París, por las anchas avenidas neoyorquinas, por las cerradas calles tercermundistas, en un barco sobre el Eufrates y el Mekong; sin embargo, ya sólo era como un viejo santo en procesión.

Intentó levantarse, lo logró. Voló por los aires, sus ojos traspasaban los cuerpos; viajó por el tiempo, su cuerpo era de acero; la noche era ya su aliada también no sólo el día, tuvo la fuerza para derribar edificios enteros. Pero no podía hablar, sólo balbuceaba, o mejor dicho, de su boca salía un idioma extraño que nadie podía descifrar. Intentó todos los artilugios posibles, creó novedosas formas de comunicación, unificó las lenguas, creó signos pero todo fue infructuoso. Regresó al Cáucaso donde lo esperaba Ío. Se sentó en una roca y volvió a caer en un mutismo de treinta mil años.

La gente, parte de ella, lo sigue esperando todavía.

*

La primera consideración que surge del análisis que se ha hecho del mito prometeico en los autores ya señalados tiene que ver con el concepto de héroe, y más específicamente del héroe cultural, por su influencia en el desarrollo de la historia de las ideas y porque es dentro de esta concepción donde se halla el signo y el significado de Prometeo. Cuando se habla del héroe, la imagen tradicional remite al ser que se encuentra suspendido entre lo divino y lo humano; a partir de esta premisa es posible constatar la existencia en las

categorías mitológicas, de una manera general, de tres seres bien identificados y diferenciados: dioses, héroes y hombres,⁵⁰⁶ en este orden y en la misma escala de valores físicos y morales. De otra manera, el héroe es un ser humano que sobrepasa a los demás hombres porque tiene características que lo acercan a la naturaleza divina, pero jamás llega a poseer la cualidad esencial de esta última: la inmortalidad.

La inteligencia de Edipo no es nunca suficiente para que pueda vencer al destino, las hazañas bélicas de Aquiles no lo salvan de una muerte temprana, aunque gloriosa en términos de la heroicidad arcaica; la astucia y la magia de Medea no son suficientes para traspasar su naturaleza humana y, peor aún, su condición de mujer en una Grecia patriarcal y extraña. De este modo se puede ir construyendo un censo de los héroes de la antigüedad griega que, a pesar de sus cualidades físicas e intelectuales, no lograron llegar al término divino, pero cuyas hazañas quedaron como modelos de ciertas conductas heroicas para todos los tiempos.

En efecto, al héroe lo mueve, en muchos casos, la aspiración por derrotar al tiempo y a la muerte con sus dotes, y llegar, de esta manera, a convertirse en dios.⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Así lo marca claramente Píndaro en la *Olimpica* II 1

⁵⁰⁷ Los casos extremos de esta idea están representados por Sibila y por Heracles; la primera, una vez que hubo logrado la inmortalidad, se

Esta condición aparece bajo el rostro de la fama en el héroe de la postmodernidad. Gide así lo entiende cuando coloca a Prometeo en un escenario de la moderna ciudad de París con su tesis sobre el acto gratuito. Es una aspiración natural en el hombre de todos los tiempos, épocas y lugares. Las mismas sociedades, en su conjunto, reflejan, a través de sus mitos heroicos, la posibilidad de trascender en las figuras creadas para tal motivo. Son parte del *folklore* y, en consecuencia, una especie de axioma popular, porque rige ciertos parámetros del pensamiento común.

Pero el héroe, a pesar de sus características especiales, sabe que se encuentra suspendido entre dos mundos y que su carácter es único en un momento dado. Entre Zeus y Prometeo se halla la posibilidad de la trascendencia humana. El héroe sabe, también, que sus cualidades son efímeras como consecuencia de su naturaleza. Y comprende, por último, que la designación de héroe se gana a través de la tragedia que debe vivir para ser reconocido como un ser superior, pero que esto puede ser una utopía, como lo entendió Camus: el héroe es el motor que mueve a los demás hombres, es la máquina del ferrocarril que arrastra a los demás vagones, movidos todos por la idea del progreso, que es el acercamiento a la

arrepintió de esto al ver que envejecía infinitamente, pues jamás llegó su muerte; en el caso de Heracles se trata del héroe que por sus méritos y por la voluntad divina alcanza la inmortalidad; pero su asunto no es común en la tradición heroica.

perfección; sin embargo, a veces la máquina va sola porque en el camino los hombres se detuvieron o perdieron el rumbo.

Hesíodo tenía muy claro cuál era el lugar que ocupaba la raza de los héroes: era aquella que precedió a la raza de hierro -a la que pertenecía el poeta beocio y que es también la nuestra- y, a la vez, descendía de los dioses, puesto que fue creada por Zeus.⁵⁰⁸ Según esta visión, los héroes son una especie mixta: mitad humana, mitad divina. Hubo, según también esta versión, una edad específica en la que los héroes se desarrollaron, y sabemos de ellos por medio de la saga mitológica que conservaron especialmente los poetas. Habría que considerar, de acuerdo con este testimonio, que las mitologías de los pueblos antiguos conservan en su memoria un espacio destinado para la edad de los héroes.⁵⁰⁹

Sin embargo, en cualquier etapa del desarrollo humano es posible encontrar en determinados hombres las características que definen a los héroes. En estricto sentido, no hay un momento específico de una raza de héroes, pues éstos son creados por las necesidades sociales de protección, de resguardo y de aspiración colectiva, de ahí que exista un

⁵⁰⁸ Hesíodo, *Erga* vv. 156-159: *Más después que encubrió la tierra aun a esa raza, / de nuevo, aún otra, una cuarta, en la tierra multinutricia / Zeus Cronida creó, más valiente y más justa, / divina raza de hombres héroes, que semidioses se llaman, / generación que nos precedió sobre la tierra infinita.*

⁵⁰⁹ Tales son los casos de la epopeya sumero-babilónica de Gilgamesh y de la historia de Rama en la antigua tradición hindú, en las que se designa también un tiempo heroico.

reciclamiento constante de ellos. *Superman* y *Batman* son dos ejemplos de la manera en que la cultura crea sus prototipos heroicos con el fin de resguardar los valores vigentes de la época y, más profundamente, como un espejo de las carencias humanas.

Si se observa desde esta perspectiva al fenómeno mitológico, el héroe resulta un modelo cultural, pues es la encarnación de los anhelos populares y los valores propios de la época en la que aparece. Además, la anhelada inmortalidad que persigue el héroe se encuentra en la memoria colectiva de los pueblos que, de cuando en cuando, recuerdan los hechos heroicos, los cuales, de acuerdo con el momento específico, merecen ser puestos en práctica.

Ahora bien, según las características que se han enunciado acerca del concepto de héroe, resulta claro que en los diversos momentos en los que el mito de Prometeo se ha recreado en la historia mitológica de Occidente, los poetas, los filósofos y los escritores, en general, abstraen aquellos elementos que están determinados por las preocupaciones socioculturales de su tiempo y reciclan el modelo heroico del mismo: Hesíodo plantea los problemas de la justicia y de la necesidad de manera alegórica al tomar como tópico la lucha que se da entre la inteligencia de Zeus y la de Prometeo; Esquilo recupera este mito y lo expone a través de la

libertad y del progreso humano; Platón, por su parte, se sirve del mito como un instrumento comunicativo (retórico-filosófico), que le permite desarrollar la cuestión del aprendizaje de la virtud en relación con la *téchne politiké*; Luciano ofrece un sincretismo, característica esencial de su época, de todos los elementos que constituyen la idea integral del mito de Prometeo, a partir de una propuesta retórica dentro del estilo sofístico, con el fin de hacer una crítica de la religión y de los mitos griegos. Gide y Camus aportan elementos sustanciales del héroe moderno: la profunda división entre lo estrictamente humano y lo divino que se toca a través de la utopía del héroe. Y, por último, los héroes de los *comics*, que son reflejo de los modelos heroicos de la antigüedad clásica que necesita del mito para entenderse, y la manifestación de la tecnología que los hace vacíos, porque ya no son humanos en términos estrictos. Es pues el camino del héroe que se separa de dios en busca del hombre, que transita en la humanidad y que llega a convertirse en un mecanismo electrónico que supera la inteligencia y las virtudes humanas. Es como un ciclo, pues la máquina es vista como dios y si Prometeo se aparta de esta condición, ahora el hombre aspira a la inmortalidad por medio de un robot, tal como se plantea en *Terminator*.

