

UNED

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL EN EL
CONTEXTO EUROPEO

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

EL FUEGO HERMENÉUTICO:
INTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO

AUTOR: David Fernández-Vegue Ollero

DIRECTOR: DR. D. JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

CURSO ACADÉMICO: 2016-2017
Convocatoria: Septiembre

**DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

Fecha: 06/09/2017

Quien suscribe:

Apellidos y nombre:

Fernández-Vegue Ollero, David

D.N.I.:

04208297X

Hace constar que es el autor del trabajo:

Título completo del trabajo

El fuego hermenéutico: interpretaciones del mito de Prometeo

Y manifiesta su responsabilidad en la realización del mismo, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Manifiesta asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

DECLARA:

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que el abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que si se demostrara lo contrario, el abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.

Fdo.



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	11
1.- INTRODUCCIÓN	19
2.- METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIONES TEÓRICAS. DESCRIPCIÓN DEL MARCO TEÓRICO APLICADO Y DE LA ESTRUCTURACIÓN DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN.....	26
2.1.- TRADICIÓN ORAL. TRADICIÓN ESCRITA. <i>MYTHOI PARADEDOMÉNOI</i>	26
2.2.- ORDENACIÓN: MOTIVOS DE UN CRITERIO CRONOLÓGICO Y NO TIPOLÓGICO.....	30
2.3.- PUNTUALIZACIONES SOBRE LOS CONCEPTOS DE <i>ANTIGÜEDAD</i> Y <i>MODERNIDAD</i> UTILIZADOS. EL CONCEPTO DE <i>MODERNIDAD HERMENÉUTICA</i>	32
2.4.- UNA HERMENÉUTICA CIENTÍFICO-LITERARIA.....	34
2.5.- DEL MITO ETNO-RELIGIOSO AL MITO LITERARIO: PROCESOS DE INTERPRETACIÓN, REINTERPRETACIÓN, <i>LITERARIZACIÓN</i> Y <i>LITERATURIZACIÓN</i>	37
2.5.1.- <i>Un apunte sobre los procesos de desmitificación: desacralización, desmitificación literaria y desmitificación no intencional</i>	43
2.6.- EL CAMINO DE LA <i>PROTOINTERPRETACIÓN</i>	45
2.7.- LA INTERPRETACIÓN.....	48
2.7.1.- <i>Texto fantasma y texto reencarnado: del texto interpretante a la mitopoética</i>	48
2.7.2.- <i>El principio de Alegoría</i>	51
2.8.- LA REINTERPRETACIÓN	53
2.8.1.- <i>La estructura mitemática</i>	55
2.8.2.- <i>La imposibilidad arquetípicotextual como apertura infinita: multiplicidad textual extrema del relato mítico, efectos palimpsésticos, reescritura abductiva, mitopoética</i>	56
2.8.3.- <i>Destipologización de la reinterpretación</i>	59
2.9.- <i>EXOINTERPRETACIÓN</i> : LAS ESTRUCTURAS SUPERDISCURSIVAS	60
2.10.- SÍNTESIS DEL MARCO PROPUESTO	62
3.- CUADRO SINÓPTICO	63
4.- ESTADO DE LA CUESTIÓN	64

PRIMERA PARTE: ANTIGÜEDAD

PREFACIO: EL MITO DE PROMETEO	77
I LOGOGRAFÍA HERMENÉUTICA DEL MITO DE PROMETEO	81
(1) <i>PROTOINTERPRETACIONES</i> DEL MITO DE PROMETEO	83
1.1.- <i>Textos no revelados</i>	84
1.2.- <i>En el principio fue Hesíodo</i>	88
1.3.- <i>Me afirmarás tres veces: la Prometheia de Esquilo</i>	91
(2) <i>INTERPRETACIONES</i> DEL MITO DE PROMETEO	95
2.1.- <i>Las formas de la alegoría</i>	98
2.2.- <i>Historicismo evemerismo</i>	99

2.3.- <i>Historias de hombres y de reyes: El Prometeo histórico de Herodoro y la primera maquilladora, de Paléfato</i>	102
2.4.- <i>Una propuesta interpretativa de Prometeo desde el alegorismo etimológico: Aneo Cornuto</i>	103
2.5.- <i>Prometeo: no nos traigas el fuego. Una interpretación sofisticada de Prometeo desde Platón</i>	105

SEGUNDA PARTE: MODERNIDAD

II: PROMETEOS REENCARNADOS	113
(3) ALEGORISMO, EVEMERISMO, SINCRETISMO MEDIEVAL DEL MITO DE PROMETEO	115
3.1.- <i>Isidoro de Sevilla: el primer escultor y el primer joyero una interpretación de Prometeo desde el cristianismo</i>	119
3.2.- <i>La reinterpretación de Prometeo en los Genealogíae deorum gentilium libri quindecim, y la moralización poéticoracional de Boccaccio</i>	120
3.3.- <i>Excurso: un apunte sobre posibilidades modernas del historicismo y el evemerismo</i>	131
(4) PROMETEOS ÁUREOS.....	135
4.1.- <i>La hiperalegoría renacentista y la suprateología poética</i>	143
4.1.2.- <i>Breve excursio sobre la oscuridad poética</i>	143
4.2.- <i>La labor mitográfica. El Prometeo de Pérez de Moya en su <i>Philosophia secreta</i></i>	149
4.3.- <i>El renacer de Prometeo en la poesía española del Siglo de Oro y una versión calderoniana del mito</i>	152
III DIVINA COMEDIA PROMETEICA	161
(5) ROMÁNTICO PROMETEO	163
5.1.- <i>Nature is true</i>	169
5.2.- <i>El genio creador y otros conceptos esenciales para el Prometeo romántico</i>	172
5.3.- <i>Ciencia, religión, misticismo, alquimia, satanismo, espíritu trágico: conexiones y desconexiones en Goethe y la Compañía Visionaria</i>	174
IV LOS ORÁCULOS DE PROMETEO	183
(6) PROMETEOS NEOÉPICOS	189
6.1.- <i>Deconstrucción y <i>sotie</i> en las reinterpretaciones del mito de Prometeo de Franz Kafka y André Gide</i>	189
6.2.- <i>Reinterpretaciones del mito de Prometeo desde el ámbito de la narrativa hispana</i>	203
6.2.1.- <i>Prometeo y <i>El fin del mundo</i> como obra de arte</i>	205
(7) LAS TRIBUS DE LA LLAMA	213
7.1.- <i>El marco adoptado: un apunte sobre simbolismo, anitissimbolismo, modernidad, postmodernidad e indeterminación</i>	215
7.2.- <i>Una reinterpretación moderna y simbolista del mito de Prometeo: Miguel de Unamuno</i>	223
7.3.- <i>Vicente Aleixandre: biogénesis, transmutación, metapoesía y auto-conciencia. Hacia una versión gnoseológica del mito de Prometeo</i>	236
7.3.1.- <i>Excurso: Cayendo hacia arriba. Breve historia universal de la poesía, el vuelo, el discurso metapoético</i>	237

7.4.- Prometeos en guerra. Reinterpretaciones del mito en <i>Ganarás la luz de León Felipe</i> y <i>Prometeo XX</i> y <i>Prometeo liberado</i> de José Luis Gallego.....	263
7.4.1.- La «fórmula Prometeo» de León Felipe: estructuras antrópicas y metáforas sociales, históricas, siderales	263
7.4.2.- José Luis Gallego: Prometeo encadenado por el hombre en el siglo xx	265
7.5.- <i>Prometeo en el acorde último de las flautas. iluminación y condena en una reinterpretación entre la disolución, la locura, el malditismo y lo drogado del mito en Leopoldo María Panero</i>	277
(8) LA LINTERNA DE PROMETEO	301
8.1.- <i>Superman returns o Prometeo vs Prometeo</i>	304
8.1.1.- Narratología mitológica antigua y narratología mitológica superheroica: fusiones y códigos anagramáticos	309
8.1.2.- Dobles personalidades y esquemas iterativos múltiples	312
8.1.3.- La cara oculta de Prometeo.....	317
Excurso: ficción y producciones de realidad. Un apunte sobre la verosimilitud en los relatos culturales contemporáneos y la realidad hermafrodita.	319
8.1.4.- Estéticas de la posibilidad: fuegos antiguos, nuevos profetas.....	333
8.2.- <i>Prometheus, está lleno de estrellas: una versión creacionista postmoderna</i>	344
8.3.- <i>Section zero o el antiprometeo. Una reinterpretación distópica de Prometeo desde los serial lovers</i>	354
(9) SUPERPROMETEÍSMO	357
9.1.- <i>Cuerpos con historia / una historia de cuerpos</i>	358
Excurso: «La Venus dañada»	359
9.2.- <i>Una exinterpretación de Prometeo en el siglo XIX: Napoleón</i>	364
9.3.- <i>Prometeo desde el psicoanálisis: una exinterpretación del nuevo hombre y el superprometeísmo</i>	366
9.4.- <i>Prometeo o El código Chernóbil</i>	368
9.5.- <i>El Prometeo capitalista</i>	376
CONCLUSIONES	381
BIBLIOGRAFÍA	389

AGRADECIMIENTOS

Es difícil averiguar la cantidad de deudas que cualquier acto, por insignificante que sea, contrae. Cada una de esas deudas tiene su versión positiva: el agradecimiento. Al contrario de aquel principio que otorga para cada cosa su contrario, y así, para el cielo está la tierra, para el día, la noche, y para la sabiduría, la ignorancia, no creo que la deuda sea el necesario opuesto del agradecimiento. Creo que en esta extraña operación que realizan los sueños solo existe una versión positiva: el placer. El gran placer de ayudar, el gran placer de agradecer. Otro lo dijo mejor: *la yuxtaposición. El más perfecto / modo de conocer. De los contrarios / incluso incompatibles creen algunos / firmemente que son solo sinónimos*. Así pues, en esencia, deber y agradecer, como dar y recibir, son el más perfecto modo de conocer. No como una forma de agradecimiento, sino como una forma del placer, deseo nombrar aquí a aquellos que me han permitido acariciar este perfecto modo de conocer.

En primer lugar, a mi tutor de TFM, José Domínguez Caparrós, quien me condujo a este trabajo y me brindó las posibilidades de enfrentarme a través de él a tantas maravillas. Quien me proporcionó con su materia de *Hermenéutica* y sus brillantes trabajos teóricos la base para todo lo que en estas páginas ha sucedido. Quien ha sabido aconsejarme con delicadeza y dejarme hacer. Si algún acierto posee este trabajo, ese acierto tiene dos culpables. Si algún error, ese es solo mío.

En segundo lugar, a mis padres, Jesús y Maribel, que siempre estuvieron de parte del fuego, que siempre me han invitado a buscarlo, que nunca han permitido las cenizas. Que me dejaron creer en el verso de Borges: *mis padres me engendraron para el juego*. Y en la brillante versión que González Iglesias hizo de él: *mis padres me engendraron para poder amar*. Que me han ayudado a soñar.

En tercer lugar, pero no hay una jerarquía, y cualquier lugar puede pertenecer a cualquiera de estos nombres, a Rocío, que ha creado conmigo el tiempo y el espacio y lo posible, muchas veces a costa de su tiempo, de su espacio y de sus posibles. Que me deja completar la metáfora del fuego para decir, con las palabras de otro, que el amor convierte la ceniza en madera.

Hay otros nombres, otras formas: Germán, Álex, Óscar, Bruno, que me han acompañado y ayudado a saber que creer es crear, que predecir es producir. Que estuvieron cuando supimos que no podemos ver la verdad, pero sí su resplandor, que es la belleza. Ellos también están aquí. Todos son, de alguna forma, lo que fue Prometeo.



Fig. 1. *El fuego hermenéutico.*
Fotografía de Chema Madoz

En relación con este sentido solar de la llama, aparece el fuego, en los jeroglíficos egipcios, como asociado a la idea de vida y salud (calor en el cuerpo). También, y esto ya indica una transposición del símbolo a una energía espiritual, a la idea de superioridad y mando. Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como 'agente de transformación', pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven [...] En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración [...] Las investigaciones antropológicas han dado dos explicaciones de los festivales ígnicos (perpetuados en las hogueras de San Juan, en los fuegos artificiales, en el árbol iluminado de Navidad): magia imitativa destinada a asegurar la provisión de luz y calor en el sol [...] o finalidad purificatoria, y destrucción de las fuerzas del mal [...] pero estas dos hipótesis no son contrarias sino complementarias [...] Marius Schneider ya distingue entre dos formas de fuego, por su dirección (intencionalidad); el fuego del eje fuego-tierra (erótico, calor solar, energía física) y el del eje fuego-aire (místico, purificador, sublimador, energía espiritual) [...] El fuego, de consiguiente, imagen energética, puede darse al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual [...] Gaston Bachelard recuerda el concepto de los alquimistas para quienes 'el fuego es un elemento que actúa en el centro de toda cosa', factor de unificación y de fijación. Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida; ambos, para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas. Tomar el fuego o darse a él (Prometeo y Empédocles) es el dualismo situacional de las cosas [...] Pero el fuego es el ultraviviente. Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio) [...] Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, según Eliade.

J. E. Cirlot, Diccionario de símbolos

En cierta medida, todas las cosas vivas son fertilizadas, templadas, maduradas o destruidas por distintos tipos de fuego [...] El fuego visible fue inundando la presencia de un fuego invisible que da vida a nuestra esencia [...] La fricción enciende el fuego oculto de la madera y la piedra, como en nosotros mismos convierte la posibilidad en concepto. Las primeras chispas del conocimiento humano de sí mismo coincidieron con el hecho de hacer fuego y cuidar de él. Por todas partes el fuego era imaginado como una divinidad, medio animal, medio espíritu, que vivía, respiraba, comía y se multiplicaba; un estafador de forma cambiante a quien atraemos y propiciamos [...] La perturbadora ambigüedad del fuego aplicada a los 'maestros del fuego', y al fuego interno en la misma medida que al externo [...] Heráclito imaginó una especie de éter ardiente como el constituyente primigenio del cosmos y el alma, como si ambos estuvieran compuestos por un fuego similar [...] Debido a que la técnica para hacer fuego es el descubrimiento que nos define como seres humanos, en muchos mitos de la creación el fuego es descrito como un don inapreciable de los dioses, un descubrimiento fortuito o un robo gigantesco [...] Así como los materiales y las estructuras de la civilización han sido contruidos y renovados mediante la diestra utilización del fuego, del mismo modo la materia del ser es trabajada por los fuegos libidinales [...] 'La naturaleza cambia por obra del fuego', escribió Eliade, quien hizo de él la 'base de las magias más antiguas' y el portador en su simbolismo, aún hoy en día, de nuestros terrores y esperanzas de transmutación.

K. Martín y A. Ronnberg, El libro de los símbolos

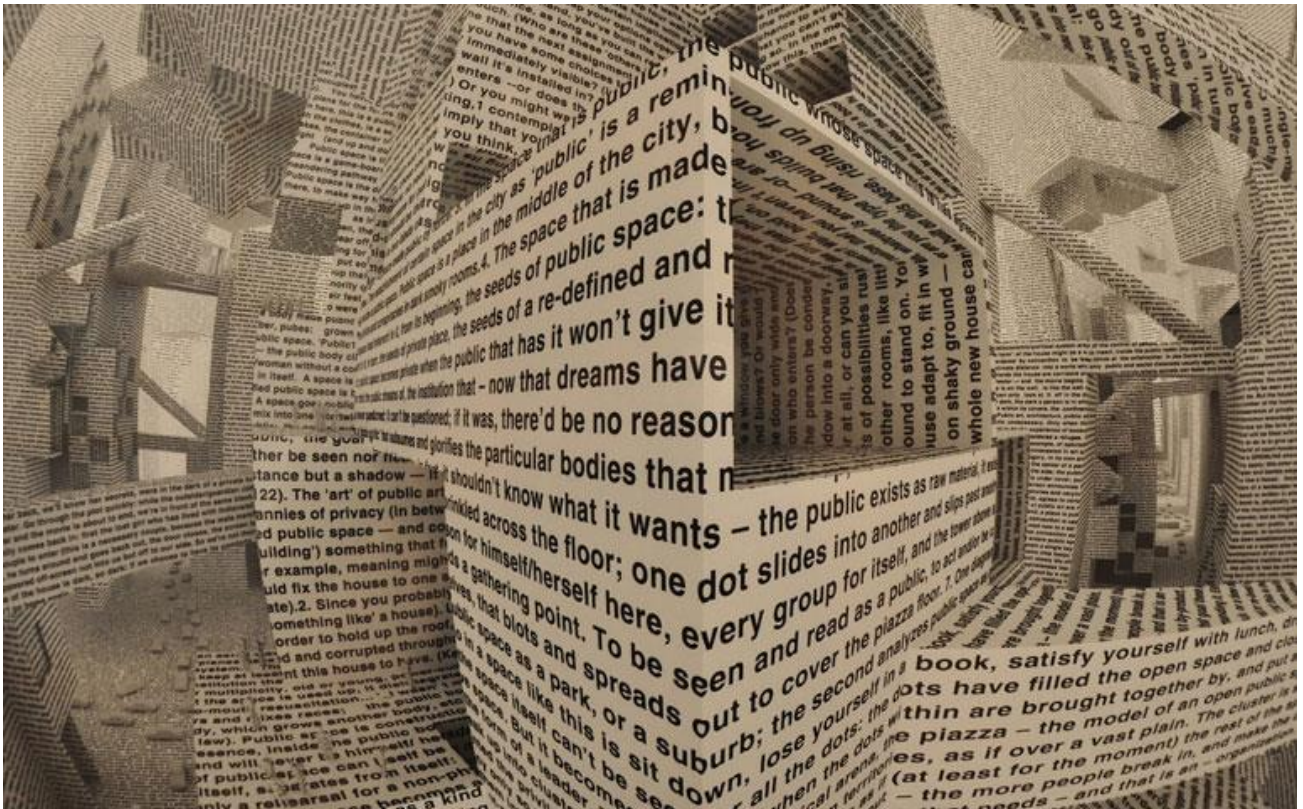


Fig. 2. *La interpretación interpretándose a sí misma*
«Dios en el Día del Libro», en *Sophia*, 23 de abril de 2015

*La interpretación no es una ciencia, ni es,
exactamente, un arte; es, más bien, (sic) una tecnología[∞]*

L. M. Friedman

[∞] Hemos omitido deliberadamente una parte de la afirmación original de Friedman: *it is, rather, a socially determined technology*. Su «tecnología socialmente determinada» hacía referencia a la función de la retórica en la interpretación, o a sus nexos comunes, en relación a la idea nietzscheana de la «retoricidad» del lenguaje y la verdad. Hemos creído que esta omisión nos proporcionaba la posibilidad de emitir un juicio que, si bien distinto al original, nos resultaba válido para la consideración de la hermenéutica en general, sin que esto ni pretenda anular ni anule el sentido, la idea originaria que trataba de expresar Friedman.



Fig. 3. *Prometeo y el hombre*
«Prometeo lleva el fuego a los hombres» (h. 1817),
de Heinrich Friedrich Füger. Liechtenstein Museum, Viena.

*Orpheo entendió por Prometheo el tiempo, porque
este es inventor y maestro de todas artes*

Juan Pérez de Moya. *Philosophía secreta*

INTRODUCCIÓN

Si apasionante es el viaje de la especie humana desde sus orígenes hasta el día de hoy, no menos apasionante resulta el viaje de uno de los mitos benefactores y fundacionales de dicha especie, el mito de Prometeo, a lo largo de la historia, desde sus orígenes helénicos hasta las sociedades democráticas, postmodernas, con sus culturas del espectáculo, sus estructuras hipertextuales y su mucho, como siempre, por hacer. Creemos que apunta y acierta Luis Antonio de Villena al decir, evocando consideraciones de Carlos García Gual, que «Pocos mitos tienen la riqueza explicativa del mito de Prometeo [...] una de las figuras del repertorio mítico helénico con más significados simbólicos para la imaginación moderna» (2011: 238). Añadamos que esa imaginación moderna se ha repetido una y otra vez en cada época, y el mito de Prometeo ha sido una constante en todas ellas, ya sea de forma directa o por asimilaciones en otros mitos y discursos religiosos o culturales.

En un ascenso o descenso maravilloso de motivos, este trabajo se inicia en la conciencia del crucial papel que desempeña la ciencia hermenéutica dentro de los nuevos sistemas de análisis discursivos, tanto literarios como culturales. En la fascinación por la mitología como mecanismo de alta precisión para generar significados dentro de nuestra herencia cultural (en mirada hacia el pasado) y de las imaginaciones modernas (en mirada hacia el presente y el futuro). En la hipnosis producida por la figura de Prometeo, y en la hipnosis producida por la capacidad, ampliamente demostrada, de este mito para hipnotizar, a lo largo de diferentes épocas y discursos artísticos, literarios, científicos y culturales tan heterogéneos, a los artistas, poetas, filósofos, científicos o intelectuales más emblemáticos de épocas y sociedades tan diversas, conformándose, al fin, como uno de los modelos retóricos más operativos y funcionales en la configuración de algunas de las aportaciones más trascendentales en el devenir de las ciencias, las artes y en la historia de la(s) cultura(s) occidental(es). Estos motivos están en el inicio de este trabajo, y son también su punto de llegada. Más allá de su valor artístico, histórico (como base de la cultura grecolatina, base a su vez de nuestra cultura, la occidental), de su valor antropológico, la capacidad de la mitología grecolatina para crear, reforzar, potenciar, amplificar o consolidar nuevos y diferentes discursos artísticos, científicos y culturales está fuera de toda duda, y este poder ha renovado su vigencia y fertilidad época a época, paso a paso, sociedad a sociedad, poeta a poeta, desde hace más de veinticinco siglos. Tal longevidad, perennidad y fertilidad,

así como su versatilidad para adaptarse a épocas y sociedades tan distintas (contribuyendo fundacionalmente a estas), hacen de la mitología y de los mitos un elemento cultural de difícil e inagotable análisis. Añadamos, como hacen Derrida o Barthes en las modernas teorías literarias, la consideración de que «la escritura es un poder sospechoso» y, como ya sugiriese Platón en el mito de la escritura, esta, en su calidad de fármaco, es remedio y veneno a la vez (Domínguez Caparrós, 2001: 197), lo que nos sitúa directamente en los ámbitos de mayor actualidad en relación a la hermenéutica, ciencia fundamental para afrontar nuestro mundo de hoy. Ampliemos entonces esta perspectiva, esta noción, considerando que este carácter *sospechoso* se inserta no solo en la escritura sino también en la elaboración de todo discurso susceptible de ser interpretable, y en una cultura de naturaleza sígnica que elabora discursos desde esta naturaleza. Y, para cerrar el círculo, situémonos del lado de Friedman para considerar que «la interpretación no es una ciencia ni es, exactamente, un arte; es, más bien, una tecnología determinada socialmente» (Domínguez Caparrós, 1993: 19). Como tal tecnología, una dimensión cultural y social llena de puntos luminosos y puntos ciegos, imprescindible y, a la vez, problemática para cifrar y descifrar los discursos y nuestra propia cultura. Todo ello envuelve a la mitología, al mito de Prometeo y a todas aquellas expresiones de las que ha sido partícipe a lo largo de un tiempo fluyente e inagotable. Todo ello anticipa la complejidad y laboriosidad de acometer un trabajo como este, así como su belleza.

Es este un trabajo de cariz hermenéutico con una perspectiva diacrónica en dos niveles: un primer nivel que trata de establecer, profundizar y entender el trabajo hermenéutico realizado en épocas anteriores sobre el mito de Prometeo; un segundo nivel que aplica la misma hermenéutica sobre los esfuerzos hermenéuticos o, dicho de otra forma, que trata de interpretar aquellas interpretaciones y reinterpretaciones, aquellos esfuerzos hermenéuticos. Para todo ello, nos hemos visto obligados a realizar una profunda revisión teórica de los presupuestos de la moderna hermenéutica. A partir de esta revisión, hemos tenido que tomar algunas decisiones, por momentos arriesgadas, que nos permitiesen construir un marco teórico lo suficientemente amplio y preciso como para abordar y entender tan distintas manifestaciones del mito, tan diferentes recepciones, tan diversos usos del mismo y tan intrincados modos de interpretación y reinterpretación. Las premisas metodológicas de las que hemos partido, con las justificaciones pertinentes, la explicación del enfoque adoptado para la elaboración y aplicación de este marco metodológico, así como la explicación misma del marco

resultante, es el punto de partida de nuestro trabajo. El estado de la cuestión en lo referente al mito de Prometeo y la metodología aplicada conlleva una revisión de los principales presupuestos de la hermenéutica, de lo que esta ha sido y es a día de hoy, una revisión del nacimiento y la conformación del relato mítico a través de sus textos fundacionales, una revisión del nacimiento de las interpretaciones sobre este, y una revisión de la evolución de estas interpretaciones, así como del punto en el que se encuentran en la actualidad. Sucede que las interpretaciones del mito han seguido distintos caminos y procedimientos. El más recurrente y utilizado, quizá, haya sido el de la reinterpretación creativa de carácter mitopoético. Este tipo de hermenéutica construida desde la reinterpretación genera nuevos textos que requieren, a su vez, de interpretación. Por ello en este punto la labor de revisión se multiplica. Ha sido necesario revisar los textos originales en los que se reinterpreta, así como los estudios y trabajos principales que ayudan a situar y entender la reinterpretación de cada uno de estos autores y de estas obras. Todo ello nos permitirá justificar la problemática teórica a la que nos hemos enfrentado, así como la construcción y propuesta de nuestro marco metodológico y su aplicación. Situaremos de esta forma las obras y los planteamientos teóricos fundamentales sobre los que hemos llevado a cabo la presente investigación. Este es el punto de partida de la presente investigación, un punto de partida teórico que nos permite adentrarnos en el universo del mito desde una concreción: el mito de Prometeo, y toda las reinterpretaciones que sobre él se han realizado desde los discursos culturales, artísticos, literarios, científicos y sociológicos, siempre desde la óptica de la hermenéutica.

El cuerpo central del trabajo lo conforma, como ya se ha indicado, la aplicación de dicho marco, que nos permite analizar las diferentes interpretaciones y reinterpretaciones del mito de Prometeo que se han sucedido a lo largo del tiempo y del espacio, de la historia de la cultura occidental, así como vislumbrar los caminos que siguen las interpretaciones y reinterpretaciones de nuestro mito en la actualidad. En la medida de lo posible, intentamos analizar los recursos discursivos, al menos los más relevantes, que se ponen en funcionamiento para la elaboración y reelaboración de las interpretaciones teniendo en cuenta, en todo momento, las coordenadas culturales de época más decisivas que entran en juego en este proceso, sin dejar de tener presente en ningún momento la retroalimentación mutua entre discurso y cultura, en una dialéctica en que el todo modifica la parte y la parte modifica el todo. Finalmente, intentamos ser exhaustivos en el uso de las fuentes y trazar de manera pormenorizada y clara, cuando

ha sido posible, las intertextualidades e hipertextualidades más llamativas e importantes que se establecen dentro de todo este proceso intrahistórico e intrainterpretativo.

Abarcar todas y cada una de las reinterpretaciones del mito de Prometeo surgidas a lo largo de la historia es, obviamente, tarea desmedida. Por ello, hemos procurado centrarnos en aquellas manifestaciones reinterpretativas que, a lo largo de diferentes épocas y momentos, se muestran representativas de un género o una forma concreta de interpretación seguida o impulsada por, y desde, muchos otros autores u obra del periodo; o bien prestan una especial originalidad en sus propuestas; o se revelan de crucial importancia dentro de su contexto cultural. En cada apartado, tras realizar una revisión de las reinterpretaciones consideradas matrices o más relevantes en el contexto europeo u occidental dentro de un género y una época concretos, dedicamos un espacio de atención específico a aquellas reinterpretaciones surgidas en el mismo género o periodo dentro del contexto de las letras y las artes hispánicas.

Si algo nos hubiese gustado hacer en este trabajo, ese algo habría sido atender pormenorizadamente cada época, cada autor, cada artista, cada obra, cada una de las infinitas manifestaciones que ha tratado el mito de Prometeo a lo largo de la historia. Pero esta labor hubiese excedido los límites razonables de este trabajo. Por otro lado, la literatura existente sobre ello no es poca, y contamos con una amplia tradición que ya intentó trazar ese camino, y lo hizo con rigor, erudición y solvencia. Insistir en esta labor hubiese hecho este trabajo ingobernable, inacabable y, en gran medida, redundante, pues ya hay mucho dicho, y bien dicho. Por ello, hemos decidido, sin descuidar lo anterior, prestar especial atención a las reinterpretaciones del mito de Prometeo surgidas a lo largo del siglo XX, y dedicar más espacio, tiempo y esfuerzo a investigar las reinterpretaciones de este periodo. También porque es el periodo en que las reinterpretaciones más se parecen a nuestro mundo, y si en algo ha consistido la prometeica labor de la mitología en nuestra tradición y nuestra historia, si de algo ha tenido que hablarnos siempre la mitología, es precisamente de eso, de nuestro mundo.

Interpretar ha consistido siempre en elegir una forma de leer, y elegir una forma de leer ha sido siempre optar por una manera de concebir, ya sea la literatura, ya sea el mundo, la vida, o una relación fundamental entre todos ellos. La elección de qué textos o qué cosas interpretar, en nuestro caso qué mitos, o, por utilizar términos habituales en la teoría hermenéutica, la elección de *el qué* (el qué de la interpretación pero también el qué interpretamos), *el cómo* (interpretamos) y *el para qué* (lo interpretamos), también participan de esta relación. Esta relación poliédrica y multidireccional, finalmente,

define una posición en el mundo y ante el mundo. Una mirada sobre el mundo. Un mundo que también construye, se hace a sí mismo a partir de esta mirada. La posición, el mundo y la mirada de otros, a través de su *qué*, su *cómo* y su *para qué*, es, en último término, lo que revela el fuego de este trabajo.



Fig. 4. *El trabajo hermenéutico (I)*
Miniaturas de Dalton Ghetti

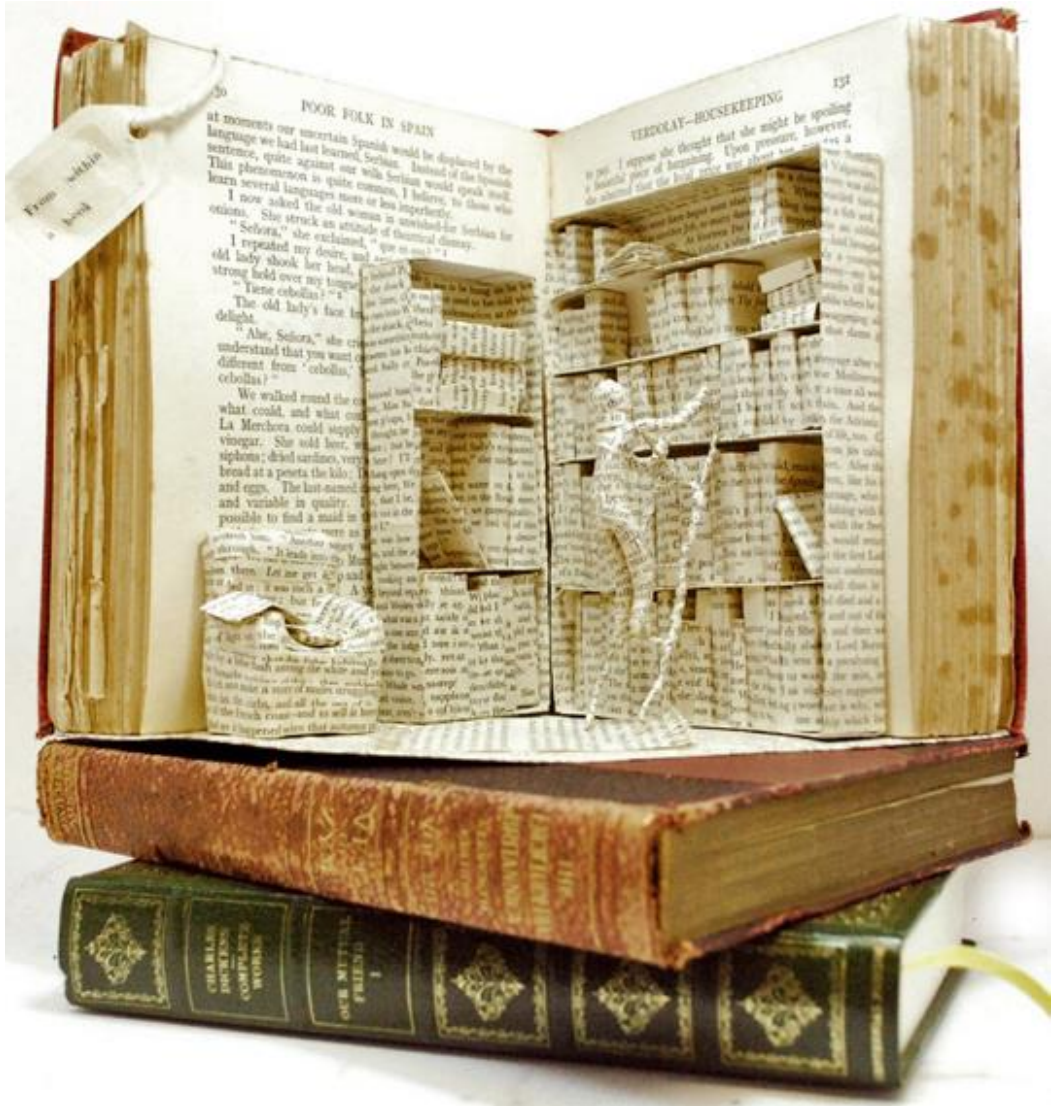


Fig. 5. *El trabajo hermenéutico (II)*
Obra de la artista escocesa Emma Taylor

2.- METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIONES TEÓRICAS. DESCRIPCIÓN DEL MARCO TEÓRICO APLICADO Y DE LA ESTRUCTURACIÓN DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN.

Antes de poder comenzar a revisar la vida del mito de Prometeo desencadenada en sus interpretaciones es necesario focalizar dicho mito. En otras palabras, antes de poder abordar una interpretación es necesario saber *qué* se interpreta. Para ello, hemos realizado una breve revisión del relato mítico tradicional tal y como lo hemos heredado, señalando sus mitemas clásicos, procedentes de distintas versiones del relato mítico. La suma de estas versiones –a veces confluyentes, a veces ofreciendo relatos alternativos–, da como resultado un relato mítico de origen grecolatino que las demás épocas heredan y sobre el que llevan a cabo la práctica interpretativa y reinterpretativa. Si bien es necesario aclarar algunos conceptos de estas prácticas concernientes a los relatos fundacionales del mito. El tema lo abordamos más adelante y lo analizamos con detenimiento cuando pasamos a explicar el marco elaborado y aplicado.

2.1.- TRADICIÓN ORAL. TRADICIÓN ESCRITA. *MYTHOI PARADEDOMÉNOI*

Antes de entrar en estas cuestiones, se hace necesario, a su vez, realizar una rápida aproximación a un tema ya dilatadamente tratado por los mitólogos, que nos sitúe en escena: qué entendemos por *mito*. Las respuestas son múltiples y heterogéneas, desde las más escépticas, como Kirk, quien se muestra reticente a la posibilidad de definir de modo unívoco el término *mito*¹, hasta las más generalistas, como Jan de Vries, que simplifica la cuestión a considerar como *mitos* simples historias de dioses, deduciendo que la mitología es simplemente una parte de la religión (García Gual, 1995: 14). En el medio, antropólogos simbolistas, funcionalistas o estructuralistas –como Malinowski, Eliade o Lévi-Strauss–, psicólogos, psicoanalistas –como Freud o Jung–, y filósofos, filólogos, mitólogos y una lista interminable de pensadores, que han tratado de agotar las posibilidades de una definición definitiva de *mito* en vano².

¹ García Gual nos recuerda las palabras exactas de Kirk en su libro *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*: «No hay ninguna definición del mito. No hay ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos difieren enormemente en su morfología y su función social» (cito por García Gual, 1995: 15).

² No entraremos aquí a considerar las diferentes acepciones de *mito* que el vocablo encierra desde la actualidad de nuestro idioma. Es obvio que nuestro interés se dirige hacia los relatos míticos que hemos heredado de culturas antiguas (en el caso del mito de Prometeo, de la cultura grecolatina), que es lo que aquí centralizamos en la preocupación por el mito.

Tampoco ayuda la etimología, al carecer *mythos* de una etimología clara. Merecen ser rescatadas unas palabras de García Gual al respecto:

Antropólogos, filólogos, psicólogos, sociólogos y teólogos manejan el término con tales divergencias que se ha dicho que la palabra puede recubrir «connotaciones infinitas» [...] Las distintas perspectivas, en sus enfoques particulares, privilegian aspectos del mito y acepciones convenientes a su propia teorización (1995: 13).

En cualquier caso, entendemos que nuestro trabajo parte de la aceptación de un mito ya conformado, entendido este como *mythoi paradedoménoi*, relato tradicional, «heredado o recogido».

Antes de los primeros testimonios escritos de cualquier mito, este, por el carácter cultural de la época que los vio florecer, ya tenía un largo recorrido. Ese recorrido tiene su origen en una tradición de carácter oral que fue conformando una serie de leyendas míticas, recogidas posteriormente por los poetas que comenzaron a trabajar y elaborar las versiones de los relatos míticos desde la escritura. Aquel origen de los relatos míticos es para nosotros inaccesible. Por tanto, nuestros relatos míticos parten de los primeros testimonios escritos que dieron cuenta de ello. Así, aunque tales textos no son fundacionales de los relatos míticos como tales relatos, a ojos de lo que se ha conformado como nuestra tradición, si adquirirían una forma de carácter fundacional por ser las primeras elaboraciones escritas de los relatos míticos a los que nosotros nos podemos remontar. Pero volvamos al origen. Estamos situándonos en una época en la que cualquier forma de conocimiento va unida a la oralidad. El proceso de configuración de un saber es, por tanto, irrastreable en su forma primitiva, en sus estadios inaugurales, puesto que no se conservan testimonios de esta configuración en aquel estadio. La oralidad, como formato de transmisión en la antigüedad, por su naturaleza, elimina las pruebas, no fue documentable. Los primeros testimonios de un relato mítico, los escritos e iconográficos, no son un punto de partida sino que se configuran ya como un punto de llegada. A partir de ellos continua un camino ya previamente iniciado, puesto que, antes de ellos, la construcción de los relatos míticos ya llevaba tras de sí un largo recorrido imposible de calibrar en el tiempo más allá de la especulación. Esto nos deja para siempre un vacío.