El punto anterior es de suma importancia porque explica, desde una visión panorámica, la manera en que el mito de Prometeo transita a lo largo de la historia de la mitología griega de la época antigua hasta llegar a nuestros días. Cada pensador atribuye al mito prometeico elementos que llegan a ser, incluso, contrarios unos con otros, como la finalidad de los actos de Prometeo en términos del progreso humano. Lo esencial en ellos es que resulta evidente que la época y los fines particulares determinan el tratamiento que se le da al mito. El mito es un crisol en el que, con el paso del tiempo, se incorporan elementos de diversa ideología y género que enriquecen la idea primigenia, en algunos casos, incluso, se encamina hacia otras caminos que poco o nada tienen que ver con la cultura en que el mito fue engendrado. Así, por ejemplo, de un mito etiológico en la versión de Hesíodo acerca de la necesidad y del duro trabajo para obtener el sustento, en Esquilo se manifiesta un mito que, sobre los mismos materiales hesiódicos, incorpora el concepto de progreso y de libertad.

Ahora bien, es importante señalar, también, que el concepto tradicional de héroe se invierte en la figura de Prometeo: él es un dios que se asemeja a los hombres y no al revés, tal como lo señala la tradición. Esto indica que el dios se asimila al ser humano y pierde algunas de sus

características para adquirir otras: dios no puede ser humano (entendiendo esta palabra en su sentido ético y no sólo físico) porque dejaría de tener ciertas cualidades, entre ellas la esencial que es la inmortalidad. Incluso, de manera común y corriente, nuestro pensamiento asocia lo divino con lo perfecto y acabado en el tiempo y en el espacio y, por lo tanto, como algo inmortal. De ahí que los héroes postmodernos estén enmarcados en un espacio sin tiempo, pues con ello se pretende tanto la duración para poder lucrar con ellos, como el disponer de un esquema de las necesidades humanas para inventar otras. Es la gran barrera: el tiempo mortal y el tiempo divino, el no-tiempo.

Si Prometeo comete un error al robar el fuego, éste sería el de querer sobrepasar sus límites, como se puede colegir de lo que dice Hesíodo,⁵¹⁰ pues esto equivaldría a romper el marco temporal que la divinidad ha determinado, en tanto creadora del género humano. Siendo esto así, todo hombre se acerca, en cierto sentido, al modelo de héroe. Además, este hecho que parecería insignificante, el robo del fuego, como irónicamente lo maneja Luciano,⁵¹¹ se convierte en un evento de magnitudes olímpicas, según lo hace ver Hesíodo,

⁵¹⁰ Hesíodo, *Theog.* vv. 565 y ss.

⁵¹¹ Luc., *Prometeo* §18: ¿acaso hemos perdido nosotros (sc. los dioses) una partícula de fuego desde que existe también entre los hombres? No podrías afirmarlo. La naturaleza de este bien es tal, a mi juicio, que en nada disminuye si algún otro participa de él, pues no se apaga porque se encienda otro fuego.

y en el juego de tales posturas es posible identificar cómo se vislumbra la aparición de lo heroico.

Al oponerse a Zeus, Prometeo ha podido ser visto como un antihéroe en el sentido ortodoxo, es decir, desde la estructura religiosa de los dioses olímpicos. Pero para la humanidad rebelde -en los términos de Albert Camus- es un héroe porque es un dios que rescata al hombre de la barbarie y otorga una razón de ser a la vida humana, es decir, es héroe en el supuesto de que abandona parte de sus variables divinas, como el hecho de verse despojado de su majestad que todo dios posee, para adoptar rasgos humanos. Basta recordar, por ejemplo, la solidaridad del Titán con los hombres, virtud que se halla sólo en el género humano.

Así pues, la conversión humana de Prometeo no sólo se revela en los rasgos físicos, que los hay también como ya se comentó, sino en los aspectos morales que son la esencia de la virtud humana. De manera similar, Camus indaga sobre las condiciones necesarias de un héroe como Prometeo y encuentra pocos de ellos a lo largo de los hechos históricos y de la historia de las ideas: el héroe es un ser que se halla inmerso en el mundo, pero está trágicamente solo en su lucha, a pesar de la solidaridad absoluta que manifiesta a sus semejantes. Si Gide parodia los sentimientos religiosos que guían al hombre en la búsqueda del acto gratuito, Camus trata

de rescatarlos a través de la historia con el fin de entender por qué la humanidad es absurda en sus juicios y en sus actos. Si los griegos transformaron el mito en materia filosófica, Gide lo desacraliza en el mismo sentido pero a fin de demostrar la amoralidad del hombre, Camus navega en su entraña y sólo encuentra incoherencia y soledad, los postmodernos repiten el discurso mítico para vaciarlo y ofrecer las quimeras de la historia.

Se puede decir que, en el momento en que Prometeo hace que el hombre progrese, con el fuego y con la técnica, lo rescata de un estado prácticamente animal, y lo convierte en ser humano, en sentido literal y metafísico, es decir, en la imagen que de sí mismo crea el hombre a través de la cultura y el modo en que ésta le permite vivir de modo civilizado. Al respecto, se puede pensar, siguiendo el razonamiento de Protágoras, que el hombre es tal en el momento en que tiene en su pensamiento el arte de la política. Si este hombre es un modelo de los dioses, entonces es entendible que no se conforma con su naturaleza y aspira a llegar a una escala superior: este es el punto en el que lo humano con lo divino se tocan, pero nunca se mezclan. Se trata de una yuxtaposición en la que el hombre, como en la historia de Moisés, sólo alcanza a vislumbrar la tierra prometida, pero sabe que nunca podrá entrar en ella.

A este punto, cabe preguntarse si los dioses pueden tener héroes. Las guerras suscitadas entre las mismas deidades pueden servir de argumento para suponer que, en un momento dado, existe en ese contexto la figura del héroe, pero que sólo se otorgaría tal epíteto de manera genérica, es decir, sin tomar en cuenta la esencia del término. Si aceptamos esta premisa, Prometeo cumple con la misión del héroe dentro del universo olímpico por dos razones ya señaladas: por la ayuda que le prestó a Zeus en la Titanomaquia⁵¹² y por haber creado a los hombres, que son los testigos de la creación divina a través del desarrollo religioso.⁵¹³ Es un héroe gracias a sus acciones creadoras, pues incluso la traición que el Titán sufre por parte de Zeus confirma su heroísmo.⁵¹⁴ Lo anterior significa, pues, que los dioses deben, hasta cierto punto, su existencia a las trabajos emprendidos por Prometeo, pues si éste no hubiera creado a los hombres y no les hubiera otorgado el fuego, no existiría el νόμος entendido como la correlación de derechos y obligaciones que existen entre el mundo de los mortales y el de los inmortales, hecho tan importante que supone el

⁵¹² Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv. 200-225; Cfr. también Hesíodo, *Theog.* vv. 729 y ss. y 814 y ss., Luc. *Prometeo*, §13

⁵¹³ Luc., *Prometeo*, §13: *Este es el gran delito que yo he cometido contra los dioses (sc. que Prometeo haya creado a los hombres)... Diríase que desde aquel momento los dioses son menos dioses porque existen sobre la tierra unos seres mortales.*

⁵¹⁴ Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv. 224-225: *Sí, en cierto modo, ése es un mal de la tiranía: no confiar en los propios amigos.*

nacimiento del pensamiento religioso y filosófico y en sí del mismo concepto de cultura.⁵¹⁵

Entonces se puede asumir, de manera particular, que para los dioses, específicamente para Zeus, Prometeo es un antihéroe por su rebeldía, la cual se expresa a través de su inteligencia al oponerse al plan creador del κόσμος olímpico. Esta rebeldía concluye en los héroes que Camus trata en *L'homme révolté*, pues si en un principio los hombres son liberados de la tutela divina por medio del progreso, después la búsqueda de la libertad se abocó a independizarlo de las ideologías, es decir, del mismo hombre. El proceso de independencia de dios es sencillo si se compara con la liberación de la tiranía humana. La rebeldía está atestiguada de manera explícita o implícita en los autores que se han revisado: desde Hesíodo hasta Luciano, la idea sobre un orden divino violentado por Prometeo no se modifica de manera sustancial y, al contrario, se constituye como un *motif* irrevocable e indispensable para comprender la condena del Titán y, quizá lo más trascendental, el origen de la naturaleza humana. La diferencia estriba, en todo caso, en la importancia y en la visión con que los distintos autores tratan el tópico de la rebeldía, en el matiz que hallaron y registraron de acuerdo con sus circunstancias históricas.

⁵¹⁵ Cfr. Arist., *Metafísica* A 3, 948b23, A 8 989a10, B 4 1000a9

En efecto, como ya se señalaba, uno de los atributos del héroe es su *pathos* trágico. Esta característica se aprecia en el mito prometeico en las posturas irreconciliables entre el Titán y el Cronida. Este es el nudo trágico del mito, por lo que aparecerá en todo momento como motor de la controversia, a partir de la cual se manifiestan otras disputas o motivos menores. De lo anterior, resulta que la humanidad nace, fisiológica y culturalmente, a partir de este sino trágico. Hay que recordar que en la mentalidad tradicional del pueblo griego arcaico, la *hamartya* -el error- se hereda. Así pues, la quinta raza, esto es nosotros, que consigna Hesíodo como la etapa más decadente, continuaría padeciendo las consecuencias de aquella mítica rencilla.

El regalo del fuego es, a todas luces, el signo que divide a los dioses y a los hombres. Prometeo es un héroe para la humanidad cuando la rescata del salvajismo que pudiera haberla llevado a su desaparición. Pero a la vez, el mismo fuego ata al hombre a la divinidad, no sólo por la obligación inexcusable de llevar a cabo los sacrificios, sino por la esperanza falsa que con el fuego, según Esquilo, Prometeo sembró en la humanidad: evitar la muerte en el destino del hombre.⁵¹⁶

⁵¹⁶ Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv. 248 y ss.: *Hice que los mortales dejaran de andar pensando en la muerte antes de tiempo.*

A partir de esto, se explica funcionalmente por qué la naturaleza de la humanidad conserva su espíritu de rebeldía ante la injusticia, sea que ésta provenga de dios o de los mismos hombres. El κόσμος a nivel espacial y temporal está delimitado por la existencia de los mundos divino y humano, de manera que rechazar por cualquier medio esta disposición original (congénita) es un signo de rebeldía.

El héroe, entonces, es por naturaleza un ser rebelde. La rebeldía de Prometeo, así, tiene sobradas justificaciones porque con ella quiere fundar un nuevo orden, cuya razón última se puede hallar en la configuración del humanismo. Tal vez Protágoras identificó este humanismo con el arte de hacer política: la rebeldía prometeica no es otra que aquella que siente el hombre ante la justicia divina, ante el orden de dios y, en una pretensión extrema, ante la imposibilidad de llegar ser dios. Pero también, como expone Camus, es la lucha del hombre que trata de rescatar sus valores al oponerse a las ideologías que los subvierten. El hombre rebelde, en él, lucha contra el hombre que pervierte a la justicia y a la libertad al imponer su voluntad o ideología como si fuese dios. El héroe como ser mixto, humano y divino, transita a la divinidad, dejando a su paso lo humano, desdeñando e incluso despreciando su parte humana. El héroe divino, Prometeo, desciende y busca lo humano: es él quien hace humano al

humano, pues con sus actos define los límites que existen en los territorios de dios y la manera en que éste marca los del hombre.

Exceptuando la exposición de Hesíodo, se puede decir que Prometeo fue para los griegos de la antigüedad un signo que cubrió la esperanza y la rebeldía de los hombres por superar su humanidad. Se trata de un signo ambiguo en tanto que se lanza en busca de la justicia sabiendo de antemano que está condenado a la derrota: Prometeo, *el que conoce antes*, un profeta, sabe que su rebeldía y su lucha no pueden hacer mella ante los designios de Zeus, en los castigos que éste impone a los hombres. Prometeo sabe las consecuencias de sus actos y el castigo que el destino le marca, pero actúa en razón de que el hombre necesita de una esperanza que lo haga sentirse libre y también tenga un margen de acción, por estrecho que éste sea de acuerdo con la divinidad o a la ideología imperante. La actividad política es la que salva, en determinado momento, al hombre, aunque no es la única ni la más socorrida, y en los tiempos postmodernos poco tiene que decir, pues según Lipovetsky:

ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad postmoderna no tiene ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya

regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis.⁵¹⁷

Se puede decir que toda ideología del signo que sea limita las posibilidades del hombre, pero también es cierto que le proporciona una estructura que le permite sobrevivir. Gide, por ejemplo, satiriza el discurso religioso de los católicos y de los protestantes, cuyos postulados contrariamente encadenan más al hombre a una conciencia que lo martiriza, que le echa en cara cada uno de sus actos y que no le permite elegir libremente entre todas las posibilidades que hay en la vida.

Así, es otra característica esencial el saber o el conocer el sino que el héroe tiene. Su heroísmo es ir contra ese destino que ya está manifestado y que es irrevocable. En el mismo conocimiento se encuentra, pues, la desgracia de Prometeo: con su inteligencia reta y vence a Zeus, en términos prácticos, roba el fuego, es creador de las técnicas, y, con todo ello, se convierte en el verdadero benefactor de la humanidad. Zeus sobra en este escenario.

El conocimiento prometeico existe, como herencia, en los hombres y, gracias a él, éstos aspiran a progresar, a pesar de que tal idea sea una vana ilusión. En efecto, si Prometeo

⁵¹⁷ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, pp. 9-10

sabía cómo iba a suceder todo, ¿por qué, como lo cuestiona Hermes,⁵¹⁸ deja su majestad divina por salvar a unos seres insignificantes como son los hombres? La respuesta puede estar en que el saber lo que acontecerá en nada modifica el futuro. Prometeo cumple puntualmente con aquello que ya estaba designado por dos razones: porque es el héroe que debe enfrentarse a su tragedia como requisito *sine qua non* y porque su papel es necesario para que existan los hombres y los mismos dioses. Esta última razón es estrictamente etiológica en el material mitológico de las narraciones sobre Prometeo, es decir, la figura del Titán es la causa o el motor que mueve una parte del destino de los hombres y de los dioses.