Por otro lado, esos *mythoi paradedoménoi*, ya heredados y recogidos o registrados, irán conformándose a partir de diferentes versiones orales, ofreciendo aspectos que difieren y que, aunque contradictorios, han confluído en el tiempo,

aceptándose así la suma de esas diferentes versiones como *el relato mítico*. A la reelaboración de estos *mythoi paradedoménoi*, se suman, fundiéndose con ellos, las reinterpretaciones míticas que cada época irá heredando de la anterior en culturas posteriores a la de su lugar de origen. En una de las versiones que conformaron los *mythoi paradedoménoi* del mito de Prometeo, este crea a la humanidad a partir del barro. Desde otra de sus versiones, no aparece este aspecto de la creación y Prometeo simplemente se convierte en su benefactor al entregarles el fuego. Ambas versiones, pero el procedimiento debe extenderse a todas las versiones heredadas, circulan y confluyen en la tradición, permitiendo que, posteriormente, el mito sea utilizado de una u otra forma indistintamente. Esa configuración definitiva, que alberga las distintas versiones, aunque contradictorias, de manera confluyente, compone el relato mítico original definitivo que nosotros hemos heredado.

Presentamos a continuación el modelo macrohermenéutico consignado en el presente trabajo, así como algunas puntualizaciones que ilustren las razones de la forma última del mismo. No se trata de un modelo cerrado ni acabado, sino resultante de las diferentes propuestas y modos interpretativos que, a lo largo de la historia, hemos ido encontrando sobre el mito de Prometeo. Esto quiere decir que, sin duda, dicho modelo podría ser ampliado o modificado, si se aplicase a otros mitos, puesto que no se ofrece como el modelo de las diferentes formas de afrontar e interpretar el mito en la historia, lo cual es imposible, sino como esquema de las líneas maestras hermenéuticas resultante de la actuación de diversos modelos hermenéuticos sobre un mito concreto a lo largo de la historia, que es lo que en este trabajo hemos tratado de investigar. Es clara pues su esencia descriptiva y no normativa ni prescriptiva. Dado que *mito* y *mitología* son conceptos escurridizos (que abarcan el conjunto de relatos míticos, pero también prácticas rituales, tradiciones, apertura del hombre a lo sagrado, etc), debe entenderse que este modelo propuesto nos sirve para afrontar una forma concreta –la del relato mítico construido a partir de los *mythoi paradedoménoi*–; un relato mítico concreto –el de Prometeo–; y desde una óptica concreta: la revisión de la hermenéutica volcada sobre este relato mítico a lo largo de la historia. El modelo creado responde exclusivamente a estas coordenadas. Otras coordenadas en la hoja de ruta podrían volverlo inoperativo.

El presente modelo ha hecho suyas algunas problemáticas clásicas de la tradición hermenéutica –sobre todo en cuestión terminológica y conceptual– y las ha asumido tratando de darles respuesta. Este modelo es, por tanto, el resultado de tratar de dar respuesta a esas problemáticas a la hora de enfrentar las interpretaciones del mito de Prometeo a lo largo de la historia de Occidente. Así, desde el plano teórico, ha conjugado diversos esquemas, conceptos y planteamientos hermenéuticos en un esquema resultante mayor, que conciliase las diferentes alternativas y posibilidades teóricas desde las que abordar la múltiple práctica hermenéutica y las diversas clasificaciones tipológicas sobre la interpretación de los mitos. Por ello, queremos matizar aquí con qué uso se han empleado los distintos términos en el presente modelo resultante, y los motivos que nos han llevado a su configuración final, en aras de la comprensión del modelo presentado, el cual trata de albergar todas las posibilidades hermenéuticas operadas sobre el mito de Prometeo en tan distintos momentos de la historia. A partir de ahí, el análisis de la heterogénea práctica interpretativa volcada sobre el mito de Prometeo se hace más comprensible y nos permite diseccionar y valorar con más precisión los *modus operandi* de cada nueva propuesta interpretativa o reinterpretativa.

Es necesario tener presente en todo momento que se trata de un modelo que abarca el devenir de las interpretaciones volcadas sobre un mito (además un mito concreto, de tradición grecolatina), cuyo carácter textual, en tanto que *mythoi paradedoménoi*, como punto desencadenante, es atípico respecto del texto literario. Es posible que otros mitos no encuentren algunas de las líneas hermenéuticas que sí encontró el mito de Prometeo. Debemos precisar también que el hecho de que en una época se adopte una línea interpretativa determinada respecto a nuestro mito, no significa necesariamente que otros mitos recibieran la misma formulación o las mismas formas interpretativas. Así, durante el Romanticismo, Prometeo va a ser uno de los mitos más fértiles y febriles, más felices, junto, probablemente, a Apolo y Dionisio, recibiendo un tratamiento muy particular en cuestiones hermenéuticas y sirviendo para articular muchas de las pulsiones de una nueva sensibilidad, una distinta mirada y una diferente posición en y ante el mundo. Sin embargo, la forma hermenéutica en que va a ser tratado no es la misma que aquella que recibirán otros mitos que, paralelamente, pueden recibir una formulación más plana y tradicional, muchas veces poco innovadora, repitiendo un modelo de interpretación ya conocido y usado en épocas anteriores, y desempeñando una función más ornamental y decorativa que pulsional.

Por otro lado, no todas las propuestas hermenéuticas, innovadoras o no, que suceden durante una época determinada tienen por qué afectar al mito de Prometeo. En algunos momentos históricos, otros mitos han resultado mucho más versátiles para expresar el imaginario de época y codificar las características históricas y literarias de ese momento que el de Prometeo, el cual puede haberse utilizado simplemente como mero ornato literario o elemento retórico de una tradición. Así, una propuesta como la de Max Müller, con su interpretación solar de la mitología antigua, que, pese a sus excesos, tanto éxito acaparó durante el siglo XVIII, y que tantos mitos abordó desde su novedosa perspectiva –la cual emerge, también, en un contexto cultural muy significativo en cuanto a nuevos enfoques desde los que afrontar la mitología–, sin embargo, no le presta a nuestro mito tanta atención como a otros quizá menos relevantes en la antigüedad clásica. Con todo ello queremos decir una obviedad que, no por ello, debe olvidarse: la práctica concreta de un tipo de interpretación o reinterpretación en una época determinada no es óbice para que se desarrollen, en paralelo, otras posibilidades aplicadas a otros mitos diferentes, e incluso al mismo mito.

2.2.- ORDENACIÓN: MOTIVOS DE UN CRITERIO CRONOLÓGICO Y NO TIPOLÓGICO

Nos parece oportuno pues comenzar por la forma de ordenación del presente trabajo por la que se ha optado, que define la macroestructura del modelo, y que no es otra que la resultante de adoptar un criterio cronológico por épocas históricas, en lugar de un criterio nominativo por formas, tipos y modos de interpretación. La decisión de esta perspectiva responde a varios motivos. Por un lado, la mayor operatividad para conjugar diacronía y sincronía a la hora de abordar los modos interpretativos sobre el mito de Prometeo. Esto permite establecer una panorámica de gran angular sobre la evolución en las interpretaciones del mito, pero también detenerse en cada una de las propuestas interpretativas, para analizarlas con detenimiento. Así mismo, cuando una propuesta interpretativa reproduce, con ligeras variantes, otra preexistente en otro momento histórico, nos permite trazar los puntos de conexión oportunos entre pasado y presente, ampliando las posibilidades de comprensión de tal propuesta. De igual manera, cuando una propuesta interpretativa surge como forma radicalmente novedosa de afrontar el mito, nos permite ver, por planos de contraste, en qué cuestiones se sustenta su originalidad. Todo ello, nos parece, facilita la claridad expositiva.

La adopción de esta perspectiva de ordenación responde al intento de evitar algunas deducciones falaces que podrían sacarse de no seguir dicho criterio cronológico. Las diferentes formas de interpretar un mito no siempre se suceden de manera lineal, superándose unas a otras, y sustituyéndose como sistemas hermenéuticos acabados que se conforman durante un tiempo y entran en decadencia hasta que son reemplazados por un nuevo sistema. A veces, dichos sistemas interpretativos son recurrentes y repetitivos, un sistema puede desplazar a otro por un tiempo y, posteriormente, ser recuperado, desplazando de nuevo al sistema desplazante. Otras veces, conviven ambos sistemas, interrelacionándose, no siempre de manera excluyente. En ocasiones, una hermenéutica antigua vuelve a resurgir, cobrando un vigor nuevo que se explica mejor por las características históricas o cosmovisionarias del momento, antes que por las características morfológicas o estructurales de dicho sistema de interpretación. Puede suceder, así mismo, que determinado modo de interpretación resurgente mantenga sus estructuras hermenéuticas originales pero incorpore algunas variaciones o novedades, o se desarrolle desde un sistema discursivo diferente, o reflejando unas peculiaridades históricas heterogéneas. A veces, un mismo autor, una misma obra o una misma época optan por desarrollar sobre el mismo texto diferentes propuestas hermenéuticas de manera simultánea y, al revés, un mismo sistema hermenéutico puede desplegarse en momentos históricos muy distintos, con variaciones y revisiones, avances y retrospecciones. Considerar una opción interpretativa solo por su forma estructural, y pensar que, por ejemplo, la *alegoría psicológica*, en su aplicación, es la misma forma hermenéutica en el siglo III a. C que en el siglo XX, o se sucede en los mismos términos en el discurso literario que en el psicoanalítico impide apreciar la forma evolutiva de esta interpretación. Impide, de igual manera, apreciar qué aspectos culturales han entrado en juego para adoptar o desarrollar tal modo de interpretación, y las conexiones que se establecen entre contexto, imaginario, textos, paratextos, cultura, estructura y sistemas hermenéuticos. Se correría el riesgo de entender como idéntico el modelo hermenéutico aplicado, por ejemplo, por Anaxágoras o Demócrito, y el aplicado por Freud o Jung, por el hecho de admitir unos y otros cierto grado de correlación con la llamada *interpretación alegórica de tipo psicológico*. Sin embargo, de manera muy diferente, la interpretación de los primeros se basa en un sistema hermenéutico en que prevalece la noción de alegoría, desde un discurso científico-racional que, en su contexto histórico, supera el *mythos* y el sentido literal de los textos homéricos y hesiódicos, insertándose en una corriente de defensa de la validez de los poetas en el

sistema educativo griego. A su vez, esta propuesta polemiza con la filosofía por la validez o no de esta forma interpretativa en un contexto más amplio: la pugna entre la poesía y la filosofía por ocupar el centro de poder del sistema educativo en la cultura helénica. Sobre este escenario, se pugna por conciliar, a nivel hermenéutico, la *intentio auctoris* y la *intentio operis*. La *interpretación alegórica de tipo psicológico* manejada por los segundos trasvasa los principios alegóricos a la noción de arquetipo, se inserta en un discurso científico de cariz racional-irracional diferente al educativo, literario o meramente filosófico, dando cuenta de una nueva visión del hombre; no pugna con el sentido literal de los textos originales, sino que lo da por omitido, definitivamente, de su propuesta, y no se desarrolla bajo la polémica que establece unos nuevos parámetros sobre los que entender la cultura helénica, sino que asume dicha cultura como tradición y la utiliza para dar cuenta de sus nuevos modelos psicológico-analíticos, abriendo e inaugurando un nuevo modo de acercarse y entender al hombre contemporáneo. Además de todo ello, no solo interpreta el mito sin cuestionarse la intención del autor, sino que lo usa como *criterio auctoritas* para sostener los nuevos postulados científico-filosóficos de una época. Por tanto, solo hasta cierto punto podemos situar bajo la etiqueta de *interpretación alegórica de tipo psicológico* a Demócrito y a Freud o Jung indistintamente. Si lo hiciésemos, estaríamos tratando esta forma hermenéutica de forma muy limitada, y solo desde una perspectiva: la de considerar una propuesta interpretativa desde una forma estructural rígida de la que carece, prescindiendo del complejo de relaciones que van a constituir, condicionar y modificar los niveles internos de tal estructura. Tratados por separado, en su contexto, sin embargo, es mucho más sencillo trazar los puntos en común y, sobre todo, las grandes diferencias de sus modelos hermenéuticos. La ordenación cronológica del presente trabajo pues permite atender multidisciplinariamente cada matiz y evitar juicios excesivamente reduccionistas.

2.3.- PUNTUALIZACIONES SOBRE LOS CONCEPTOS DE ANTIGÜEDAD Y MODERNIDAD UTILIZADOS. EL CONCEPTO DE MODERNIDAD HERMENÉUTICA

El criterio de ordenación por épocas también precisa algunas consideraciones añadidas. La primera de ellas, que dicho criterio no es intrínsecamente histórico, sino dialéctico, es decir, se ha establecido bajo el diálogo de historia y hermenéutica. Por tanto, pese a utilizar categorías históricas e hitórico-literarias comúnmente aceptadas, no se han utilizado normativamente. Así, previamente, y siempre con fines de claridad

expositiva, se ha estructurado el trabajo en dos grandes apartados: **antigüedad** y **modernidad**. El primero de ellos abarcaría todas aquellas formas de interpretar y reinterpretar producidas por poetas, filósofos y pensadores del periodo grecolatino. Más controvertido puede resultar el segundo de los dos grandes apartados, si es mirado con la perspectiva habitual sobre las disquisiciones sobre la modernidad. Alejándose de estas disquisiciones, hemos adoptado el término *modernidad* para abarcar todas aquellas interpretaciones, reinterpretaciones y exinterpretaciones que surgen en un contexto diferente al del *mythoi paradedoménoi* o relato tradicional heredado. Son, por tanto, siempre posteriores a la cultura grecolatina. Abarcaría todas las épocas históricas posteriores al fin de esta cultura, desde la Edad Media hasta la actualidad. El criterio, como hemos apuntado, no es aquí histórico, sino histórico-hermenéutico. Manejamos más bien una suerte de concepto de *modernidad hermenéutica* respecto al mito, entendiendo por esta todas aquellas propuestas interpretativas que no solo se alejan en el tiempo histórico de los textos que interpretan, en este caso, los relatos míticos tradicionales, sino que también se alejan en el tiempo y el espacio discursivos, pues una vez superada la cultura grecolatina como espacio de inserción de los relatos míticos tradicionales, estos pierden definitivamente su conexión con lo religioso. Incluso en el Renacimiento, que inicia un nuevo acercamiento a la cultura clásica, en su contacto difiere ya notablemente del que podían tener los propios hermeneutas grecolatinos con su propia cultura, puesto que implica un doble movimiento, de acercamiento a dicha cultura y de acercamiento de dicha cultura hasta ese momento, proponiendo una forma de pensar que, al retornar, implica ya cambios y diferencias. La cultura clásica, aquí, es ya tradición. Como tal, se utiliza como fenómeno traído e insertado en un nuevo periodo histórico y un nuevo código cultural, no producido en tanto que cultura misma. Las distancias textuales respecto a la mitología, que condicionan los paradigmas hermenéuticos, se multiplican cuando queda clausurado lo que venimos entendiendo por época o cultura grecolatina –la época en que se circunscribe el fenómeno que se interpreta, los *mythoi paradedoménoi*,–. Entendemos pues aquí por **modernidad** una *modernidad hermenéutica* respecto al mito, que se da en todas las épocas posteriores a la cultura grecolatina que se giran hacia la interpretación del mito, involucrándose en una actividad hermenéutica que no tenía que enfrentarse a una distancia simple –la del texto, en su contexto cultural– sino a una distancia compleja.

Al mismo tiempo, este concepto de *modernidad hermenéutica* nos permite diferenciar entre modelos hermenéuticos que actúan sobre la cultura del fenómeno que

se interpreta –discutiendo y modificando dicha cultura en su propia dialéctica histórica y epistemológica–, y modelos hermenéuticos que actúan sobre su propia cultura a través de un fenómeno del pasado que se interpreta o reinterpreta, regenerándolo y reinsertándolo como fenómeno cultural –ya sea como praxis en la construcción, asunción y comprensión de una tradición, ya sea como modo de legitimar una nueva visión del mundo o una postura ante el mundo, ya sea reflejando características esenciales de su propia época, ya sea como instrumento orgánico para articular nuevos discursos históricos, ya sea como todos ellos–. En todo caso, nunca nos estaremos refiriendo a *modernidad hermenéutica* como a un sistema hermenéutico que supera otros sistemas hermenéuticos anteriores, dejándolos obsoletos, sino a una concepción hermenéutica que se interrelaciona históricamente de la manera descrita respecto del fenómeno que interpreta, y que justifica el modelo de organización de estas páginas tal y como se ha expuesto.

Esta organización también conlleva poder abordar mejor las diferentes propuestas hermenéuticas desde aspectos orgánicos de la propia historia, ya que las diferentes épocas se conectan y desconectan entre sí, produciendo nexos, círculos concéntricos y movimientos de alejamiento que muchas veces quedan asumidos en sus propuestas hermenéuticas. Así, podemos cotejar y contrastar, por ejemplo, cómo el sentido trágico se vertebra en la cultura helenística, en el Renacimiento y en el Romanticismo desde nociones que beben las unas en las otras, o cómo las relaciones entre el hombre y la naturaleza del Renacimiento van a ser decisivas para la emergencia de nuevas posturas sensibles en el Romanticismo, fraguando el trasfondo de significados sobre el que se levantarán las innovadoras reinterpretaciones del mito de Prometeo. Estas conexiones serían difíciles de abordar si el presente trabajo se estructurase adoptando un criterio de ordenación de propuestas hermenéuticas, quedando muchos espacios vacíos para la correcta comprensión del *ser en el mundo* que confabulan dichas propuestas hermenéuticas.

2.4.- UNA HERMENÉUTICA CIENTÍFICO-LITERARIA

La hermenéutica, pese a emular un método científico, no siempre opera como un método científico. En muchas ocasiones se funde y confunde con procedimientos literarios. Hay otras formas de hermenéutica no literaria. Esta puede ser una forma

reinterpretativa pero operando sobre fenómenos no literarios y sin ninguna relación con la literatura, desde la moderna perspectiva de considerar el mundo como texto, y cualquier cosa como interpretable, como posible objeto textual sobre el que se pueden, y deben, desarrollar operaciones de búsqueda de sentido. Hemos tenido pues que marcar la diferencia de dos formas reinterpretativas distintas según el ámbito en desde el que articulen sus discursos. De aquí surge el concepto propuesto de *exointerpretación* que detallaremos más adelante. Pero de una u otra forma, ambas operan como una *hermenéutica científico-literaria* en el sentido que a continuación detallamos.

Hay pensadores, artistas o corrientes que han sostenido que las estructuras simbólicas del arte o la literatura constituyen instrumentos de conocimiento de la realidad y de lo real tanto o más profundos que los que prestan la ciencia, la lógica o los discursos lógico-rationales. Si bien la ciencia se sitúa, respecto del conocimiento del mundo, como canal autorizado, el artista, se equipara aquí como legítimo homónimo, e incluso sustituto, en condición de vidente (Eco, 1992: 88). Otros planteamientos sugieren cierta posibilidad de armonía, en un momento histórico, entre las poéticas y las ciencias. Desde esta postura, «en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad» (Eco, 1992: 89). El arte reflejaría las formas de la ciencia y la cultura a través de lo que Eco define, no sin advertir de los peligros de estos planteamientos, como *analogías u homologías de estructura* (1992: 94-104). Independientemente de la postura particular que se adopte ante ello, u otras alternativas igual de “peligrosas”, igual de válidas, parece claro que el arte y la ciencia, si bien –según qué planteamientos–, pueden haberse no considerado disciplinas diferentes, o pueden haberse puesto en conexión como estructuras especulares la una de la otra, difieren en sus métodos y en su forma de relacionarse con el pasado. Las siguientes reflexiones que Argullol realiza en relación a la poesía –pero extensibles a la literatura–, en su libro *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza* nos parecen ilustrativas para lo que aquí tratamos de exponer:

La poesía es más vertical que horizontal. Su verdad es un continuo retorno a la duda. De ahí que el conocimiento que nos proporciona sea tan distinto al que nos otorga la ciencia. La lógica de la ciencia es acumulativa y lineal: cada avance desborda y supera la etapa anterior. No en el caso de la poesía. La verdad de Hölderlin o Rilke no desborda y supera a la verdad de Sófocles o Shakespeare (2013: 234).

Para la ciencia, y quizá no pueda ser de otra forma, el pasado es antiguo y debe dejarse atrás, para la poesía, para las artes y la literatura, lo antiguo forma parte del futuro. La hermenéutica aquí tratada y analizada, aunque en ocasiones trascienda el discurso literario y se desarrolle desde otras formas discursivas, por relacionarse con un motivo de una tradición literaria de Occidente, funciona siempre como una hermenéutica literaria o, en todo caso, como una *hermenéutica científico-literaria*. Es decir, está unida al pasado de una manera consustancial, y se relaciona con él de una manera especial. Como tal, aunque unas veces se produzca como discurso científico – interpretaciones entendidas como textos traductivos sobre otro texto interpretado– y otras veces imbricada en procedimientos de creación literaria –reinterpretaciones–, adopta los mecanismos de relación con el pasado propios de la literatura y no de la ciencia. De ahí que el pasado nunca se supere del todo. Ordenar el presente trabajo mediante una progresión cronológica histórica nos permite no solo abordar los fenómenos hermenéuticos desde sus interrelaciones con su propio periodo histórico – que pueden dar lugar a lecturas superadas pero legítimas y comprensibles desde su presente, como no lo serían desde nuestro presente–, sino que, al mismo tiempo, nos permite abordar los fenómenos hermenéuticos desde las interrelaciones de la hermenéutica consigo misma en un pasado que puede evolucionar, pero también puede que no sea superado. Como los géneros literarios, las interpretaciones, las propuestas hermenéuticas, pueden agotarse y caer en el olvido, dormir el sueño de los héroes, pero nunca desaparecen del todo, porque pasan a pertenecer a una tradición, y esa tradición no solo interacciona con cualquier presente de manera continua, sino que lo condiciona, le proporciona un marco, aunque sea para alejarse y diferenciarse o volver a él, de manera renovada o no. Puede parecer que una propuesta hermenéutica queda superada, pero solo duerme. En cualquier momento un estado futuro puede despertarla y propiciar que vuelva a ocupar el lugar que ocupa quien la había sustituido. O pueden ocuparlo juntos. También consienten la architextualidad, en el sentido de Genette y, finalmente, consienten por igual el cambio y la permanencia, el cambio y la oposición al cambio, la innovación, la variación, y la sujeción a las raíces, las modificaciones y confluencias, la alteración y la permanencia, las duraciones cortas, medias o largas, el nacimiento y el renacimiento, el entrecruzamiento y el deslinde, la hiperhistoricidad y la atemporalidad.

Al contrario que en la ciencia, en donde cada avance, como decía Argullol, debe obedecer a la lógica de desborde y superación de la etapa anterior para obtener sentido, en la hermenéutica de carácter científico-literario, en el sentido que aquí le estamos

dando, el pasado nunca se supera definitivamente. Siempre hay una conexión última: el propio relato mítico, categorizado ya –detallaremos en seguida el proceso– como mito literario y, por tanto, como elemento de una tradición que funciona de manera activa y orgánica como tal, puesto que la literatura no avanza hacia una sola dirección, sino hacia su pasado y su futuro –también hacia su presente–, hacia todas las direcciones, de manera simultánea.

Por otro lado, una opción hermenéutica puede presentarse como superación de otra anterior, o convivir con ella durante un tiempo hasta desplazarla definitivamente. Pero al contrario que la ciencia, en donde cada avance que supera –por demostración científica–, un estadio previo, desarticula para siempre la validez de aquel estadio previo del que podría partir, en cuestiones hermenéuticas, una interpretación “superada” puede volver en otro momento histórico a resurgir, e incluso combinarse con aquellas que la habían dado por superada. O puede modificar su punto de focalización, o sus estructuras internas, dando nueva validez y nueva dimensión a planteamientos anteriores. La organización cronológica permite dar mejor cuenta de estos fenómenos. Añadamos que un relato mítico va evolucionando y acaba siendo la suma de todas sus versiones, así como sus posibilidades simbólicas no son inmutables sino que van cambiando o evolucionando, no se descartan unas a otras, sino que se amplían o complementan con cada interpretación y cada uso del mito. Hay interpretaciones que no hubiesen sido posibles anteriormente, pues necesitaban de una variante del relato mítico original que no se había dado antes, y que se va a producir por mecanismos de reescritura –produciendo esa misma variación– o de amplificación del relato tradicional, por confluencia de tradiciones, si nos situamos en la Antigüedad. La ordenación cronológica por épocas, insistimos, permite la apreciación de estos procesos de los que sería más difícil dar cuenta atendiendo solo las formas de interpretación de manera tipológica. Una vez el mito se ha convertido en literatura y tradición, el intérprete tiene siempre ante sí un legado para utilizarlo o ampliarlo, pero que nunca podrá neutralizar.

2.5.- DEL MITO ETNO-RELIGIOSO AL MITO LITERARIO: PROCESOS DE INTERPRETACIÓN, REINTERPRETACIÓN, *LITERARIZACIÓN Y LITERATURIZACIÓN*

Partimos de la distinción propuesta por Martínez Falero, quien se hace eco de una amplia tradición crítica al respecto, entre dos formas de mitos culturales que pueden generar las sociedades: los mitos etno-religiosos o antropológicos y los mitos literarios.

Los primeros estarían ligados a rituales, vertebrando las creencias de una comunidad, cuya consecuente organización social se estructuraría en torno a estas creencias. Los segundos, partiendo de los anteriores, sin embargo, no se articulan desde lo social sino desde la esfera individual, pasando al imaginario colectivo desde allí³ (2013: 481-482). Es interesante también notar algunas de las características de uno y otro que recoge Martínez-Falero (2013: 481-483), basándose en los trabajos de Monneyron y Thomas, para los mitos antropológicos, y de Claude de Grève para los mitos literarios. En los primeros encontraríamos, como caracteres distintivos, que:

- 1) Su origen se produce en un pasado remoto
- 2) Es una formación colectiva y oral
- 3) Describe la irrupción de lo sagrado o sobrenatural en el mundo
- 4) Su sentido es simbólico
- 5) Corresponde a una forma primitiva de especulación filosófica y
- 6) constituye un relato paradigmático.

Respecto a los segundos:

- 1) Se trata del desarrollo de un contenido a través de un relato, susceptible de variaciones mediante su reformulación y lectura a lo largo del tiempo
- 2) La relación entre el relato y lo sobrenatural o lo inexplicable, que se aproxima a lo irracional
- 3) [...] Desvela verdades ocultas al lector a través de su carácter simbólico, pudiendo transgredir de esta manera algunas normas sociales y
- 4) [...] Puede variar su significación a lo largo de la historia, las culturas, los autores y los lectores, de tal modo que su plurivocidad es creciente.

Hay un carácter narrativo que los conecta, de manera que «ambos tipos de mito acaban por confluir [...] entrando a formar parte del corpus literario de una determinada tradición» (Martínez-Falero, 2013: 482). Tal narratividad⁴ permitirá la conversión del

³ En su trabajo «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?» de 1984, Phillippe Sellier establece una tipología de cinco clases de mito literario, entre los que encontraríamos: **a)** Relatos de origen mítico consagrados en el panteón cultural occidental, configurándose como marco del mito literario **b)** Mitos literarios nuevos, surgidos en diferentes épocas (Tristán, Fausto o don Juan serían ejemplos de ello) **c)** Relatos desarrollados a partir de lugares **d)** Mitos político-heroicos, en los que se trata de la mitificación de figuras históricas (Alejandro Magno, César o Napoleón ejemplifican este tipo, que incluiría también acontecimientos reales o semi-reales como la Guerra de Troya o la Revolución Francesa) **e)** Mitos parabíblicos (Lilith, Golem) (Martínez-Falero, 2013: 483). El trabajo que aquí desarrollamos maneja la primera de las categorías de mito literario que estableció Phillippe Sellier, entendiéndolo por ella el relato etno-religioso o de origen mítico que, perdiendo posteriormente su sustancia religiosa, va a configurarse como mito literario de una tradición.

⁴ Pese a la distinción, en las teorías clásicas, entre tragedia y epopeya como naturalezas o tipos diferentes de poesía, y los esfuerzos, fundamentalmente, de la *Poética* de Aristóteles (también de otros antes que él), por establecer los caracteres distintivos de una y otra, hay momentos en que la epopeya es asimilada a la tragedia (así sucede, por ejemplo, en Platón, en su libro X de *La República*, en donde, en diferentes momentos, Homero es calificado como poeta trágico, o en otros diálogos en donde se acepta el parentesco de epopeya y tragedia, tanto en aspectos formales como temáticos); hay momentos también en que epopeya y tragedia se analizan diferencialmente, desde planteamientos formales, a través de sus nexos en común. Así lo hace Aristóteles, al señalar la existencia de elementos dramáticos en la epopeya, que vendrían a coincidir en parte de su ejercicio de *mímesis*, por ejemplo al considerarse la epopeya como un tipo mixto de narración (estilo indirecto, narración del poeta) e imitación (estilo directo de los

mito en una historia ficcional más, llena de propiedades simbólicas, «una vez perdida su función o su referente de naturaleza religiosa [...] De este modo, la creencia deja su lugar a la literatura, fundiéndose la narración mitológica en el corpus textual de una tradición literaria» (Martínez-Falero, 2013: 484). En el proceso de esta pérdida de sustancia, que encauzará el cambio de paradigma, jugará un papel fundamental, junto al agotamiento producido por mecanismos iterativos y otros factores de evolución histórico-social, la apertura de las operaciones interpretativas de carácter lógico-racional volcadas sobre el mito, que contribuyen así, en un primer estadio de este proceso, a la transformación del mito etno-religioso en *mitología* o *mito literario*, y al consiguiente cambio de paradigma. De igual manera, el género de la desmitificación revela aquí todo su potencial activo para contribuir a la culminación de este proceso.

Cerraría el círculo la compleja categorización que representa, con sus procesos de relectura y reescritura, la *reinterpretación* del mito, que puede recibir dos orientaciones distintas. Aún inserta en el periodo clásico, sirve de puente en el proceso de cambio de paradigma, que refleja y lleva a cabo a la vez, por estar vinculado aún con el mito de carácter etno-religioso que está modificando (cuestionándolo y poniéndolo en crisis) y, de manera paralela, con el mito literario que va a resultar de dicho proceso. Proceso culminante, que va a ser posible por haber un principio de concepción ficcional del mito etno-religioso que la *reinterpretación*, mediante artificios de reescritura, desarrollará y cerrará, configurándolo para siempre bajo esta nueva condición. Por otro lado, superado el periodo clásico, el mito literario ya configurado como tal pierde toda vinculación con el mito etno-religioso, y llevará a cabo procesos de reescritura de un mito literario de la tradición, de raíz mítico-religiosa en sus orígenes, pero recibido ya para siempre como elemento de una tradición, como puro elemento literario.

El primer proceso no alberga demasiados problemas. El mito, o el relato mítico, en su dimensión primigenia, tiene un carácter religioso y fundador, aunque parta de una de sus características ineludibles: ser, como texto fundacional, el resultado de la suma

personajes). También, siguiendo a Domínguez Caparrós, puede encontrarse cierta semejanza formal entre el rapsoda que interpreta el poema y el actor que interpreta la tragedia (2009: 124-125). Aunque Aristóteles se extiende en muchos de los elementos diferenciadores de una y otra, no deja de apuntar algunos aspectos comunes, entre los que se encontrarían el objeto de imitación o los medios de imitación: el verso y tener argumento (*fábula*). En otro momento, cuando Aristóteles valora las ventajas de la tragedia sobre la epopeya, «la existencia del elemento narrativo, la fábula, parece ser la base común que justifica una comparación» (Domínguez Caparrós, 2009: 128). Cabe recordar que la fábula –la estructuración de los hechos– contiene unos elementos estructurales comunes tanto en la epopeya como en la tragedia: peripecia, agnición y lance patético (para un mayor desarrollo de estas cuestiones, cf. Domínguez Caparrós, 2009: 123-148).

de las diferentes versiones del relato, procedentes de heterogéneas tradiciones. El relato mítico es, así mismo, constituyente de las sociedades primitivas y arcaicas, y fundamento de tales sociedades y de las culturas que le son propias, siendo un relato sagrado que las articula a través de un sistema de rituales y creencias. Su estructuración es, como propone Durand, sintética (2013). Y su condición va unida a la oralidad.

Tenemos posteriormente, como indicábamos, la reelaboración de estas tradiciones y estos relatos míticos dentro de un texto de carácter literario, que va a fijarlas en el relato paradigmático que se hereda del relato fundacional, puesto que el paso del relato mítico religioso a la literatura ya se dio en la misma Grecia. Contundentemente lo ha expresado García Gual: «La narración mítica precede a los géneros literarios y se ofrece a todos ellos» (1998: 34). Para Hegel, la religión griega quedaba, esencialmente, «determinada como una religión del arte» (cito por Díez del Corral, 1957: 37), en donde el mito se configura como «una imagen religiosa intuitiva peculiar de una religión del arte en que este segundo término es esencial» (1957: 37). Y si la religión griega es una religión del arte, como decía Hegel, debemos añadir que, en relación a sus “escrituras sagradas”, es también una religión literaria. En este sentido, siguiendo a Díez del Corral, podría de algún modo afirmarse que la mitología griega no presenta tanto contenido doctrinal como poético (1957: 60). Brunel, en su origen, y después Philippe Sellier, han fijado terminológicamente este proceso como *mito literalizado o literarizado*. El problema de los planteamientos de Brunel y Sellier es que acogen bajo la misma categoría de *mito literarizado* tanto los personajes o hechos de las historias míticas ancestrales transmitidas oralmente en el momento de convertirse en personajes de un relato escrito por un autor concreto de la Antigüedad (Hesiodo, Esquilo), como a ese mismo personaje o mito situado y reelaborado en textos literarios de épocas posteriores (por ejemplo, Lord Byron o Gide). En cualquiera de los casos, para Brunel y Sellier, el mito ancestral se ha convertido en un *mito literarizado*

es decir asumido por un texto literario concreto en el cual el tema que caracteriza al mito adquiere un enfoque narrativo y argumentativo propio. Ese mismo mito con su temática y sus personajes característicos puede ser recogido y reformulado por otros autores en textos literarios diferentes que van a ofrecer también un enfoque propio del tema y de su dimensión significativa (Herrero, 2006: 62).

Sin embargo, nos parece que esta clasificación, si acertada, es incompleta, cuanto que no da lugar a poder apreciar los diferentes matices que se producen entre unos procesos de literarización y otros, por albergarlos todos bajo la misma categoría. La

cuestión estriba en que ambos procesos, bajo el concepto *mito literarizado*, no son distinguidos por unificarse bajo una concepción estructuralista enfocada a la generación o producción de un texto escrito reinterpretante sin más. Efectivamente, en ambos casos existe un proceso de reescritura. Desde la perspectiva de la reescritura como generación de nuevos textos escritos, y solo desde esta perspectiva, ambos procesos confluyen y son equivalentes. Al mismo tiempo, el término se presenta como problemático cuanto que se presta a confusiones en su confluencia con el de *mito literario*. Debemos advertir, pues, que estos procesos de reescritura son cualitativamente distintos en su forma de relacionarse con el relato mítico ancestral o etno-religioso. En uno y otro caso, se establecen relaciones de *hipertextualidad*, pero en diferente grado o de diferente naturaleza respecto del *hipotexto*. Para solventar esta problemática terminológica, hemos optado por establecer una diferenciación entre *relatos literarizados en primer grado* y *relatos literarizados en segundo grado* o lo que llamaremos para mayor claridad *relatos literaturizados*. De esta manera, se puede apreciar mejor la diferente manera en que se relacionan con el mito un proceso de reescritura y otro. Aunque Herrero deja entrever que todo mito *litararizado* alberga un proceso de reescritura –lo cual nos parece acertado–, no indica en qué manera se relacionan de manera distinta con los mitos etno-religiosos, y por tanto no queda matizada la naturaleza distinta de unos mitos literarizados y otros. Hablar de mitos literarizados y literaturizados, pues, nos parece más preciso. Estos últimos ya han abandonado toda conexión con lo sagrado del mito etno-religioso y se relacionan con él reescribiéndolo una vez este ha sido heredado como forma literaria ya de una tradición que como tal lo ha incorporado. Por otro lado, aunque Herrero reconoce este carácter de reescritura en ambos, parece tamizar el relativo a las reescrituras de los textos grecolatinos, refiriéndose a estos como textos que llevan a cabo una simple «adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva» (2006: 65). Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, son algo más que simples adaptaciones o reformulaciones, y conllevan actos reinterpretativos, en el sentido en que más tarde se le dará a la reinterpretación (véase apartado 2.8 del presente trabajo).

Partiendo de los planteamientos de Sellier, podemos decir, como hace Herrero, que el mito *literarizado* presenta

una forma estética y un contenido temático bien estructurados alcanzando así un poder de simbolización especial de signo metafísico. No se trata ya, por lo tanto, de relatos anónimos transmitidos por una cultura o una colectividad, sino de textos concebidos y organizados por un autor individual que ha recogido el “sintagma de base” de uno o de varios textos fundadores (Herrero, 2006: 65).

Pero estas características, como bien señala el autor, son compartidas con el mito de creación literaria no basado en un mito etno-religioso. Esto se presta a la confusión.

Por otro lado, citando a Sigamos, dice Herrero sobre el mito literarizado que:

tiene como característica específica el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de un pueblo [...] la fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable. Por otro lado, el mito literarizado será reformulado de nuevo por otros escritores y dará lugar a una serie de versiones o de reactualizaciones a lo largo de la historia literaria [...] la readaptación o transposición a un texto literario se produce tomando como intertexto (o hipotexto) la versión recogida (Herrero, 2006: 65).

Respecto al mito literario dice que «tiene su origen en un texto concreto creado por un autor individual» (2006: 66). A partir de aquí, las potencialidades simbólicas de uno y otro son comunes. Herrero recurre a la forma de originarse (uno desde los mitos etno-religiosos ancestrales, el otro desde la propia literatura) para diferenciarlos, pero no distingue una naturaleza muy precisa de reescritura entre los mitos literarizados y sus posteriores reescrituras por autores modernos. Nuestro concepto de mito literaturizado apunta a esta dirección. De un lado, tenemos que tanto los mitos literarizados como los mitos literaturizados son reescrituras y reinterpretaciones –de la manera que luego se explicará–. Efectivamente, en ambos modos de reelaboración, reformulación o reactualización se dan procesos de reescritura y reinterpretación, pero unos siguen vinculados a lo religioso mientras que los otros se construyen desde la pérdida definitiva de este vínculo. Por ello hemos necesitado manejar un nuevo término, el de *protointerpretación*, que distingue ambas formas de reinterpretación.

De esta manera, los procesos de reescritura no pueden relacionarse pues no se efectúan en el mismo contexto cultural ni en el grado de relación con el mito ancestral, aunque sí deben estar relacionados desde la perspectiva hermenéutica en el sentido de que ambos son reinterpretaciones.