En la búsqueda por hallar la trascendencia, a través del progreso, sólo queda la esperanza que Pandora heredó a la humanidad a través de Epimeteo. Eso permite vivir y ser hombres (Epimeteo es más humano en términos de astucia que Prometeo); en otras palabras, tener y ejercer la libertad. De dios no se puede afirmar nada, como diría Protágoras:⁵¹⁹ él es el modelo en la búsqueda del progreso, ya sea para acercarse o para alejarse. Prometeo acerca al hombre, a pesar de su

⁵¹⁸ Luc., *Prometeo* §3, dice Hermes dirigiéndose a Prometeo: *luego modelaste a los hombres, seres de inmensa astucia y maldad -sobre todo las mujeres. Y para colmo robaste el fuego, el bien máspreciado de los dioses y lo entregaste a los hombres.*

⁵¹⁹ Euseb. P. E. XIV 3,7, Diels, B 4.

carácter utópico, al ideal del progreso; Zeus, en cambio, lo aleja.

Al saber cuál es el signo de héroe que Prometeo tuvo entre los griegos de la antigüedad es posible preguntar o aventurar, al menos, cuál es su significación. Hay que entender la significación aquí en dos sentidos: primero, la manera en que el griego de la antigüedad escuchaba y otorgaba determinado sentido a los elementos del mito de Prometeo y, en segundo lugar, la significación como la explica Levi-Strauss: *"significar" significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente, ... a diferentes palabras en un nivel diferente.*⁵²⁰ De este modo se puede entender cómo los mitos de la tradición griega tienen en la cultura occidental una recepción y una recreación determinadas a partir de dicha significación: la rebeldía como utopía en cierta tendencia de la cultura moderna y el vacío provocado por los principios que sustentan a la cultura postmoderna en la figura del héroe.

Es también en este proceso en donde se puede hallar la universalidad de los mitos, puesto que se convierten en metáforas que perduran en el tiempo y que son recobradas en ciertos momentos, sobre todo en aquellos en los que el conocimiento puro (la ciencia concreta) no puede explicar de

⁵²⁰ Claude Levi-Strauss, *Mito y significado*, p. 30

manera racional. Al respecto, es oportuno señalar que hay un indicio más sobre el carácter heórico de Prometeo en donde aparece, justamente, su significación: el rito con el que se honraba al Titán no era de lo más relevante, si se compara con otros cultos religiosos. El rito es de suma importancia, pues la relación entre dios y el hombre se da de manera concreta a través de la θυσία -el sacrificio- que éste le debía obligatoriamente a aquél. Se trata de un rito en el que se pide el favor de los dioses, su protección, su benevolencia; éstos son retribuidos por el hombre a través del sacrificio.⁵²¹ Paradójicamente, Prometeo, de quien se puede afirmar que hizo el primer sacrificio o participó como oficiante del mismo,⁵²² tenía un culto poco significativo en Atenas, y ya para la época clásica éste era compartido entre el Titán, Atenea y Hefesto; la afinidad con las artes, sin duda, era lo que permitió que existiera un templo consagrado a estos tres dioses.

Hay que observar que desde la tragedia esquilea sobre el Titán el olvido aparece como un tópico que más tarde repitieron Gide y Camus. La cesación del rito de Prometeo señala el nacimiento del olvido en que este Titán cae. Por esta misma razón, se encuentra en la historia de Prometeo o

⁵²¹ A. Brelich, *Gli eroi greci*, p. 9

⁵²² El sacrificio hecho en Mecona puede ser considerado el primer rito de este tipo en el desarrollo religioso de los griegos.

del héroe rebelde el sentimiento de soledad. Tal aspecto había sido ya notado por Esquilo.

Así pues, el héroe se enfrenta solo ante las adversidades. Nadie puede acompañar a Prometeo: Hermes es el que ejecuta las órdenes de Zeus y lo hace, hasta cierto punto, con la certeza de la justicia; Hefesto abandona a su suerte a Prometeo, a pesar de que se siente identificado con su razón; en este caso el miedo puede más que la solidaridad. No hay testimonio de que los hombres sean solidarios de manera honesta con el Prometeo de Gide o el hombre rebelde de Camus: mientras el héroe lucha y defiende al ser humano, éste corrompe la libertad que le ha sido otorgada gracias al esfuerzo prometeico. El silencio de los hombres no sólo es el olvido al Titán, sino también el absurdo que significa mantenerse atado a una conciencia martirizante. Al olvidarse de Prometeo, el hombre se olvida de que él mismo es hombre.

En su soledad, Prometeo encuentra gran parte de su esencia heroica; por eso está a la mitad del camino, dando vueltas sin dirigirse finalmente ni a los dioses ni a los hombres. Pero éstos son quienes deberían repetir los actos del Titán a través del sacrificio y del rito para que trascienda en el tiempo, que es a lo que puede aspirar todo héroe. Entonces, es el olvido lo que mata a la memoria de los héroes: Prometeo no creó ni siquiera esta memoria,

paradójicamente, porque fue abandonado por los dioses y por los hombres. Franz Kafka lo ha expuesto de manera inmejorable:

Conforme a la tercera (sc. versión del mito de Prometeo), su traición (sc. la de Prometeo) pasó al olvido con el correr de los siglos. Los dioses lo olvidaron, las águilas, lo olvidaron, él mismo se olvidó.

Con arreglo a la cuarta, todos se aburrieron de esa historia absurda. Se aburrieron los dioses, se aburrieron las águilas y la herida se cerró de tedio.

Solo permaneció el inexplicable peñasco.⁵²³

La visión de Kafka lleva al absurdo no sólo la historia de Prometeo, sino la de todos los héroes: el trabajo del héroe, como el de los hombres es algo que no termina nunca, tal como lo analizó Camus en *El mito de Sísifo*. Hesíodo y Esquilo

⁵²³ Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen.

Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.

Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.

Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.

Elieab das unerklärliche Felsgebirge. - Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.

Franz Kafka, Prometheus, en *Sämtliche Erzählungen*, p. 306

intuyeron la necesidad prometeica de llevar a cabo una acción - el robo del fuego- que más que bienes acarrearía para el Titán una serie de infortunios; desde la perspectiva kafkiana el mayor infortunio es el olvido que hace que las cosas dejen de tener sentido, pues se tornan indescifrables, es decir, inentendibles, sin significado.

Para nosotros, hombres que inauguramos un nuevo siglo, tan mitológicamente esperado por cierto, Prometeo resulta una figura enraizada profundamente en la tradición mitológica de Occidente, porque sigue siendo el signo que nos acoraza ante la imposibilidad de ser y conocer lo divino, cualquiera que sea su definición, pero que también nos permite seguir la búsqueda de la libertad y de la justicia incendiando nuevos fuegos que amparen y hagan perseverar nuestro espíritu en la decadencia que no cesa. Este desciframiento se encuentra en la posibilidad libertaria de encender el fuego como única esperanza ante los oídos sordos y los ojos ciegos de los dioses.

VI. Biblio-hemerografía

Bibliografía y hemerografía

Autores clásicos

Esquilo

Ediciones y traducciones

Aeschylus. *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford

1955, Clarendon Press. Edición de Gilbert Murray

----- . *Antike tragödien*, Berlin 1969, Aufbau-Verlag

----- . *Prométhée enchaînée*, Paris 1976, Les Belles Lettres.