**2.5.1.- UN APUNTE SOBRE LOS PROCESOS DE DESMITIFICACIÓN:
DESACRALIZACIÓN, DESMITIFICACIÓN LITERARIA
Y DESMITIFICACIÓN NO INTENCIONAL**

Situándonos en la Antigüedad, hemos diferenciado pues procesos de *interpretación* (lógico-rationales), y de *reinterpretación* (*relatos literarizados*). Los mitos literarizados pueden tomar dos direcciones: una remitificadora, en la que la reinterpretación prolonga la naturaleza religiosa del mito, y otra desmitificadora. Esta última vertiente, unida a las interpretaciones de carácter lógico racionales, contribuye a un proceso de desacralización del mito en tanto que texto etno-religioso, es decir, de pérdida de su sustancia sagrada, religiosa. Sin embargo, el término *desmitificación* también se presta a controversias. *Desmitificación* ha sido utilizado para referirse a la pérdida de sustancia religiosa del mito ancestral (no necesariamente por procesos literarios). El agotamiento por repetición o mecanismos iterativos, así como la pérdida de sustancia religiosa por la puesta en duda de la veracidad de dichos relatos o por el inicio de las prácticas de interpretación alegórica, entrarían en esta categoría⁵. Se trata siempre, por diferentes mecanismos y sistemas, de la desmaterialización religiosa del mito. *Desmitificación* también ha sido utilizado para referirse a un género literario concreto de la antigüedad, basado en las inversiones míticas a través de la ironía, la sátira y el tono burlesco. También desde aquí se contribuye a la pérdida o desmaterialización de la sustancia religiosa del mito, pero como práctica de un género literario concreto, cuyo mayor exponente en la cultura griega sería Luciano. *Desmitificación* también ha sido utilizado para referirse a una práctica de reescritura intertextual, en donde el mito se descontextualiza a nivel textual al insertarse como ornato o elemento retórico en composiciones literarias de carácter muy diverso. En aras de una mayor claridad conceptual, hemos optado por utilizar el término *desacralización* para referirnos a los procesos de pérdida o desmaterialización de sustancia religiosa del mito por causas científico-filosóficas o por la puesta en duda del mito como verdad sagrada. Se englobarían aquí, por ejemplo, las tendencias interpretativas alegorizantes

⁵ En la terminología de Gumbrecht, se trataría aquí de un proceso de *desmitificación intencional* (eliminación de mitos por una mayor implantación o un mayor desarrollo de la ciencia). Jenófanes para el mundo griego antiguo o el Empirismo y el Racionalismo para el mundo occidental moderno serían ejemplos de este tipo de desmitificación. Por *desmitificación no intencional* entendería Gumbrecht un proceso histórico «en el que la transmisión de contenidos culturales transfiere mitos a un contexto social distinto». Encontraríamos aquí, por ejemplo, la descontextualización que hubo de suponer la aparición del cristianismo o la recuperación del mito por el *Trecento* italiano. Habría también, según el mismo, procesos de desmitificación intencional (cuando «se pretende eliminar algunos o todos los mitos en aras, por ejemplo, de un mayor desarrollo o una mayor implantación de la ciencia, como veíamos ya en Grecia (con Jenófanes, por ejemplo)» (Martínez-Falero, 2013: 489).

anteriores a Platón, o las críticas a los mitos homéricos como modelos de virtud realizadas por este. Para los géneros satíricos de la antigüedad, con intenciones paródicas y burlescas, como algunos de los *Diálogos de los dioses* de Luciano (no todos, puesto que alguna de las piezas lucianescas permite su correlación con planteamientos sofísticos), hemos reservado el concepto de *desmitificación literaria*. Para el resto de casos en que la desmitificación se relaciona con mecanismos de descontextualización intertextual, posteriores a la antigüedad, hemos adoptado el término de Gumbrecht *desmitificación no intencional*, y hemos seguido la propuesta de gradación que ofrece Martínez-Falero (2013: 489-493). Los procesos de desmitificación, en su conjunto (tanto los llevados a cabo en el contexto de la cultura grecolatina como todos los producidos fuera de este contexto) nos llevarán de una u otra forma a la constitución del mito etno-religioso como motivo literario, y por tanto a la actividad reinterpretativa creativa como actividad mitopoética y no como protointerpretación.

Desde estos planteamientos, en los mitos etno-religiosos se englobarían las formulaciones orales de los mitos griegos anteriores a Hesíodo y Homero. Todas las formas escritas de los mitos etno-religiosos durante la época grecolatina serían protointerpretaciones, tanto los textos de Hesíodo como las versiones de los tragediógrafos y los poetas griegos, por participar sus obras, aún, de la función social educativo-religiosa de la sociedad griega, y presentarse como la base sobre la que se establecerá el mito literario de una futura tradición clásica, de la que serán herederas las futuras culturas europeas posteriores a la Antigüedad⁶. En esta misma situación de partida se encontrarían las versiones de los relatos míticos de Apolodoro (aunque matizado este en su labor de mitógrafo o recopilador), Ovidio o Higino, que recuperan para la cultura latina las funciones religiosas de los relatos míticos que recogen, aunque no ya en un estadio primario, sino de trasvase y readaptación. Si bien es necesario matizar que en este periodo (siglo I a.C.–siglo I d. C.) emergerán algunas formas contradictorias de enfrentar el mito, que irán desde las visiones ortodoxas, como las del mitógrafo Aneo Cornuto, hasta la postulación del juego literario, como el que Ovidio establece entre los mitos en sus *Metamorfosis*, concatenando «el corpus completo de fábulas mitológicas a partir de un elemento común entre dos o más de estas narraciones» (Martínez-Falero, 2013: 486).

⁶ Es consustancial entender que el mito literario, de manera orgánica, progresiva y diacrónica, «será la suma de todas sus versiones, que acaban por configurarlo» (Martínez-Falero, 2013: 484).

2.6.- EL CAMINO DE LA *PROTOINTERPRETACIÓN*

Más que ver el mundo, lo leemos
G. Deleuze

Todo este proceso, complejo de por sí, nos da un panorama de conceptos enrevesado y enmarañado. Buscando una fórmula que los clarifique, desde la óptica hermenéutica, hemos propuesto la categoría de *protointerpretación*. Veamos cómo hemos llegado a ella.

Los textos antiguos, los de Hesiodo, los de Esquilo, son, en esencia, textos reinterpretativos (realizan una interpretación de carácter creativa que posteriormente matizaremos). Su problemática radica en un defecto de adjudicación de naturaleza, al ser considerados los textos base que crean el relato mítico, los textos fundacionales para nuestra tradición. Sabemos que no es cierto, pues hasta los más antiguos, como los de Hesiodo, no hacían sino rehacer textos anteriores del relato mítico, de tradición oral, y reelaborarlos según sus creencias particulares y su visión particular del mundo. Son, por tanto, esencialmente reinterpretaciones. Reinterpretaciones por cuanto no se limitan a poner por escrito fielmente una versión previa heredada. La escritura es un «poder sospechoso», y por tanto los textos hesiódicos no son una mera compilación de relatos míticos, Hesiodo no es un mero tratadista, recopilador o mitógrafo. La entrada en escena de la escritura puede que fije las versiones antiguas, pero en este proceso hay ya una forma de reelaboración reinterpretativa. El autor va a consumir una forma de reescritura, inyectando en sus textos su cosmovisión particular. En otras palabras, no está transcribiendo ni recopilando, está reescribiendo, y, así, reinterpretando. Sin embargo, al ser considerados textos fundacionales (ante la imposibilidad de recuperar los textos de tradición oral para nuestra tradición, son los primeros textos *escritos* los que se erigen como texto-matriz o fuente de los relatos míticos, los que fijan los relatos míticos que, como tales, hemos heredado) parece neutralizarse, desde nuestra mirada, su sentido de texto reinterpretante. Al ser considerados textos-matriz o fundacionales, aunque esto no sea real ni exacto, en tanto que primeros testimonios del mito que a nosotros han llegado, adquieren la condición de fundacionales a nuestros ojos, la condición de textos que establecen las bases del relato que hemos heredado. Siendo así, siempre desde nuestra mirada, un texto que se nos presenta –aunque esto es ilusorio– en calidad de primer texto, obviamente no puede considerarse como interpretante de un

texto previo. Por otro lado, al ser considerados fundacionales, como si los relatos míticos hubiesen nacido realmente de ellos a ojos de un contemporáneo (para quien no es que no existiesen los relatos anteriores, sino que, al ser de naturaleza oral y estar perdidos para ellos, virtualmente no existen), se consideran los textos originales, fuente, que producen el objeto textual primero sobre el que se inicia la cadena infinita de interpretaciones y reinterpretaciones posteriores y que llega hasta nosotros. Esta naturaleza construida, artificial, producto de un defecto de mirada, sitúa el inicio de la cadena de interpretaciones a partir de ellos, conforma esos textos como los relatos míticos objeto de interpretación y reinterpretación. Pero –ya lo hemos dicho–, esto es debido a un defecto de óptica y de naturaleza artificial asignada. En realidad, deben ser considerados propiamente reescrituras y, por tanto, reinterpretaciones –o primeras interpretaciones de cariz creativo–.

Añadamos a todo ello un problema de raíz terminológica. En hermenéutica, como en teoría literaria, la palabra interpretación parece apuntar solo al acto de *traducir* el significado de un texto anterior. Esto no sucede así en otros terrenos. En la música, en la pintura, un músico, un pintor, puede ser un *intérprete*. El músico interpreta un texto previo, pero no iniciando la cadena de búsqueda de significado, sino reproduciéndolo – con una naturaleza de fidelidad alta, pero no total– bajo su particular mirada. En su obra *De Monalisa a Los Simpson* (2013) Bonazzoli y Robecchi nos ofrecen un maravilloso estudio sobre el proceso que ha convertido las grandes obras de arte en iconos de nuestro tiempo. Estos autores utilizan aquí *interpretación* para esa labor que artistas, en el campo de las artes visuales contemporáneas, también la publicidad y la cultura relacional de tipo popular, llevan a cabo de reformular –es decir, de reproducir pero a partir del prisma o las lentes de una particular visión–, una obra maestra previa. Así, estas obras maestras del arte trascienden los límites del arte y se convierten en iconos de la cultura popular contemporánea. Aquí interpretación es *reinterpretación*. Los músicos, los pintores, los publicistas, cualquier persona que lleva a cabo una variación de una obra previa, aquí, están *interpretando*, pero no son traductores de significado, sino reproductores creativos. En ellos se establece una tensión entre la fidelidad a la realidad que *interpreta* –que reproduce–, y el perfil de variación que su carácter, su instinto o genio artístico introduce, adaptándolo a su estilo, a su mundo, a su personal mirada. Desde esta óptica, es más fácil entender que lo que hacían Hesiodo –más aún Esquilo, que ya parte de textos literarizados previos– no era crear un relato primero o primigenio de la nada, sino *interpretar* un texto previo, un relato legendario ya existente, pasándolo

por el prisma de su mirada, es decir, reinterpretándolo. Estarían interpretando el mito en el sentido de convertir sus significaciones primarias en resignificaciones, a través de una manipulación más o menos velada.

Todo esto sitúa al teórico en un dilema. En el dilema de verse, por un lado, en la necesidad de tener que obrar respondiendo a la naturaleza real de esos textos, es decir, aceptando que son reescrituras, reinterpretaciones, y, por tanto, encierran una interpretación del mito que “fundan” al tiempo que, como reinterpretaciones y nuevos textos que son, ofrecen la posibilidad de ser interpretados por sus receptores (aquellos que no van a enfrentarlos fielmente, como historias de dioses literales). Por otro lado, cómo hacerlo, como partir de esta base, sin traicionar el carácter de textos fundacionales de los relatos míticos que nuestra tradición les ha dado. Para resolver esta tensión, y salir del intrincado panorama teórico anteriormente enunciado, hemos optado por servirnos de un nuevo término que evite tal problematización, así como las confusiones terminológicas. Para ello proponemos el concepto de *protointerpretaciones*, que nos permite una vía de conciliación.

Por *protointerpretación* entendemos pues un texto fundacional de los relatos míticos que contribuye decisivamente al establecimiento de la forma última de dicho relato que hemos heredado, al tiempo que adquiere una naturaleza reinterpretativa⁷. El relato mítico sería la suma de todas las versiones que lo conforman dentro de la tradición de origen (grecolatina). A partir de ahí, lo que tenemos es el relato mítico ya conformado, que sería la suma de todas las interpretaciones traductivas y reinterpretaciones traductivo-creativas generadas a partir y sobre aquel relato mítico original perdido, resultado de todas las versiones realizadas en el contexto de su cultura original (la grecolatina). De ello se deduce otra característica: las *protointerpretaciones* solo pueden darse dentro del contexto de la cultura original donde se produce el relato mítico. Más allá o fuera de ella, cualquier versión es ya una reinterpretación, tal y como aquí la vamos a definir enseguida, pues el relato mítico se da por concluido y cerrado. Concluido y cerrado en tanto que relato mítico, no en tanto que mito de carácter literario. La *protointerpretación* sería, pues, como hemos dicho, un texto fundacional de los relatos míticos que contribuye al establecimiento definitivo de la forma última de dicho relato y que hemos heredado, pero un relato fundacional que contiene un carácter

⁷ Entendemos que los relatos míticos provienen de diferentes vías de transmisión que nos dan como resultado un conjunto de versiones (no necesariamente complementarias), y que el relato mítico definitivo es la suma de todas esas versiones y las *protointerpretaciones* en el proceso de literarización de los mitos etno-religiosos, con las que pueden jugar los poetas y artistas de épocas posteriores.

reinterpretativo y, por tanto, en su realización, contenía ya una forma, por muy elemental que fuese (no todas lo son), de interpretación.

Proponiendo este término, conseguimos varias cosas. En primer lugar, distinguir las reinterpretaciones que eran los relatos tenidos por fundacionales de las reinterpretaciones posteriores a la tradición grecolatina. En segundo lugar, no anular el carácter de textos fundacionales de dichas reinterpretaciones, que les otorga nuestra tradición. En tercer lugar, reconocerles una propiedad interpretativa-traductiva (bajo la forma –fusionada con la forma– reinterpretativa-creativa) a la vez que su propiedad fundacional a nuestros ojos. En cuarto lugar, distinguir esa forma interpretativa contenida o germinal, de las interpretaciones-traductivas puras (aquellas que se erigen como un acto o texto traductivo directo sin más, y no creativo). Por último, las reinterpretaciones generadas dentro del contexto de la cultura grecolatina, a diferencia de las reinterpretaciones posteriores a la época grecolatina, o mitopoéticas, siempre mantienen un vínculo con la religión, un vínculo con lo sagrado. Incluso aunque la reinterpretación actúe para desacralizar, para desmitificar y cuestionar la naturaleza sagrada de los relatos míticos, sigue quedando así vinculada a las realidades sagradas de la cultura grecolatina, aunque sea para negarlas, pues enfrentarse a ellas mantiene un último reducto de ese vínculo que se desea superar. Con el término *protointerpretación* propuesto también conseguimos distinguir las reinterpretaciones vinculadas a lo sagrado de las reinterpretaciones que ya no mantienen esta relación (todas las posteriores a la época grecolatina, de carácter mitopoético)⁸.

2.7.- LA INTERPRETACIÓN

2.7.1.- TEXTO FANTASMA Y TEXTO REENCARNADO: DEL TEXTO INTERPRETANTE A LA MITOPOÉTICA

Desde la hermenéutica, ha venido entendiéndose por *interpretación* una forma de traducción. La interpretación como traducibilidad. Esta forma de interpretación,

⁸ Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento (no así en las épocas posteriores, cuando la mitología se asume ya plenamente como una forma literaria o cultural dentro del contexto de la cultura occidental, pero ya nunca más religiosa, como lo fue en la cultura grecolatina), las reinterpretaciones de la mitología también establecen un vínculo con lo religioso. Sin embargo, este vínculo ya no radica en reafirmar o cuestionar el carácter religioso original de los relatos míticos, como sucedía en la cultura grecolatina. Ahora el vínculo se desplaza a un nuevo espacio dentro de su nuevo contexto cultural. Se trata de la confrontación entre una religión oficial, el cristianismo, y una religión pagana. Cuestión que abordaremos con más detenimiento cuando lleguemos a estas épocas.

digamos, estricta, ocurre desde un texto y un discurso lógico-racional, que Schökel denomina *interpretación explicativa* (1994: 13-18) y Umberto Eco *interpretante*. Es decir, se genera un nuevo tipo de texto que toma como referencia un texto objeto, y cuyo único fin es indagar en el sentido de este. Este nuevo tipo de texto se diferencia radicalmente del texto generado a partir de un mecanismo de reinterpretación y reescritura, ya de carácter protointerpretativo, ya de carácter mitopoético. Ahora, el texto producido solo pretende explicar, traducir al lenguaje común, no ambiguo, poner de manifiesto o revelar el sentido oculto del texto original. Es una mediación para comprender el texto fuente u original. Los griegos iniciaron esta labor que, a la postre, se acabaría entendiendo como el paso del *mythos* al *logos*. No vamos a entrar en una disquisición sobre el nacimiento de la hermenéutica, ni a hacer una disección de la anatomía de la interpretación, ni a entrar en cómo la hermenéutica adquirirá un carácter autorreflexivo que da como resultado una «autovigilancia continua de sus operaciones» para controlar y regular la propia labor interpretativa (Iser, 2005: 94). Las diferentes formas de la interpretación en este sentido son amplias y han sido detalladamente estudiadas por Iser en su excelente *Rutas de la interpretación* (2005). A este estudio remitimos para todo lo concerniente a la historia de los diferentes tipos de interpretación desde el ámbito de esta «como acto de traducibilidad», que sería lo común a todos los géneros que, a partir de aquí, pueden sucederse (círculos hermenéuticos [Schleiermacher], espirales recursivas [Norbert Wiener] etc.) (Iser, 2005: 7 y ss.). Aquí vamos a centrarnos, sobre todo, en estas formas de «traducción» interpretativa desencadenadas en el contexto grecolatino, y en la Edad Media y el Renacimiento. Para el resto de las épocas, hemos preferido abordar las formas reinterpretativas, mucho más habituales y fértiles, y de mayor interés, puesto que es donde se generan las formas originales de aproximación al entendimiento *activo* del mito.

Dejemos constancia tan solo de que con el nacimiento de la hermenéutica en tanto que ciencia, la interpretación abandonará los caminos de la autoridad y entrará en el terreno de la interpretación concebida como algo dinámico y “artístico” (Iser, 2005: 94). Esto abona el terreno de lo que posteriormente se dará a conocer como mitocrítica y mitoanálisis. Sin embargo, nosotros debemos acotar los límites de esta investigación. Por tanto, solo vamos a abordar aquellas interpretaciones *traductivas* que, desde su contexto, están emparentadas con las formas del *comentario* y de la *crítica*, en las que, siguiendo a Iser (desde los postulados de Schleiermacher) la forma de obtener la comprensión era aún una suerte de «sustituto de la autoridad» (2005: 94 y ss.).

Este tipo de interpretaciones son, a su vez, las desencadenantes de lo que Ricoeur denominó “el conflicto de las interpretaciones” y que Iser clarifica así:

cada tipo trata de afirmarse a costa de los otros para demostrar su importancia respectiva, así como la profundidad y amplitud de sus ideas y alcances. Lo que revela [...] es la limitación inherente de todas las suposiciones [...] Opera una suerte de canibalización entre el marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo, el posestructuralismo, etc., en sus intentos por compensar sus diversas deficiencias. El resultado es un magma de discursos interpretativos [...] Esta amalgama de discursos interpretativos revela que ninguno tiene la capacidad de establecer un monopolio de la interpretación [...] el conflicto de las interpretaciones [...] impide a cualquiera de estos tipos cumplir con su pretensión inherente de ser omnímodos (2005: 26).

Esta forma de interpretación se superpone al texto original de manera fantasmagórica, como una presencia que no modifica la forma primigenia referencial, y que intercede entre nosotros y el texto original para salvar *la distancia*. La distancia (*espacio liminal* para Iser [2005: 29]), es el primer concepto que entra en juego en este tipo de interpretación. La distancia es constitutiva del fenómeno del texto como escritura y, después, del fenómeno del texto como objeto a entender a través del tiempo (desde tiempos –contextos– distintos). Y esta distancia es sin duda «la condición de la interpretación» (Domínguez Caparrós, 1998: 127). La interpretación es el intento de salvar esta distancia, traduciendo su significado, buscando un significado extraviado por el camino que va del texto a su receptor. Así, Stierle nos dice que

Sea que el comentario desee regresar al texto original y su significado o dar al texto pasado su significación presente, el comentario es siempre un puente entre el lector y el texto que aborda. Asimismo, el comentarista es un intérprete que vive en dos mundos, el del texto y el del lector, y que organiza el intercambio entre ellos. Sea cual sea la intención concreta del comentario, supone una diferencia entre el texto y su lectura que desea abolir (cito por Iser, 2005: 87).

Y Domínguez Caparrós, siguiendo a Ricoeur, nos recuerda que la escritura es consustancial a la creación de esta distancia:

La fijación de la palabra en texto tiene importantes consecuencias [...] libera al texto de la intención del autor [...] el mundo del texto [...] se pluraliza [...] la obra se abre en una serie ilimitada de lecturas, que se sitúan en contextos distintos. La lectura recontextualiza un texto descontextualizado (1998, 127).

La interpretación, por tanto, une al texto de origen y al receptor en el acto del entendimiento, de la comprensión que trata de facilitar o buscar para abolir la distancia,

que dificulta el acto de comprensión⁹. Es un trabajo histórico-crítico que busca el sentido sin manipular ni distorsionar, aparentemente, el texto de origen, dando como resultado un nuevo texto que no altera el texto fuente, solo se une a él en planos de superposición y transparencia, como una lente que afina y hace nítida la mirada del entendimiento. La búsqueda de sentido puede sumergirse en las aguas de la *intentio auctoris*, la *intentio operis* o la *intentio lectoris* (según los conceptos de Eco), y el método usado puede ser diverso: filológico, etimológico, contextual, genorológico, estructural..., o una mezcla de varios de estos. La *enciclopedia*¹⁰ del intérprete condicionará, claro, la capacidad interpretativa. La interpretación traductiva, en todo caso, puede considerarse siempre como una pequeña o gran nota a pie de página del texto original objeto del acto interpretativo. Bajo el término de reinterpretación hemos englobado, en contraposición a *interpretación*, todas aquellas formas interpretativas que, de alguna manera, o varias, reconvierten el texto de origen, reinsertándolo en un texto más amplio mediante un acto de reescritura creativo, es decir, haciendo del texto resultante una suerte de reencarnación del texto de origen, pero esto se detallará más adelante. Dos caminos se abrirán con respecto a la interpretación traductiva, pura, en la antigüedad. Uno de ellos será el evemerismo, que abordaremos en su momento. El otro, el alegorismo. La otra cuestión que entra ahora en escena respecto a la interpretación es por tanto el concepto de alegoría.

2.7.2.- EL PRINCIPIO DE ALEGORÍA

El otro aspecto fundamental que nos lleva al camino de la interpretación (y todas las formas protointerpretativas, reinterpretativas y exointerpretativas) es su sentido alegórico. «Expresado de la manera más sencilla –nos dice Fletcher– una alegoría dice una cosa y significa otra-. Destruye la expectativa normal que tenemos sobre el

⁹ El texto como objeto que debe comprenderse está, claro, en el lado opuesto de las concepciones actuales de la teoría literaria y la hermenéutica que consideran el texto como un estímulo para generar nuevas significaciones a partir de él, y nunca como un objeto que debe llevarnos a la revelación de la *intentio auctoris*.

¹⁰ Tomamos el concepto de enciclopedia de Umberto Eco. Eco toma este concepto del razonar enciclopédico de Deleuze y Guattari y puede emparentarse con el concepto de *semiosfera* de Lotman (Eco, 2009: 14 y ss.). Este concepto permite diferentes variantes, pero en esencia, para Eco, se trata de todo lo que un grupo social, donde se inserta el individuo, sabe sobre el mundo en un momento dado, es decir, el conjunto o suma hipotética de conocimientos compartidos en una sociedad o cultura concretas. Así, «la enciclopedia genera siempre nuevas interpretaciones en función de los contextos y las circunstancias» (Eco, 2009: 24 y 31).

lenguaje, que nuestras palabras ‘significan lo que dice’» (2002: 11)¹¹. De los inicios del alegorismo daremos cuenta más adelante, cuando indagemos las interpretaciones del mito de Prometeo en la época grecolatina. Diremos aquí, simplemente que, con la interpretación alegórica de los mitos que nace en la época clásica, se instaura el reconocimiento de más de un sentido al texto. Y que este principio alegórico parece ahora consustancial a los mitos, lo cual abre el camino a las interpretaciones y reinterpretaciones. Este hecho será trascendental para el devenir de la historia de la literatura. Con las polémicas y las disquisiciones sobre la cuestión alegórica de los mitos en la cultura grecolatina (y, posteriormente, aunque tratado de manera muy distinta, con las disquisiciones sobre el sentido alegórico de los textos bíblicos iniciados por la patrística y culminados en la teoría de los cuatro sentidos), se inicia un largo recorrido que llega hasta hoy y que sitúa la condición alegórica como parte esencial de la naturaleza de cualquier texto poético y literario. La condición de plurisignificativo otorgada al texto literario por las más modernas teorías literarias no hace sino reconocer el principio de alegoría como consustancial al texto literario. Y este principio se revela directamente deudor de aquellas primeras polémicas y discusiones sobre el sentido alegórico de los mitos en la antigüedad clásica, como ha demostrado Domínguez Caparrós con su trabajo *Orígenes del discurso crítico* (1993).

El principio de alegorismo es un reconocimiento de las capacidades simbólicas inherentes de los mitos. Las interpretaciones alegóricas iniciaron el camino de la interpretación de los mitos. El innegable principio alegórico de estos en los relatos míticos que nosotros hemos heredado, en tanto que tradición, es el culpable de la apertura de las capacidades simbólicas de los mitos (sobre las que se iniciaron aquellas primeras discusiones interpretativas). Estas capacidades permiten la posibilidad de generar infinitos significados a partir de la labor reinterpretable, inagotable labor realizada en todas las épocas.

¹¹ El principio de alegoría como hecho consustancial al texto literario ha sido brillantemente tratado por Angus Fletcher en su monumental obra *Alegoría* (2002), cuya lectura se muestra esencial para todo lo relacionado con esta cuestión. La alegoría, llevada a sus últimas consecuencias, subvertiría el propio lenguaje, «convirtiendo todo en una neolengua (2002: 12).

2.8.- LA REINTERPRETACIÓN

Yo no escribo. Yo releo

Álex Chico

Hay otra forma de interpretar que no genera un texto paralelo al texto objeto de interpretación, sino un nuevo texto en donde aquel se inserta y actualiza en una forma nueva. En el caso de lo que hemos llamado protointerpretaciones, puede conllevar, en los procesos de literarización, un proceso de remitificación, que refuerce el sentido religioso del texto (Hesíodo, Homero) o de desmitificación que lo descontextualice. En lo que llamamos reinterpretaciones el vínculo con lo sagrado ya se ha disuelto totalmente. En uno y otro caso el texto de origen queda abducido, absorbido en un texto completamente nuevo. Se produce aquí un fenómeno de reencarnación del texto que traslada el alma de su primer cuerpo, de la forma original del relato mítico, a un segundo cuerpo, como si de un proceso de reencarnaciones se tratase, en la evolución del alma o sentido del texto hacia un plano superior, en donde se reformula y perfecciona su sentido, respecto a las coordenadas culturales del receptor, o lo que Eco denomina su *enciclopedia*, volviéndolo funcional y poniéndolo en relación con unas nuevas coordenadas culturales y el horizonte de expectativas del nuevo receptor. Todo ello multiplica la capacidad plurisignificativa del texto de origen. Este nuevo texto, ya sea por su carácter protointerpretativo ya por su carácter literario o mitopoético es, así, plurisignificativo, entraña, a su vez, la necesidad de ser interpretado, es decir, requiere de un nuevo acto interpretativo que volcar sobre él. En el caso de lo que llamamos reinterpretaciones (ya perdido el vínculo sagrado de los textos reinterpretantes), ha sucedido un estadio previo de desacralización o desmitificación antes que él, que ha automatizado o agotado el mito como actante etno-religioso. Posteriormente, o simultáneamente, se ha generado un nuevo texto que reescribe y reactualiza el original que, en su nuevo cuerpo, da funcionalidad al alma del mito original, a través del proceso de reencarnación o intertextualidad.

Esta nueva funcionalidad consiste en la puesta en práctica de unos procedimientos creativos en la literatura, donde vendrá dada la transformación de elementos convencionales (formales, estéticos etc.) entre los que se encuentra la tradición de arquetipos literarios [...] Por esta pervivencia del mito, descontextualizado con relación a su relato original, desembocamos en la actividad creadora como momento en que recobra su actualidad, por cuanto la creatividad supone una actividad mitopoética [...] en la que el mito se puede convertir o bien en un elemento significativo del texto o bien en la base misma del nuevo texto [...] consideramos aquí una posible tipificación de la reescritura del mito en la literatura contemporánea, como actividad mitopoética (Martínez-Falero, 2013: 490-491).

Este nuevo texto producido y reinterpretante, a su vez, requerirá también de una interpretación. Tanto el texto fantasma, con una interpretación lógico-racional, como el texto reencarnado, en el proceso de reescritura o literarización, ya en primer grado, ya en segundo grado –como literaturización o mitopoética–, pueden desarrollar el principio de *eieségesis* o lo que Schökel denomina *exégesis existencial*: una explicación del texto conforme al sentido que tiene para el lector o receptor interpretante. En el caso del texto fantasma, como hipótesis, como posibilidad. En el caso del texto reencarnado, como naturaleza.

El texto reencarnado es la inserción del relato mítico en otro texto, elaborando una literatura que incorpora las capacidades simbólicas del mito descubiertas. Esas capacidades simbólicas no se muestran ya como un simple significado descubierto, sino un mecanismo apto para generar nuevos textos aprovechando dichas capacidades simbólicas. Se inicia así un proceso de reescritura que requiere *a)* la conciencia de estar ante un objeto textual plurisignificativo y con capacidades simbólicas *b)* la conciencia de enfrentarse a un objeto textual de la tradición, es decir, la categoría de un mito literarizado, *c)* la interpretación de dicho objeto textual, el mito literarizado, puesto que se va a utilizar desde la dimensión de un plano significativo concreto, y *d)* la utilización activa de dicho significado, al insertarlo en otro discurso no mítico, sino literario, que contempla aquel no como *mythos*, sino como tradición, como *mythología*, utilizando sus capacidades simbólicas, a través de la interpretación previa y los significados establecidos, para generar dicho discurso, esto es, para reescribirlo. Este proceso de reescritura intertextual, finalmente, modifica la forma externa del relato mítico original, pero sobre todo su estructura interna. Para ello, construye una forma externa alternativa, consciente de su esencia literaria, que asume los valores interpretados, es decir, las posibilidades de su estructura interna, potenciándolas en una nueva forma. Esta nueva forma no modifica totalmente la forma previa –que se acepta y salvaguarda como objeto sacralizado de la tradición en unos mínimos–, o, dicho de otro modo, más que modificar la forma previa, la desdobra, produciendo dos relatos diferentes que conviven: el mítico de la tradición, y el literario, en una nueva forma cultural basada en formas de interpretar y utilizar esas interpretaciones sobre el mito. Este proceso de reescritura es el camino de la *reinterpretación*. Este nuevo texto no será solo una interpretación de otro texto, sino un nuevo texto interpretante que, a su vez, deberá ser interpretado. Una interpretación creativa, activa, mitopoética. La asunción de la interpretación, y su

discusión, no será ya suficiente, será necesario interpretar la interpretación, es decir, *reinterpretarla*. Esta *reinterpretación* está desdoblando pues, a su vez, las necesidades hermenéuticas, puesto que no se tratará ya simplemente de validar, someter a juicio, negar o refutar la interpretación de un mito, sino que será necesario esa interpretación de la interpretación que llamamos reinterpretación.

2.8.1.- LA ESTRUCTURA MITEMÁTICA

Ya hemos apuntado que un relato mítico no posee un texto fijo, inmutable. Los relatos míticos son la suma de todas sus diferentes versiones, lo que multiplica sus posibilidades hermenéuticas. Ya hemos dicho que los relatos fundacionales no eran tales, pero nos dejaron las versiones tenidas por tales de las que parten todos los posteriores acercamientos postgrecolatinos al mito. El relato mítico heredado en nuestra tradición es, por tanto, múltiple. Además, en el ejercicio literario, los procesos de relectura y reescritura interaccionan como modo de creación-interpretación. La riqueza de los propios relatos unido a la herencia de ellos en Occidente como la suma de todas las versiones y reinterpretaciones dadas en la antigüedad, conllevará la visión de estos relatos míticos como entidades divisibles en *mitemas o mitologemas* según la brillante aportación crítica de Lévi Strauss:

un mito es, ante todo, un relato –frente a los símbolos, que son puntuales y trascendentes–. No hay que olvidar que está compuesto de secuencias –mitologemas y mitemas– de notoria carga simbólica y que, por otra parte, esa narración memorable está cenada sobre la actuación dramática de unos personajes [...] esos *prósopa* o máscaras dramáticas [es] lo que da a los mitos su potencial poético. Y de ahí también la posibilidad de recortar el relato, de descomponerlo, y de deconstruirlo, y resemantizarlo, con tal de conservar los nombres, actitudes e imágenes esenciales. Es decir, el mito tiene una precisa estructura narrativa, y, por ello, como ha subrayado en su análisis C. Lévi Strauss, cabe descomponerlo en mitemas y luego recomponerlo [...] [en] novedosas transformaciones de sus esquemas (García Gual, 1998: 38)

Esta estructura mitemática permite establecer relaciones de hipertextualidad en el sentido de Genette, configurándose como un sistema estructural altamente versátil y, así, inmensamente útil y funcional para la actividad reinterpretativa de carácter creativo mitopoético. Herrero Cecilia ha resumido estas relaciones hipertextuales de manera insuperable, por lo que preferimos citar el largo fragmento de su estudio en el que da cuenta de ello en su totalidad:

Las semejanzas entre las diversas actualizaciones hacen del mito una especie de intertexto ideal de referencia. Ahora bien, como cada actualización presenta un universo textual específico, ese universo puede ser analizado desde el concepto que Genette designa con el nombre de *hipertextualidad*, es decir un texto B (“hipertexto”) que reformula a otro texto anterior A (“hipotexto”) sin el cual el texto B no existiría como tal. La relación de hipertextualidad no es de comentario o de cita del texto anterior por el texto nuevo sino que implica una relación de transformación. Según Ivanne Rialland, en el caso de la transformación de un mito, el hipertexto reescribe el *intertexto* ideal del mito por medio de lo que Riffaterre llama un *interpretante* que corresponde a la perspectiva desde la cual se está enfocando al mito en el texto. Por otro lado, las diversas modificaciones introducidas por la reescritura de un mito quedarán pronto asumidas en su espacio mítico global, surgido de la imaginación creadora. Ese espacio mítico global, que se enriquece con cada actualización individual, es percibido por la conciencia colectiva como un esquema simbólico prototípico desde el cual se va iluminando la dimensión problemática del destino y de la experiencia del ser humano. Por eso Ivanne Rialland [...] insiste en la función del mito como “intertexto” generador de nuevos textos que instauran con él relaciones de *hipertextualidad* y justifican así la perennidad del mito (2006: 70).

2.8.2.- LA IMPOSIBILIDAD ARQUETÍPICOTEXTUAL COMO APERTURA INFINITA: MULTIPLICIDAD TEXTUAL EXTREMA DEL RELATO MÍTICO, EFECTOS PALIMPSÉSTICOS, REESCRITURA ABDUCTIVA, MITOPOÉTICA

La reescritura del mito de Prometeo que realiza Protágoras en el *Protágoras* de Platón legitima una nueva posibilidad interpretativa que el texto original no podrá validar ni refutar, puesto que el relato mítico acaba siendo la suma de todas sus versiones, incluida esta nueva versión. El texto se renueva, reescribiéndose a partir de sus mitemas, y legitima su interpretación. Con más motivo sucede aún en una obra literaria como el *Prometeo mal encadenado* de Gide, en donde la utilización del mito, en la reescritura de una ficción, no se suma al relato mítico, pero sí a las posibilidades simbólicas de dicho relato, que quedan así ampliadas más si cabe durante el proceso. La tradición literaria ampara la reescritura de las posibilidades simbólicas a través de una ficción, lo que acaba equivaliendo a una nueva versión del relato mítico. No es una nueva versión del relato mítico *stricto sensu*, pero sí acepta que ese relato mítico se reactualice como texto de ficción y amplíe sus posibilidades simbólicas, siempre que conserve algún mitema o algún tipo de vínculo con alguna parte esencial del relato mítico original (si no, estaríamos ante un mito distinto y no una reinterpretación). Las relaciones de hipertextualidad analizadas por Herrero que acabamos de exponer sintetizan perfectamente todo esto. Se trata por tanto de una forma de interpretación activa, creativa. El relato mítico no es ya solo el relato mítico griego, sino la suma de aquel –suma, a su vez, de todas las variantes del relato– y la suma del relato mítico

literario –suma, a su vez, de todas las versiones del mito literario–, quedando todo englobado en la configuración de esa suerte de *espacio mítico global*. Esta concatenación de sumas protointerpretativas, interpretativas y reinterpretativas de los relatos míticos multiplica hasta el infinito la posibilidad de renovación de las propiedades simbólicas del relato mítico en sí. El nuevo –y en constante transformación– relato mítico resultante pues no anula ni corrige ni impide las interpretaciones y reinterpretaciones anteriores o previas a él, puesto que siempre es un texto en proceso. El texto en proceso continuamente las (se) legitima porque se rehace y reactualiza una y otra vez a sí mismo. Este proceso hace que la interpretación del mito, en un momento histórico concreto precise de poner en funcionamiento y en relación toda la tradición disponible.

Consideremos en primer lugar el relato mítico tenido por clásico. No hay una versión original primera y definitiva sobre la que interpretar. Hemos aludido a que el relato mítico es la suma de todas las versiones del relato. Es un texto pues orgánico, palimpsestico, en donde las versiones previas nunca se borran del todo, se superponen. La interpretación de Prometeo como mito del poeta genio-creador que desarrolla el Romanticismo se fundamenta en el relato mítico que ofrece una versión de Prometeo como creador de la Humanidad. El texto –el relato mítico como suma de todas sus versiones– legitima esta reinterpretación. Pero esa reinterpretación parte de un hecho que pasa desapercibido: para llegar a ella, a su reelaboración creativa, el texto reinterpretante, que nos da una forma nueva, reactualizada, ha debido partir, previamente, de un acto de interpretación. A través del mitema del robo del fuego, por ejemplo, se puede llegar a la interpretación de este acto como un acto de rebeldía ejecutado por Prometeo. A partir de esa interpretación puede generarse un nuevo texto reinterpretante que configure el símbolo de Prometeo como el poeta-rebelde.

Una interpretación, decíamos, es un texto traductivo, esto es, trata de traducir a términos de significado un significante. Este hecho genera un nuevo texto que, en principio, no aspira a ser interpretado pues ya está interpretando, no promueve la necesidad de ser traducido pues ya es la Traducción. La reinterpretación, como vemos ahora, también resulta de una interpretación, pero el texto resultante no es de índole traductiva, sino creativo-abductiva y mitopoética. Por lo cual, este nuevo texto, que está *reinterpretando*, necesita, a su vez, de volver a ser interpretado. La reinterpretación parte de un estado inicial de interpretación, de un acto inicial interpretativo, solo que este acto se diluye en el acto reinterpretativo. El interpretante parte de la asignación de

un significado sin el cual la reinterpretación, sencillamente, no es posible. Así, un poeta romántico, como poníamos por caso, interpreta el mito de Prometeo como la alegoría del ser rebelde. A partir de ahí, construye un canto que ensalza las virtudes del poeta como ser rebelde ante sus límites, por tratar de crear, o como ser rebelde ante la sociedad, utilizando el mito como intertexto funcional. Para elaborar ese canto, identifica dos realidades, la de Prometeo, y la de ese sujeto lírico poeta en el que se representa. Estamos ya en el terreno de la reinterpretación, pero la reinterpretación siempre requiere un acto previo de interpretación. Una interpretación que se actualiza y renueva, a través de la generación de vínculos con la *enciclopedia*, el contexto, el mundo del autor, produciendo un nuevo texto de naturaleza creativa. Lo que sucede es que el acto previo de interpretación y el posterior acto reinterpretativo, de creación de nuevos significados (como texto que requerirá ser, a su vez, interpretado) no se dan de manera separada, sino simultánea. Ambos actos se funden en un solo acto, corporeizándose en un solo texto donde una y otra, interpretación y reinterpretación, quedan unidas de manera indistinguible. Para todo ello, claro, como ya hemos apuntado, ha sido necesaria la transformación paradigmática del texto objeto de interpretación o reinterpretación. El relato mítico original ha debido romper sus vínculos con lo religioso y convertirse ya en categoría estética.

La reinterpretación de la mitología resulta, de esta manera, un mecanismo terriblemente fértil de producción creativa, que no solo impide que se agoten los significados potenciales que ofrece el mito, sino que además los multiplica y los habilita para cualquier mundo moderno que se suceda. La reinterpretación se revela como una suerte de culminación de la hermenéutica, porque en su ejecución produce un acto traductivo y creativo simultáneamente, generando un nuevo texto que requiere a su vez de interpretación, lo que une a la hermenéutica con las teorías modernas del texto literario como texto plurisignificativo y como espacio para generar interpretaciones infinitamente de manera activa. La hermenéutica se dirige hacia dos direcciones opuestas al mismo tiempo sin obstáculos ni impedimentos en este mecanismo de bilocación. El resultado es que la propia hermenéutica se multiplica a sí misma. No solo porque un significado no sea nunca definitivo, sino porque desestabiliza la propia naturaleza del significado al tiempo que la produce. Encontrar un nuevo significado es ratificar la imposibilidad de un significado último, definitivo. Con un carácter artístico o literario y una esencia mitopoética, las reinterpretaciones son interpretaciones y reescrituras al mismo tiempo.

2.8.3.- DESTIPOLOGIZACIÓN DE LA REINTERPRETACIÓN

Numerosos autores han intentado ensayar una tipología de las formas de reinterpretar la mitología desde la literatura contemporánea. La mayoría de estas propuestas arrojan mucha luz al fenómeno reinterpretativo, pero, a nuestro juicio, siempre dejan vacíos imposibles de llenar. Sumemos a ello que el proceso de reinterpretar la mitología es un mecanismo literario tan fértil, instalado en una perpetua renovación, que siempre cabe la posibilidad de que surja una nueva forma reinterpretativa que no se ajuste a las tipologías y requiera de nuevas recategorizaciones. Las tipologías ofrecidas, por ejemplo, por García Gual (1998) o Martínez Falero (2013) resultan de gran interés para aproximarse a un estudio de las reinterpretaciones de la mitología en la literatura moderna. Este último, por ejemplo, establece una clasificación de formas de reescritura en: reescritura por adición de mitemas, reescritura por combinación de mitemas, reescritura por subversión de mitemas, reescritura por analogía respecto de la estructura del relato o reescritura por analogía respecto de la trama del relato (2013: 492 y ss.). Esta tipología maneja los conceptos de desmitificación e intertextualidad, desde bases de descontextualización y recontextualización. Por su parte, García Gual establece una clasificación de cinco tipos o maneras en que la literatura hace uso del mito reinterpretándolo: la alusión (inserción de los reflejos simbólicos en una escena actual), la amplificación novelesca (ampliar las escenas del mito o dando a la narración un estilo distinto y novedoso), la prolongación del relato («cuando un escritor añade por su propia cuenta y fantasía nuevos episodios a una saga antigua»), la ironía (recontar el relato desde la sorna o el escepticismo, produciéndose un contraste) y la subversión del sentido del mito. Estos dos últimos, dice García Gual, «no es el contenido mítico lo que aparece modificado sino la interpretación que se sugiere mediante el modo de narrarlo» (1998: 36 y ss.). No obstante, cualquiera de estas clasificaciones se muestran, a la postre, insuficientes para afrontar la riqueza y complejidad de la escritura reinterpretativa. Prueba de ello es que el propio García Gual se ve obligado a reconocer que muchas reinterpretaciones acaban combinando o fusionando varios de los procedimientos que él acaba de establecer o incluyendo colateralmente otros que completan a los predominantes. Otro tanto cabría decir para el esquema propuesto por Martínez Falero.

Ensayar una tipología de los tipos de reinterpretaciones no es el objeto último de este trabajo y, además, sería una actividad condenada a un alto grado de fracaso, puesto que las reinterpretaciones son, básicamente, inagotables en recursos y originalidad, y no hay sistema que las regule todas y cada una de ellas de manera tipológica. Por ello, no vamos a realizar aquí ningún intento de ensayar una tipología de la reinterpretación. Nos limitaremos, eso sí, a reconocer ciertas tendencias o formas que pueden predominar en una manifestación reinterpretativa concreta, y trataremos de señalarlas a medida que vayamos analizando diferentes reinterpretaciones del mito de Prometeo. Proponemos por tanto en este trabajo una suerte de destipologización de la actividad reinterpretativa, abandonando cualquier intento de establecer una tipología, y preferimos acercarnos más a líneas de trabajo como la de Díez de Corral, quien habla de *la función del mito clásico en la literatura contemporánea*, reconociendo que esa función tiene múltiples direcciones y se presenta bajo un inagotable desfile de formas y maneras de actuar. Ese desfile sería la ilimitada cadena de reinterpretaciones que, originalidad tras originalidad, innovación tras innovación, atraviesa las culturas de todas las épocas buscando siempre una manera renovada de utilizar y reinterpretar el mito, ya haciendo virtualmente ilimitadas las posibilidades de ese espacio mítico global.

2.9.- EXOINTERPRETACIÓN: LAS ESTRUCTURAS SUPERDISCURSIVAS

El término reinterpretación no genera apenas problemas. Está clara su naturaleza, ya expuesta: da como resultado un texto creativo, que contiene un acto interpretativo-tractivo en él, pero que se funde con un texto creativo que, al tiempo que nace de una interpretación previa, requiere, a su vez, de interpretación, de una nueva interpretación.

Hasta aquí, el modelo propuesto también nos permite tratar otro matiz: tanto las protointerpretaciones como las interpretaciones y reinterpretaciones se realizan desde el ámbito del arte (fundamentalmente), de la filosofía o del discurso intelectual (humanístico), ya sea mediante el ensayo, la conferencia, la teoría literaria, la tertulia cultural etc. Pero hay una forma especial de reinterpretación que sale de estos ámbitos para producirse como discurso cultural. Para este género especial de reinterpretación hemos propuesto el término de *exointerpretación*. Una exointerpretación es básicamente y en esencia una reinterpretación, pero esta ya no va a realizarse desde los

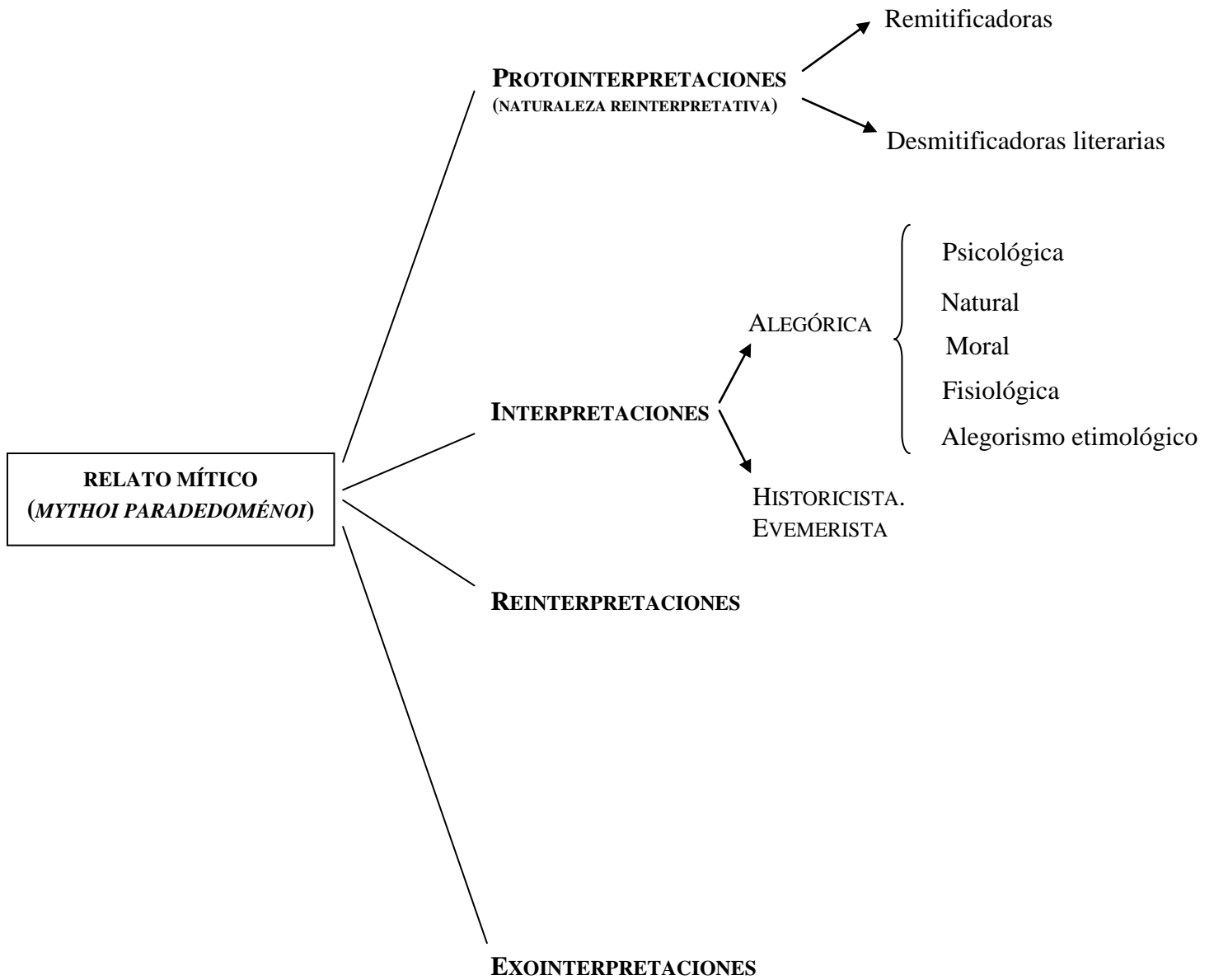
ámbitos citados (aunque haga, como de hecho generalmente hace, uso del objeto artístico para articularse). Pongamos por caso la reinterpretación del mito de Prometeo que desde EE.UU y el discurso cultural del capitalismo se va a realizar mediante la estatua de Prometeo del Rockefeller Center. Es cierto que parte de un principio artístico: una escultura. Pero hay diferencias de naturaleza con, por ejemplo, la escultura *Prometeo no debiste traer el fuego* de Esperanza D'Ors o el cuadro *Prometeo* de Ribera o la novela *Prometeo mal encadenado* de Gide. Estos últimos están regulados por un marco: el museo, la edición. La primera carece de marco. Esto no las hace más ni menos “artísticas”. Solo define su condición. Las segundas se convierten en una obra que elabora un discurso interno. El discurso nace del objeto artístico pero remite a procesos sígnicos interiores para generar significado. No es ahora este el caso. El objeto artístico se va a desplazar fuera del marco regulador del museo –el arte–, o el libro, la edición –la literatura–. A partir de este desplazamiento ocupa un nuevo espacio, y desde este nuevo espacio va a contribuir a articular un discurso cultural de manera distinta. Ahora no es el objeto artístico el que encierra el discurso, compuesto de elementos sígnicos internos que construyen un discurso interior, un discurso de carácter artístico, sino que se convierte en un elemento sígnico más de un discurso exterior a él, de un discurso cultural externo. La obra de arte se ha convertido toda ella no solo en un contenedor de elementos sígnicos, sino en un elemento sígnico en sí mismo, que se relaciona con otros elementos sígnicos de su cultura para elaborar un discurso cultural. Así pues, la exinterpretación, cuando utiliza objetos artísticos para realizarse (no siempre los utiliza) no genera un discurso interno o no solo genera este discurso, se convierte en signo de otro discurso –un discurso cultural– externo a ella. Aunque se realice mediante una obra de arte, esta obra no crea un discurso desde su interioridad o, si lo hace, no es este su fin, en todo caso, es una reminiscencia de su condición inicial de obra de arte. El discurso creado a partir de ella no es, por tanto, de índole artística o literaria, sino, como decimos, cultural. La novela de Gide es una obra literaria que realiza una reinterpretación del mito de Prometeo, la estatua del Rockefeller Center no es una estatua que realiza una reinterpretación de Prometeo, es una cultura que realiza una reinterpretación de Prometeo a partir de ese signo en que se ha convertido esa estatua. Es para este tipo de reinterpretación cuyo marco discursivo regulador no es el arte sino la cultura para el que hemos propuesto el término de *exinterpretación*.

2.10.- SÍNTESIS DEL MARCO PROPUESTO

Así pues, los cuatro conceptos (protointerpretación, interpretación, reinterpretación y exointerpretación) estructuran un modelo hermenéutico que permite acoger todas las posibles modalidades hermenéuticas ejercidas sobre el mito de Prometeo. La interpretación acoge todos aquellos textos de índole traductiva sobre el mito, pertenezcan a la época grecolatina o a momentos históricos posteriores. Las reinterpretaciones son interpretaciones activas, de índole creativa (fusionadas necesariamente con un acto interpretativo implícito que se da de manera simultánea al acto recreativo en un único texto final y resultante). Las protointerpretaciones serían un tipo particular de reinterpretación que involucra a los textos fundacionales de los relatos míticos. Como tales relatos fundacionales, solo pueden darse en la cultura de origen –en este caso, la grecolatina–. Además, establecen un vínculo necesario con la naturaleza religiosa, sagrada, del mito, ya sea por vía de la afirmación o de la negación, lo que hace que se engloben en ella también textos literarios del género desmitificante, siempre producidos dentro de la cultura grecolatina. Las exointerpretaciones serían todas aquellas reinterpretaciones que se producen desde el exterior del marco literario, artístico o humanístico, insertadas en un marco más amplio que engloba a todos los demás marcos, el de la cultura. A este tipo de reinterpretación pertenecerían los discursos culturales realizados a través de obras de arte reconvertidas en signo puro. También hemos englobado aquí, aunque tendrían un carácter más fronterizo entre la reinterpretación y la exointerpretación, tal y como las hemos definido, aquellas formas discursivas *exoartísticas*, reinterpretaciones pues que se realizan desde otro tipo de discursos no artísticos. Las reinterpretaciones del psicoanálisis clínico o teórico (no una obra de arte de filosofía psicoanalista), desde el discurso científico, serían un buen ejemplo de ello.

A continuación, presentamos un cuadro sinóptico que ofrece, como mapa conceptual, el marco regulador que hemos construido, resultante de la problemática y la teorización expuestas en estas páginas y las soluciones propuestas, y que sirve de base a esta investigación sobre las diferentes interpretaciones del mito de Prometeo que a lo largo de la historia se han dado.

3.- CUADRO SINÓPTICO



4.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Todo acto hermenéutico presupone una distancia. A partir de esta distancia se genera un vacío y en este vacío se estructura una conexión relacional autor-texto-receptor que va a generar una matriz de significaciones posibles. En este punto irrumpe la ciencia hermenéutica, que trata de esclarecer las posibilidades de esas relaciones en su unión con la generación de significados, o lo que llamamos interpretación. Para fijar el armazón teórico, los conceptos y las premisas con las que elaborar el marco teórico que nos permita clasificar y analizar las diferentes interpretaciones del mito de Prometeo en la historia, nos han resultado esenciales los estudios de Domínguez Caparrós *Orígenes del discurso crítico* (1993), *Estudios de teoría literaria* (2001) y los textos de Schökel, Gadamer, Lledó y Ricoeur recogidos en su edición de *Hermenéutica* (1997). Junto a ellos, hemos aplicado conceptos y planteamientos desarrollados desde una perspectiva semiótica por Umberto Eco en sus obras *Los límites de la interpretación* (2013), *Interpretación y sobreinterpretación* (2002) y *Obra abierta* (1992), que nos han permitido fijar las herramientas y los métodos con que afrontar las actividades hermenéuticas realizadas con el mito de Prometeo por diferentes pensadores, artistas, estudiosos y científicos en distintos periodos históricos. Igualmente, nos han resultado útiles algunos conceptos teóricos ofrecidos por Derrida en *La diseminación* (2015). En las relaciones teóricas de la hermenéutica con la historia, y las conexiones entre hermenéutica, historia y lo que Ricoeur llama *acción*, hemos partido de los postulados expuestos por este en su libro *Hermenéutica y acción (de la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción)* (2008). Para fijar todo este andamiaje teórico sobre la experiencia hermenéutica, completándolo con algunos matices conceptuales, hemos consultado así mismo los útiles estudios de Romo Feito «*Escucho con mis ojos a los muertos*». *La odisea de la interpretación literaria* (2008), los *Apuntes de hermenéutica* de Schökel (1994) y *Rutas de la interpretación* de Iser (2005). Y nos han resultado esenciales los conceptos manejados por Domínguez Caparrós (1993; 1998) García Gual (1998), Martínez Falero (2013) y Herrero Cecilia (2006). Con respecto al concepto de alegoría, el trabajo ya citado de Domínguez Caparrós (1993) así como el de Fletcher (2002) nos han resultado esenciales. La adopción de la escritura como sistema cultural marca un importante punto de tránsito en la evolución de la mitología en la antigüedad, tanto en la fijación de determinados

relatos mítico y sus mitemas, como en el papel que desempeñará la mitología en la educación, y la dialéctica poesía-filosofía que dará inicio al desarrollo de un sistema lógico-racional volcado sobre el *mythos*, conduciéndolo así hacia el *logos*. Se inicia así un proceso cultural que hará crecer exponencialmente, de un lado, las interpretaciones alegóricas de los comentaristas de los poetas, en una defensa a ultranza de los mismos frente a los ataques de la filosofía; de otro, la unión irreversible de *mythos* y *logos* que impondrá cuantiosos matices hermenéuticos desde la filosofía. Desde esta perspectiva, hemos considerado la necesidad de revisar los conceptos de Platón sobre la escritura, expuestos en el mito de la invención de la escritura recogido en el *Fedro* (1994) y, en relación a este, los trabajos de Jacques Derrida *La diseminación* (2015) y Emilio Lledó *El silencio de la escritura* (2011).

Como guía base en la aplicación de diferentes perspectivas hermenéuticas en la antigüedad y en la modernidad en relación a los mitos nos hemos servido del ya citado estudio de Domínguez Caparrós (1993) que, haciéndose eco de las propuestas al respecto de críticos reputados como J. Tate y J. Pépin, no solo ofrece un sistemático y completo panorama de la evolución de la hermenéutica hasta finales de la Edad Media, sino que resulta esclarecedor en cuanto a la realidad teórica de las diferentes propuestas que se van sucediendo en la antigüedad en relación a la interpretación de los mitos, además de conectar algunos de estos planteamientos hermenéuticos de la antigüedad con las últimas y más actuales teorías de interpretación literaria. Para precisar estos puntos de conexión nos hemos servido, a su vez, de algunos planteamientos realizados por Todorov en sus *Teorías del símbolo* (1981a) y su *Simbolismo e interpretación* (1981b), y de Barthes en *El grado cero de la escritura* (2005), así como de los estudios de Umberto Eco sobre arte y estética medieval (2012), donde ofrece enriquecedoras consideraciones hermenéuticas. Nos han sido útiles en estos aspectos los manuales sobre teoría de la literatura y crítica literaria de García Barrientos (2007), García Berrio-Hernández Fernández (2012), Gómez Redondo (2008), Domínguez Caparrós (2009) y Viñas Piquer (2015), así como el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* de Ducrot y Todorov (2009), donde se ofrecen completas y detalladas revisiones de la historia, las líneas maestras y los conceptos fundamentales de las diferentes teorías literarias que han marcado el devenir de la literatura y, por tanto, la manera de interpretar y enfrentarse tanto a los textos como a la generación de significados desde todos los ámbitos y puntos de vista posibles en la era moderna. Todos ellos han sido consultados puntualmente y nos han sido útiles para comprender y manejar conceptos

complejos de estudiosos como Genette, Bajtín, Barthes o Derrida. Las visiones panorámicas sobre las diferentes perspectivas hermenéuticas en la antigüedad y en la modernidad en relación a los mitos que ofrecen Luis Antonio de Villena (2011), Gilbert Highet (1996, vol. I y II) y García Gual (1997a y 1995), en donde se ofrecen cuantiosos datos panorámicos sobre la hermenéutica volcada en el relato mítico de Prometeo, nos han servido para completar esta aproximación.

Para establecer el relato mítico paradigmático del mito de Prometeo –desde la suma de sus diferentes versiones– que hemos heredado de la cultura grecolatina, hemos recurrido al diccionario de Pierre Grimal (1997), un clásico excepcional en su género. Por supuesto, se han consultado las fuentes originales sobre las que hemos centrado nuestra atención en la labor de interpretación y reinterpretación del mito en la actualidad. Entre todas, hemos centrado nuestra atención en las juzgadas de mayor relevancia, a saber, las obras de Hesíodo, *Teogonía* y los *Trabajos y días* (edición de Gredos, 2000), quien recoge la dilatada tradición oral y le da una primera forma codificada en la escritura, en el tránsito de una cultura oral a una cultura escrita, con todas las implicaciones que este proceso cultural conlleva; la de Apolodoro, en el otro extremo, cuya *Biblioteca* (edición de Gredos, 2001) cierra su forma en el periodo helenístico. Entre uno y otro distan casi mil años, y ambos ponen de manifiesto la fijación, en un primer momento, del relato, derivada de una tradición oral (Hesíodo) y la posterior fijación, en un segundo momento, consecuencia ya de una amplia tradición literaria del mismo tras de sí, una vez que la literatura escrita adopta en su seno el relato mítico antiguo y comienza una cadena de transformaciones, mediante un proceso de recreaciones, reelaboraciones y relecturas que se irá detallando, literarizando el mito y culminando este camino hermenéutico desarrollado en dos vías paralelas: el del discurso lógico-racional y el del discurso literario. Los otros textos clásicos donde hemos centrado su atención son los de Esquilo (2004) y Platón (2000), con alguna mención a Aristófanes (2007) y Luciano (2005). Para el estudio interpretativo y reinterpretativo del mito de Prometeo en el periodo clásico, nos han resultado esenciales las propuestas y lecturas de García Gual en sus *Prometeo: mito y tragedia* y *Prometeo: mito y literatura* (1979 y 2009); de Varela Álvarez (2006) y de Pastor Cruz (1998). Así mismo, las propuestas de Luri Medrano (2001), cuyo estudio nos ha servido de referencia a lo largo de todo el trabajo.

Para diferentes aspectos teóricos sobre la mitología en la antigüedad, en su relación con las creencias, las *polis*, la organización social, los rituales, la educación, la

evolución del sistema mitológico helenístico, sus implicaciones y significaciones culturales en el paso de una cultura oral a una cultura escrita, su influencia en la herencia grecolatina de sociedades posteriores, sus conexiones con otras religiones, tanto occidentales como orientales, y su conexión con diferentes discursos filosóficos, científicos y literarios en distintas épocas, hemos consultado puntualmente estudios señeros en el tema, como son los de Burkert (*Homo Necans*, 2013; *La creación de lo sagrado*, 2009; *De Homero a los Magos*, 2002), Vernant (*Mito y sociedad en la Grecia antigua*, 2003; *Mito y religión en la Grecia antigua*, 2001; *Los orígenes del pensamiento griego*, 1998), Detienne (*Los griegos y nosotros*, 2007; *La invención de la mitología*, 1985), Grimal (*La mitología griega*, 2003), García Gual (*Mitos, viajes, héroes*, 2001), Lévêque (*Tras los pasos de los dioses griegos*, 2006), Bermejo Barrera, González García y Reboreda Morillo (*Los orígenes de la mitología griega*, 1996), Alberto Manguel (*El legado de Homero*, 2010) y Alvar y Blázquez (eds.; *Héroes y antihéroes en la Antigüedad clásica*, 1997). En todos ellos se encuentran, diseminadas, innumerables apreciaciones sobre cuestiones del mito de Prometeo –sobre el que hemos centralizado nuestro interés–, así como de casi todas las cuestiones que pueden concernir a la Grecia antigua. Sobre el significado y las funciones del mito tanto en la antigüedad como en épocas posteriores resultan especialmente sugerentes los estudios señeros de Kirk *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* (2006) y *La naturaleza de los mitos griegos* (2002) que hemos tenido presentes en todo momento. No menos sugerentes resultan algunas de las apreciaciones que sobre el mito realizan Blumenberg (2003 y 2004) o Barthes en las consideraciones teóricas de su ya clásico y reconocido texto *Mitologías*, que hemos manejado en su edición de 2009.

Las múltiples y disímiles interpretaciones sobre la categoría de mito y, después, sobre el relato mítico de Prometeo, así como la amplia franja temporal que se establece entre los primeros testimonios escritos de la mitología griega y la actualidad, que comprende no solo diferentes momentos históricos –condicionantes intrínsecos de la praxis interpretativa–, sino el paso por distintas épocas y civilizaciones, cuyas posiciones respecto del mito y del pensamiento sobre el mito y la mitología van unidas a una naturaleza cultural divergente, nos han llevado a organizar nuestro trabajo en dos grandes bloques: las interpretaciones del mito de Prometeo en la antigüedad y las interpretaciones del mito de Prometeo en la modernidad. Dentro del periodo que hemos así considerado *antigüedad* hemos realizado una revisión de los textos originales donde se fue polarizando la recepción, reelaboración, interpretación o reinterpretación del

relato mítico de Prometeo, que sigue, a grandes rasgos, dos caminos distintos: el del pensamiento interpretativo lógico-racional, configurado desde la filosofía, que aborda el mito en su transición del *mythos* al *logos*, adoptando una perspectiva científico-filosófica y desarrollando una hermenéutica propia y consciente sobre el mismo; y el de la inserción del mito en una estructura o discurso literario más amplio, que realiza así una reinterpretación del mito. Al primero de estos caminos hermenéuticos pertenecen clásicas como las de los sofistas (1996), los mitógrafos griegos Paléfato, Anónimo Vaticano y Aneo Cornuto (2009), las *Moralia* de Plutarco (1986) o las *Alegorías de Homero* de Heráclito (1989), que hemos consultado cuando ha sido necesario. Al segundo camino pertenecen el *Prometeo encadenado* de Esquilo (2004), *Los pájaros* y *Las ranas* de Aristófanes (2007) o los *Diálogos de los dioses* de Luciano de Samósata (2005), así como su diálogo *Prometeo (o el Cáucaso)* (edición ofrecida por García Gual en *Prometeo: mito y tragedia*, 1979). Pseudo Plutarco (2008), Dionisio de Halicarnaso (2001 y 2005), Salustio (2008) y Cicerón (1999a y 1999b) son otros nombres que a veces hemos necesitado consultar para cuestiones muy puntuales de nuestro trabajo.

La Edad Media nos sitúa ya fuera de la cultura grecolatina. Asistimos al auge y ascenso hasta un primer plano de relevancia de la hermenéutica patristica y el desarrollo progresivo de un sistema de interpretación de las sagradas escrituras que condicionará el arte de la hermenéutica de la época, propiciando un alejamiento del foco de las religiones paganas que hará disminuir el interés sobre las mismas. Si bien el proceso es paulatino y contempla siempre las excepciones y las posturas intermedias, que aún dan valía a un interés hermenéutico de índole humanístico sobre la mitología antigua. En todo caso, la disminución de la praxis hermenéutica sobre esta entra en un periodo de decadencia en contraste con el auge y desarrollo de la hermenéutica patristica. Para las cuestiones que giran en torno a los “Ovidios moralizados” y otras obras de similar interés relacionadas con el estudio de la mitología en la época nos hemos servido del estudio de Luri Medrano (2001) y Crosas (2010). En este punto hemos prestado especial atención a la versión del relato mítico de Prometeo y las interpretaciones ofrecidos por Boccaccio en el libro IV de los quince que componen su *Genealogíae deorum gentilium* de 1300? (2008), obra de recopilación mitológica y práctica hermenéutica capital en dicho periodo, tal y como exponen M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias en el estudio introductorio a la edición manejada:

El primer gran manual mitográfico surgido en los albores del Humanismo, los *Genealogíae deorum gentilium libri quindecim* (*Quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*), hito indiscutido en la transmisión de la Mitología Clásica de la Edad

Media al Renacimiento y el más completo *corpus mythologicum* surgido en ese período llamado de transición en el que florecen los grandes poetas del Trecento italiano

Un aspecto de esencial interés en la época es la asimilación de la mitología por el cristianismo. Los fenómenos de asimilación y sincretismo producidos a lo largo de este dilatado periodo de la historia darían para un trabajo aparte. Por ello, hemos decidido no entrar de lleno en este asunto, aunque hacemos alguna reflexión y alusión necesaria basándonos en el ya clásico y erudito estudio sobre el mito de Prometeo en la cultura Europea de Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne (tome I y II)* (1964). Esta obra ha sido utilizada como punto de referencia y consultada de manera constante en todo lo que respecta al mito a partir de este periodo. Desde la mirada del cristianismo, en referencia al mito de Prometeo, hemos prestado atención, aunque sin indagar en profundidad en el tema, a las *Etimologías* (2009) de San Isidoro de Sevilla.

Superado este periodo, en consonancia con la recuperación de modelos de la antigüedad y el resurgimiento del interés por todo lo que se pone en relación con ella, la mitología vuelve a entrar en escena y a cobrar un vigoroso primer plano, aunque de manera muy distinta a la forma en que protegía su propio sentido en el periodo áureo de las culturas helénica y latina. Para la correcta comprensión de dicho periodo respecto al fenómeno de recuperación y extensión de la mitología ya considerada pagana, así como algunos matices que marcan una radical diferencia de posicionamiento entre el Medievo y el Renacimiento, resultan centrales los estudios de Jean Seznec *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (1983) y Edgar Wind *Los misterios paganos del Renacimiento* (1972) que nos han servido de guía al abordar este periodo en cuestiones hermenéuticas, completando los apuntes dados sobre los mismos periodos por los trabajos ya citados de Gilbert Highet (1996, vol. I y II) y García Gual (1997a y 1995).

Ya en el contexto del Renacimiento español y el Barroco, hemos revisado el relato mítico de Prometeo recogido y tratado por Juan Pérez de Moya en su *Philosophía secreta* de 1516 (1995), por considerarse la fuente a la cual recurrió y de la que se sirvió la mayoría de los artistas y escritores del Renacimiento en España en su acercamiento a la mitología grecolatina, siendo el texto de referencia sobre mitología de la época, por encima de los textos originales de la antigüedad. Al tratarse del verdadero punto de gravedad en cuestiones de mitología para su despliegue artístico y literario en

la época renacentista en el contexto geocultural hispano, hemos revisado la versión del relato mítico que ofrece, atendiendo los nexos en común y las variantes respecto del relato mítico ofrecido por Hesíodo, Apolodoro y otros autores clásicos, centrales en la cultura grecolatina, para así poder situarnos mejor en la comprensión de la recepción de la mitología en este periodo, y matizar la utilización del relato que posteriormente desarrolla la praxis hermenéutica realizada sobre él a través del inúmero de reelaboraciones artísticas y literarias realizadas en la época. A partir de la revisión de la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, nos hemos centrado en la hermenéutica activa sobre el relato mítico de Prometeo de la literatura del periodo áureo en el contexto español. De entre las diversas manifestaciones en donde se produce la continua reinterpretación –cambios de contexto en la lectoescritura del relato mítico de Prometeo– encontramos textos de algunos nombres relevantes de la lírica áurea (Juan de la Cueva, Boscán, Baltasar de Alcázar, Andrés de Claramonte, Gaspar Gil Polo, Cristóbal de Mesa, fray Hortensio Paravicino, Góngora, Lope de Vega, Francisco de Aldana, Bernardino Daza Pinciano, Fernando de Herrera, Jerónimo de Lomas, Soto de Rojas, Miguel Daniel Leví de Barrios...) y del teatro áureo, como *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca (*Comedias VI*, 2010). Para el análisis de la hermenéutica prometeica que se despliega a través de las diferentes manifestaciones líricas al respecto, nos han sido de gran utilidad los artículos de Garrote Bernal (1993) y García Gavilán (2010). Respecto a la utilización calderoniana del mito de Prometeo nos han ayudado los artículos de Luis Alberto de Cuenca (1983) y Gómez Jiménez (2012), así como el estudio de Luri Medrano ya citado, de constante consulta y apoyo en este trabajo. En el trabajo de este nos hemos apoyado también para indagar las reinterpretaciones del mito en el periodo ilustrado, a las que hacemos mención muy brevemente, así como la exinterpretación napoleónica.

Tras pasados los límites áureos e ilustrados, una nueva sensibilidad comienza a cobrar voz y esa voz hará tambalear los cimientos del arte y la literatura. Nos situamos en el Romanticismo, movimiento que revolucionará la forma de hacer y de entender la propia literatura. Una nueva concepción de esta se abre paso, y se refleja en la superación de las teorías clasicistas, que ofrecerá una nueva forma de teorizar y crear, y concebir la potencia creadora del poeta. Sin embargo, esa nueva imagen del hombre va a encontrar, paradójicamente, toda la fuerza simbólica que necesita, precisamente, en un viejo mito helénico: Prometeo. Nos situamos en el Romanticismo inglés, en la poesía de Lord Byron (2015), en el *Prometeo liberado* de Percy Bysshe Shelley (2009) y en

Frankenstein o el moderno Prometeo de Mary Shelley (2000). Tres obras que indagan las posibilidades simbólicas del mito, abriéndolas, reinterpretándolo y renovándolo, en un proceso que lo eleva a símbolo perfecto para codificar y expresar todas las dimensiones de esa nueva sensibilidad y cosmovisión. Tres obras paradigmáticas del periodo, perteneciente a los tres grandes géneros –o categorías naturales de la literatura, como prefería Goethe–, que, en consonancia con este proceso revolucionario, van a ser objeto de revisión y disquisición teórica fundamental para la historia de la generología literaria, hasta el punto de construirse el primer gran nuevo modelo en la teoría de los géneros literarios desde las teorías clásicas y clasicistas. Por todos estos hechos, nos detenemos a analizar estas tres obras fundamentales que expresan un nuevo espíritu mediante el proceso de reinterpretación y reactualización del mito de Prometeo y al que se han consagrado estudios de alta precisión como los de Harold Bloom (1999; 2000; 2003) o Pilar Vega Rodríguez (2002), y que hemos tenido presentes en todo momento. Dentro del Romanticismo, vamos a atender también las propuestas reinterpretativas de Goethe. Para el estudio de todo lo concerniente al Romanticismo nos hemos apoyado en los estudios teóricos de Sebold (1995), Carnero (1995) y Argullol (1999), así como en diferentes publicaciones seriales que, para no dilatar en demasía este apartado, se irán detallando a medida que entremos en materia

Si es Max Müller quien a mediados del XIX dará un impulso definitivo al nuevo enfoque contrastivo de la «mitología comparada» con su ensayo de homónimo título publicado en 1856, como bien apunta García Gual, la aparición de dicho método a la hora de abordar el estudio de las religiones puede retrotraerse a principios del siglo XVIII. Siguiendo el estudio de García Gual (1995) algunos nombres relevantes en este periodo de origen del método comparado, son Fontenelle, De Brosses, Meslin, quienes realizan una actualización de viejas tesis sofísticas en nuevos contextos filosóficos (Gual, 1995: 237) para desembocar en las teorías solares y la mitología entendida como «enfermedad del lenguaje» de Max Müller, que podemos apreciar en su trabajo *La ciencia de la religión* (1945). No podemos pasar revisión a todos los complejos procesos paralelos a nuestro mito que involucra los nuevos enfoques y las nuevas perspectivas y formas de estudiar la mitología, pero, en la medida de lo posible, haremos mención a ello.

El grueso de este trabajo, como ya hemos apuntado, lo ocupa el periodo más cercano a nosotros, el siglo XX. Este apartado lo hemos subdividido en diferentes apartados. Abarcar todas las manifestaciones encontradas de reinterpretaciones y

exinterpretaciones, y analizarlas en profundidad daría lugar a un trabajo inabarcable. Por ello, hemos debido realizar un esfuerzo de selección y discriminación de las obras elegidas como objeto de estudio. Comenzamos situándonos en el marco del contexto europeo del periodo, y concretamente en los ámbitos de la narrativa y la filosofía. Pasamos revista de manera muy general a las aportaciones de algunos pensadores de gran relevancia en el contexto europeo como Camus (2012) o Nietzsche (2005), ya que han sido ampliamente estudiados y tratados por la crítica, para centrarnos en otras manifestaciones de gran interés y no tan estudiadas, como los textos de Gide (1982) o Kafka (1976). Hemos preferido acercarnos con mayor detenimiento a estas obras y realizar una aproximación a ellas, una propuesta de lectura y un análisis más detenido de sus propuestas reinterpretativas. Acto seguido, prestamos atención a algunos textos narrativos de relevancia donde encontramos reinterpretaciones de Prometeo dentro del ámbito de las letras hispanas. Entre ellos, los de Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors o Leopoldo Lugones. Sin embargo, dentro de este bloque dedicado al siglo XX, central en el cuerpo del presente trabajo, hemos preferido prestar especial atención a las reinterpretaciones de Prometeo realizadas desde la poesía española. La riqueza y originalidad de algunas propuestas desde el ámbito de la poesía nos han convencido para detenernos en ellas y dedicar un mayor esfuerzo y atención a realizar propuestas de lectura y análisis de las reinterpretaciones poéticas de Unamuno (1958a; 1958b; 1958;), Aleixandre (2005), León Felipe (2010), José Luis Gallego (1983) o Leopoldo María Panero (2001; 2012). Para nuestras propuestas, nos hemos apoyado en estudios sobre diferentes periodos de la poesía española en este siglo como los de Debicki (1997), Labrador (2003; 2009; 20017) o Sánchez Torre (1993). Así mismo, hemos recurrido a diferentes publicaciones seriadas que iremos detallando cuando entremos de lleno en este apartado, aunque podemos destacar las contenidas en las actas de algunos congresos dedicados a los estudios clásicos, como las *Actas del II y III Congreso Español de Estudios Clásicos* (1964, 1968) o las *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (1998).