Texto griego y traducción francesa

----- . *Prometheus Bound*, Cambridge 1983, Cambridge University

Press. Edición de Mark Griffith

----- . *Aeschyli tragoediae*, Stutgar 1990, B.G. Teubner

Trabajos especializados

Bees, Robert. "Zur Datierung des Prometheus Desmotes", en

Eikasmos 6 (1995), pp. 352-357

Brown, A. L. "Prometheus Pyrphoros", en *BICS* 37 (1990), pp.

50-56

Caldwell, R. "The Pattern of Aeschylean Drama", en *TAPA* 101

(1970), pp. 77-94

- Cerri, Giovanni. *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo: saggio di semantica*, Roma 1976, Edizioni dell'Ateneo
- Davidson, J. "Prometheus Vincit on the Athenian Stage", en *G&R* 41 (1994), pp. 33-40
- Dyson, M. "Prometheus and the Wedge: Text and Staging at Aeschylus PV 54-81", en *JHS* 114 (1994), pp. 154-56
- Ewans, M. "Prometheus Bound" en *Ramus* 6 (1977), pp. 1-14
- Flintoff, E. "Aristophanes and the *Prometheus Bound*" en *CQ* 33 (1983), pp. 1-5
- , "The Date of the *Prometheus Bound*", en *Mnemosyne* 39 (1986), pp. 82-91
- Focke, F. "Aischylos' Prometheus", en *Hermes* 65 (1930), pp. 259-304
- Fowler, B. H. "The Imagery of the *Prometheus Bound*", en *AJP* 78 (1965), pp. 173-84
- Hogan, James C. *Aeschylus. A Commentary on the Complete Greek Tragedies*, Chicago 1984 (1942), The University of Chicago Press
- Hubbard, T. K. "Recitative Anapests and the Authenticity of *Prometheus Bound*", en *AJP* 112 (1991), pp. 439-60
- Kerényi, Carl. *Prometheus. Archetypal Image of Human Existence*, Princeton 1991 (1946), Princeton University Press

- Lenz, L. "Feuer in der Promethie", en *GB* 9 (1980), pp. 23-56
- Murray, Gilbert. *Aeschylus, Creator of Tragedy*, Oxford 1940,
Oxford University Press
- Podlecki, Anthony J. *The political background of Aeschylean
tragedy*, Ann Arbor 1966, University of Michigan Press
- . "Reciprocity in *Prometheus Bound*", en *GRBS* 10 (1969),
pp. 287-92
- Rosenmeyer, Thomas G. *The Mask of Tragedy: Essays on Six
Greek Dramas*, New York 1971, Gordian Press
- Saïd, Suzanne. *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée
enchaîné*, Paris 1985, Klincksieck
- Sartori, F. "Echi politici ne *I Persiani* di Eschilo", en *Atti
Ist. Filologia* 128 (1969-1970), pp. 771-797
- Stella, Luigia. *Eschilo e la cultura del suo tempo*,
Alessandria 1994, Edizioni dell'Orso
- Vander Waerdt, P. A. "Post-Promethean Man and the Justice of
Zeus", en *Ramus* 11 (1982), pp. 26-47
- West, M. L. "The Prometheus Trilogy", en *JHS* 99 (1979), pp.
130-48
- White, S. "Io's World: Intimations of Theodicy in *Prometheus
Bound*", en *JHS* 121 (2001), pp. 107-40
- Zuntz, G. "Aischylou Prometheus", en *Hermes* 111 (1983), pp.
498-99

Hesíodo

Ediciones y traducciones

Hesiod. *Theogony*. Oxford 1966, Oxford University Press.

Edición y comentarios de M. L. West

----- . *Works and Days*, Oxford 1978, Oxford University Press

Hesíodo. *Teogonía*, México 1986 (1978), Biblioteca Scriptorum
Graecorum et Romanorum Mexicana-UNAM. Estudio general,
introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello
de Córdoba

----- . *Los trabajos y los días*, México 1979 (1986),

Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana-
UNAM. Estudio general, introducción, versión rítmica y
notas de Paola Vianello de Córdoba

Hesiod. *Theogony. Works and Days. Shield*, Baltimore 1983, The
Johns Hopkins University Press. Traducción, introducción
y notas de Apostolos N. Athanassakis

Trabajos especializados

Ballabriga, Alain. "L'invention du mythe des races en Grèce
archaïque" en *RHR* 215-3 (1998), pp. 307-339

Brown, A. S. "Aphrodite and the Pandora complex", en *CQ* 47-1
(1997), pp. 26-47

- Bonner, R. J. "Administration of Justice in the Age of Hesiod", en *CP* 7 (1912), pp. 17-23
- Bosco, N. "Themis and Dike", en *Filosofia* 18 (1967), pp. 131-79
- Buzio, Carlo. *Esiodo nel mondo greco sino alla fine dell'età classica*, Milano 1938, Società editrice Vita e Pensiero
- Casanova, Angelo. *La famiglia di Pandora: analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Firenze 1979, Clusf
- Finazzo, Giancarlo. *La realtà di mondo nella visione cosmogonica esiodea*, Roma 1971, Edizioni dell'Ateneo
- Gagarin, M. "Dike in the *Works and Days*", en *CP* 68 (1973), pp. 81-94
- Hamilton, Richard. *The Architecture of Hesiodic Poetry*, Baltimore 1989, The Johns Hopkins University Press.
- Lattimore, Richard. *Hesiod*, Ann Arbor 1959, University of Michigan Press.
- Philips, F. C. "Narrative Comprehension and the Myths of Prometheus in Hesiod", en *CJ* 68 (1973), pp. 289-305
- Pucci, Pietro. *Hesiod And The Language of Poetry*, Baltimore 1977, The Johns Hopkins University Press
- Vandvik, Eirik. *The Prometheus of Hesiod and Aeschylus*, Oslo 1943, J. Dybward

Luciano

Ediciones y traducciones

Lucian. *Heracles*, Harvard 1961, Harvard University Press, The
Loeb Classical Library. Texto griego y traducción

inglesa

----- . *Opera*, Oxford 1972, Oxford University Press. Edición
de M.D. MacLeod

----- . *Dialogi*, Torino 1974, G. Einaudi. Versión al italiano
de Luigi Settembrini. Estudio introductorio de Leonardo
Sciascia

----- . *Selected Works*, Indianapolis 1995, Bobbs-Merrill.
Traducción al inglés y notas de Bryan P. Reardon

Trabajos especializados

Anderson, Graham. *Sage, Saint and Sophists. Holy men and
their associates in the Early Roman Empire*, London 1994

Baldwin, Barry. *Studies in Lucian*, Toronto 1973. Hekkert

Betz, Hans Dieter. *Lukian von Samosata und das Neue
Testament; religionsgeschichtliche und paränetische
Parallelen. Ein Beitrag zum Corpus Hellenisticum Novi
Testamenti*, Berlin 1961, Akademie-Verlag

Billault, Alain. "Lucien et la parole de circonstance", en

- Rhetorica* 15,2 (1997), pp. 193-210
- Canfora, Luciano. *Teorie e tecnica della storiografia classica : Luciano, Plutarco, Dionigi, Anonimo su Tucídide*, Roma 1974, Laterza
- Finley. M. I. *Estudios sobre historia antigua*, Madrid 1981 (1974), Akal
- Householder, Fred W. *Literary quotation and allusion in Lucian*, New York 1941, King's Crown Press
- Robinson, Christopher. *Lucian and his influence in Europe*, Chapel Hill 1979, University of North Carolina Press
- Tackberry, Wilson Hamilton, *Lucian's relation to Plato and the post-Aristotelian philosophers*, Toronto 1930, University of Toronto Press

Platón (y filosofía en general)

Ediciones y traducciones

- Plato. *Protagoras*. Harvard 1970, Harvard University Press, The Loeb Classical Library. Texto griego y traducción al inglés
- . *Protagoras*. Paris 1984, Sociéte d'Édition "Les Belles Letras". Texto griego y traducción al francés
- . *Protágoras*, México 1994, UNAM-BSGRM. Texto griego y traducción al español. Introducción, versión y notas de

Ute Schmidt O.