A continuación, más someramente, dejamos constancia de otras curiosas reinterpretaciones que podemos ir encontrando ya a finales del siglo desde diferentes géneros (Argullol, Liddell, Mañueco, Fernández Mota, Lucía Megías...). Este breve apartado tiene como objetivo simplemente reseñar cómo el mito de Prometeo sigue despertando interés en nuestra actualidad, y se siguen ensayando reinterpretaciones del mismo en la búsqueda de nuevos caminos literarios en las letras españolas. Desde el

cuarto y último apartado de este largo bloque dedicado al siglo XX, abordamos las reinterpretaciones realizadas desde otros ámbitos artísticos (los géneros audiovisuales – el cine, el cómic, la televisión–; o la música) y las exinterpretaciones de este siglo. Para el estudio de todo ello hemos recurrido a innumerables y brillantes apreciaciones de Eco (2015), Žižek (2003) o Vicente Verdú (2003), así como de Flahault (2013). Con respecto al psicoanálisis, lo abordamos revisando textos de Freud (2015), Jung (2004; 2015) y Bachelard (1966; 1992; 2015) y las consideraciones que Luri Medrano realiza en diferentes publicaciones en web que detallamos al abordarlo.

Ante la imposibilidad de abarcar todo lo existente con respecto al mito de Prometeo, hemos tenido que ir acotando y delimitando este trabajo a medida que íbamos avanzando en el camino. Una de las consecuencias fue la decisión de dejar fuera de él un estudio de las interpretaciones del mito desde la iconografía. Sin embargo, cuando hemos realizado alguna referencia colateral o paratextual a cuestiones iconográficas, nos han sido útiles los estudios de Panofsky (1975) o Elvira Barba (2013) y, por supuesto, de Luri Medrano (2001 y publicaciones en web).

Primera parte
ANTIGÜEDAD

PREFACIO

EL MITO DE PROMETEO

Para poder estudiar las interpretaciones de Prometeo, lo primero que debemos saber es qué se está interpretando. Podríamos hacer un breve resumen de este mito y las diferentes versiones que de él nos han llegado. Sin embargo, hemos preferido ofrecer íntegramente la entrada que Pierre Grimal le dedica en su *Diccionario de mitología* (1997: 455). Grimal nos ofrece las diferentes versiones del mito literarizado que hemos recibido como relato tradicional, recurriendo a casi todas las fuentes del periodo grecolatino que, sumándose, conformaron este relato mítico que nosotros hemos heredado de la cultura clásica. Por ello, lo ofrecemos íntegramente. En él pueden verse todos los mitemas que han servido de base o punto de partida para cualquier interpretación o reinterpretación realizada a partir de la época grecolatina.

Según nuestros planteamientos, algunas de las fuentes ya estaban reinterpretando el mito (Hesiodo, Platón, Esquilo etc.), lo estaban literarizando. Estaban realizando lo que hemos llamado protointerpretaciones, es decir, reinterpretándolo al mismo tiempo que conformándose como textos fundacionales que literarizaban el mito. A partir de estos autores, nosotros hemos heredado este mito literarizado. Así pues, las reescrituras y versiones de las fuentes manejadas por Grimal, establecieron el relato mítico que, en épocas posteriores, se ha utilizado como objeto de interpretación y reinterpretación. Por este motivo, ofrecemos la entrada íntegramente. Cualquier acto interpretativo volcado sobre él en épocas posteriores remitirán a algún aspecto, segmento, motivo o elemento de este relato que hemos heredado. Por otro lado, ya hemos dicho que algunas de esas versiones no estaban sino reinterpretando el mito etno-religioso ancestral. De estos textos, en su naturaleza protointerpretativa, nos ocupamos a continuación.

PROMETEO [P. 455]

PROMETEO (Προμηθεύς). Prometeo es un «primo» de Zeus. Es hijo de un titán, Jápeto, como Zeus lo es de otro, Crono [...]. Las tradiciones discrepan sobre el nombre de su madre. Según unos, es Asia, hija del Océano; según otros, Clímene, otra oceánide [...] Prometeo tiene varios hermanos: Epimeteo, que, en contraste con él, es el «torpe» por excelencia [...], Atlante, Menecio. A su vez, Prometeo contrajo matrimonio. El nombre de su esposa difiere también según los autores; el más corriente es Celeno o Clímene. Sus hijos son Deucalión, Lico y Quimereo, a los cuales se añade a veces Etneo, Helén y Tebe. Prometeo, según se dice, creó los primeros hombres, modelándolos con arcilla. Pero esta leyenda no aparece en la *Teogonia*, donde Prometeo es simplemente el bienhechor de la Humanidad, no su creador. Si engañó a Zeus, fue por amor a los hombres. Una primera vez, en Mecone, durante un sacrificio solemne, había hecho dos partes, de un buey: en un lado puso la carne y las entrañas, recubriéndolas con el vientre del animal; en otro puso los huesos mondos, cubriéndolos con grasa blanca. Luego dijo a Zeus que eligiese su parte; el resto quedaría para los hombres. Zeus escogió la grasa blanca, y, al descubrir que solo contenía huesos, sintió un profundo rencor hacia Prometeo y los mortales, favorecidos por aquella astucia. Para castigarlos, decidió no volverles a enviar el fuego. Entonces Prometeo acudió en su auxilio por segunda vez; robó semillas de fuego en «la rueda del Sol» y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula. Otra tradición, pretende que sustrajo el fuego de la fragua de Hefesto. Zeus castigó a los mortales y a su bienhechor. Contra los primeros ideó enviar un ser modelado ex profeso, Pandora. En cuanto a Prometeo, lo encadenó con cables de acero en el Cáucaso, enviando un águila, nacida de Equidna y de Tifón, que le devoraba el hígado, el cual se regeneraba constantemente. Y juró por Éstige que jamás desataría a Prometeo de la roca. No obstante, cuando Heracles pasó por la región del Cáucaso, atravesó de un flechazo el águila de Prometeo y liberó a este. Zeus, satisfecho por esta proeza, que aumentaba la gloria de su hijo, no protestó; mas para que su juramento no fuese vano, ordenó a Prometeo que llevase un anillo fabricado con el acero de sus cadenas y un trozo de la roca a la que había estado encadenado; de este modo, una atadura de acero seguía uniendo al titán con su peña. En este momento, el centauro Quirón, herido por una flecha de Heracles y presa de continuos dolores, deseó morir. Como era inmortal, hubo de encontrar a alguien que aceptase su inmortalidad. Prometeo le hizo este favor y pasó a ser inmortal en lugar de Quirón. Zeus aceptó la liberación y la inmortalidad del titán, tanto más complacido cuanto que este le había prestado un gran servicio revelándole un antiquísimo oráculo según el cual el hijo que tendría con Tetis sería más poderoso que él y lo destronaría. Prometeo poseía el don profético. Indicó a Heracles la manera de procurarse las manzanas de oro y le dijo que Atlante era el único que podría cogerlas en el jardín de las Hespérides. Este don de profecía lo compartía con las antiquísimas divinidades hijas de la Tierra, que es la profetisa por excelencia. Prometeo enseñó también a su hijo Deucalión el modo de salvarse del gran diluvio que Zeus proyectaba para exterminar a la raza humana, y que había sabido prever.

Las fuentes clásicas que componen el conjunto de versiones que conforman el relato del mito de Prometeo son:

- Escolio, *Iliada* 1, 126.
- Hesíodo: *Teogonía* 508 s.; 571 s.; *Trabajos y días* 50 s.
- Esquilo: *Trilogía de Prometeo*.
- Platón: *Protágoras* 321.
- Aristófanes: *Las aves*.
- Pausanias I, 24, 7; IX, 25, 6; X, 4 4.
- Higino: *Fábulas* 142, 1 14, 144.
- Apolodoro; *Biblioteca* I, 2, 2 s.
- Apolonio de Rodas: *Argonáuticas* III, 845.
- Diodoro Sículo, V, 67.
- Luciano: *Diálogos de los dioses* I, 1.
- Servio: *Comentario a Virgilio: Eneida* 1, 741 y *Églogas* VI, 42.
- Valerio Flaco: *Argonáuticas* VII, 355.
- Estobeo: *Florilegio* II, 27.
- Ovidio: *Metamorfosis* I, 82.
- Juvenal: *Sátiras* XIV, 35.
- Tzetzes: *Comentario a Licofrón* 123; 132; 219.

I
LOGOGRAFÍA HERMENÉUTICA
DEL MITO DE PROMETEO



Fig. 6. *Conocer es reconocer. Creer es crear. Crear es recrear.*
Fragmento de un sarcófago griego de mármol. Siglo III d.C. París, Museo del Louvre¹².

¹² «La escena principal presenta a Prometeo sentado, con un vestido sobre sus piernas, modelando una estatuilla situada sobre una banqueta. A la izquierda, Atenea da a una de las tres figurillas humanas que están ante ella una flor. En otras ocasiones, la diosa coloca sobre la cabeza de una de esas figuras una mariposa. Tanto una como otra son un símbolo del alma que los hombres creados por Prometeo van a recibir» (Jiménez Bariñaga, 1999: 197).

(1)

PROTOINTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO

Esta primer parte del presente trabajo está dedicada a las manifestaciones protointerpretativas e interpretativas del mito de Prometeo que podemos encontrar en la cultura grecolatina. Son muchas y heterogéneas. Las hay claras y oscuras, brillantes y más brillantes, originales, elaboradas, las hay elegantes y las hay más rudas. Las hay con pretensiones teologizantes, como Hesíodo, y las que asumen un papel más cercano al juego literario, como Ovidio. Pero este trabajo exige establecer unos espacios y unos límites donde no caben, como nos gustaría, todos. Por dilatadamente estudiados, las obras y los autores del periodo clásico que comprende esta primera parte del trabajo no van a ser objeto de una revisión profunda. Hemos preferido plantear esta primera parte como el fundamental y necesario repaso debido a donde todo se originó, pero enfocar el mayor esfuerzo a atender y profundizar en lo que vino después de ellos, gracias a ellos. Es por eso que en esta primera parte se encontrará tan solo una sintética aproximación a aquellos maravillosos orígenes hermenéuticos, donde todo comenzó, resultando, si medular y esencial, mucho más breve que lo que podrá encontrarse en la segunda parte. Aunque todas las protointerpretaciones e interpretaciones del periodo clásico son dignas de la mayor atención, nos hemos visto en la necesidad de tener que acotar y limitar, optando por condensar, por momentos en demasía, muchos conceptos y puntos que, sin duda, son merecedores de la mayor atención. Por suerte, los estudios que ya han atendido estas cuestiones son abundantes y están ahí para llenar nuestros vacíos. Así mismo, hemos tenido que seleccionar entre todos estos grandes poetas, filósofos y escritores, entre todas estas grandes obras donde se manifiesta alguna forma

hermenéutica volcada sobre el mito de Prometeo. El criterio que hemos seguido, aunque el gusto personal nunca está libre de culpa totalmente, ha sido el de tratar de optar, en nuestra selección, por aquellos casos que pudiesen resultar más representativos o cuyas aportaciones fuesen más significativas, no en originalidad o calidad literaria, sino en relación a la posibilidad de poder comprender de una manera más global los caminos –o las rutas, que diría Iser– de la interpretación abiertos en este periodo trascendental para nuestra cultura, dando mejor cuenta, quizá, de la riqueza y singularidad de la diversa hermenéutica generada desde él.

El mito de Prometeo, como un argonauta imposible de la memoria de los pueblos, recorre desde Egipto hasta la India, puede relacionarse «con el Agni de los Vedas; el Atar iranio, hijo de Ahura-Mazda; el Loki germánico; el Lug de los celtas... y, sobre todo, con algunos mitos caucásicos» (Luri Medrano, 2001: 55). En otros momentos, se le ha confundido con héroes como el cario Palamedes, o dioses como el babilonio Ea, o se han situado sus antecedentes directos en los hermanos Pramanthu y Manthu de la epopeya sánscrita *Bhagavata Purana*, quienes podrían ser una prefiguración de los posteriores hermanos Prometeo y Epimeteo. Pero, en todo caso, como dice Luri Medrano, «las imágenes clásicas de Prometeo que hemos heredado en la cultura occidental son claramente herederas de los relatos de Hesíodo, Esquilo y Platón» (2001: 55). Por ello, aunque por el camino nombramos y hacemos referencia a otras propuestas, a otros poetas, a otras obras, hemos preferido centrar nuestra atención en estas tres imágenes de la antigüedad en relación a nuestro mito. Suficientes como para poder dar la medida de un mito y de la hermenéutica volcada sobre él desde una cultura que, como en tantas otras cosas, siempre ha estado mirando hacia el futuro. Y tantas veces nos ha hecho decir, como hiciera Borges, que nuestros contemporáneos son los griegos.

1.1.- TEXTOS NO REVELADOS

La religión griega no es doctrinal, no nace como revelación e impone una doctrina correcta. Está asociada al rito y a la ceremonia de la comunidad, y tiene sus dioses, pero no gravita en torno a un libro sagrado. Carece de una casta sacerdotal propiamente dicha y una sabiduría teológica que, tras la adecuada canonización de los textos, se dedique a regular las interpretaciones que deben hacerse de él. A este

respecto, es necesario contrastarla con las otras dos grandes hermenéuticas que, junto con la realizada por los griegos con sus mitos y su mitología, van a sentar las bases para el posterior desarrollo de la ciencia hermenéutica. Estamos hablando, claro de las hermenéuticas realizadas respecto a los textos sagrados de la Torá y la Biblia por el judaísmo y el cristianismo. La religión griega carece de un libro sagrado como tal, todo lo relacionado con la sacralización de sus dioses es de carácter ritual, ceremonial, y, en cuanto a lo textual, de carácter literario. Es cierto que, al igual que el judaísmo y el cristianismo, hay una suerte de canonización de sus textos –de sus autores–, pero con notables diferencias. Los textos de estas otras grandes religiones se consideran revelados. El principio del *Dei Verbum* los rige, y así, tanto los textos como sus posibles interpretaciones se someten a control y regulación. En el caso del cristianismo, por ejemplo, el sentido de sus textos sagrados está dado de antemano, debiendo acomodarse al principio de fe (Domínguez Caparrós, 1993: 164). Todas las interpretaciones –las múltiples interpretaciones– posibles de ellos tienen un espacio de clausura bien delimitado que no pueden abandonar, debiendo acomodarse a este sentido que actúa de punto de partida y de llegada al mismo tiempo que es la fe. Toda interpretación que no se acomoda a este principio de control y regulación es deslegitimada y, por tanto, automáticamente desarticulada. Al respecto, nos recuerda Eco que

es la lectura “correcta” de los dos Testamentos la que legitima a la Iglesia como guardiana de la tradición interpretativa y [...] es la tradición interpretativa la que legitima la lectura correcta: círculo hermenéutico como pocos [...] que cancela tendencialmente todas las lecturas que, no legitimando a la Iglesia, no la legitiman como autoridad capaz de legitimar lecturas (2012: 102).

En las religiones reveladas, se produce pues un sellado del texto sagrado. Este sellado supone la retirada de la autoridad de los escritores del texto (profetas, autores inspirados, puesto que el autor último sería la mismísima divinidad) y esta autoridad es transferida a los intérpretes, quedando así marcada la frontera entre revelación e interpretación (Iser, : 45 y ss.). Los intérpretes van a ser los depositarios de la autoridad sobre el texto, puesto que su interpretación correcta siempre va a justificar y validar la autoridad última y misma del autor real y la palabra revelada que les da sentido: Dios. Además, como ya hemos apuntado, las interpretaciones se regulan y controlan, pues deben aceptar el sentido dado de antemano y moverse en el espacio que crea ese sentido. Fuera de tal espacio, son ilegítimas. Sin embargo, la religión griega no es una religión revelada, y sus autores canonizados (Hesíodo, Homero) lo son por suerte de

unos textos literarios, no por gracia de la palabra divina. Este carácter literario hace que los relatos que contienen los textos sean abiertos y sean susceptibles de recibir otras versiones, reescrituras, reformulaciones que, a su vez, legitima nuevas y distintas interpretaciones. De tal manera que se realiza un movimiento de intérpretes alrededor de ellos, pero también de reintérpretes –como eran ellos–, que generan nuevos textos sobre lo sagrado que requieren, a su vez, de nuevas interpretaciones, iniciando una cadena sin retorno, porque su retorno no está marcado por un origen, por un principio primero de revelación. Al mismo tiempo, no hay un control interpretativo, puesto que el sentido no es revelado, y por tanto la interpretación no debe ni partir ni dirigirse a él en última instancia, pudiendo indagar otros caminos y otras fórmulas no necesariamente encaminadas a entender y justificar el *Dei Verbum*. De alguna manera, ya hay una conciencia de que los autores canonizados (Hesíodo, Homero) estaban trabajando desde la naturaleza de un texto literario, y por tanto, reinterpretando, readaptando, imprimiendo una visión personal a los mitos. Por otro lado, el auge de las interpretaciones de estos textos y autores se da, precisamente, cuando se ha iniciado un proceso de desacralización y pérdida de sustancia religiosa de los mitos. Se intenta mantener su canonización a razón de buscar otros valores distintos a la verdad sobre los dioses, o a la verdad revelada, lo que promueve, justamente, un tipo de interpretación abierta y dinámica, dirigida hacia múltiples direcciones distintas pero distintas a legitimar lo sagrado de la religión.

Recordemos que la naturaleza de los mitos griegos era oral y solo mucho después pasó al texto escrito. Y que nuestro trato con la mitología carece de un contacto directo con la narración mítica oral y originaria. Nuestro contacto con la mitología se produce a través de unos textos ya literarios. Pero en su origen, como formas, como historias y narraciones orales, los mitos carecían de un texto establecido. Los relatos poseían una trama definida, una historia que era conocida por todos y en el reconocimiento residía parte de su fascinación. El placer de su iteración, de la repetición. Pero, al mismo tiempo, esa repetición se sometía al genio de los poetas, o al genio poético del transmisor. «Mediatizado por la tradición poética y la plástica, en el marco de una civilización de la escritura, el repertorio mítico de los griegos se nos presenta con una singular aureola de libertad y de ironía, una libertad y variabilidad», dice García Gual, donde la literatura «selecciona entre las variantes míticas» y modifica y juega a su gusto (1995: 38). Había un esquema fundamental que se conservaba, pero sobre él se construía con *libertad y variabilidad*. Como dice Pedro Azara

cada audición de un mismo relato es similar a una nueva escucha de una misma pieza. La interpretación que el músico ofrece en aquel momento revela la obra como si fuera nueva. Conocemos la música, la partitura, el conjunto de líneas horizontales que sustentan las notas, negros puntos que cuelgan de los hilos, pero no el tono propio que adquiere en cada nueva interpretación [...] el poeta, o el padre, no cuenta de memoria, sino al dictado de la Memoria [...] las palabras parecen aflorar solas y el oyente no expectante, pues no sabe lo que el poeta dirá a continuación [...] Cada término evoca imágenes distintas que se añaden y se encadenan a la historia introduciendo variaciones inevitables que la enriquecen al tiempo que la modifican [...] el narrador introduce lentamente variaciones [...] Modula, matiza la historia [...] el oyente se encuentra en un terreno conocido sin que posea, no obstante, todas las claves, notas o tonalidades de la historia que el narrador introduce lentamente a cada nueva interpretación [...] El mito se asemeja al 'peplo' de Penélope. o se termina nunca. Se reemprende siempre desde el punto de inicio [...] Un mito se desarrolla en espiral y a cada nueva vuelta de tuerca se exploran, se descubren, se revelan aspectos inéditos, claves desconocidas que abren el relato [...] La historia gira sobre sí misma y se repite en otra clave, con tonos y matices diversos [...] (en Luri Medrano, 2001: 10-12)

Y este mismo carácter va a ser asumido por los primeros poetas que trasladan el mito a la escritura. Aunque el poeta se encomiende a las musas (*Háblame, oh Musa, de aquél varón de multiforme ingenio / Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles* [inicios de la *Odisea* y la *Ilíada* respectivamente]), estos textos escritos no son oráculos transmitidos directamente por la divinidad, ni son palabra inspirada por un espíritu santo que transmite directamente la verdad enunciada por Dios, son reescrituras, reelaboraciones, obras maestras de un poeta, son los mitos tradicionales *interpretados* por los mejores músicos del momento. Son reelaboraciones, reinterpretaciones, textos literarios y no textos sagrados. Mejor dicho, estamos ante textos sagrados, pero de carácter no revelado, y, por tanto, en tanto que literarios, dinámicos, reinterpretantes, que permiten versiones, adaptaciones y reescrituras –reinterpretaciones–, nuevas, lo que multiplica las posibilidades interpretativas. Y como tal hay que afrontarlos. La dimensión textual de lo sagrado griego es de naturaleza dinámica. Al mismo tiempo, la ausencia de revelación libera a la interpretación de un control teológico y un sentido dado de antemano, lo que provoca que esta prolifere a su vez y se multiplique, pudiendo dirigirse hacia cualquier lado y no teniendo unos límites claros que asumir fuera de los cuales las interpretaciones son deslegitimadas. Por último, tenemos una puesta en crisis de la sacralidad del mito, asumiéndose que los textos fundacionales eran reinterpretaciones de los mitos, y, en todo caso, pudieran estar contando historias no verdaderas, viéndose en la necesidad de encontrar otros valores y posibilidades que justificaran la canonización y la validez de los poetas para la educación de los griegos. Una vez más, los caminos de las interpretaciones se amplían, se liberan, se multiplican,

y surgidas alrededor de objetos textuales con carácter religioso, es decir, alrededor del mito, van a dirigirse hacia todas las direcciones posibles menos hacia, precisamente, el interior de la religión. Una religión que articula el sistema educativo griego a través de lo ritual y lo ceremonioso, pero no de una palabra revelada. Es entonces cuando llega la ilustración griega para buscar una alternativa de sentido a sus mitos y sus poetas, una vez que la veracidad de aquellos había sido puesta en entredicho y la religión se iba disolviendo. Una alternativa de sentido ya practicada antes, pero que ahora permitiese defender la posición central de los mitos y los poetas en la educación y la *polis* democrática griega. Es entonces cuando, en esa misma ilustración, surgen también quienes tratan de invalidar las nuevas propuestas, para tratar de enterrar definitivamente unos mitos cuya veracidad ya había sido puesta en entredicho y cuya utilidad es puesta en entredicho ahora. Es el nuevo imperio del filósofo y del *logos* que, privando a los mitos de toda validez moral o gnoseológica, trata de enterrarlos definitivamente, junto con los poetas que tanto los habían amado, para poder bailar triunfante sobre esa tumba que serviría entonces de primera piedra de una nueva cultura.

1.2.- EN EL PRINCIPIO FUE HESÍODO

Es la versión del mito de Prometeo que ofrece Hesíodo en su *Teogonía* y sus *Trabajos y días* el comienzo de la literarización del mito y la que servirá de base a muchos de los poetas y filósofos posteriores en sus versiones, reactualizaciones, interpretaciones y reinterpretaciones. Estas dos obras de Hesíodo son de carácter teológico, pero ofrecen un principio racionalizador, aunque sea el esfuerzo de «poner un orden y una razón, aunque sea mitológica, al panorama religioso» (Varela, 2006: 12). Desde Aristóteles hasta Kirk, son muchos los que apuntan un inicio racionalizador y filosófico en Hesíodo. El primero ya decía que había quienes pensaban que entre los más antiguos, los que teologizaron por primera vez, había principios filosóficos. Por su parte, Kirk apunta a Hesíodo como puente entre una etapa mítica y otra filosófica, siendo el iniciador de la transformación de los relatos míticos en narraciones especulativas (Valera, 2006: 14). Como reconoce la crítica

El mito, tal como nos ha llegado a través de la literatura griega, supone una gran artificiosidad, y detrás de él se encuentra una compleja labor de depuración y sistematización. Nuestro conocimiento de la mitología griega no se alcanza a través de relatos primitivos, sino a través de obras literarias tremendamente elaboradas [...]

Homero, Hesíodo, los trágicos... con todos ellos asistimos a una gran labor depurativa y racionalizadora (2006: 18 y ss.).

La escritura, como expone Platón en su mito sobre la invención de la escritura, es un remedio y un veneno a la vez. Un remedio para la memoria, pero que se abre a la especulación, establece una distancia, y necesita ser interpretado. Pero la escritura, además, no está libre de la mirada del que a través de ella mira. Todas las obras literarias por las que nos ha llegado el mito de Prometeo son una forma de reinterpretación, que puede ir desde formas más elementales (Hesíodo) a formas más complejas (Esquilo, Platón), pero, en todo caso, empapadas de la visión personal y propia de quien está construyendo un texto, aunque tenga principios –simulaciones– de recolección y transmisión. Así pues, como ya hemos explicado en el desarrollo teórico del marco que proponemos aplicar, estamos ante la primera de las grandes protointerpretaciones del mito de Prometeo.

Por conocido no es necesario entrar en detalles sobre los relatos prometeicos ofrecidos por Hesíodo. En ellos da cuenta de su linaje (hijo de Jápeto), de sus hermanos, de la burla en el sacrificio de Mecona, «cuando dioses y hombres se separaron» (2000: 94), del robo del fuego, de la creación de Pandora como la primera mujer, de la cual «desciende la estirpe de femeninas mujeres. Gran calamidad para los mortales» (2000: 96), así como del castigo de Prometeo y el águila, y la posterior liberación de Hércules, previo consentimiento del dios de dioses para ver cómo se engrandecía la leyenda de su hijo.

A través de tres mitos etiológicos ligados entre sí (el sacrificio, el hallazgo del fuego y el origen de la mujer como ruina para los hombres), Hesíodo da cuenta de una historia legendaria reinsertada en su propia visión del mundo. Por un lado, Prometeo y Epimeteo representan a la Humanidad «en sus aspectos respectivamente de insensata sabiduría e insensata torpeza» (2000: 97, nota 27). En el caso de Epimeteo ese castigo está justificado por su torpeza, sin embargo, Prometeo es castigado por su astucia y sabiduría. Además, en tanto que representante de la Humanidad, esta también es castigada. Dos son los pecados o delitos perpetrados por Prometeo y dos los castigos que recibe la Humanidad (engaño en Mecona > Zeus priva del fuego a la humanidad; robo del fuego > envío de Pandora). Ruíz de Elvira (cito por Pérez y Martínez en la edición manejada, 2000: 97) ha visto que la clave de esta estructura que hace víctima y responsable al hombre la da el mismo Hesíodo en otro momento de su obra *Trabajos y*

días (2000: 136, fragmento 240), donde dice: «Muchas veces hasta toda una ciudad carga con la culpa de un malvado cada vez que comete delitos», una creencia que da lugar a una gran diversidad de ritos de purificación colectivos en la Grecia antigua. Varela ha visto en la obra de Hesíodo una vindicación de la *diké*, la forma de justicia que debe vertebrar la *polis* griega, así como una sacralización del concepto de trabajo y, concretamente, del trabajo agrícola elevado a la esfera de lo religioso, dado que en la época de Hesíodo no había una idea definida aún del concepto de lo técnico y Prometeo no podía ser aún, por tanto, «el padre de todas las artes como lo será en Esquilo y en Platón» (2006: 47):

el trabajo resultante de la mala acción de Prometeo traerá a los hombres un nuevo modo de relacionarse con la divinidad [...] Los hombres han de renunciar a esa *hybris* [...] y los dioses aseguran a quien cumpla con su nueva condición, el trabajo, la prosperidad [...] Los hombres asociados a la metalurgia y al levantan gran recelo y sospecha, ya que se hallaban en cierta manera al margen del cuerpo social [...] La aristocracia ha dejado de ser la clase heroica y virtuosa que era en Homero, y se ha convertido en el símbolo de la corrupción y de la *hybris* [...] esta les ha traído el mal del sufrimiento y el trabajo, pero es en este trabajo donde encontrará sus armas para hallarse en armonía y con el favor de la divinidad (2006: 47-50)

Siguiendo a Valera¹³, toda la obra de Hesíodo insiste en este recorrido de reivindicación de justicia¹⁴, y elogio y sacralización del trabajo. Con respecto a Pandora, no hay mucho que decir de la visión transmitida por Hesíodo, una visión sumamente negativa y denigrante de la mujer, que sin duda habría levantado gran estruendo mediático de haberse pronunciado desde cualquier altar –sagrado o profano–, contemporáneo. Pero no todo es siempre tan claro y delineado, y la obra de Hesíodo está llena de ambivalencias y posturas muchas veces, si no encontradas, alternativas. Así, retomará el mito de Pandora en sus *Trabajos y días*, para ofrecer otra recreación donde ahora sí entra en juego la famosa tinaja o jarra –solo después caja– de la que saldrán todos los males. Pero Hesíodo incorpora un elemento positivo al relato: la esperanza. Lo cual permite también articular una lectura con ingredientes positivos de este relato¹⁵. Así, como dice Sánchez Ortiz:

Hesíodo ha tomado un relato tradicional sobre el origen de los males y le ha añadido un elemento nuevo y original, la esperanza, con el que pretende conferir al mito un nuevo sentido: no se trata ya solo de referir el origen de los males, sino de transmitir que en el mundo también hay bienes y alegrías mezclados con ellos, faceta positiva de una vida que puede prevalecer si triunfan el bien y la justicia (1998: 52).

¹³ Para ver el desarrollo de estas ideas cf. su trabajo (2006: 27-54).

¹⁴ Un concepto de justicia (*diké*) en oposición a la concepción de la justicia (*themis*) de Homero, ligada, como dice Varela «a la mentalidad aristocrática tan denunciada por Hesíodo como corrupta» (2006: 28).

¹⁵ Un ejemplo de este tipo de lecturas puede verse en el trabajo de Sánchez Ortiz de Landaluce (1998).

1.3.- ME AFIRMARÁS TRES VECES: LA *PROMETHEIA* DE ESQUILO

Al margen de Hesíodo, y antes de Platón, la otra gran imagen prometeica que nos ha legado la tradición se encuentra en la obra de Esquilo. Como sabemos, se trataba de una trilogía conocida comúnmente como *Prometheia* (siglo IV a. C), de la cual solo nos ha llegado íntegramente la primera de las tres obras que la habrían compuesto, su *Prometeo encadenado*. De la segunda, *Prometeo liberado*, solo se conservan algunos fragmentos (once en total), y un solo fragmento de la tercera obra que cerraría esta trilogía, *Prometeo portador del fuego*. Esta segunda y tercera parte, perdidas casi en su totalidad, para algunos, continuarían la línea argumental del *Prometeo encadenado*, retomando la historia tras los acontecimientos ocurridos en esta primera obra. Para otros, se desconoce si *Prometeo mal encadenado* abriría el ciclo o era la pieza intermedia¹⁶.

La obra de Esquilo permite muchas lecturas que, desde luego, prefiguran un arquetipo –como le es propio al poder simbólico de los mitos–, de fuerzas en choque, pero también puede leerse en ella la codificación de la cosmovisión que Esquilo realiza sobre su tiempo histórico. No podemos olvidar que, como los mitos, el teatro era trascendental en el sistema educativo de Grecia. Los poetas eran los educadores del pueblo. La *paideia* se fundamentaba en la poesía, y la poesía en los mitos. En este panorama, como nos recuerda García Gual, el teatro trágico tenía una función colectiva y era de carácter cívico y popular (1995: 40):

Las tragedias se representaban en un marco ciudadano, el teatro de Dioniso al pie de la Acrópolis, y en unas fiestas cívicas, las dionisiacas, ante un auditorio que era toda la ciudad. La representación conservaba, en su marco festivo, muchos elementos religiosos [...] fue precisamente una *polis* democrática como Atenas la que velaba oficialmente por esas representaciones teatrales. Mientras que no se preocupaba por facilitar el aprendizaje de la lectura y la escritura [...] ni siquiera a un nivel elemental, proporcionando una enseñanza general y gratuita (como sí hizo en la colonia panhelénica de Turios), sino que tal cosa quedaba al arbitrio y conveniencia particular de los ciudadanos, el Estado ateniense velaba por el teatro, como si este fuera un fundamento de la *paideia* comunitaria. El estado proveía a todos los gastos de las representaciones [...] mediante el impuesto de las *coregías* [...] [estamos ante] una democracia que recupera y reclama como base educativa la rememoración de los mitos [...] y trata de enfocarlos desde la óptica cívica [...] la épica y la tragedia –y también la lírica coral doria– fueron no solo formas de arte, sino también instituciones sociales con valor educativo (1995: 40 y ss.).

¹⁶ No entraremos en la polémica de la autenticidad o no autenticidad de la autoría atribuida a Esquilo de estas obras. Esta cuestión ha sido dilatadamente tratada por especialistas, y pueden verse trabajos de gran interés al respecto, como el de Hernández Muñoz (2003), al que remito.

En estos presupuestos culturales debe insertarse la tragedia de Esquilo, de la cual puede realizarse una relectura más concisa y precisa si no se olvidan las características culturales en cuyo contexto se inscribe. La reinterpretación del mito llevada a cabo por Esquilo se inunda de elementos de significación histórica, cultural y social, porque, de hecho, la misma obra, como tragedia, era ya una forma significativa de dicha cultura y una manifestación del orden social que la procuraba. Reinterpretaba el mito a su imagen y semejanza, convirtiéndolo en espejo, consciente del valor educativo que, como tragedia, como teatro, ya tenía adquirido.

La tragedia se inicia con Prometeo conducido preso por Hefesto, Fuerza y Violencia «al confín de la tierra». Fuerza se dirige a Hefesto, al que le dice le es llegado su turno, y debe pasar a cumplir «las órdenes que el Padre te impusiera, / amarrar con grilletes irrompibles / a este escarpado risco este bandido» (Esquilo, 2004: 90). Aunque Hefesto duda, cumple con lo dictado por Zeus y encadena a Prometeo, que pasa a iniciar el lamento por su destino. Prometeo explica el origen de sus males, su intercesión por la raza humana, oponiéndose a los designios de Zeus, aunque había estado a su lado en su lucha con los titanes. Es la aparición del Prometeo filántropo. Prometeo va a dejar entrever a las Oceánidas sus conocimientos proféticos y su plan de liberación mediante un Zeus suplicante que querrá saber lo que él sabe. Así mismo, expone ante Océano las distintas técnicas que enseñó a los humanos para beneficiarles, lo que supone el inicio de la civilización. A todo ello sucede la aparición de Ío, que explica su historia. Prometeo le revela su porvenir, que está unido al suyo. Es el momento en que Prometeo revela que su liberador será Heracles. Así mismo, predice el destronamiento de Zeus, del cual este solo podrá librarse si llega a ser conocedor del mismo, hecho que solo ocurrirá si uno de sus descendientes libera a Prometeo. Aparece Hermes para reclamar la revelación de la profecía a Zeus, a lo cual se niega Prometeo. Zeus da inicio a la tormenta con que había amenazado de no acceder Prometeo a revelar la profecía.

La obra de Esquilo nos deja muchas cosas. Para Óscar Adán, Esquilo caracteriza al titán filántropo con el atributo de una sabiduría y una soledad humanas. Su sabiduría se presenta como adivina y profética, pero el titán no se limita a esta forma de conocimiento, posee un saber que «globaliza lo fenoménico y lo místico [...] conoce la fuerza del *anánke* o *necesidad*, como figuración globalizadora de la Totalidad» (1998: 158). Para Adán, esta suerte de diálogo «entre la figura de Prometeo y su figuración pre-conceptual de la necesidad (*anánke*, *Moirá*) [...] lo acerca a los filósofos presocráticos» (1998: 151). La obra de Esquilo, claro, permite muchísimas lecturas: religiosa, política,

pedagógica... para Varela la obra de Esquilo expresa, sobre todo, un pensamiento dialéctico, ya insinuado en las lecturas de Vernant o Thomson, y tanto Zeus como Prometeo evolucionarán, aprendiendo, a partir del dolor a apreciar a los hombres y a renunciar a la excesiva soberbia (2006: 64). Desde este punto de vista, Varela considera el mito de Prometeo de Esquilo «una alegoría del nacimiento de la Democracia» (2006: 65). Aunque Prometeo representa la justicia, esta es imperfecta, pues no está exenta de *hybris*. atributo que también se proyecta en Zeus. Prometeo, aunque está encadenado, paralizado e incapacitado, posee un poder: el de su sabiduría profética, el de la información. Ambos dioses van a tener que cambiar y desprenderse de la *hybris*. En el caso de Zeus, deberá hacerlo si quiere convertirse en el dios de la razón. Para Varela es clara la alegoría política de los inicios tiránicos de la Democracia griega, y para Romilly la temática principal de la tragedia se cifra «en el problema del poder soberano y sus límites», siendo una reflexión de los abusos del poder, en donde «Prometeo representaría la revolución ciega» (Varela, 2006: 70). Esta línea de lectura política está perfectamente sintetizada por Valera en el siguiente fragmento de su estudio que reproducimos literalmente:

Prometeo podría perfectamente representar el fenómeno de la tiranía. Se trata de un personaje divino que decide levantarse como portavoz y salvador de la humanidad sufriente frente al gobierno cruel de Zeus. Los héroes carecen de medida y ese es el germen de todos los sucesos trágicos que acabarán sobreviniéndoles [...] La genealogía de Zeus está marcada por los parricidios. Así ha subido al poder y así será derrocado si Prometeo no le da toda la información que posee. De esta lucha resultará el cosmos en que tanta fe depositó Esquilo. Al igual que la Democracia ateniense, régimen justo y superior a cualquier otro, surgió del equilibrio entre dos clases antagónicas en principio, el pueblo y la aristocracia, así del conflicto que se nos muestra en el *Prometeo encadenado* resultará un orden cosmológico justo, guiado por la *Diké* [...] garantizada y protegida por un Zeus justo que habrá perdido todas sus características negativas (2006: 67 y ss.).

Desde luego, no es la única lectura posible de Esquilo. En su obra habría también una reformulación de lo sagrado. La humanidad se presentaría como desvalida, y capaz de sobrevivir solo por el poder de la inteligencia y la cultura adquiridos. Por otro lado, se muestra una religión irracional, cuyos dioses pueden ser injustos, y rebajada en fuerzas, con una omnipotencia relativizada, pues sus dioses y también están sujetos al destino. Para Varela, son claros estos procedimientos dialécticos tanto en la lectura política como la religiosa, en la cual tenemos un proceso dialéctico

a través de Prometeo y del miedo de Zeus a perder su poder, de disolución de la religión tradicional y de la concepción tradicional de los dioses [...] En el *Prometeo mal encadenado* Zeus representa la antigua divinidad soberana de un tiempo que está finiquitado; igualmente la tiranía de un poder político que no está regulado por la ley

[...] El Zeus resultante será el Zeus filosófico que propugnaron muchos filósofos griegos (2006: 78).

Estas lecturas políticas y religiosas de la obra de Esquilo se hacen más claras a través de algunos versos que podrían estar aludiendo directamente al contexto histórico del momento, como el verso 36, que Varela ha estudiado como alusión directa a la Democracia griega: *¡Qué todo nuevo rey reina en tirano!* (Esquilo, 2004: 91). En todo caso, esta dialéctica parece responder a las dialécticas históricas de la sociedad griega (políticas, religiosas...), cuya resolución cultural de las fuerzas tensionadas a lo largo del tiempo habría dado como resultado la *polis* griega y el sistema Democrático del que tanto se enorgullecían los griegos.

Estas fuerzas dialécticas sin duda están puestas en juego en la obra de Esquilo, y es fácil su descontextualización y recontextualización en nuevos sistemas en donde se produzca una tensión de fuerzas, al nivel cultural que sea. No es de extrañar que haya resultado pues tan fértil esta lectura alegórica que ha propiciado un sinfín de reinterpretaciones basadas en el conflicto, ya sea de manera dialéctica, como hace Esquilo, o para tomar una vía de confrontación y antagonismo insuperable, como por ejemplo hicieron los poetas románticos, encarnándose en la figura rebelde de Prometeo que desafía a lo establecido (el orden social, los límites impuestos por el orden de la naturaleza etc.). Esquilo condujo el mito de Prometeo como fuerza simbólica que codificara su época, y Prometeo condujo la obra de Esquilo por el tiempo, para que cualquier época venidera pudiese ajustarla a su imagen y semejanza y poder ver, una vez más, su propio reflejo en ella, cumpliendo con aquellos hermosos versos que Borges dictó en su «Arte poética»:

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

(2)

INTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO

Hemos reservado el concepto de *interpretación* para los primeros ejercicios de hermenéutica a través de la irrupción del *logos*, que inician un cambio de mentalidad. Tras la puesta en duda la veracidad y validez del mito, en tanto que forma religiosa, se había iniciado el proceso de un cambio de paradigma en el mito. A partir de él se cuestiona –desde la filosofía– también su validez para la educación. Las interpretaciones alegóricas servirían para realizar una profunda y apasionada defensa de los poetas en aquel momento –era una práctica ya habitual anteriormente–, y se consolidaría definitivamente como la forma en que debía afrontarse el mito.

El alegorismo, que va a emerger de la mano de un intento de explicación racionalista de la mitología griega, tanto el ejercido por presocráticos –Jenófanes de Colofón– como el ejercido por estoicos –Crísipo– o sofistas, por Platón o neoplatónicos después, adopten la posición que adopten frente al mito, frente a los poetas, y desarrollen el tipo de alegoría que desarrollen, va a contribuir definitivamente a producir un cambio de paradigma del mito en la sociedad griega, abriendo una nueva forma de enfrentarlo –interpretándolo–, y por tanto reconduciendo su función social. Una función que, sin embargo, seguía dejando a los mitos en el mismo sitio: en el núcleo de la sociedad Griega. Antes, como creencia. Ahora, como depositarios del saber. De una y otra forma, el centro para articular la cultura griega.

Estas interpretaciones se producen de manera directa, desnuda, sobre el relato mítico heredado, tomando dichos relatos como objetos textuales cuyo sentido ha de comprenderse, buscarse o descubrirse, no siendo el relato original, en apariencia,

modificado en su forma, tan solo en su recepción e interpretación. En otras palabras, el mito se va a desacralizar, perdiendo su sustancia religiosa.

En paralelo al alegorismo, encontramos otra propuesta de interpretación, la llamada evemerista, surgida de Evémero entre los siglos IV-III a. C., que atribuye orígenes histórico-sociales a los mitos. Estamos en el camino de la desacralización y la desmitificación, particular forma de afrontar el mito que entraña diversos aspectos especialmente significativos para este proceso. Como los alegoristas defensores de los poetas –de una validez educativa de los mismos y de los mitos, a través de ellos–, quienes ejercen la desmitificación como género literario –por ejemplo, Luciano–, contribuyen a la crisis del mito como categoría etno-religiosa, o más bien culminan este proceso. La ironía y la sátira que, desde un discurso literario, se vuelcan sobre un discurso etno-religioso, muestran el agotamiento del paradigma religioso en tanto que verdad, y su camino de disolución. Al quebrarse el paradigma de verdad, también se quiebra su función social. Solo un contexto de cambio de mentalidad semejante sobre el mito tolera la emergencia de la desmitificación, valorándola como forma literaria. Traza pues un puente sensible entre una categoría y otra, en su proceso de transformación, siendo a la vez reflejo y copartícipe de tal transformación. El tránsito se produce pues en un primer estadio en que el alegorismo y el evemerismo recogen la crisis del mito etno-religioso literarizado. Unos para tratar de salvar al mito en su validez para la educación. Otros, para terminar de cerrar ese proceso de desacralización. En realidad, ambos contribuyen a esta desacralización definitiva.

Así, al principio de este proceso tenemos una mutación de la función social del mito, que entrará en crisis en tanto que articulador de un orden social basado en las creencias. Estas habían estado en manos de los poetas hasta entonces, por lo que estos se habían convertido en los educadores oficiales. A partir de este momento se inician dos caminos opuestos: aquellos que siguen considerando a los poetas los grandes educadores del pueblo griego y luchan por proteger este estatus, y aquellos que pretenden sustituirlos. Para los primeros el papel de los poetas en la educación era esencial. Jaeger dirá «Homero, como todos los grandes poetas de Grecia, no debe ser considerado como simple objeto de la historia formal de la literatura, sino como el primero y el más grande creador y formador de la humanidad griega» (cito por Domínguez Caparrós, 1993: 36). Efectivamente, los poetas, articulando el sistema de creencias de Grecia, sistema que se había convertido en la columna vertebral de la organización cívica, habían adquirido este papel. Al entrar en crisis el mito como

verdad, se problematiza el mito y la poesía. Comienza el reproche a los poetas y su consideración de mentirosos:

A fines del siglo VI a.C. se manifiesta una oposición a la teología de Homero; es decir, a la forma en que son tratados los dioses en los poemas homéricos. Frecuentemente se dice que esta ataque provoca una defensa de la poesía homérica basada en la interpretación alegórica [...] Es decir, Homero no es impío, si se comprende bien el sentido de sus poemas, que no es el que parece a primera vista. Todo lo referido a los dioses hay que entenderlo como referido a otras realidades: físicas, morales o psicológicas [...] No está claro, sin embargo, que las interpretaciones alegóricas dependan de los ataques a Homero [...] El origen está, más bien, en la utilización que los griegos hacen de los poetas, Homero y Hesiodo, en su educación [...] Tate apunta que el alegorismo sirve para defender a los poetas, pero no puede decirse que la defensa de los poetas sea la causa del alegorismo (Domínguez Caparrós, 1993: 28-29).

Para salvar esta situación, la interpretación alegórica, que ya se venía realizando con anterioridad, se muestra ahora como la gran solución. Sin embargo, surge un frente opuesto que enjuicia la validez de la alegoría para la educación, y por tanto la utilidad de los poetas como educadores de Grecia. Como el mismo crítico afirma, el ataque contra las interpretaciones alegóricas en el siglo VI a. C

hay que entenderlo más como un ataque contra los poetas que contra la creación simbólica y la interpretación alegórica en sí mismas. Se trata de una lucha entre poetas y filósofos por ocupar el espacio del saber. Este es el motivo de la oposición de los primeros filósofos a los poetas [...] en el caso de Jenófanes, Pitágoras, Empédocles y Heráclito. Pues, por lo demás, utilizando el verso [...] o la prosa oscura del oráculo [...] los filósofos tratan de apropiarse la poesía (1993: 31).

Platón será el máximo exponente de esta vertiente crítica, de esta vanguardia. La filosofía, sobre todo Platón, pondrán en duda la validez del alegorismo para justificar un orden social de la educación basado en los poetas y el mito. Hay primero un desinterés hacia la interpretación alegórica. Con cierto cinismo está expresado a través de palabras de Sócrates, que propone desentenderse de ella puesto que «no teniendo tiempo para conocerse a sí mismo [...] resulta ridículo gastarlo en hacer verosímiles las imágenes de centauros, quimeras, gorgonas y pegasos» (Domínguez Caparrós, 1993: 52). Sigue un rechazo de la interpretación alegórica con fines educativos «para salvar una verdad oculta en los mitos de los poetas que pudiera ser utilizada en la educación», pues se muestra inaccesible a la comprensión de los niños, que no pueden distinguir lo alegórico de lo no alegórico (1993: 52). Todo este proceso nos sitúa en un camino sin retorno: no hay posibilidad de utilizar la alegoría para salvar la poesía, y por tanto, tampoco hay posibilidad de salvar la poesía para la educación. Los poetas ya no son necesarios.

Perfectamente ha resumido Domínguez Caparrós el pensamiento platónico a este respecto:

No hay posibilidad, pues, de utilizar la alegoría para salvar la poesía. Si son verdad las historias poco edificantes, no deben ser utilizadas en la educación; y, si son mentiras en su literalidad y salvables por la transmisión de un sentido oculto, tampoco son utilizables en la educación porque los niños no entienden lo que es alegórico (1993: 53)

Este panorama desemboca en la configuración de uno de los mayores tópicos de la filosofía de Platón: la expulsión de los poetas de la *República ideal*. Sabemos, sin embargo, que no todo es tan extremo, y que Platón recurrió en numerosas ocasiones al mito y a la interpretación alegórica en su filosofía para desarrollar cuestiones especialmente complejas. Era consciente del poder inigualable del mito, de la alegoría, para acercarse a verdades inaccesibles de otro modo. Y es que el trasfondo de esta polémica no se encuentra en la desacreditación del mito o de la alegoría como mecanismo de conocimiento o transmisión de saberes, sino en el intento de la filosofía por apropiarse de la función que, en la educación, le había sido otorgada a la poesía y a los poetas en la sociedad helénica (1993: 51-66). Mientras tanto, por otro lado, el evemerismo y la desmitificación contribuían a consolidar el cambio de paradigma en la sociedad griega, para disolver definitivamente la sustancia religiosa del mito y dar paso a su conversión definitiva en mito literario¹⁷.

2.1.- LAS FORMAS DE LA ALEGORÍA

Entremos ya de lleno en las formas de la alegoría. No vamos a realizar aquí una historia de la alegoría. Señalaremos tan solo que, comúnmente, se ha considerado a Teágenes de Regio (VI a.C) como «el iniciador de la interpretación alegórica» (Domínguez Caparrós, 1993: 32), es decir, el primero que realizó esta forma de interpretación. Y que, a partir de él, esta práctica comenzará a desarrollarse dando lugar a diferentes tipos de alegoría, o interpretaciones del mito, que serán cultivados por distintos autores. A veces, incluso, por un mismo autor, que puede llegar a cultivar varias formas de interpretación alegórica, sin limitarse a una sola de ellas. No obstante,

¹⁷ Una vez clausurado definitivamente el mito como categoría etno-religiosa, se convierte en hecho literario, en tradición. Sin embargo, el trasvase de mitos producido entre la sociedad griega y la romana van a hacer que este proceso se paralice, involucionándolo a un estadio anterior desde el que parte la nueva cultura actante, el del punto de confluencia aún de mito etno-religioso y mito literario. Habrá que esperar a la Edad Media para que este proceso termine de consolidarse, definitivamente.

los diferentes tipos de alegoría suelen englobarse en tres vertientes más o menos nítidas: la alegoría física, la alegoría psicológica y la alegoría moral. Anaxágoras, Diógenes de Apolonia, Demócrito, el sofista Pródico de Ceos son algunos de los autores clásicos que utilizarán abundantemente la interpretación alegórica, conduciendo esta forma de interpretación a su máximo esplendor en la antigüedad. Surgirán también otras formas de alegoría paralelas. Algunas realmente curiosas, ejercicios de gran ingenio, como las interpretaciones fisiológicas de los dioses realizadas por Metrodoro de Lámpsaco. Otras, realmente originales y fértiles, como las que utilizan la etimología como base, tan de los estoicos o los sofistas. La explicación simbólica de los sonidos tiene, sin duda, mucho que ver con la práctica alegórica «en cuanto que buscan un sentido que fundamenta el significado de la palabra [...] y supone la creencia en un origen motivado del significado de los nombres» (Domínguez Caparrós, 1993: 60). Puede verse un desarrollo de todas estas cuestiones en el citado trabajo de Domínguez Caparrós (1993, 7-131) que utilizamos de base y al que remitimos¹⁸.

2.2.- HISTORICISMO. EVEMERISMO

Si bien en sus orígenes o, al menos, hasta donde tenemos noción de su uso, la voz mythos no entraba en oposición directa con lógos (sino que en algunos casos, la complementaba), es durante la llamada "Ilustración" griega de los siglos IV y V a. d. C. cuando comienza a gestarse la oposición entre lo que van a pasar a significar uno y otro. Ello acontece en virtud de que la razón o, mejor dicho, el denominado "discurso razonado" o "discurso argumentativo-demostrativo" (que es el sentido que paulatinamente cobrará lógos), surgirá como resultado de la crítica especulativa frente a las creencias religiosas de la época y a los relatos que las sustentaban (esto es, los mythoi) [...] La palabra griega <mythos> que los latinos tradujeron por 'fábula', entra entonces en una oposición conceptual con el lógos que piensa la esencia de las cosas y de ese pensar obtiene un saber de las cosas constatable en todo momento

José Antonio Pastor Cruz

¹⁸ Se han ensayado otro tipo de clasificaciones relacionadas también con el alegorismo. Domínguez Caparrós resalta la propuesta por Tate en *Interpretaciones históricas, intrínsecas y artificiales*, con un espacio para interpretaciones de tipo *pseudohistóricas* o aquellas que «desvirtúan claramente el sentido que quiso darle el autor». Estas, como dice Caparrós, permitirían un paralelismo con las nociones de *intentio auctoris*, *operis* y *lectoris* de Eco, que buscan el significado en el autor, el mensaje o lo sitúan en el receptor respectivamente (cf. Domínguez Caparrós, 1993: 34). Por otra parte, encontraremos en Platón diferentes posturas enfrentadas, como ya hemos comentado. En su vertiente crítica con la práctica de la alegoría puede verse una tendencia a la descalificación de la *intentio auctoris*, es decir, la imposibilidad de la interpretación histórica. «Esto provoca lógicamente –nos dice Caparrós– la disparidad de interpretaciones» y puede entroncar con la «situación profética» del texto proclamada siglos después por Barthes, visión cuya raíz puede rastrearse ya en Platón. Es una «alusión al texto como producto de una actividad adivinatoria, y, por tanto, susceptible de muchas interpretaciones, de las que solamente el receptor es responsable» (cf. Domínguez Caparrós, 1993: 68).

Como dijera Mircea Eliade en su *Mito y realidad* (cito por Pastor Cruz, 1998), es la cultura griega la única en la que se sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente 'desmitificado'. En este proceso de desmitificación, el alegorismo no fue la única propuesta interpretativa surgida en el momento. Paralela a la práctica alegorista, corrió otra suerte de interpretación crítico-racionalista conocida comúnmente como historicista. Si el alegorismo resultó una suerte de purificación del mito, que trataba de librarle de los absurdos, las inverosimilitudes y las inmoralidades, encontrando en el camino simbólico y el significado oculto la tabla de salvamiento del mito, la interpretación historicista de los relatos míticos resulta sumamente crítica, polémica y hasta agresiva con las creencias míticas, considerándolas una especie de ofensa a la razón y al entendimiento (Pastor Cruz, 1998)¹⁹. Desde esta corriente, se intenta desproveer «a los mitos de cualquier elemento fantástico o milagroso, con el fin de captar la realidad histórica subyacente a los acontecimientos que plasman los mitos». Como representantes de esta tendencia hermenéutica encontramos a Hecateo, Herodoro, Heródoto, Evémero o Paléfato entre muchos otros. Tampoco vamos a ensayar aquí una historia de la práctica historicista, pero creemos necesario dejar algunos datos:

nace con los logógrafos milesios: Hecateo de Mileto y sus epígonos acostumbraban a corregir los mitos legados por la tradición, eliminando los elementos fantásticos e inverosímiles que poseían estos relatos; en sus compilaciones mitológicas, Hecateo excluía sistemáticamente los elementos que él consideraba fantásticos y sobrenaturales desde una determinada e implícita concepción de la naturaleza: así, Cerbero era, no el monstruoso can de tres cabezas y cola de serpiente que describe Homero, sino un ofidio cuya picadura era mortalmente venenosa, y esta era la razón de que se le llamase "perro del Hades" (por la cantidad de gente que había muerto -y, consecuentemente, visitado el Hades- envenenada por su mortal mordisco). Con este método, la verdad de un mito es aquello que le parece verdadero al intérprete, de forma subjetiva y arbitraria [...] Herodoro de Heraclea, quién poseía amplios conocimientos geográficos, científicos y filosóficos, nos ofrece buenos ejemplos de crítica racionalista -con fines didácticos y moralistas-, en su obra *Historia de Hércules*, donde postula que el mito que narra el momento en que Hércules descarga a Atlas del peso de la bóveda celeste, significa que Atlas, que era un extranjero frigio, enseñó la ciencia astronómica a Hércules (Pastor Cruz, 1998: 1.1.2., segunda parte).

Heródoto, por ejemplo, propuso una relectura del mito de Heracles postulando la existencia de un doble Heracles, uno egipcio y otro griego, justificando la duplicidad de cultos en Grecia de carácter tanto heroico como divino (Sánchez Jiménez, 2011: 193-202). Concluyendo que Heracles, como ocurriría con otros dioses (Diosiso o Pan) sería

¹⁹ Para las consideraciones que siguen, nos basamos en el excelente trabajo realizado por Pastor Cruz *Corrientes interpretativas de los mitos* en su tesis de licenciatura. Puede verse en formato web en <http://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm>

un simple hombre. Estos simples hombres asumirían los nombres de aquellos dioses que existieron antes que ellos.

La solución se establece con el desdoblamiento de su figura, y con la aceptación de que determinados mortales excepcionales, como el Heracles griego, podían acabar asumiendo la naturaleza y el culto de ciertos dioses anteriores a ellos. Curiosa anticipación de la Historia de lo que posteriormente, en período Helenístico, se transformará en una práctica habitual por parte de los reyes sucesores de Alejandro; pero también fenómeno que puede conectarse a posteriori con teorías que, como el evemerismo, postularon que los dioses fueron grandes hombres que por el valor de sus gestas ganaron la consideración divina por parte de sus sucesores (Sánchez Jiménez, 2011: 201-202).

Esta línea historicista tendría uno de sus momentos de mayor esplendor en lo que ha dado en llamarse el evemerismo, corriente que tiene origen en el autor del que toma su nombre, Evémero (IV a.C.), «en un momento histórico en el que las campañas de Alejandro Magno revitalizaron la literatura de viajes, abundante esta en descripciones fantásticas de pueblos extraños y exóticos» (Pastor Cruz, 1998: 1.1.2., segunda parte). De él no nos ha quedado obra pero tenemos noticias a través, por ejemplo, de las Historias increíbles o Prodigios de Paléfato. Para Evémero

los dioses eran seres humanos que fueron divinizados en consideración a sus méritos, y cabe señalar que tal asunción encuentra su basamento en la observación de los regímenes políticos de la época, especialmente en la denominada "monarquía divina" (esto es, la atribución a los monarcas de un estatuto divino), institución habitual en la época helenística [...] Evémero aspiraba a hacer una historia de las religiones y a explicar el origen de la creencia en los dioses, mientras que Palefato investigó más bien acerca de cómo las diversas leyendas, por exceso de imaginación de las gentes, se trocaron en mitos aberrantes o prodigiosos, aunque ambos coincidían en la asunción de que aquello que da origen al elemento maravilloso posterior es siempre un hecho real mal interpretado (Pastor Cruz, 1998: 1.1.2., segunda parte).

Por su parte, Paléfato, según el crítico,

especula acerca de cómo las diversas leyendas, alteradas por la imaginación popular, han llegado a transformarse en relatos prodigiosos. La tarea interpretativa de Palefato se centra principalmente en el legado homérico, y el principio interpretativo de corte racionalista que utiliza este autor se basa, al igual que Evémero, en el presupuesto de que en todo mito hay un rastro de verdad, un hecho real que luego ha sido mal interpretado y, por eso, ha generado un elemento fantástico. Para Palefato, estas figuraciones y hechos imaginarios que narran los mitos, si no siguen aconteciendo en el presente, es porque en realidad no existieron nunca (Pastor Cruz, 1998: 1.1.2., segunda parte).

No entraremos aquí en la cuestión de si las dos corrientes interpretativas – alegorismo e historicismo– se funden en una sola que debe tomarse como *la interpretación alegórica del mito*, o bien deben considerarse paralelas y distintas.

Nos interesa que tanto las vertientes que vienen llamándose alegoristas como las historicistas son formas racionalizadas de aproximarse al mito, de interpretarlo, y tienen algo en común «la reducción del mito a "otra cosa" que ya no es mito» y que debe tratarse de explicar razonadamente (Pastor Cruz, 1998: 1.1.2., segunda parte).

2.3.- HISTORIAS DE HOMBRES Y DE REYES: EL PROMETEO HISTÓRICO DE HERODORO Y LA PRIMERA MAQUILLADORA, DE PALÉFATO

Dentro de las corrientes historicistas, Herodoro de Heraclea, en su *Historia de Hércules*, nos deja una curiosa interpretación del mito de Prometeo. Para este,

se trataba de un rey escita que había sido encadenado por sus súbditos por no haber sabido combatir una epidemia de hambre padecida tras una inundación (y el río Aliga, autor del desastre, fue desviado por Hércules, recobrando así el rey -Prometeo- su libertad) (La fuente es citada a través del trabajo de Pastor Cruz [1998]).

Estaríamos por tanto ante esta fórmula historicista que asume los mitos como *hechos mal interpretados*, y vincula a los dioses con la prefiguración de grandes hombres o reyes divinizados *en consideración a sus méritos*, tal y como observaban que ocurría en la época con esa tendencia a atribuir estatutos divinos a los monarcas. El linaje real de aquellos hombres divinizados que, con el paso del tiempo y *el exceso de imaginación se trocaron en mitos aberrantes o prodigiosos*, aparece aquí en primer plano. También ofrece una explicación a la tendencia a buscar orígenes divinos en los linajes reales. Estos vínculos de los linajes reales y los divinos en los orígenes de aquellos encontrarían aquí su sentido. Los mitos, fruto de la deformación primero, que poco a poco había propiciado el olvido y la pérdida del vínculo con la realidad donde se situaba su origen, unido a ese *exceso de imaginación* que, después, había hecho que las historias de dioses fueran tomadas como verdaderas, no hacían sino esconder otra verdad muy distinta. Todos esos dioses habían sido grandes hombres o reyes divinizados por protagonizar algún tipo de hazaña o contribución importante en su época. Una vez divinizados, habían empujado al olvido su condición de mortales y dado pie los mitos asumidos como realidad. Pero, en el camino inverso, todo este proceso podía servir de explicación a la tendencia de los linajes reales a establecer un origen divino en su naturaleza, pues realmente esos linajes procedían de una divinidad, solo que aquella divinidad no era sino un rey mortal que, poco a poco, había sido divinizado.

Así, si existía, por ejemplo, un linaje que procedía de Apolo, era porque había habido un rey o gran hombre en sus orígenes, endiosado, divinizado en esa figura, dados sus méritos, por la memoria de su pueblo. Por tanto, tal linaje era descendiente de Apolo. Pero no de un Apolo divino, al que el tiempo, y el olvido de los orígenes de esa memoria colectiva, habían atribuido una existencia real como divinidad, sino de un Apolo mortal, humano, antiguo rey, señor y soñador en aquella tierra.

En una línea similar, Paléfato nos deja una interpretación de Pandora, mito directamente relacionado con Prometeo. Para este *no es admisible* admitir que fuera formada de barro o tierra. Pandora, por el contrario, habría sido una aristócrata griega, descubridora de los cosméticos que, «cuando salía, se acicalaba y maquillaba con abundantes tierras. Pues esta fue la primera que inventó el maquillarse la piel con tierra en cantidad, igual que hacen también ahora muchas» (cito por la edición de *Mitógrafos griegos* de Torres Guerra, 2009: 52-53). E, igualmente, el origen de los hombres no estaría en el barro ni en los fresnos, sino que hombres con tales nombres dieron el origen de un pueblo o linaje que asumió

hubo un tal Fresno y fresnos se llamaron los que nacieron de él, igual que los helenos reciben su nombre de Helén y los jonios de Ión. Pero aquella raza se extinguió por completo, y de hecho también su nombre desapareció. Razas de hierro y de bronce nunca las hubo, sino que aquello fue un desvarío» (2009: 53).

Es decir, que las distintas razas y edades no habrían sido sino la desaparición de determinados pueblos. No obstante, bajo estas interpretaciones no deja de correr una complacencia desde la cual el intérprete se considera el único capaz de esclarecer una supuesta integridad histórica de los hechos antiguos. Sus argumentos son generalmente superficiales y sus fundamentos resultan discutibles cuando no inexistentes o basados en la pura especulación. Algunas de estas propuestas interpretativas, como dice Pastor Cruz, no resultan mucho más verosímiles que los propios relatos mitológicos (1998: 1.1.2., segunda parte).

2.4.- UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA DE PROMETEO DESDE EL ALEGORISMO ETIMOLÓGICO: ANEO CORNUTO

Desde esta vertiente de interpretación alegórica basada en la etimología, tenemos, respecto al mito de Prometeo, una propuesta de manos de Aneo Cornuto. La

etimología era un procedimiento utilizado y querido desde tiempo atrás. Le fue muy grato a los estoicos y también puede encontrarse, por ejemplo, en los historicistas como Paléfato, con muy diversas intenciones (aclarar confusiones, gentilicios, nombres, orígenes, significaciones primitivas olvidadas etc.). Sea cual sea la intención, se relaciona, como hemos dicho antes utilizando palabras de Domínguez Caparrós, con «la creencia en un origen motivado del significado de los nombres». Dice Aneo Cornuto que

dato que se ha transmitido desde el pasado que Prometeo formó a partir de tierra la raza de los hombres, se ha de suponer que se llamó Prometeo (*Promēthéa*) a la previsión (*promētheian*) del alma que reside en el universo, a la cual han llamado «providencia» los autores más modernos: es que de conformidad con esta, además de nacer los otros seres, surgieron también de la tierra los hombres, pues en los principios la disposición del cosmos se hallaba adecuada a ello. Y se dice también que, en tiempos, Prometeo (*Promētheús*) se hallaba junto a Zeus: sucede que necesita mucha previsión (*promētheias*) todo poder y mando sobre una mayoría, y muy en especial el gobierno de Zeus. También afirman que robó el fuego para los hombres, como dando a entender que nuestra inteligencia y prudencia ya había comprendido la utilidad del fuego. Y cuentan la historia de que lo hizo bajar del cielo porque allí lo hay con creces, o bien dado que los rayos se precipitan desde allí de golpe prendiendo lo que se encuentra aquí, algo de lo cual quizá se da a entender también con la cañaheja. Tras ser encadenado por este motivo, Prometeo fue castigado por medio de un águila que le devoraba con saña el hígado: es que nuestra pericia, que tiene la mencionada ventaja junto con sus otras características, experimenta una cierta dificultad contraria a sí misma cuando se ve atenazada por las luctuosas preocupaciones de la vida y como devorada hasta las entrañas por la atención prestada a bagatelas. Y dijeron que Epimeteo (*Epimēthéa*) era hermano de Prometeo, más joven que él, y que era de forma de ser algo más simple porque, por orden, la visión previa antecede a la enseñanza que se deduce de los acontecimientos y a la reflexión a posteriori; pues, en efecto, una vez producido, necio, lo entendió (*epimētheias*) (2009: 232-234).

La etimología ha servido aquí perfectamente como guía para interpretar algunos mitemas del relato mítico, dando coherencia a la alegoría de tipo psicológico. El origen del alma, prevista en el universo, las cualidades psicológicas que están detrás de las capacidades de mando y poder sobre las mayorías, el desarrollo de la inteligencia – detrás de las comprensión del fuego–, la dificultad de la mente para procesar situaciones o cuestiones adversas –hecho que la “atenaza” –, así como su inclinación a dar demasiada importancia a las “bagatelas” de la vida –que la atenaza tanto como parece devorarla–, o los procedimientos de aprendizaje, basados en la reflexión y la experiencia, posteriores a la previsión (Prometeo) son propuestas o desarrollos alegóricos realizados a partir de la etimología. Así sucede también con la hipótesis de significado que ofrece para Pandora:

sucede que por este motivo dijeron que este convivió con la primera mujer que nació: es que, dicen, el sexo femenino es de alguna forma más insensato y se halla más dotado

por la naturaleza para reflexionar sobre lo ocurrido (*epimētheísthai*) que para preverlo (*promētheísthai*). Dicen algunos que Prometeo también fue inventor de las artes por ninguna otra razón sino porque, para inventarlas, hacen falta inteligencia y previsión (*promētheias*) (2009: 234).

2.5.- PROMETEO: NO NOS TRAIGAS EL FUEGO. UNA INTERPRETACIÓN SOFÍSTICA DE PROMETEO DESDE PLATÓN.

Sin duda, de todas estas interpretaciones mencionadas hasta aquí, es la de Platón la interpretación de Prometeo más celebrada, a la que más atención se le ha prestado y la que más relevancia ha tenido en nuestra herencia del mundo clásico. Con modos y procedimientos exquisitos, a la altura de un prestidigitador de la palabra, casi como un logodigitador, podríamos decir, Platón va a llevar a cabo una manipulación del relato mítico a partir del cual va a construir su interpretación. Para entender bien lo que hace Platón, debemos encuadrar su interpretación del mito de Prometeo dentro del contexto de la obra en la que está contenida: el *Protágoras*. En esta obra, se produce un encuentro entre los dos grandes maestros de dos corrientes y concepciones filosóficas diferentes. De un lado, Protágoras, en compañía de algunos discípulos, representando a la sofística. De otro lado, Sócrates y su método dialéctico. Platón, claro, va a tomar partido en esta obra, y lo va a hacer del lado de su maestro. Toda la discusión –todo el diálogo– entre Protágoras y Sócrates está dirigido a la puesta en evidencia de la filosofía y los métodos sofísticos, y a la demostración de la manera natural en que se impone el método dialéctico socrático sobre ellos. Sócrates irá manipulando con su método filosófico a Protágoras hasta lograr que este caiga en su propia trampa y se vea en un callejón sin salida, teniendo que aceptar su contradicción y reconociendo cómo el método Socrático se ha impuesto y ha revelado las fallas del método sofístico.

Lo primero que hay que resaltar es que Platón pone en boca de Protágoras el relato del mito de Prometeo. Este va a manipular el relato, realizando una versión encaminada a justificar su visión personal sobre la técnica política. Tenemos por tanto una versión del relato de Prometeo nueva, una reescritura por tanto, que la acercaría a la reinterpretación. Al mismo tiempo, Protágoras realiza una interpretación de ese mito tal y como él lo ha contado. Con su interpretación, «el sofista pretende justificar la distinción entre la técnica política, o arte de convivir en las ciudades y las otras técnicas especializadas». De esta manera, trata de demostrar que el progreso humano no es exclusivo del dominio de las técnicas instrumentales y especializadas, sino que precisa

además de unas normas morales que permitan y organicen la vida en sociedad y civil (García Gual, 1979: 52).

El relato de Protágoras se va a activar a partir del mitema de la creación, para centrarse a partir de ahí en el mitema del origen de la civilización. Y, con sutiles variantes, va a reconducir el relato al punto en que le interesa. Según el relato de Protágoras, tras ser creados los hombres por los dioses, se le encomienda a Prometeo y Epimeteo que distribuyan distintas capacidades (*dynámeis*) entre las especies. Epimeteo es quien va a realizar la repartición, pero «como no era del todo sabio Epimeteo, no se dio cuenta de que había gastado las capacidades en los animales; entonces todavía le quedaba sin dotar la especie humana, y no sabía qué hacer» (Platón, 2000: 390). Tras inspeccionar el reparto, Prometeo ve la situación y trata de encontrar una rápida solución a la indefensión de los hombres, puesto que ya les es llegado el momento de salir a todos a la luz. Roba a Hefesto y Atenea la sabiduría y el fuego, necesario para que aquella pudiese adquirirse y se la regala al hombre. Así el hombre consigue un saber, pero no el necesario para sobrevivir, ya que «carecía del saber político, pues este dependía de Zeus» (2000: 390). Entonces Zeus, temiendo que nuestra raza sucumbiera, «envió a Hermes que trajera a los hombres el sentido moral y la justicia, para que hubiera orden en las ciudades» (2000: 390-391). Además, Zeus, interrogado al respecto por Hermes, decide que el reparto debe dirigirse a todos los hombres, y a uno solo que domine el arte para los demás. Este último acto se conecta directamente con la idea de que todos los ciudadanos griegos deben participar en el arte de la política como tales ciudadanos, pero entra en contradicción con la visión sofística de un “sabio” destinado a enseñar el arte política. A partir de aquí, y en torno a las deducciones que Protágoras realiza del mito, va a girar el diálogo entre los dos maestros de la filosofía.

Pero para ello Protágoras ha venido a realizar una interpretación previa del propio relato que acaba de versionar. Como dice García Gual

El sofista no es un educador religioso, ni siquiera es un creyente, y utiliza el mito como alegoría para ilustrar una tesis previa, lo instrumentaliza y manipula al servicio de una idea que trata de apoyar con él, para la cual toma del acervo tradicional aquellos elementos que le interesan y se desentiende del resto. En el fondo, todo narrador modifica el relato para adaptarlo a sus intereses, pero en el caso de Protágoras resulta muy claro, y él mismo lo da a entender: el mito viene a ser una alegoría, cuyas imágenes reflejan simbólicamente las etapas del desarrollo de la civilización humana (1979: 56)

No vamos a entrar a analizar todas las diferencias de las versiones del relato que Platón pone en boca de Protágoras con las de los otros relatos de la tradición (para ello

remito al excelente estudio de García Gual, 1979: 52-68). Pero si resaltar que esa manipulación o (per)versión que Protágoras, siempre de manos de Platón, realiza, va encaminada a utilizar el mito para demostrar sus tesis. Así, Zeus, a diferencia de los relatos tradicionales anteriores, no solo exculpa a los hombres, en vez de castigarlos, sino que les ayuda. El fuego no es ya un bien celosamente guardado por Zeus, y Prometeo se lo proporciona a los hombres acompañado de una habilidad técnica o *éntechnos sophía*. Se subraya así el aspecto técnico del elemento robado (nótese que el fuego no es propiedad de Zeus sino que proviene del taller de un dios artesano, Hefesto, venerado como patrón de artes y técnicas [García Gual, 1979: 62]). Pero ese aspecto es insuficiente para montar la civilización. Así, será Zeus quien resuelva el entuerto y permita al hombre que instaure y desarrolle verdaderamente la civilización, administrándole aquello realmente necesario para ello –desde la visión de Protágoras–: el sentido moral y la justicia (*aidós* y *diké*). Aquí se ha sustituido la *hýbris* de Zeus ante los actos de Prometeo por un Zeus filántropo que ayuda a la humanidad con otras dos de sus características tradicionales en la mitología griega, las que hacen que sea también el dios de la justicia y los acuerdos mutuos (1979: 63). La alegoría sofística que realiza Protágoras es de impronta democrática y expresa la necesidad para la civilización de la *politiké téchne* frente a la *demiourgiké téchne* para erigirse como forma ideal de civilización desde la concepción democrática de la *polis* griega²⁰. Desde la visión que trata de codificar Protágoras, no es el fuego lo que necesitaba el hombre, sino la justicia y la técnica política. Como ya hemos señalado, en la utilización del mito sofístico hay una evidente instrumentalización del mismo, como nítidamente ha expuesto García Gual: «No se trata del mito tradicional con su paradigmática lección, sino de una nueva adaptación del relato tradicional con una clara función ideológica» (1979: 65). La manipulación del relato de Protágoras, acompañada de la lectura interpretativa que le interesa hacer –basada en la alegoría moral–, para la cual ha sido manipulado el relato, está encaminada a resaltar el sistema ideal que representaba la *polis* para los griegos como forma perfecta de sociedad.

La resolución que de todo ello hace Platón, como decíamos al principio, va aún un paso más allá, y está encaminada a la desacreditación última del sistema sofista, en beneficio de la forma filosófica que representa su maestro Sócrates. Para ello, Sócrates

²⁰ García Gual hace notar como se enfrentan las dos versiones de la civilización, la de Hesiodo y la sofística, del mito de Prometeo. En el primero, predomina una perspectiva negativa, una paulatina degradación de las razas hasta su época en la Edad de Hierro, donde desaparecerán *aidós* y *diké*. Para el segundo, sin embargo, el proceso es al contrario (1979: 64 y ss.).

va a sumergir a Protágoras en un laberíntico diálogo, en que lo irá manipulando hasta hacerle víctima de su propia contradicción, desacreditándolo. Así, Protágoras, antes de iniciar la narración del mito, se había preocupado, en el diálogo platónico, de erigirse como maestro en el arte político, un conocimiento superior para él al que enseñan el resto de los sofistas, subrayando así la diferencia entre estos—simples maestros de técnicas especializadas—, y él ante los que se posiciona en un plano superior. Así quedará demostrado con la narración manipulada del mito, que sitúa el arte política por encima de las simples artes técnicas. Sócrates, por su parte, encaminará su argumentación a demostrar que la virtud política no conoce especialistas. Protágoras, que había recurrido al mito para reducir el arte de los artesanos y ensanchar la importancia de su labor como perfeccionador de las superiores capacidades regaladas por Zeus a los hombres, se ve entonces en la necesidad de reconocer que, aunque de índole superior, sí es la política si es un arte enseñable, de manera que pueda justificar sus actividades, a la que tal importancia había otorgado. A través de una imposible autopista de vericuetos dialécticos y logísticos, Sócrates reconduce a Protágoras que deberá aceptar, finalmente, la enseñanza de la técnica política como una técnica más, y por tanto quedar rebajado al mismo plano que el resto de los sofistas, cuya capacidad, además, para transmitir los conocimientos a otros hombres queda puesta también en entredicho, pues Platón trata de poner en duda «la posibilidad misma del sofista en tanto que sabio capaz de transmitir sus saberes» (2006: 130)²¹.

Platón por tanto a partido de los mitemas de la creación del hombre y el robo del fuego. La interpretación implícita de su reinterpretación sigue la vía alegórica para entender la irrupción de la técnica en el desarrollo de la civilización. A partir de ahí, reconstruye el relato por boca de Protágoras, manipulándolo a su antojo y habilitando así una nueva y distinta interpretación. En este caso, de carácter moral. Con tan hábil procedimiento Platón ha conseguido varias cosas: reutilizar el mito para transmitir contenidos complejos de su filosofía; diferenciar las técnicas artesanales de las políticas; ofrecer una visión de la sociedad griega fundamentada en la *polis* como sistema ideal; colocar al filósofo al frente de la educación y la *polis*, sustentada esta como forma política que ya no puede estar en manos de los poetas, sino de la *aidós* y la *diké*, es decir, de la mano de la política y los filósofos; y, por último, contraponer dos métodos

²¹ Por supuesto, el proceso dialéctico es mucho más enrevesado y permite muchos más matices que los que aquí exponemos. Para una revisión profunda y completa de esta cuestión, *cf.* el citado estudio de Varela (2006: 103-149).

filosóficos antagónicos, sirviendo esto para demostrar los límites de los planteamientos sofistas y la funcionalidad del método dialéctico socrático²².