----- *Res Publica*, Oxford 1902, Oxford University Press.

Texto griego. Edición crítica de John Burnet

Obras especializadas

Balaban, Oded. *Plato and Protagoras. Truth and Relativism in Ancient Greek Philosophy*, Lanham 1999, Lexington Books

Bodin, Louis. *Lire le Protagoras: introduction à la méthode de dialectique de Protagoras*, Paris 1975, Les Belles Lettres

Brisson, Luc. *Platon: les mots et les mythes*, Paris 1994, La Découverte

Capelletti, Ángel J. *Protágoras, naturaleza y cultura*, Caracas 1987, Academia Nacional de Historia

Coby, Patrick. *Socrates and the sophistic enlightenment: a commentary on Plato's Protagoras*, Lewisburg 1987, Bucknell University Press

Dupréel, Eugène. *Les sophistes: Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel 1949, Editions de Griffon

Gadamer, H. *El inicio de la filosofía occidental*, Barcelona 1995, Paidós

Gil, Luis. *La censura en el mundo antiguo*, Madrid 1985, Alianza Universidad

- Goldberg, Larry. *A commentary on Plato's Protagoras*, New York
1983, P. Lang
- Gosling, J. C. B. *Platón*, México 1993 (1973), UNAM-Instituto
de Investigaciones Filosóficas
- Guthrie, W. K. C. *Historia de la Filosofía Griega*, t. III,
Madrid 1984, Gredos
- Hubbard, B. A. F. *Plato's Protagoras: a Socratic commentary*,
Chicago 1982, Chicago University Press
- Marcos, G. "Sobre la naturaleza dialéctica del relato
verosímil del *Timeo*", en *Revista venezolana de filosofía*
37 (1997), s/p.
- Kerferd, G. B. *The Sophistic Movement*, Cambridge 1981,
Cambridge University Press
- Kirk, G. S., J. E. Raven y M. Schofield. *Los filósofos
presocráticos*, Madrid 1999 (1957), Gredos
- Pieper, Josef. *Sobre los mitos platónicos*, Barcelona 1984
(1965), Herder
- Ross, David. *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid 1997,
Cátedra
- Schiappa, Edward. *Protagoras and logos: a study in Greek
Philosophy and Rhetoric*, Columbia 1991, University of
South Carolina Press
- Seeck, Gustav Adolf. *Nicht-Denkfhler und natürliche Sprache
bei Platon: Gerechtigkeit und Frömmigkeit in Platons*,

München 1997, Verlag C. H. Beck

Untersteiner, Mario. *I sofisti*, Milano 1967, Lampugnani Nigri
editore

Autores modernos

André Gide y su obra

Anglés, Auguste. *André Gide et le premier groupe de la
nouvelle revue française*, Paris 1978, Gallimard

Fillandeau, Bertrand. *L'Univers ludique d'Andre Gide: les
soties*, Paris 1985, José Corti

Gide, André. *Prometeo mal encadenado*, Barcelona 1979,
Fontamara

----- . *Prométhée mal enchaîné*, Paris 1992 (1925), Gallimard

----- . *Los monederos falsos*, Buenos Aires 1985, Hyspamérica
Ediciones Argentinas

Mann, Klaus. *André Gide and the crisis of the modern thought*,
New York 1943, Creative Age Press

Muller, Audrey. "Les soties d'André Gide, una comparaison
dans l'unité", s.d (25-06-1999), pp. 1-3

Sheridan, Alan. *André Gide. A Life in the present*, Cambridge
1999, Harvard University Press

Soriano, Elena. *Literatura y vida. I. Artículos y ensayos*

breves, Barcelona 1992, Anthropos

Virgilio. *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Madrid 1990, Gredos. Introducción general de J. L. Vidal; traducciones, introducciones y notas de T. A. Recio García y A. Soler Ruíz

Walker, David. *André Gide*, New York 1996, Longman

Weinberg, Kurt. *On Gide's Prométhée. Private myth and public Mystification*, Princeton 1972, Princeton University Press

Yaari, Monique. *Ironie paradoxale et ironie poetique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham 1988, Summa Publications

Albert Camus y su obra

Camus, Albert. *Obras completas*, México 1959, Aguilar.

----- . *L'homme révolté*, Paris 2000 (1951), Gallimard

----- . *El hombre rebelde*, Buenos Aires 1996, Losada

----- . *El mito de Sísifo*, Madrid 1999 (1942), Alianza Editorial

Amigo Fernández de Arroyable, M. L. "Sobre la realidad del arte. La novela como realidad en Kundera y Camus", en *Letras de Deusto* 24/63 (1994), pp. 103-124.

Amiot, Anne-Marie. *Albert Camus et la philosophie*, Paris

- 1996, Publications Universitaires de France
- Cruickshank, John. *Albert Camus and the Literature of Revolt*,
London 1959, Oxford University Press
- Dunwoodie, P. "Albert Camus and the Anarchist Alternative",
en *Australian Journal of French Studies* 30/1 (1993), pp.
84-104
- García Pérez, David. "Albert Camus: la utopía del ser
rebelde", en *La Tempestad* 30 (mayo-junio 2003), pp. 66-
68
- García Ponce, Juan. "Biografías: Beckett y Camus", en *Letras
Libres* II/19 (Julio 2000), pp. 50-53
- Hermet, Joseph, *A la rencontre d'Albert Camus: le dur chemin
de la liberté*, Paris 1990, Beauchesne
- Hobby, Françoise. *La symbolique d'euphemisation dans
l'univers fictif d'Albert Camus*, New York 1988, Peter
Lang Publishers
- Imbert, C. "De *L'Étranger* a *L'Homme revolté*", en *Modern
Language Notes* 112/4 (1997), pp. 595-99
- Mairowitz, David Zane. *Introducing Camus*, New York 1998,
Totem Books
- Meyer, Jean. "El retorno del rebelde. Camus y Sartre: 1952",
en *La Jornada Semanal* 1 (12-03-1995), p. 4
- Nagura, M. "Le Mythe de l'innocence chez Albert Camus", en
Études de langue et littérature francaises 64 (1994),

pp. 160-172.

O'Brien, Conor. *Camus*. México 1973, Grijalbo

Orme, M. "The theme of revolt in Albert Camus's 'écrits de jeunesse'", en *French Studies Bulletin* 65 (1997), pp. 5

-7

Prini, Pietro. *Historia del existencialismo. De Kierkegaard a hoy*, Barcelona 1992 (1989), Herder

Puleio, M. T. "Mythes méditerranées dans l'oeuvre de Camus et d'Emmanuel Robles", s.d.

Sprintzen, David. *Camus. A critical examination*, Philadelphia 1988, Temple University Press

Thody, Philip. *Albert Camus*. London 1961, Hamish Hamilton.

Valdivia, Benjamín. "Camus; guerra, mito y periódico", en *La Tempestad* 10 (2000), pp. 37-38

Weiss, G. "Ambiguity, Absurdity and Reversibility: Responses to indeterminacy", en *Journal of the British Society for Phenomenology* 26/1 (1995), pp. 43-51.