En síntesis, podemos ver a través de las consideradas como las tres grandes versiones del mito de Prometeo (Hesíodo, Esquilo y Platón) la evolución de la sociedad griega. Esta tesis puede verse desarrollada en el estudio de Varela Álvarez (2006), quien sintetiza el proceso de esta manera:

El Prometeo de Hesíodo se veía con recelo y desconfianza, el de Esquilo como un héroe soberbio y culpable de *hybris*, y el de Platón como alguien que ya no podía salvar a la humanidad por sí solo, y que necesita la ayuda de Zeus [...] desde un Hesíodo que clama por la justicia, pasando por un autor como Esquilo, en el cual la Democracia toma forma de fe, hasta un Platón que se enfrentará al régimen ateniense de una forma crítica, y que acabará por ver la política como una prolongación de la labor del filósofo (2006: 146-147).

²² No entraremos a matizar estas cuestiones. Algunos críticos han visto en esta confrontación que lleva a cabo Platón en el *Protágoras* la denuncia o, cuanto menos, las reticencias de Platón a un concepto privado de la educación, representado por Protágoras y los sofistas, y la sospecha de un sistema de educación no público, que educa al margen de las instancias oficiales del Estado (2006: 84). Otros, la búsqueda de un conocimiento más seguro que el propugnado por los sofistas. Otros, la confrontación entre la visión sofística del *hombre como medida de todas las cosas*, siendo ese hombre el ciudadano, y la visión socrática de esta noción como insuficiente, adoptando la postura de la necesidad de alcanzar una verdadera *epistémé*, es decir, una ciencia del alma, del cuidado de la inteligencia y de la búsqueda de la verdad. Otros, en fin, ven en todo ello el dominio de Platón de ambos métodos, sofista y socrático. Quizá todas las posibilidades sean factibles y estén encerradas en este texto que ofrece tantas posibilidades de lectura.

Segunda parte
MODERNIDAD

II

PROMETEOS REENCARNADOS

**INTERPRETACIONES Y REINTERPRETACIONES DEL MITO DE
PROMETEO DURANTE LA EDAD MEDIA,
EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO**

(3)

ALEGORISMO, EVEMERISMO, SINCRETISMO MEDIEVAL DEL MITO DE PROMETEO

Durante la Edad Media la manera de enfrentar la mitología grecolatina, ahora también mitología pagana, apenas añade nada novedoso a las formas en que se había hecho desde la antigüedad. De un lado, el historicismo y evemerismo cobran fuerza y vigencia a la hora de enfrentarse a la mitología de la antigüedad. De otro lado, estos conviven con el reconocimiento de la clara proyección alegórica que se entiende propia de los mitos. Esto va a ofrecer un reducto a la mitología por el que insertarse en la cultura medieval y sobrevivir durante la época de expansión del cristianismo, pudiendo convivir culturalmente con este. La capacidad simbólica, la riqueza de significados que encierra la mitología grecolatina, desde la perspectiva alegórica y en connivencia con las fórmulas evemeristas, lo dotan de sentido más allá de la simple creencia pagana, y lo hacen admisible como lugar de conocimiento, redimiéndolo de su naturaleza religiosa, ya cuestionada por los propios griegos, de manera que se convierte en un sistema compatible con la religión imperante, el cristianismo.

Esto produjo una serie de posturas encontradas que, no obstante, encontraron la manera de convivir, hasta cierto punto. La religión cristiana y la religión pagana encontraban un punto en común desde el alegorismo, y esto resultaba problemático para la patrística más ortodoxa. Para Irvine, este parentesco deriva de una característica natural y general de todo texto sagrado: «su carácter oracular, y, por tanto, su manera de significar, oblicua y alegórica» (cito por Domínguez Caparrós, 1993: 132, nota 2). Las discusiones que enfrentaban ambos sistemas religiosos desde la cuestión del alegorismo fueron habituales. Así, Orígenes, por el lado cristiano, y Celso por el lado pagano, por

ejemplo, protagonizaron uno de los más dilatados y memorables enfrentamientos al respecto, tomando actitudes y manejando argumentos paradójicos que se volvían en su propia contra, como bien ha explicado Domínguez Caparrós:

el mismo instrumento (la alegoría) tiene que ser utilizado en la interpretación propia, y descalificado en la interpretación del contrario, cuando se trata de polémicas entre paganos y cristianos [...] por una parte, se trata de condenar de plano los mitos paganos, rechazando cualquier explicación alegórica que los privara de su evidente inmoralidad; por otra parte, se trata de comprender las Sagradas Escrituras, más allá de su sentido literal, para la confirmación y fundamentación de la nueva religión (1993: 133).

Sin embargo, junto a estos enfrentamientos, también encontramos posturas más amables, más eclécticas e conciliadoras, como la de San Clemente de Alejandría. Sin menoscabo de la originalidad del alegorismo cristiano, que ofrece una forma de regular las interpretaciones y búsquedas de sentido de los textos sagrados del cristianismo desde el dogma de la fe, método que encontrará su culminación durante la Edad Media en la teoría de los cuatro sentidos, cabe destacar su postura integradora respecto a la alegoría pagana (filosófica o poética) y la alegoría sagrada «en una concepción general del hombre como ser interpretante o alegorizante, sin menoscabo, lógicamente, de la superior verdad contenida en las Escrituras» (Domínguez Caparrós, 1993: 142). Así lo cree también Crosas, para quien San Clemente de Alejandría, desde la Antigüedad cristiana, «aborda el problema del simbolismo en la introducción a sus *Stromata*, donde reconoce que es patrimonio común de los hombres interesados en la búsqueda de la verdad» (2010: 30). Cuestiones similares en relación al alegorismo provocarán también encendidas polémicas enfrentando a teólogos y poetas, en relación a la naturaleza alegórica de los textos sagrados y de la poesía, como tendremos ocasión de ver más adelante. El alegorismo va a ocupar el papel protagonista a la hora de enfrentarse a cualquier texto, desarrollando una suerte de hiperconciencia de la necesidad de buscar, de manera permanente, significados ocultos o no manifiestos en cualquier tipo de texto u obra de arte, sea cual sea su naturaleza: religiosa, poética, artística... Hasta el punto de que podemos hablar de la producción de una cultura netamente alegórica²³.

²³ A la cuestión alegórica, en relación a la hermenéutica patrística y la posterior hermenéutica medieval desarrollada por el cristianismo durante la Edad Media, directa heredera y perfeccionadora de aquella, ha dedicado Domínguez Caparrós una parte importante de su estudio *Orígenes del discurso crítico* (1993: 132-230), al que remito. La cuestión del alegorismo medieval también ha sido amplia y profundamente tratada por Umberto Eco, que nos hablará de la pansemiosis metafísica, el alegorismo escrituario, el alegorismo enciclopédico, el alegorismo universal, el alegorismo artístico o la liquidación del universo alegórico a que dará paso Santo Tomás, dando forma definitiva a la *teoría de los cuatro sentidos*

La interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras irá dando paso a distintos tipos de alegorismo que, desde la patrística, acabarán conformando *la teoría de los cuatro sentidos*, con sus sentidos literal (o histórico), alegórico (o tipológico), moral (o tropológico) y anagógico. Las tres claves alegóricas desarrolladas por los autores antiguos continuaron siendo utilizadas a lo largo de la Edad Media en relación a la interpretación de la mitología pagana, que siguió siendo herencia cultural durante todo este periodo. Paralelamente, se irán desarrollando otros conceptos, como la diferenciación entre *allegoria in factis* y *allegoria in verbis*, los *signa propria* y *signa translata* agustinianos etc. Todas estas cuestiones, la idea de la ausencia de un sentido literal en la alegoría pagana –al contrario que en la alegoría bíblica– y muchos otros puntos de discusión irán creando una polifónica concepción del uso del alegorismo, a través de encendidas polémicas que nos deja como resultado una rica herencia hermenéutica.

Junto a estas dos formas –alegorismo y evemerismo– de enfrentar la mitología pagana, que ya habían sido desarrolladas en la propia cultura grecolatina, corre paralelo un proceso de asimilación sincrética de los mitos paganos en el cristianismo, ya abordada en su momento por la mitología comparada. Las discusiones al respecto son abundantes y merecería un estudio aparte. En todo caso, como dice Lluís Duch, disponemos de magníficos estudios al respecto, como el de Hugo Rahner, que afronta la cuestión sin caer «en los excesos de quienes veían en el cristianismo primitivo solamente una versión algo corregida de la praxis cultural mistérica» y sin ceder al extremo opuesto, el de aquellos que simplificaban la cuestión hasta considerar que «esa praxis ya era cristiana *avant la lettre*» (Rahner, 2003: 18). El tema es complejo y no puede abordarse en unas pocas páginas. Podemos decir que durante la expansión del cristianismo asistimos a un proceso de asimilación entre la figura de Cristo y algunos mitos griegos, como Orfeo o Prometeo, al igual que más tarde, durante el Romanticismo, se producirá una identificación entre Prometeo y Lucifer, procesos ambos que ya ha estudiado Raymond Trousson de manera profunda, dejándonos interesantes hipótesis al respecto. Para ver estas cuestiones, remito a su obra *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1964), auténtica obra de referencia para todo lo que concierna a este tema, así como al mito de Prometeo en general. No obstante, si bien entre los primeros escritores cristianos hubo quienes vieron en Cristo al

prefigurada ya por San Agustín. Para todos estos conceptos, remito a su trabajo *Arte y belleza en la estética medieval* (2012: 87-125).

auténtico Prometeo, como por ejemplo Tertuliano, «la potencialidad de esta analogía no será explorada hasta que el simbolismo, como corriente literaria, triunfe en la Francia decimonónica». En realidad, las pretensiones de Tertuliano no eran las de reivindicar la figura de Prometeo, sino la de llevar a cabo «su definitiva sustitución» (Luri Medrano, 2001: 90).

En general, podemos decir que, durante la Edad Media, la imagen de Prometeo como rebelde vencido, tan profundamente delineada por Esquilo, será poco a poco sustituida, monopolizada, por la imagen de otro “portador de luz” que acabará por ocupar su lugar en el imaginario medieval: Lucifer. Por otro lado, la introducción en el dogma cristiano de la creación del hombre por Dios, tiene como consecuencia un nuevo desplazamiento de la figura de Prometeo. Aunque este también realiza una labor creacionista desde algunas versiones, el cambio de artífice y la fórmula dogmática cierran este camino de interés en la recepción del mito. Así, aunque algunos, como Clemente de Alejandría ven en el relato prometeico una premonición de la revelación bíblica, otros, como Lactancio, reconducen la cuestión interpretando a Prometeo como el primer escultor de estatuas, para evitar la contradicción a la hora de enfrentarlo a los dogmas cristianos, de manera que se le acota mucho el espacio y la capacidad de movimientos a nuestro mito. La crítica exegética e interpretativa de Lactancio –como señala Luri Medrano–, de corte evemerista, será la que triunfe respecto a Prometeo, y «pervivirá a lo largo de la Edad Media en el difundidísimo *Ovide moralisé*²⁴ (2001: 90). Podremos ver cómo es recogida, por ejemplo, por el mismo Boccaccio en su *Genealogía deorum*, como comprobaremos enseguida. En este contexto, vamos a ocuparnos primeramente de la interpretación de Prometeo que nos ofrece Isidoro de Sevilla desde el contexto hispánico y la perspectiva cristiana, para pasar a ocuparnos, a continuación, con algo más de detenimiento, de la *Genealogía deorum* de Boccaccio, que nos ofrece una síntesis de diferentes perspectivas, así como una serie de procedimientos innovadores y renovadores, que dará inicio a una apertura del tratamiento de la mitología que prefigura el Renacimiento.

²⁴ Al respecto de los *Ovidios moralizados* y su «gran influencia en toda la literatura europea», nos dice Crosas, cuya obra está plagada de cientos de ejemplos de interpretaciones alegóricas y evemeristas de la mitología realizadas dentro de la literatura española medieval, cómo «en esas moralizaciones alternaron la declaración de la historia con el más extenso comentario moral de la alegoría». Así, por ejemplo, el mismo autor señala, en relación al mito de Faetón tratado por el anónimo autor del *Ovide moralisé*, que este es expuesto «en ambos sentidos; primero, la interpretación histórica. Y así como la fábula puede ser entendida en una u otra dimensión, del mismo modo pueden acumularse diferentes versiones en un mismo plano, como en ese caso, dos lecturas evemeristas distintas» (2010: 24).

3.1.- ISIDORO DE SEVILLA: EL PRIMER ESCULTOR Y EL PRIMER JOYERO. UNA INTERPRETACIÓN DE PROMETEO DESDE EL CRISTIANISMO

Como más tarde sucederá con la *Genealogía deorum* de Boccaccio, las *Etimologías*, con escasas reacciones contestatarias²⁵, van a servir de texto de referencia sobre la mitología a partir del siglo VII en Europa (Luri Medrano, 2001: 91). En ellas, Isidoro de Sevilla va a recoger la interpretación de Prometeo que ya ofreciera Lactancio, de la que también se hará eco Boccaccio más tarde, como veremos, dando así prueba de la gran acogida y seguimiento que tuvieron las interpretaciones evemeristas de este. La interpretación aquí expuesta no es otra que la de Prometeo como aquel del que nació el arte de modelar figuras y estatuas de barro. Por ser el primero en crear *simulacrum hominum*, u hombres de barro –dice Isidoro de Sevilla–, es por lo que «los poetas imaginan que él fue el creador de los primeros hombres, hablando en sentido figurado y refiriéndose a las esculturas» (2009: 711 [VIII-11.8]). Este es el primer pasaje de las *Etimologías* en que Isidoro de Sevilla se refiere a Prometeo. Hay otros dos pasajes de las *Etimologías* en que Prometeo será mencionado. Estos otros dos pasajes se conectan ofreciendo una interpretación alternativa a la primera, pero sin salirse de la misma línea evemerista. Se cumple así lo señalado por Crosas, la posibilidad de acumular diferentes interpretaciones en un mismo plano, en este caso también, al igual que sucedía con el mito de Fatón del *Ovide moralisé*, dos lecturas evemeristas distintas. En el fragmento XVI, 6.1., dedicado a las *piedras preciosas* Isidoro expone los orígenes de estas, los cuales «se remontan a las montañas del Cáucaso» (2009: 1111): «Cuentan las fábulas que Prometeo fue el primero que engarzó un fragmento de piedra en un hierro y se lo colocó a modo de anillo, y de aquí comenzó la existencia de los anillos y de las gemas» (2009: 1111). La interpretación está tomada de Plinio y de ella también se hará eco Boccaccio. En el otro fragmento, dedicado a *los anillos*, se refiere la misma fábula en términos prácticamente idénticos: «Se dice que Prometeo fue el primero que ciñó su dedo con un aro de hierro en el que iba engarzada una piedrecilla. Siguiendo su ejemplo, los hombres comenzaron a emplear anillos» (2009: 1317 [XIX-32.1]). Isidoro de Sevilla se ha hecho eco de dos de los mitemas de Prometeo, el de la creación de los hombres, y el de la fabricación del anillo con el acero de las cadenas y la roca del

²⁵ Uno de estos ejemplos podría ser Pierre Comestor, según Seznec, que coloca a Prometeo a la altura Zoroastro, Isis o Minerva, en tanto que inventores de la magia, o portadores de saberes que transmiten, como el alfabeto. Comestor insistirá en su condición de creador del hombre otorgada por su sabiduría, por haber instruido a ignorantes o haber construido autómatas (cito por Luri Medrano, 2001: 91, nota 7).

Cáucaso, que Zeus le ordena llevar, tras ser liberado por Hércules, como recordatorio del castigo. Así pues, sin aportar nada consustancial, Isidoro nos traslada hasta un Prometeo que, como mito pagano, puede entenderse desde la vía evemerista. Prometeo habría sido el primer joyero de la historia, labor por la que fue recordado posteriormente, dando lugar a las fábulas y leyendas que ya conocemos. Nada dice Isidoro del resto de los mitemas que estructuran nuestro mito. Sin embargo, fue suficiente como para dar muestra de cuánto habían calado las interpretaciones de signo evemerista, iniciadas ya mucho tiempo atrás, en la cultura medieval, así como para seguir perpetuándolas durante gran parte de los tiempos venideros. De paso, contribuía a dotar de un sentido a la mitología pagana que, desde la visión *moralizada*, desde el alegorismo y el evemerismo, la hicieran parcialmente compatible con los dogmas cristianos, permitiendo así una cierta convivencia entre una religión “fraudulenta” –pero que atesoraba grandes dosis de conocimiento y sabiduría, y que nos dejaba, “bien entendidas”, muchas pistas sobre la historia de la humanidad–, y la religión “verdadera”.

3.2.- LA REINTERPRETACIÓN DE PROMETEO EN LOS *GENEALOGÍAE DEORUM GENTILIUM LIBRI QUINDECI*, Y LA MORALIZACIÓN POÉTICORACIONAL DE BOCCACCIO

La intensidad de la experiencia mítica se va a desplegar con todo su esplendor durante el Renacimiento, consignándose en dos direcciones opuestas y complementarias. La primera, una *mitologizar activo* en donde, al modo clásico, la poesía prolongará la antigua épica y lírica, retrotrayendo las formas alegóricas y resolviéndose en una poesía libérrima al servicio de la conformación de nuevas leyendas insertas en su contexto histórico. Lo mítico, lo lírico, lo épico y lo histórico, aquí, se funden, y la mitología detiene su vertiente alegorizadora para funcionar como un actor más que interacciona junto al resto de protagonistas de la historia en la trama de la época de tú a tú. En la dirección opuesta, sin desarrollarse excesiva novedad sobre las interpretaciones antiguas heredadas, el alegorismo, que mantiene, en general, las líneas de interpretación explotadas anteriormente hasta la saciedad (el alegorismo físico, el alegorismo psicológico, el alegorismo del saber moral), y que tanto la antigüedad como la Edad Media tomaron como camino, va a adoptar, sin embargo, un papel de especial, novedosa e inusitada importancia en su relación con el contexto histórico del momento. A esta especial posición de que va a disponer el alegorismo mitológico renacentista, y

que lo dota de unas enormes capacidades potencializadoras, lo hemos llamado *hiperalegorización*, y va a erigirse sobre tres pliegues que se cruzan y entremezclan, y que diseccionaremos con más detenimiento en el siguiente apartado. Pero todo este proceso no se desencadenó de manera espontánea. Algunas obras precedentes fueron contribuyendo poco a poco a ello. Entre este reducido número de obras que jugaron un papel determinante para el tránsito de la Edad Media al Renacimiento y la recuperación de todo su esplendor por parte de la mitología grecolatina, se encuentra la *Genealogiae deorum* de Boccaccio, auténtico cruce de caminos donde vamos a encontrar una síntesis de las formas y tendencias medievales de enfrentar la mitología junto con un nuevo espíritu que prefigura, anticipa y estimula lo que el Renacimiento habría de realizar con la mitología grecolatina.

En general, la crítica acepta que «la recuperación de la mitología clásica, y con ella de la inquietud prometeica, tiene una fecha precisa, 1360, fecha de la primera edición de la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio» (Luri Medrano, 2001: 92). La *Genealogía deorum* no es solo un compendio mitológico, sino que se muestra como un ejemplo paradigmático de la labilidad de las épocas literarias, consideradas estas, en su naturaleza, no como compartimentos estancos sino como evoluciones vivas, con interconexiones y tránsitos que las recorren. Siguiendo a Weliek, los movimientos, las épocas, los periodos literarios no se suceden de manera rígida y lineal, sino a través de difusas zonas de transición e interpenetración, que albergan modelos en los que pervive la herencia del pasado –ortodoxa, con más o menos fidelidad, reelaborada o transformada, como superación o como regreso– y modelos en los que se anuncian, anticipan y prefiguran estéticas, espíritus o elementos posteriores. La *Genealogia deorum* de Boccaccio es un perfecto ejemplo de ambas cosas, pudiéndose considerar como una de estas interconexiones, uno de estos tránsitos o intersticios paradigmáticos. Con ella comienzan los primeros grandes esfuerzos de reapropiación de los valores clásicos. Entre estos esfuerzos la *Genealogía deorum* va a erigirse como «el gran repertorio mitológico de la primera mitad del siglo XV» (Luri Medrano, 2001: 92), precedente indiscutible de algunos de los grandes manuales mitológicos del siglo XVI, ya sean escritos en latín o en lengua vernácula, como la *Multiplex historia* de Lilio Gregario Giraldi, la *Mythologia* de Natale Conti o las *Imagini* de Vincenzo Cartari, sin olvidar, circunscrita al ámbito español, la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya (1998: 83). Aunque alguno de ellos, como la *Multiplex historia*, llegue a proponerse refutar la misma obra de Boccaccio (1998: 91). La aparición de gran parte de estos manuales será

«resultado de cambios en las expectativas literarias y culturales», cambios en los que tuvo mucho que ver la magna obra mitológica de Boccaccio, proyecto que, de alguna manera, «se proponía recuperar la *humanitas* clásica para ponerla a disposición de la nueva cultura que estaba empezando a cuajar en las ciudades italianas» (Luri Medrano, 2001: 92)²⁶.

Iglesias y Álvarez nos recuerdan que las compilaciones mitográficas han existido desde los inicios de la literatura griega, pero que «las motivaciones y finalidad de cada una de las obras de contenido mitológico es distinta» (1998: 83), y de esta manera no se pueden comparar

las obras de Hesíodo con la recopilación de Apolodoro, aquella siguiendo las normas del género y la inspiración poética, por tanto auténticas obras de creación, poesía, en tanto que la *Biblioteca* de Apolodoro, sin tan elevada finalidad artística, primordialmente pretende sistematizar e informar; del mismo modo, tampoco se pueden equiparar las *Metamorfosis* de Ovidio con las *Fábulas* de Higino: la epopeya ovidiana responde a la necesidad que la culta sociedad romana tenía de un tratamiento latino de la mitología, que fuera ameno [...] mientras las *Fábulas* parecen responder al deseo de que no se olvide lo que todavía se conoce. De igual modo, no son comparables las moralizaciones medievales del tipo del anónimo *Ovide moralisé* o el *Ovidius moralizatus* de Petrus Berchorius (que pretenden dar a conocer las *Metamorfosis* de Ovidio con las correspondientes interpretaciones de los mitos que contienen) con el *Libellus*, recopilación de los dioses antiguos y sus alegorizaciones, o la *Genealogía deorum*, auténtico manual de mitología (1998: 83-84)²⁷.

La *Genealogía deorum* va a establecerse, a este respecto, sobre unas peculiaridades que la hacen punto de intersección cultural de inestimable valía. Así lo ha visto también Franco Durán, para quien la obra de Boccaccio es una obra de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, de tal manera que «A pesar de su afiliación medieval, Boccaccio quiere romper con su ideología. Su manual será el primer precedente de manual mitológico renacentista y modelo para los manuales escritos hasta el siglo XVII» (1997: 146-149). Si bien los tratados posteriores –entre los que se encuentran, entre tantos otros, los tres grandes manuales del XVI que hemos citado–, desde un punto de vista literario «representan un movimiento que se aleja del hermético estudio del mito como un instrumento filosófico», siendo los mitógrafos

²⁶ Los humanistas van a hacerse continuadores de la parte de la tradición medieval que había tratado de no descuidar la mitología clásica, «tanto aquellos que mantenían el tipo de acercamiento interpretativo medieval como los que la observaban con nuevas perspectivas; unas perspectivas que respondían [...] a la nueva concepción del mundo y [...] eran consecuencia del mayor conocimiento y redescubrimiento de los autores de la antigüedad grecolatina» (1998: 83).

²⁷ Sobre las causas y la necesidad de la aparición y profusión de nuevos manuales mitográficos a partir de la *Genealogía deorum* que tan reciente en el tiempo estaba del *Liber imaginum deorum* de Neckam o de los diferentes "Ovidios moralizados", y el papel de los hombres de letras o *litterati* en ello, dejan cuantiosas reflexiones Iglesias y Álvarez en su interesante artículo, al que remito (1998, pp- 83-99).

«estudiosos que confían en el marco teórico desarrollado por los humanistas y neoplatónicos aunque concentrándose más en el estudio y exposición del mito que en la justificación del estudio del mismo» (Iglesias y Álvarez, 1998: 91)²⁸, la *Genealogía deorum* sienta un precedente para el desarrollo de esta posterior labor tratadista y mitográfica cuya apertura inicia, además de convertirse en obra «de consulta obligada durante casi dos siglos, hasta el punto que sus sorprendentes deducciones han sido aceptadas sin discusión» (Iglesias y Álvarez, 1998: 89)²⁹.

Al mismo tiempo, Boccaccio va a desarrollar, consciente o inconscientemente, un principio creativo, artesanal, en la reescritura de algunos de los relatos míticos que ofrece su obra, como veremos en el caso de Prometeo. Ello, unido e interactuando con la defensa de la poesía que va a realizar, lo sitúa como un adelantado al tiempo que va a desplegarse durante el Renacimiento, y prefigura, junto a una línea continuista de la hermenéutica que ofrece esta obra, heredera de la tradición medieval, un principio hermenéutico poético más activo y creativo, de tratamiento y reescritura de la mitología, siendo este principio activo de interpretación poética la gran aportación original que la obra va a realizar. Este principio creativo se suma al resto de valores en su forma, en el proyecto que se propone, en la influencia y estímulo que ejerce sobre los mitógrafos posteriores, en ese configurarse como punto de consulta y referencia gravitacional, y en el espíritu artístico y poético renacentista que inaugura y anuncia, para convertirse en una obra de capital importancia histórica.

Siguiendo con Iglesias y Álvarez, Boccaccio va a ser el primer autor de Occidente que tenga acceso a las obras homéricas (1998: 87) aunque su conocimiento directo de los autores «se limita a Homero y Apolonio, y las citas que ofrece de otros, como Hesíodo o los trágicos, son a través de intermediarios latinos» (1998: 88). Con todo, el prestigio alcanzado por la *Genealogía deorum* va a quedar patente, por un lado, como ya se ha dicho, en la influencia que ejercerá sobre todas las obras de contenido mitológico, abriendo un ingente campo de múltiples deudores y permaneciendo como manual de referencia hasta mediados del siglo XV (1998: 90). Por otro, abriéndose con Boccaccio una novedad respecto a los manuales medievales, de los que recogerá, en

²⁸ «Los tres grandes mitógrafos italianos del XVI, Ciraldi, Cartari y Conti, tienen en común no ser primordialmente creadores sino fundamentalmente investigadores que quieren poner a disposición de los interesados por el mundo antiguo todo aquello que van descubriendo» (Iglesias y Álvarez, 1998: 91).

²⁹ Recuerdan las autoras el célebre caso referido al dios que inicia las genealogías divinas, Demogorgón, que Boccaccio sitúa como padre y principio de los dioses paganos y origen de todas las cosas, siendo una divinidad «que no existe como tal, sino que es una lectura corrupta de algunos manuscritos de Lactancia Plácido» (1998: 89). Así nos lo recuerda también Luri Medrano, quien evoca el caso del Demogorgon Boccacciano que incluirá Shelley en su *Prometeo liberado* (2001: 92. nota 9).

parte, su vertiente evemerista y moralizante, y es la de ofrecer ese nuevo propósito de recuperar la *humanitas clásica*, poniéndola a disposición de la nueva cultura que estaba empezando a cuajar en las ciudades italianas», y ofreciendo un nuevo tono, donde reinan el gozo estético y la consideración del potencial pedagógico de la mitología (Luri Medrano, 2001: 92), antecedente premonitorio para el espíritu que estaba comenzando a intuirse. Hermenéuticamente, continúa de alguna manera la tradición interpretativa medieval de la mitología, prolongando los planteamientos evemeristas o astrológicos, pero en su recorrido va a encontrarse también con los límites del evemerismo y a iniciar un camino de parcial reescritura en donde da margen a cierta creatividad, o a las variaciones de carácter creativo, desplegando un potencial poético que anuncia y quiere unirse a una nueva conciencia de la poesía (recordemos que esta magna obra va a incluir una defensa de la poesía y de los poetas, y de su propio método), que de alguna manera prelude el espíritu del Renacimiento, como venimos insistiendo.

Va a confluír así en Boccaccio una doble vertiente hermenéutica: la que adopta bajo un discurso racional, continuando en gran medida la tradición evemerista, astrológica y moralizadora medieval, que en algunos momentos va a encontrarse con sus propios límites; y la que, bajo la reescritura reinterpretativa, con un cierto espíritu poético y renacentista, se abre a los relatos míticos, ofreciendo, junto a la erudición, la libertad de volver a contar e imaginar a través de ellos, insertando algunas variantes – que por momentos también contraen sus deudas con la tradición medieval–, las cuales imprimen nuevas posibilidades interpretativas y reflejan un nuevo carácter poético con que enfrentarse a la mitología. Por todo ello, Boccaccio se nos muestra como paradigma del espíritu que se abrirá en el Renacimiento, y todas estas características pueden observarse en su tratamiento del mito de Prometeo, desarrollado en el «Libro IV» de su *Genealogia deorum gentilium*.

Boccaccio lleva a cabo la reconstrucción del relato de Prometeo acudiendo a diversas fuentes. No consulta directamente los textos de Hesíodo, al que cita a través de Servio, y con mucha probabilidad ignorase la existencia del *Prometeo encadenado* de Esquilo, a quien se refiere, tomando la cita de *Tusculanas*, como poeta pitagórico y no como tragediógrafo, hablando de un «poema bastante largo de Esquilo Pitagórico», tal y como nos advierten Álvarez e Iglesias (2007: 191, nota 335). La reconstrucción del relato de Prometeo, pues, ofrece diferentes aspectos y versiones del mito provenientes de autores latinos y medievales, y no de sus fuentes originales. En primer lugar, evoca al Prometeo que modela a un hombre de tierra, «porque la tierra recién creada y

separada poco ha del alto éter retenía semillas de su pariente el cielo», mezclando la tierra con aguas de lluvia. Y, tras citar a Horacio, añade los aspectos que ofrece Claudiano en su *Panegírico del cuarto consulado de Honorio*. La importancia del relato de Claudiano estriba en que este había «mezclado las ideas antropológicas de Platón (sobre todo la división tripartita del alma de *La República*) con la iconografía prometeica, encontrando entre ambas una afinidad que será recuperada con entusiasmo por Boccaccio» (Luri Medrano, 2001: 93). La versión de Claudiano, que utiliza Boccaccio, parte de esta mezcla de elementos terrestres y celestes en la creación de los hombres por parte de Prometeo, y sitúa como elemento celeste la razón, que durante la creación del hombre, «por ser ajena a lo terrenal, debió ser robada del Olimpo y sujeta con fuerza a su nueva envoltura, la cabeza» (2001: 93), en una clara alegoría psicológica que se irá entremezclando con la alegoría moral; añade que la obra ha de completarse con otros dos elementos para su realización: la cólera, *impregnada de llamas*, que sitúa en el pecho y que, al poder dar lugar tanto a la rabia, al hincharse, como al miedo, al enfriarse, recibe la ayuda del pulmón, un elemento húmedo que puede dulcificarla; y el deseo que, *abriendo sus feroces fauces como una bestia, querría ser satisfecho y alimentado*, queda alojado en el hígado. Tras esta reconstrucción, Boccaccio se apoya en Servio y Fulgencio «para explicar el origen del alma por la intervención de Minerva» (2001: 94). Merece la pena recordar el fragmento para resaltar algunos aspectos³⁰:

[...] después de haber modelado Prometeo con barro un hombre inanimado, Minerva admiró la excelente obra y le prometió cualquiera de los bienes celestiales que quisiera para perfeccionar su obra. Al haber respondido este que no sabía, si no los veía, qué cosas de los dioses podrían serle de utilidad, fue llevado por ella al cielo; allí, puesto que veía que todas las cosas celestes estaban animadas por las llamas, con la intención de introducir la llama también en su obra, ocultamente acercó una rama a las ruedas de Febo y, una vez encendida esta, robando el fuego lo condujo hasta las tierras y lo arrimó al delicado pecho del hombre modelado y así lo dotó de vida y lo llamó Pandora. Irritados los dioses por este motivo, hicieron, a través de Mercurio, que él fuera encadenado al Cáucaso y entregaron a un buitre o a un águila su hígado o su corazón para que fuera desgarrado eternamente

Esta reconstrucción del relato nos deja algunos elementos especulares curiosos a través de los cuales se conectan las diferentes versiones y fuentes seleccionadas por Boccaccio y utilizadas en su reconstrucción, siendo su intuición poética, seguramente, sensible a esas conexiones. Aunque la versión de Boccaccio alude al robo tanto de la

³⁰ Todas las citas del texto de Boccaccio se hacen por la edición manejada de 2008, pp. 190-196.

razón como del fuego, y a “la irritación de los dioses” –no solo de Zeus [Júpiter]– que conlleva el castigo de Prometeo y el envío de enfermedades y penurias. Estas alusiones, mediante la generalización (“de los dioses”), despojando a Zeus [Júpiter] del protagonismo de la represalia, y la interpretación racionalista –que va a centrarse en los aspectos creacionistas del relato–, se sitúan en un segundo plano, permitiendo que sea el proceso de creación del hombre por parte de Prometeo el que cobre protagonismo y acapare el centro de interés, el punto de fuga de la reconstrucción del relato. De esta manera, queda desplazado el mitema del desafío a la autoridad y el enfrentamiento de Prometeo con esta, encarnada por Zeus [Júpiter], cobrando apenas relevancia en la reconstrucción que nos ofrece Boccaccio. A ello contribuye también el hecho de que en ningún momento Boccaccio se haga eco de otro de los mitemas clásicos del relato, el del engaño en el sacrificio anterior al robo del fuego. En la elaboración del relato por la que opta Boccaccio, pues, queda neutralizada la interpretación de la rebeldía, el desafío y sus consecuencias, para centrarse en las posibilidades creacionistas del relato, que se leerán en clave simbólico-evemeristas. Decíamos que se producían interconexiones simbólicas entre los fragmentos de las distintas fuentes. Así, en la reconstrucción de Boccaccio, entre los otros dos elementos de que se sirve Prometeo para completar la creación, desde la versión de Claudiano, la cólera se presenta como *impregnada de llamas*, y se sitúa en el pecho. Desde la versión de Servio y Fulgencio con que se apoya para completar la reconstrucción, Prometeo aproxima el fuego robado *al delicado pecho del hombre modelado y así lo dotó de vida*, conectándose las naturalezas ígneas gemelas y quedando resaltada las potencialidades de lo que se aloja en el pecho del hombre, puesto que es la misma materia, aunque proveniente de la divinidad, lo que va a desarrollar el hálito primero de vida. Además, de esta forma especular, se deja deducir que es también el pecho, y no solo la razón, lo que en la criatura final, ya dotada de vida, va a ser de procedencia divina, potenciándose la sacralidad de estas dos partes del alma, pese a que en la posterior interpretación racional se diga *pero estas tuvieron una naturaleza corpórea y, si el hombre no hubiese pecado, habrían sido eternas, como lo es la racional, cuya naturaleza es divina*. Lo que el discurso racional afirma, el discurso intuitivo y poético lo pone en duda y desmiente. Esta es la posibilidad que Boccaccio deja encerrada en los principios poéticos de conexión de las versiones elegidas y dadas. De otro lado, el deseo, desde el relato de Claudiano utilizado por Boccaccio, se muestra animalizado como *una bestia* que abre sus *feroces fauces* y quiere *ser satisfecho y alimentado*, y vuelve una y otra vez a *renacer multiplicándose cada vez más*. Desde esta

condición, queda alojado en el hígado, para añadir, desde el relato de Servio y Fulgencio, que los dioses *entregaron a un buitre o a un águila su hígado o su corazón para que fuera desgarrado eternamente*. Nuevamente la conexión especular se realiza, conectando los movimientos de los dioses con los realizados en el acto creacionista ejecutado por Prometeo. La misma naturaleza opera en lo que construye y en lo que destruye. Boccaccio parece intuir la flexibilidad del mito, y que en sus diferentes versiones se puede armar una central energética de conexiones poéticas, posibilitada por la reelaboración que se presenta bajo la máscara de la reconstrucción. Esta intuición parece asomarse bajo las versiones implícitamente conectadas, y abre un principio estético, poético, a lo que en un primer momento tan solo se presentaba como una labor de recopilación y reconstrucción erudita. Boccaccio opta, en su versión reconstruida, por un aspecto más que cabe resaltar: Pandora no es la mujer que Zeus [Júpiter] va a erigir, dotándola de atributos provenientes de las diferentes divinidades, para entregársela a Epimeteo, como en la versión de Hesíodo, sirviéndose de ella para ejecutar el castigo contra la humanidad de Prometeo. Pandora, en versión apoyada por la autoridad de Fulgencio, es el mismo ser creado por Prometeo, y los castigos de la humanidad no son recibidos a través de ella, sino de manera directa por los dioses “irritados”, quienes envían sobre la humanidad *las enfermedades, la penuria y las mujeres*, en presunta versión (sic) de Safo y Hesíodo. Este aspecto elegido también va a conducir la hermenéutica de Boccaccio hacia un lugar muy concreto y significativo. La clave nos la da el capítulo XLV en donde se aplica un principio etimológico de interpretación que refuerza la lectura anterior del mito que va a realizar Boccaccio. Efectivamente, tras la reconstrucción del relato, Boccaccio da pie a la interpretación de tradición evemerista del mito. Para Boccaccio, el significado que encierra el mito de Prometeo es el de la naturaleza doble, una naturaleza doble que poseen tanto Prometeo como el hombre. Prometeo, en tanto que símbolo, como *Dios verdadero y omnipotente*; su segunda naturaleza, *es el propio Prometeo*, en donde entra la interpretación evemerista. Respecto al hombre, se trata del hombre natural y el hombre civilizado:

Y, puesto que ignoraban por completo las costumbres de los hombres civilizados, los guió de tal modo que, a los que había encontrado incultos y casi salvajes y viviendo como las fieras, los dejó hombres civilizados, casi como hechos de nuevo. Así, con estas premisas, hay que considerar qué es el hombre creado, al que antes llamé doble. Es el hombre natural y el hombre civilizado

De esta manera, interpreta Boccaccio que el hombre natural es el creado del barro por Dios, y que después que

este Prometeo primero lo modeló con barro, insufló en él un alma que da vida, que yo interpreto como racional, [...] quienes han sido procreados por la naturaleza llegan incultos e ignorante, o por mejor decir, agrestes y bestias, si no se instruyen. Alrededor de éstos se alza el segundo Prometeo, es decir el hombre docto, y, cogiéndolos como si fueran de piedra y casi los creara de nuevo, los enseña e instruye y con sus demostraciones los convierte de hombres naturales en civilizados [...] hasta el punto de que se evidencia con toda claridad que la naturaleza ha procreado unos y la instrucción ha vuelto a modelar otros

Finalmente, Boccaccio despliega, sirviéndose del criterio *auctoritas*, la interpretación evemerista, según la cual, evocando a Teodoncio, este segundo Prometeo, histórico, que ya se había anunciado como hijo de un rey, Jápeto, y primero en la línea de sucesión, retirado a la cima del Cáucaso donde aprende astrología y otros saberes, vuelve después a Asiria a enseñar estas artes

según nuestros mayores afirman, fue un eminente profesor de filosofía. Pues, Agustín en el libro *Sobre la ciudad de Dios* y después de él Rabano y 'Luon de Chartres' declaran con unánime acuerdo que fue un hombre destacado por su ciencia. Además, dice Eusebio en el libro de los *Tiempos* que durante el reinado de Argos sobre los argivos vivió Prometeo, por el que se recuerda que fueron fabricados los hombres y, puesto que en realidad era sabio, transformaba la fiereza de éstos y su excesiva ignorancia en humanidad y sabiduría. Después de este también atestigua Servio acerca de él que fue un hombre muy inteligente, mencionado por su conocimiento del porvenir y porque fue el primero que enseñó a los asirios la astrología³¹, que había aprendido con mucho cuidado cuando estaba en la más alta cumbre del Cáucaso. Además dice Lactancio en el libro de las *Divinas Instituciones* que inventó el primero la realización de estatuas de barro, lo que quizá dio comienzo a la fábula sobre la formación de hombres de barro. Así también dice Plinio en *Sobre la Historia Natural*, que él enseñó por primera vez que el fuego hecho salir del sílice se conserva en una varita.