Willen, M. M. "The Morality of Revolt in Gide's *L'immoraliste* and Camus's *La mort heureuse*" en *Dalhousie French Studies* 34 (1996), pp. 77-90

Wood, James. "La enfermedad vital", en *Letras Libres* 20 (dic. 1999), pp. 20-25

Teoría y aplicación

Teoría literaria (historia de la literatura, crítica, método comparativo, aplicación)

Alsina, José. *Teoría literaria griega*, Madrid 1991, Gredos

Angenot, Marc (ed.) *Teoría Literaria*, México 1993, Siglo XXI

Aristóteles, *Poética*, Madrid 1999 (1974), Gredos.

Introducción, traducción, notas y edición trilingüe de
Valentín García Yebra

Auerbach, E. *Mimesis: la representación de la realidad occidental*, México 1950, Fondo de Cultura Económica

Balakian, Anna. "Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods", en *Yearbook of Comparative and General Literature* XI (1962), pp. 24-31

Brandt Cortius, J. *Introduction to the comparative study of literature*, Nueva York 1968, Random

Bravo García, A. *Tradición clásica y siglo XX*, (Coloquio de Literatura Comparada), Madrid 1986

Brémond, C. *Logique du récit*, París 1973, Seuil

Bourneuf, R. *La novela*, Barcelona 1985, Ariel

Chevrel, Yves. *La littérature comparée*, París 1989, PUF

Cioranescu, Alejandro. *Principios de literatura comparada*, La Laguna 1964, Universidad de La Laguna

Finley, M. I. *El mundo de Odiseo*, México 1984 (1954), FCE

- Frenzel, Elizabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid 1994, Gredos
- Gadamer Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, Madrid 2001 (1996), Tecnos
- Genette, G. *Nouveau discours du récit*, París 1988, Seuil.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, Seuil
- Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona 2002 (1999), Editorial Crítica
- Guérard, Albert. "Comparative Literature?", en *Yearbook of Comparative and General Literature* 7 (1958), pp. 1-6
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona 1985, Crítica
- . *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge 1993, Harvard University Press
- . *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona 1998, Tusquets Editores
- Higher, Gilbert. *The classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, Oxford 1951, Oxford Clarendon Press
- Johnson, Barbara. "Les Fleurs de mal armé: some reflections on intertextuality", en *Lyric Poetic*, s.d.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington 1963 (1957), Indiana University Press

- Kennedy, George. *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton
1974, Princeton University Press
- Knoche, U. *La satira romana*, Brescia 1969, Paideia
- Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega*, Madrid 1989
(1963), Gredos
- Lasso de la Vega, José. *Literatura comparada griega y
moderna*, Barcelona 1971, Planeta
- Levin, H. *Grounds for comparison*, Cambridge 1972, Harvard
University Press
- Lodge, David. "Mimesis and diegesis in modern fiction", en
After Bakhtin, Londres 1990, Routledge
- López Férez, J. A. (ed.) *Historia de la literatura griega*,
Madrid 2000, Cátedra
- Marino, A. *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris
1988, PUF
- , "Repenser la littérature comparée", en *Synthesis 7*
(1980), pp. 9-38
- Nagy, Gregory. *Greek Literature*, New York 2001, Routledge
- Pichois, Claude. *La literatura comparada*, Madrid 1969, Gredos
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de
teoría narrativa*, México 1998, UNAM-Siglo XXI
- , "Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar
en la enseñanza de la literatura", en *Anuario de Letras
Modernas 4* (1988-1990), pp. 91-108

- , *El espacio en la ficción*, México 2001, Siglo XXI/UNAM
- Prawer, S. S. *Comparative Literary Studies*, Londres 1973,
Gerald Duckworth
- Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, Madrid 1987, Cristiandad
- , *La metáfora viva*, Madrid 2001, Trotta
- Romero López, Dolores (comp.) *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid 1998, Arco Libros
- Stanzel, F. K. *A theory of narrative*, Cambridge 1984,
Cambridge University Press
- Steiner, George. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona 1991, Gedisa
- , *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra 1976, Droz
- , *Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona 2000 (1982), Gedisa
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature. Theory, Method, Application*, Amsterdam 1998, Rodopi B. V.
- Vega, José María y Neus Carbonell. *Literatura comparada: principios y métodos*, Madrid 1998, Gredos
- Villanueva, Darío (comp.) *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela 1994,
Universidad de Santiago de Compostela
- Wallace, Martin. *Recent Theories of Narrative*, Nueva York

- 1987, Cornell University Press
- Wellek, R. *Teoría literaria*, Madrid 1985, Gredos.
- Wimann, Robert. "Past significance and present meaning in Literary History", en *Structure and Society in Literary History*, Baltimore and London 1984, The Johns Hopkins University Press.
- Weissteich, Ulrich W. *Comparative literature and literary theory*, Indiana 1968, Indiana University Press
- Zima, P. V. *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris 1980, Le Sycomore
- Mitología** (mitología comparada, teoría e interpretación, aplicación de modelos de análisis)
- A.A.V.V. *Historia de las religiones* (10 vols.), México 1998 (1970), Siglo XXI Editores
- Alvar, Jaime y José María Blázquez (eds.). *Héroes y antihéroes en la antigüedad clásica*, Madrid 1997, Cátedra
- Anónimo. *Atrahasis. The Babylonian Story of the Flood*, Oxford 1999 (1969), Oxford University Press. Introducción, traducción y notas de W. G. Lambert y A. R. Millard
- Anónimo. *Enuma Elish. Poema babilónico de la creación*, Madrid 1994, Trotta. Introducción, traducción y notas de

Federico Lara Peinado

Balakian, A. (ed.) *The symbolist movement in the Literature of European Languages*, Budapest 1982, Akadémiai Kiadó

Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires 1998, FCE

Bierlein, J. F. *Parallel Myths*, New York 1994, Ballantine
Wellspring

Burkert, Walter. *Sauvage origins: mythes et rites sacrificiels en Grece ancienne*, Paris 1998, Les Belles
Lettres

----- . *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*,
Berkeley 1979, Sather Classical Lectures 47

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México 1999 (1949), Fondo de Cultura Económica

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*, México 1963, Fondo
de Cultura Económica

Cornford, F. M. *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation*, Princeton 1991 (1912),
Princeton University Press

Corte, Francesco della. "Mitologia Classica", en *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano 1980,
Marzorati

De la Garza, Mercedes y Ma. del Carmen Valverde (coord.)
Teoría e historia de las religiones, México 1998,

Facultad de Filosofía y Letras UNAM

Delumeau, Jean. *El hecho religioso*, México 1997 (1993), Siglo

XXI Editores

Détienne, M. *L'invention de la mythologie*, Paris 1982,

Gallimard

----- . *The Masters of the Truth in Archaic Greece*, New York

1996 (1967), Zone Books

Diel, Paul. *El simbolismo en la mitología griega*, Madrid 1998

(1966), Idea Books

Diez de Velasco, Francisco. *Hombres, ritos, Dioses.*

Introducción a la Historia de las Religiones, Madrid

1995, Trotta

Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*, Madrid 1960,

Revista de Occidente

Duchemin, Jacqueline. *Mythes grecs et sources orientales*,

Paris 1995, Les Belles Lettres

Dumézil, Georges. *Mito y epopeya*, Barcelona 1977 (1968), Seix

Barral

----- . *Del mito a la novela*, México 1997 (1970), FCE

Duran, Gilbert. *L'imagination symbolique*, Paris 1964, PUF

----- . *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y*

aspectos de la obra, Barcelona 1993 (1979),

Anthropos/UAM-I

Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*,

- México 2001, Ediciones Coyoacán
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona 1994, Ed. Labor
- . *Imágenes y símbolos*, Madrid 1987, Taurus
- . *El mito del eterno retorno*, Madrid 1999, Alianza/Emecé
- . *Aspectos del mito*, Barcelona 2000 (1963), Paidós
- . *Tratado de historia de las religiones*, México 1972 (1964), Era
- . *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Barcelona 1999 (1979), Paidós
- Florescano, Enrique. "Personajes del mito", en *La Jornada Semanal* 34 (29-10-1995), p. 2
- Frazer, James G. *Mitos sobre el origen del fuego*, Barcelona 1986, Editorial Alta Fulla
- . *La rama dorada*, México 1951 (1992), Fondo de Cultura Económica
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y razón*, Barcelona 1997, Paidós
- García Gual, Carlos. *Prometeo: mito y tragedia*, Pamplona 1979, Hiperión
- Gentili, Bruno (comp.). *Il mito greco*, Roma 1973, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri
- Gernet, Louis, et al. *El genio griego en la religión*, México 1960, UTEHA
- Gil, Luis. *Transmisión mítica*, Barcelona 1975, Planeta.

- Girardet, R. *Mythes et mythologies politiques*, Paris 1986,
Seuil
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*,
Barcelona 1981 (1951), Paidós
- Harrison, J. E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*,
Princeton 1991 (1903), Princeton University Press
- Hani, Jean. *Mitos, ritos y símbolos. Los caminos hacia lo
invisible*, Barcelona 1999 (1992), Sophia Perennis
- Hübner, Kurt. *La verdad del mito*, México 1996 (1985), Siglo
XXI
- Jaeger, Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega*,
México 1998 (1961), Fondo de Cultura Económica
- James, E. O. *Introducción a la historia comparada de las
religiones*, Madrid 1973 (1969), Ediciones Cristiandad
- Jensen, A. E. *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México
1998 (1960), Fondo de Cultura Económica
- Jesi, Furio. *Mito*, Milán 1980, Arnoldo Mondadori
- Kerényi, Karl. *Los dioses de los griegos*, Caracas 1999
(1951), Monte Ávila Editores
- Kirk, G. S. *El mito*, Barcelona 1990, Paidós
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*, Madrid 1995 (1978),
Alianza Editorial
- Losev, A. F. *Dialéctica del mito*, Bogotá 1998 (1990),
Universidad Nacional de Colombia

- Luri Medrano, Gregorio. *Biografías de un mito. Prometeos*,
Madrid 2001, Trotta
- Malinowski, B. *Magic, Science and Religion and Other Essays*,
New York 1954, Anchor Books
- Martínez Nieto, Roxana B. *La aurora del pensamiento griego. Las cosmogonías prefilosóficas de Hesíodo, Alcmán, Ferecides, Epiménides, Museo y la teogonía órfica antigua*, Madrid 2000, Trotta
- Mayr, Franz K. *La mitología occidental*, Barcelona 1989,
Anthropos
- Müller, F. Max. *Mitología Comparada*, Barcelona 1988,
Edicomunicación
- Nilsson, Martin Persson. *Historia de la religión griega*,
Buenos Aires 1961 (1925), EUDEBA
- Pembroke, S. G. "Mitos", en *El legado de Grecia*, Barcelona
1983, Crítica-Grijalbo
- Penglase, Charles. *Greek Myths and Mesopotamia. Parallel and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*, New York 1997
(1994), Routledge
- Rodríguez Adrados, F. *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid
1983, Alianza Editorial
- Séchan, Louis. *Le mythe de Prométhée*, Paris 1951, Presses
Universitaires de France
- Segal, Robert A. et al. *In Quest of the Hero*, Princeton 1990,

- Princeton University Press
- Sissa, Giulia y Marcel Detienne. *The Daily Life of the Greek Gods*, Stanford 2000 (1989), Stanford University Press
- Sproul, Barbara C. *Primal Myths. Creation Myths around the World*, San Francisco 1991, Harper Collins
- Storch, Wolfgang. *Mythos Prometheus*, Leipzig 1995, Reclam Verlag Leipzig
- Trousseau, R. *Thèmes et mythes: questions de méthode*, Bruselas 1981, Ed. Univ. de Bruxelles
- . *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra 1976, Droz
- Van der Leeuw, G. *Fenomenología de la religión*, México 1964 (1933), Fondo de Cultura Económica
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona 2001 (1973), Ariel
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid 1989 (1986), Taurus
- Veyne, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris 1983, Éditions du Seuil
- Wasson, Gordon R. et al. *El camino a Eleusis*, México 1980, FCE
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*, México 1973, FCE

Semiótica

- Barthes, Roland. *Mitologías*, Siglo XXI Editores
- Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*,
México 1982, La red de Jonás/Premia Editora
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, México 1997
(1968), Siglo veintiuno editores
- Beuchot, Mauricio. *Elementos de semiótica*, México 2001,
Editorial Surge
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*.
Comunicación de masa y colonialismo, México 1995 (1972),
Siglo XXI Editores
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, México 1997 (1965),
Lumen-Tusquets
- . *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona 1997, Lumen
- . *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans
les textes narratifs*, Paris 1985, Grasset
- Fabbri, Paolo, *Tácticas de los signos*, Barcelona 1995, Gedisa
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas*, México 1968, FCE
- Mangan, J. A. (ed.) *Superman Supreme. Fascist Body as
Political Icon*, London 2000, Cass
- Rastier, François. *Idéologie et Théorie des signes*, Paris
1972, Mouton

Sobre la cultura postmoderna y obras diversas

- AA. VV. *Memorias. Jornadas Filológicas 1995*, México 1996,
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
- Azúa de, Félix. *Diccionario de las artes*, Barcelona 2002
(1995), Anagrama
- Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los
acontecimientos*, Barcelona 1993 (1992), Anagrama
- Bell, D. *El advenimiento de la sociedad post-industrial*,
Madrid 1973, Alianza Editorial
- Campillo, Antonio. *Adiós al progreso. Una meditación sobre la
historia*, Barcelona 1995 (1985), Anagrama
- Díaz, Carlos. *Contra Prometeo. Una contraposición entre ética
autocéntrica y ética de la gratuidad*, Madrid 1980,
Ediciones Encuentro
- Highet, Gilbert. *La tradición clásica*, México 1996 (1949),
Fondo de Cultura Económica
- Illich, Ivan. "Necesidades", en *Letras Libres* 39 (marzo
2002), pp. 12-20
- Josephson, Matthew. *Mi vida entre los surrealistas*, México
1963, Joaquín Mortiz
- Kafka, Franz. *Cuentos completos*, Madrid 2001 (2000),
Valdemar. Traducción de José Rafael Hernández Arias
- *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main 1983, Fischer

- Taschenbuch Verlag
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona 1996 (1990), Anagrama
- . *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona 1996 (1983), Anagrama
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona 1993 (1979), Planeta-Agostini
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*, México 1995, Era
- Nisbet, R. *Historia de la idea del progreso*, Barcelona 1981, Gedisa
- Noble, David F. *La religión de la tecnología. La divinidad del hombre y es espíritu de la invención*, Barcelona 1999 (1997), Paidós
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México 1985, FCE
- Picó, Josep (comp.) *Modernidad y postmodernidad*, Madrid 1998 (1988), Alianza Editorial
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*, Barcelona 1992 (1981), Ediciones Destino