En la interpretación de Boccaccio, pues, «lo específicamente prometeico es la creación del hombre cultural» (Luri Medrano, 2001: 95), el hombre docto, de conocimiento, que instruye y educa, siendo este proceso una remodelación del hombre no instruido, un proceso creador en tanto que civilizador. Aunque el mismo Boccaccio amplía esta concepción imprimiendo un matiz ascético al hombre de conocimiento

Pues no alcanzamos la claridad de la verdad en los teatros o en las plazas y en público, sino apartados en los lugares solitarios y hacemos observaciones en exquisito silencio y con abundante meditación investigamos las causas de las cosas; y, puesto que las cosas de este tipo se hacen a escondidas, casi parecemos robar y, para que se vea claro desde dónde viene a los mortales la sabiduría, dice que de la rueda del Sol, esto es del regazo de Dios, del que deriva toda la sabiduría

³¹ Esta interpretación evemerista de un Prometeo astrólogo será recurrente en diferentes épocas. Así, por ejemplo, «en la edición de las fábulas de Ovidio de George Schuler (1555) Prometeo se interpreta como un astrónomo que se dedica, en el Cáucaso, a estudiar el significado del Águila» (Luri Medrano, 2001: 94).

Dos aspectos fundamentales de la interpretación de Boccaccio nos quedan por señalar. En primer lugar, los propios límites de la interpretación evemerista, a que es conducido Boccaccio por su propio método interpretativo. Efectivamente, como señala Luri Medrano, Boccaccio «topa con los límites del evemerismo cuando se da cuenta de que no encuentra respuesta para la siguiente pregunta: Si la labor de Prometeo es la de humanizar el barro, ¿por qué ha sido castigado por los dioses?» (2001: 95). Boccaccio trata de salvar esta encrucijada hermenéutica con un último truco de prestidigitador, un último esfuerzo interpretativo de propia cosecha, consciente, quizá, de que está ante los límites de la hermenéutica que ensaya y a punto de naufragar: el castigo, por tanto, debe de referirse a las fatigas propias de la instrucción, de la búsqueda de conocimiento (2001: 95):

Dicen que sus entrañas son allí desgarradas por un águila, es decir atormentadas por elevadas meditaciones que, agotadas con la larga fatiga de la meditación, se recobran en el momento en que a través de diferentes rodeos se encuentra la buscada verdad de alguna cosa

En segundo lugar, la cuestión de Pandora como el ser creado por Boccaccio y no por Zeus [Júpiter] ni por los dioses para ejecutar su venganza. Al respecto, Boccaccio dedica un breve capítulo a continuación del relato y la interpretación del mito de Prometeo, desplegando una interpretación de carácter etimológico de Pandora, según la cual su nombre derivaría del latín ‘regalo de todos’, «puesto que el sabio no se hace tan solo con el conocimiento de una sola cosa, sino de muchas y mucho más verdaderamente de todas», pasando a ser alegoría del propio conocimiento. Añade una segunda posibilidad etimológica, según la cual «también podría llamarse Pandora de *pan*, que es todo, y *doris*, que es amargura, casi como *Pandoro*, repleto de toda amargura. Pues en la vida presente el hombre no puede poseer nada sin amargura». Indirectamente, la bimebración etimológica ofrecida lleva a reforzar la idea del esfuerzo y las fatigas del hombre de conocimiento a que anteriormente el propio Boccaccio aludía en la interpretación prometeica.

Por último, una cuestión que parece menor, dentro del texto de Boccaccio, pero que cobra una especial relevancia al contrastarla con el devenir histórico inmediato del mito de Prometeo. Finaliza Boccaccio su interpretación de Prometeo con un breve *excurso* sobre la inclusión de “las mujeres” como uno de esos elementos, junto a la

penuria y la fiebre, «que los dioses airados enviaron a los hombres» como castigo. En este colofón de su interpretación, Boccaccio va a citar a «un ilustre preceptor mío, Francisco Petrarca», quien aconsejará, en el fragmento que Boccaccio utiliza, procedente de *Sobre la vida solitaria*: «Si buscas el descanso, cuídate de la mujer». La novedad que presenta esta inclusión es que queda desplazado el relato de Pandora como la mujer enviada para ejecutar el castigo, ya que es interpretada, en tanto que ese primer hombre –y no mujer– creado por Prometeo, como ‘el conocimiento’ o la ‘amargura del conocimiento’. Así, Boccaccio se ve obligado a interpretar, en el relato construido, el hecho de que ‘las mujeres’ sean enviadas como un elemento más, junto a la penuria y las fiebres, de los que conformaban el castigo enviado a la humanidad. Podría haber omitido Boccaccio este aspecto en su reconstrucción, eliminando este elemento y citando solamente las penurias y las enfermedades, pero decide incluirlo y utilizar otro criterio de autoridad de la época, el de Petrarca, para reflexionar sobre ello. Ofrece así una mirada sobre el principio de fatalidad de la mujer. Esta fatalidad suele estar recogida en el propio mito de Pandora, ya sea en los relatos que la ofrecen como la primera mujer, de la que procede la estirpe de mujeres, ya en aquellos relatos que la ofrecen como el envenenado regalo que Zeus hizo a Epimeteo, destapando el ánfora con todos los males. Sin embargo, aquí Pandora –o *Pandoro*– es el primer hombre, y Boccaccio se ve obligado a realizar un giro de propia cosecha para incluir el elemento fatalizador de las mujeres. Fatalidad que se deja relacionar en su propia interpretación con las consideraciones hechas por Boccaccio sobre el deseo y la concupiscencia (*Pienso que por las fiebres consideraron los ardores de la concupiscencia, con los que continuamente nos angustiamos y atormentamos*), y que se articula junto a uno de los caminos históricos de interpretación prometeica que está a punto de inaugurarse en el inminente Renacimiento, el que igualará los dolores del titán y los de un enamorado.

Luri Medrano sitúa a Mellin de Saint-Gelas como el precursor de esta imaginería que conecta a Prometeo con el erotismo, aunque con probables deudas de la poesía trovadoresca provenzal, y que alcanzará «profundidad lírica en los versos de Maurice Scève, de Du Bellay y de Ronsard». E indica que tal imaginería se sustentará sobre el principio de la «ambigüedad del fatalismo femenino» (2001: 119-120), cuya primera imagen sitúa el mismo crítico en estos poetas. Pese a que fuese Ronsard, según el crítico, quien más contribuyese al diseño de la unión del mito prometeico con este primer fatalismo femenino, y pese a que «tanto recurrirán los petrarquistas a estas analogías que las acabarán convirtiendo en lugar común» (2001: 120), Boccaccio parece

sentar un precedente en el *excurso* final con el que cierra su interpretación sobre Prometeo, al vincular un aspecto de su reconstrucción con esta fatalidad que tan fértil resultará posteriormente en las utilidades del mito y sus posibilidades simbólicas para explorar el erotismo y leer los padecimientos de amor en clave prometeica.

3.3.- EXCURSO: UN APUNTE SOBRE POSIBILIDADES MODERNAS DEL HISTORICISMO Y EL EVEMERISMO

Las interpretaciones alegóricas y evemeristas de la mitología grecolatina, envueltas por esos esfuerzos de regulación moralizadora que los legitimara en el contexto cultural de una nueva religión imperante, fueron las líneas predominantes de acercarse y entender la mitología antigua durante la Edad Media. En épocas posteriores, el alegorismo y la rica simbología, entendidos y asumidos como consustancial a la mitología grecolatina, van a confluir con la concepción de la naturaleza alegórica y plurisignificativa de todo texto poético o literario, con la idea de que, como muy bien sintetizó Borges en unas pocas palabras, *toda literatura es simbólica*. Esta doble naturaleza confluyente parece habilitar definitivamente a la mitología para la literatura, permitir que puedan ser ensambladas en una misma forma, abriendo un mundo inagotable de posibilidades en los servicios que aquella puede prestarle a esta. Así lo han entendido las imaginaciones poéticas de todas las épocas posteriores, que se han servido de esta naturaleza común, confluyente, para, a través de la reescritura, de las formas actualizantes, de la reinterpretación creativa, generar esta suerte de *retomitología* que, desde el arte y la literatura, les permite enfrentarse a un mundo en permanente cambio y evolución.

En el panorama cultural medieval, el evemerismo, inserto en el contexto del cristianismo, pudo encontrar su sentido a través de la moralización del mito, contribuyendo a salvaguardar un sentido de la mitología pagana, permitiéndola sobrevivir y defenderse ante la posibilidad de ser juzgada como forma herejética. Sin embargo, fuera de ese contexto, pareciera difícil que la literatura encuentre un camino de rehabilitación de la fórmula evemerista. Por las cuestiones antes apuntadas, cabría esperar una deshabilitación definitiva de las fórmulas interpretativas historicistas y evemeristas. Una vez asumido y entendido que estas formas de interpretación nada tienen de científico, que no son sino una concatenación de hipótesis, sugerentes y atractivas, sí, para la imaginación, pero, al fin y al cabo, solo eso, una forma

imaginativa, acientífica, de jugar a especular, una forma de invitar a la imaginación a ser, mediante una cascada de conjeturas y suposiciones tan atractivas y sugerentes como indemostrables, todo parece indicar que tal forma de interpretación especulativa, dentro de una cultura de espíritu científico, carece de sentido. Por otro lado, dado el rumbo y la evolución que habría de tomar la literatura moderna, si bien esta se vuelve un campo de experimentación propicio para el uso alegórico de la mitología a través de la reinterpretación, esta misma naturaleza alegoricista parece operar como cierre de espacio, de fronteras para la fórmula evemerista. Dadas las disímiles naturalezas de literatura –como arte alegórico– y el historicismo mitológico –como método de búsqueda de sentido científico, además, muy poco científico–, todo haría presagiar la desaparición de este último, ante la imposibilidad de que la literatura y el arte diesen cabida en sus espacios y rumbos reinterpretaivos a una naturaleza no compatible. Sin embargo, podemos constatar lo contrario. Tanto la literatura como el arte encontraron caminos, y el evemerismo también tiene su sitio, su espacio, en sus expresiones modernas. De manera menos productiva y fértil quizá, pero igual de artística. Podemos ver un ejemplo de ello en la película *Hércules* (2014), de Brett Ratner, donde se maneja magistralmente la fórmula evemerista para conseguir elaborar una ficción creativa capaz de llenar una sala de cine. Ante la fórmula evemerista clásica, la propuesta de Ratner introduce una novedad: el proceso de mitificación del personaje no viene dado de manos de una cultura que diviniza a un rey o un héroe cuya naturaleza mortal e histórica deja caer en el olvido poco a poco, privilegiando el modelo divinizado. Dentro de la ficción, este proceso de mitificación arranca de manos del propio protagonista, que busca construir su propia leyenda. El héroe, Hércules, ni siquiera es, ni en el sentido moral, ni en el mitológico, tal héroe, sino un bárbaro que se dedica a prestar servicios de mercenario y utiliza una retórica de divinización para procurarse mejores opciones y remuneraciones en tales servicios. Como una estrategia guerrera.

El cineasta nos ofrece una ficción en la que el protagonista, el semidios hijo de Zeus, no es sino un hombre normal, dotado con algunas habilidades naturales para la lucha y la batalla. U avezado guerrero y mercenario, a fin de cuentas, con talento para el arte de la guerra, pero sin virtudes que cualquier otro guerrero no pudiese también tener. Encabeza un grupo de mercenarios que ofrecen sus servicios a clanes, ciudades o reyes como *modus vivendi*. Junto a ellos, viaja un bardo que desempeña una función fundamental para ayudar a Hércules y sus mercenarios. Adelantándose a ellos, llega hasta los lugares donde van a presentar batalla, para cantar y fabular sobre las hazañas

del semidios hijo de Zeus –que es, recordemos, dentro de la ficción, un simple mortal, un mercenario–, transformando azarasas peripecias en leyendas épicas que allí escuchan. El objetivo de esta sutil operación fabuladora es mover a temor y provocar la huida, la rendición o el miedo que debilite al enemigo a la hora de la batalla, cuando aparezca ante ellos el mismísimo Hércules. En la primera escena de la película, tras presentar y ganar batalla a un grupo de bárbaros, cuando, junto a la hoguera, Hércules y su cuadrilla hacen el recuento de las ganancias que les dejará la noche, se escucha afirmar con orgullo al bardo:

–¿Habéis visto cómo huían? Mi historia ha ablandado su voluntad.

A lo que la mano derecha de Hércules responde:

–Tienes que quebrar su voluntad. Cuando prediques la leyenda de Hércules, que sea más grande, más aterradora, cuanto más crean que Hércules es realmente el hijo de Zeus, menos ganas tendrán de luchar.

El planteamiento evemerista de la película se presenta como una sutil técnica bélica desarrollada por los personajes. A diferencia de la interpretación evemerista clásica, este Hércules no es un hombre de linaje real, o un héroe cuyas hazañas encumbraron a un pueblo que le convirtió en dios, sino un hombre cuyo poeta amigo construye su propia leyenda, con un fin utilitario y práctico para un grupo de mercenarios: atemorizar y mover a respeto, a veneración, a las gentes de aquellos lugares que van a rendir, de forma que ese respeto les de ventaja ante las posibles circunstancias adversas. La fórmula evemerista, sutilmente modificada, es usada aquí para elaborar una nueva ficción en la gran pantalla, para la industria cinematográfica. Una ficción basada en la narración de un mito desde una perspectiva diferente, que construya un nuevo relato de ficción sobre él, con el objetivo de producir nuevas versiones para entretener.

Vemos pues la opción evemerista manipulada y modificada, esto es, reinterpretante, insertándose en un espacio cultural y en un discurso que la asume como motivo argumental para generar nuevas ficciones en un contexto de superproducciones y fabricación ficcional, con fines lúdicos y de entretenimiento. Es el espacio de las superproducciones inserto en la concepción cultural occidental del *homo ludens*. Nada tiene que ver con el evemerismo practicado en la época helénica, que se proponía como una opción muy seria de interpretar su propia tradición y su cultura, pero, sin embargo,

se muestra artística y culturalmente funcional. este proceso no puede entenderse sin sus pertinentes coordenadas histórico-culturales.

No conocemos, o no hemos conseguido encontrar, reinterpretaciones actuales del mito de Prometeo que utilicen esta misma clave evemerista, pero valga el ejemplo expuesto para dejar constancia de cómo las fórmulas interpretativas del evemerismo, y no solo las cualidades alegóricas y simbólicas de la mitología, aunque en menor medida, han seguido encontrando caminos dentro de la literatura y el arte actuales, al igual que hicieran en su momento dentro de la cultura grecolatina y la Edad Media. Así, podemos comprobar que han conseguido hallar el modo de seguir siendo productivas y funcionales en nuevos contextos culturales, más allá de aquellos contextos culturales tan lejanos en el tiempo donde nacieron y parecían haber tenido su única razón de ser.

(4)

PROMETEOS ÁUREOS

Cualquier estudio sobre cualesquiera de las expresiones artísticas del Renacimiento siempre parte de un mismo punto: el redescubrimiento de los textos y el imaginario grecolatino. Este redescubrimiento establece un cauce por donde la crecida del río de los antiguos dioses y héroes paganos fluye con ímpetu, como dictado por una máscara transparente donde se hubiesen fusionado Poseidón y Apolo, casi al límite del desbordamiento, en un triunfo alegórico. Sin embargo, la sensación de tal crecida de las aguas míticas no es producto, como a veces se ha querido ver, de una ausencia de la mitología en la Edad Media sino de una singularización de la misma en el Renacimiento. Así lo expone Jean Seznec en *Los dioses de la Antigüedad*:

La tradicional antítesis entre la Edad Media y el Renacimiento se atenúa a medida que ambos se conocen mejor: la primera aparece «menos sombría», el segundo «menos brillante y súbito». Se cae en la cuenta sobre todo de que la Antigüedad pagana, lejos de «re-nacer» en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y el arte medievales; los dioses mismos no *resucitan*, puesto que nunca desaparecieron de la memoria y la imaginación de los hombres (1983: 11).

El concepto clave en el estudio de Seznec es *supervivencia*. Y, en este aspecto, reconoce García Gual que no hay una ruptura entre las culturas medieval y renacentista sino una singularización del Renacimiento respecto al énfasis con que se recupera la mitología, «no solo porque aquí los antiguos dioses recobran sus figuras, que en la Edad Media habían ocultado bajo disfraces diversos y estrambóticos, sino por la intensidad vital con la que ahora se les invoca» (1995: 214). La Edad Media, representando a los mitos con atuendos y ropas de la época, trataba de normalizarlos mostrándolos no ajenos a su entorno, mimetizados con este. En el Renacimiento el camino va a

invertirse, va a tratar de normalizar un nuevo espíritu mimetizándose con las formas naturales de los mitos. Decíamos que el río de los dioses y héroes, nunca se secó, pero va a fluir ahora con una extraña y desmedida fuerza recobrada y renovada. Siendo el mismo río, de manera heraclitiana valdría decir que ya no es el mismo río. Comencemos pues por ajustar y entender los diferentes pliegues de esta singularización que va más allá de la mera explosión e inundación de la mitología en cuestiones cuantitativas.

Nos encontramos, en primer lugar, ante un pliegue de consecuencias estrictamente hermenéuticas. Frente a esta presencia múltiple y arrolladora, de la que cabría esperar un maremágnum hermenéutico infiltrado, camuflado o expuesto a cielo abierto entre la tropelía de evocaciones artístico-literarias de la mitología, se revela una pobre aportación de la época en cuestiones de interpretación racional y crítica de los mitos. La mitología transformada en un libro de potentes imágenes, vistosas y lúdicas ofrece, en contraste, una pobre hermenéutica flotando en el desinterés por la exégesis (García Gual, 1995: 212). García Gual alude a una negación de la distancia necesaria para la consideración crítica, negación de la distancia que se produce, precisamente, por esa recuperación e incorporación del repertorio mítico en la cultura renacentista de manera tan viva. Ante la reaparición de la mitología cargada de una renovada, vertebral, fuerza simbólica, sin embargo, «no hubo en el Renacimiento una teoría sobre “el sentido mítico” que, dando un quiebro a la imaginería cristiana, justificara la reaparición de todo ese código de imágenes paganas» (1995: 214). Kerényi habla de una «mitología viva» y una «experiencia mítica» de la cultura humanística renacentista que, precisamente, en lo excepcional de tal epifanía, mantiene a dicho humanismo «alejado de la ciencia del mito», de aquella actividad crítica –matiza García Gual– «que indaga en términos racionales el origen, la formación, la historia y los valores de los mitos», impidiendo el desarrollo de una «teoría del sentido mítico» que justificase la conflagración de este código de imágenes paganas (1995: 215). Pobre desarrollo hermenéutico pues, que podría hallar sus explicaciones en las consideraciones de Jesi sobre la «ciencia del mito» como un bien característico de épocas y culturas pobres en genuina mitología. Nos referimos, como ya hemos apuntado, a una hermenéutica concreta, a la hermenéutica explícita, enunciada en la forma científica del discurso racional, porque lo que sí vamos a encontrar es una tematización del mito junto a una hermenéutica en acción, reinterpretativa, como veremos más tarde. Por otro lado, la escasa hermenéutica desarrollada va a insistir en lo ya establecido, en la confluencia de evemerismo y alegorismo, imponiéndose unas teorías sobre el mito como alegoría o

deformación de unos hechos o personajes ilustres en un pasado desconocido que no son sino unas pautas y unas formas concretas de interpretación ya exploradas, pero no agotadas (1995: 216). Sin embargo, esta tendencia, que será regulada por los mitógrafos, encontrará en esa reapropiación del discurso hermenéutico racional espacios para elaborar un inicio de originalidad propia, como ya había comenzado a hacer Boccaccio. Originalidad que terminará de fraguarse desde la labor reinterpretativa a través de las artes y la literatura.

En segundo lugar, es importante valorar en esta época una experiencia mítica que ofrece claroscuros. García Gual traza algunas claves de la dificultad de esta valoración. Por un lado, se pregunta el crítico hasta qué punto es posible percibir «como una experiencia mítica propia la de revivir ese repertorio mítico prestado, que ha perdido sus raíces en la religiosidad de la época, y que se opone a la piedad cotidiana, es decir, a la religiosidad cristiana de los siglos XV y XVI». Cabe aquí recordar a Malinowski quien explicaba que el mito es «en su forma profunda y espontánea, no una explicación aprendida, sino una realidad vivida» y, de esta forma –apunta García Gual– se consideraría que «toda esta mitología, que se recobra en un contexto histórico tan distinto a su fondo originario, no podía funcionar como tal, sino como una mitología secundaria» (1995: 215). Desde este punto de vista, la recuperación de la mitología pagana se realiza bajo una naturaleza o condición de reduplicación, y en un contexto escolástico y culto. En tales circunstancias, la creencia en esta mitología no podría adquirir otra condición que la del carácter irónico, resultando una experiencia mítica más estética que religiosa, si bien en un afán estético singular, y más individual y propio del artista que colectivo y social, aunque surjan redenciones de sacralidad y religiosidad en algunos momentos de vigor sincrético y en un «mitologizar activo» (1995: 216 y ss.). A esto podemos sumar el hecho de que, a pesar de la recreación de motivos y figuras míticas con un ilimitado amor por la belleza antigua por parte de artistas y poetas, se despliegan «el talante lúdico, el ambiente de fiestas, el regusto por la parodia, e incluso la mascarada y la ironía» reduciendo la impronta que la mitología resucitada deja en el ambiente espiritual del nuevo tiempo (1995: 213).

Sin embargo, por otro lado, se producen una serie de expresiones y fenómenos que llevan a Kerényi a hablar de una cultura humanística renacentista «riquísima en experiencias míticas» (1995: 215). Un fantasma recorre la Europa renacentista, un trasunto fantasmal que no se conforma con ser copia, imitación vacía a imagen y semejanza de un original, empapando todo el arte y la literatura toda. Una afinidad

estética, también sentimental, que no es simple arcaísmo ni se contenta con la mera reproducción de historias antiguas (1995: 216) y que no se reduce, por tanto, a un mero desfile de máscaras y disfraces de «una romería fantasmagórica» sino que va a adoptar una esencia polifónica y poliédrica. Luminosidad y prestancia poéticas se derivan de estas imágenes míticas que expresan los aspectos gozosos de la existencia, dando cuerpo, gestos, movimientos a los anhelos de la sensibilidad, a los misterios de la imaginación. Tarea para la cual «la religión dominante, la doctrina cristiana, con su iconografía pobre y triste, con su austero desprecio de las galas del mundo, con su olvido de la belleza corporal, resultaba insípido y poco apropiado» (García Gual, 1995: 213)³². Lo trascendental de ello es que no estamos únicamente ante un juego formal. De nuevo Kerényi, en consideraciones de García Gual, nos da la clave: este espíritu supone una «radical experiencia mítica. El mundo de la mitología reaparece ante el artista como un lenguaje cargado de incomparable riqueza semántica, simbólica, al que él puede recurrir para expresar una nueva comprensión del mundo». Sentido mágico, místico, festivo de la naturaleza y de la naturaleza cultural y espiritual, mitología transformada en metáfora, pero no en simple metáfora fantasmagórica que desfilase vacía por vacías calles del Renacimiento, sino plena, llena de intensidad y de potencialidades simbólicas, de las que el Renacimiento se sirve para apresar y expresar apasionadamente una concepción del mundo nueva y muy diversa de la medieval que nutre su oposición a nivel teórico en actitudes y visión del mundo (1995: 214). El alegorismo se despliega aquí con toda su fuerza poética, en una hermenéutica activa, creativa, que insufla a interpretaciones antiguas una nueva versatilidad que no poseían otras expresiones del momento, y que permite expresar mejor un espíritu al que le venían cortas las galas del cristianismo para dar cuenta de esa nueva comprensión del mundo. Esta es la gran reinterpretación de la mitología que se produjo en el Renacimiento. Y si bien es cierto el desarrollo de cierta mecanicidad estética en el uso adquirido de la mitología en esta época, con una tendencia a inundar en desfile toda manifestación artística y literaria con

³² En su tesis doctoral *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro* señala Darío Velandia que «fue durante los siglos XIV y XV cuando la identificación con la humanidad de Cristo llegó a su punto más álgido. Es en este periodo que la devoción a la Pasión se consolida dentro de la religiosidad popular» (Velandia, 2014: 356). De esta forma, como perfectamente ha expuesto Velandia, la iconografía de la Crucifixión se convierte en «un fiel reflejo de estos cambios en la piedad. El ‘Christus Dolens’ –tipología que representa a Cristo muerto y con claros gestos de haber sufrido y que se contrapone a la tipología anterior del ‘Christus Triumphans’– floreció en la mayoría de territorios de la cristiandad occidental» (2014: 356-358), imponiéndose, a través de sus *cristemas*, en el imaginario cristiano de la época.

el ornato de la mitología, no podemos estar más de acuerdo con Kerényi sobre la experiencia mítica, al menos, en las mejores de esas manifestaciones.

Así sucede en dos grandes fenómenos de uso mitológico que se desarrollan en la época. El primero de ellos se engloba en un género que García Gual designa como un *mitologizar activo*, que sigue «las pautas de la conformación clásica, para la recreación de nuevas historias y leyendas épicas y elegíacas» (1995: 216 y ss.). El poema *África* de Petrarca, la *Teseida* de Boccaccio, la composición en latín de un libro trece de la *Eneida* por parte de Maffeo Vegio, o el poema de Hércules Strozza sobre la muerte de César Borgia, que García Gual señala como obra maestra en el género. En él Palas y Venus toman partido por españoles e italianos respectivamente, Júpiter intercede, Marte adopta la apariencia de Alejandro VI para exhortar a César Borgia, y así van desarrollando papeles activos en el destino de estas figuras históricas, convirtiéndose en ejemplos de este *mitologizar activo*. Un *mitologizar activo* en donde los mitos son de nuevo imaginados, poblando «las más bellas regiones de Italia de una muchedumbre de dioses, de ninfas, de genios, y también de pastores» fusionando el elemento mítico, épico y pastoril. Se reemplazan aquí las abstracciones, se paralizan las formas alegóricas y se despliega una poesía libre e independiente (1995: 217 y ss.), con un carácter épico digno de la propia época clásica. La poesía prolonga, imitándola, la antigua épica y lírica grecolatinas y, si bien desde nuestra sensibilidad esta poesía puede adquirir tintes cómicos y aires carnavalescos, mostrándose como una retórica vacía, tras esa fachada, como afirma García Gual en relación al poema de Hércules Strozza

pudo encubrirse un fervor paganizante que, en oposición a la tradición cristiana, defendía otros valores, recurriendo para su expresión a imitar los enredos descritos por Homero [...] No deja de ser extraño y significativo que en este poema de consolación ante la muerte, dirigido al hijo de un Papa, no se recuerden las promesas trascendentes de Cristo, sino tan solo la universal condena de la muerte, la obligada sumisión al destino común (1995: 219).

Esta misma línea es la que apunta David Craven en su análisis de las relaciones y los vínculos que se establecen entre el discurso visual de Prometeo y el águila de Rubens, con el espíritu antiimperialista surgido en Flandes después de 1600, dentro de un artículo más amplio que estudia las relaciones del Prometeo de Orozco y el discurso antiimperialista mexicano de los años veinte (2006: 385-398).



Fig. 7. *El antiimperialismo. Mitología activa.*
El tormento de Prometeo, de Rubens (h. 1612). Museo de Arte de Filadelfia

El segundo de estos grandes fenómenos que elevarían la experiencia mítica del Renacimiento se desarrolla a través del sincretismo entre las religiones cristiana y pagana, derivada de un cierto eclecticismo que fusiona motivos, ritmos y melodías helénicos y cristianos, produciendo una nueva y esplendorosa música. La imaginería híbrida y sincrética no es inusual en la evolución de la historia de las religiones ni en el arte. Más aún, suele ser casi un hecho consustancia y natural a su evolución. Pero en el Renacimiento, además, esta forma de jugar, de experimentar, se produce amparada por una cierta postura de concordia que «descubría un misterio sagrado en la belleza pagana, concibiendo esta como un medio poético a través del cual ha sido transmitido el esplendor divino». La mitología se convierte así en símbolo de un mundo divino trascendente tan válido como las figuraciones y la imaginería cristiana (García Gual 1995: 219 y ss.). Este hecho estimula y empuja una interpretación ultra-alegórica de los antiguos motivos paganos y los cristianos fusionándolos en un potente sincretismo.

Heller se refirió a tal hecho como a un *cuerpo mítico unitario* en donde incluso las anécdotas y personajes comienzan a fundirse: Homero y Moisés, Bruto y David, Cristo y Sócrates llegarán a interpretarse en un fondo mítico que las volverá progresivamente una sola figura mítica. Un proceso que Tolnay sitúa en un punto culminante: las obras de Miguel Ángel. En ellas podemos encontrar el Cristo del Juicio Final bajo la forma de Apolo o la Madonna Medici bajo la forma de una sibila. Luri Medrano lo considera «el primer artista en resaltar la plástica del desgarramiento titánico» y lo sitúa como

el responsable de inscribir en la plástica del mito de Prometeo, junto a cierta lujuria del gesto, del volumen y del color, una fascinación morbosa por sus heridas y su dolor, realizada por una escenografía cargada de dramatismo que acabará cautivando posteriormente a barrocos y románticos (2001: 100).

Por su parte, Argullol nos deja un hermoso trazado de correspondencias poéticas entre Miguel Ángel y Prometeo en su obra *El fin del mundo como obra de arte*, magistral reinterpretación contemporánea del mito de Prometeo que analizaremos más adelante:

El artista es el rival de Dios, a quien, de acuerdo con su misión, odia y necesita. Quiere destronarlo, como Prometeo a Zeus, porque efectivamente tiene la voluntad de usurpar su poder, pero le es imprescindible como contrafigura tiránica de su fracaso [...] emula su labor genética, atribuyéndose el papel de creador de mundos. Pero no puede emular su labor apocalíptica [...] Tendríamos que imaginar la Capilla Sixtina de modo que *El Génesis* y *El juicio Final*, frente a frente, sin más compañía, fuera el teatro ideal de esta rivalidad y de esta complicidad. Por el primero, el artista se apropia de la función generadora, a pesar de que la ligerísima distancia entre los dedos de Jehová y Adán, entre creador y criatura, abra un interrogante sobre el destino de su obra (2007: 59)



Fig. 8. *El límite prometeico*.
Graffiti de *La creación de Adán*, de Miguel Ángel,
hallado en Florencia. Fotografía del autor.

Saint Víctor nos deja este curioso testimonio en su *Les deux masques* refiriéndose a un dibujo de Miguel Ángel conservado en la biblioteca real de Windsor (cito por Luri Medrano, 2001: 100):

El Prometeo cristiano sedujo a Miguel Ángel, que llegó hasta esbozar el asunto en dos dibujos de soberana grandeza. El uno representa al titán picoteado por el águila en el umbral de un templo pagano que se derrumba; el otro, más atrevido aún, lo muestra crucificado verticalmente sobre las ramas de una robusta encina. Miguel Ángel pensó sin duda colocar en las bóvedas de la Capilla Sixtina esta cruz profética, pues su forma de pechina corresponde a las que ocupan sus siete profetas y sus cinco sibilas.

Ya hemos aludido a la expresión de nuevos valores que se vehiculan a través de la mitología pagana, como el esplendor y la belleza del cuerpo, para los que la imaginería cristiana se mostraba limitada, reducida y pobre. Ahora, esos principios encuentran un nuevo camino que torna fértil el desarrollo de una experiencia mítica potente y áurea en el sincretismo, descubriéndose en los mitos, a la luz del neoplatonismo humanista, «algo más que alegorías morales: descubren una doctrina religiosa, una enseñanza cristiana» (1995: 223). El enunciado con que William Blake inaugurase mucho después el primero de sus libros iluminados o proféticos, *Todas las religiones son una*, cubre en alcance los postulados de este imaginario nacido que hace hablar a Marsilio Ficino de un «teísmo universal», bajo el postulado de que todas las religiones se equivalen y esconden una común verdad. Que hace hablar a Dioniso Aeropagita de teologías que «no diferían de modo alguno en esencia, sino solo en nombre» (1995: 223-224). Un camino que poco a poco avanza hasta los oscuros fondos de la herejía. Bajo este imaginario subyace toda la potencia de las nociones de alegorismo y la interpretación simbólica que permitían descifrar una alta sabiduría que constataba el parentesco fundamental de las Sagradas Escrituras y la Mitología, hasta el punto de confundirlas y «no aceptar ya el dogma cristiano sino en el sentido alegórico» (1995: 224). Y es en este punto de contacto entre cristianismo y mitología pagana en donde el alegorismo, antaño esgrimido y utilizado en la defensa de los poetas antiguos, va a recobrar un novedoso y vigoroso primer plano de sentido en su renovado contexto artístico e histórico. Un primer plano en donde se entremezclan tres niveles funcionales activos en los que queremos detenernos, porque es, junto al género que paraliza la alegoría desplegando una poesía en libertad inusitada e independiente, la otra cara de estas dos manifestaciones que configuran esta experiencia mítica del Renacimiento y que englobamos bajo el término de *hiperallegorismo*.

4.1.- LA HIPERALEGORÍA RENACENTISTA Y LA SUPRATEOLOGÍA POÉTICA

4.1.2.- BREVE EXCURSO SOBRE LA OSCURIDAD POÉTICA

Nos situamos en los albores del Renacimiento. Los humanistas de mayor prestigio de la Florencia de finales del siglo XV fijan su foco de atención en la interpretación alegórica heredada de la Edad Media, dedicándose a comentarla extensamente. Al tiempo, la interpretación alegórica se reaviva a través de los poetas y se hace primaveral en la pintura de Botticelli, Rafael o Ticiano (García Gual, 1995: 225), en la escultura y en la emblemática. Un importante papel en esta expansión va a ser desempeñado por Marsilio Ficino y la renacida Academia platónica que dirige, vehiculando la filosofía del Renacimiento a través de la mitología pagana, como muy bien ha estudiado Sez nec (1983). A partir de aquí, la raíz alegórica va a iniciar y desplegar su rizoma significativo en el fértil y contextual suelo del Renacimiento. En un primer pliegue, la alegoría va a dar lugar a un curioso proceso de desacralización y resacralización simultáneo. Una parte de este proceso no es desconocido en la historia y conserva su parentesco con la antigüedad. La interpretación alegórica, en su nacimiento, se había situado en medio de la polémica disputa entre filosofía y poesía. Los comentaristas de Homero y Hesíodo, a través de largos estudios de las obras de los poetas, ya habían comenzado a apuntar sentidos ocultos en sus versos, como ya vimos en la primera parte de este trabajo.

Esta hermenéutica fruto de aquel proceso histórico de la antigüedad, va a adoptar ahora un peculiar paralelismo en el Renacimiento. La hermenéutica que antiguamente había servido para salvaguardar y defender la validez de la teología en tanto que ficción poética, una vez perdida su sustancia de verdad religiosa, vuelve a ser utilizada, en un primer momento, como hemos visto, precisamente, para resacralizar aquella religión pagana frente al cristianismo. Los relatos míticos albergan las potencialidades de la interpretación alegórica, una interpretación alegórica inagotable, sabiduría de alta precisión sobre la naturaleza de las cosas, «revelación que aguarda la sutil lectura del teólogo o del filósofo inspirado, mediador de los símbolos y las imágenes» que esperan a ser descifradas (García Gual, 1995: 221). Las posibles razones para la encriptación del verdadero sentido o los posibles sentidos ocultos del texto, a debate desde las primeras y

más antiguas reflexiones en torno a la interpretación del texto, han sido estudiadas por Domínguez Caparrós en su artículo «Razones para la oscuridad poética» (2001: 135-157). Diferentes razones han podido ser causa de la oscuridad poética o argumentos para defender dicha oscuridad, dicho hermetismo poético, en diferentes momentos históricos. «La concepción de la poesía como portadora de una verdad que debe ser encontrada bajo los mitos», la concepción de la poesía como un fingimiento, del poeta como el conocido fingidor proclamado por Pessoa, que encierra revelaciones y sabiduría en sus versos y sus relatos, con un sentido distinto del manifiesto, cobra aquí especial relevancia, puesto que va a revalidar el punto de conexión entre la antigua religión – poesía– pagana y la religión imperante. Distingue Domínguez Caparrós una serie de razones para la oscuridad poética que se han esgrimido en diferentes épocas y concepciones de la poesía y que, a grandes rasgos, pueden seguir dos vertientes distintas: una primera, enunciada a través de principios de estética, y que se relaciona con la utilidad y el placer, y una segunda vertiente que cobra mayor dependencia de circunstancias externas, contextuales, políticas o religiosas³³. Relacionadas con la primera vertiente, encontramos la razón para la oscuridad centrada en el argumento de que «el conocimiento de la verdad exige cierta preparación en el lector» o receptor (2001: 138). El Pseudo Plutarco ya recoge esta idea, sobre la que añade, en relación a la figura del “gran poeta griego”, una intención de que «los amantes del saber, con un cierto gusto artístico, cautivas sus almas [...] busquen y descubran la verdad, y en cambio los ignorantes no menosprecien aquello que no pueden entender» (cito por Domínguez Caparrós, 2001: 139). Esta idea es recogida por los Santos Padres, y manejada después por San Agustín o Santo Tomás de Aquino, y en la teoría literaria medieval se desarrolla bajo los preceptos de que «la verdad poética, como la sagrada o la filosófica, se oculta para apartarla de los ojos de los torpes, los no elegidos. Hay un derecho de selección del público que justifica cierto grado de oscuridad» (2001: 139)³⁴.

³³ Habría una tercera causa, que ahora no nos interesa, la que empareja la oscuridad poética a un fracaso expresivo.

³⁴ Bajo esta razón poética anida el rechazo del lector o receptor no preparado, la cláusula de que en realidad no hay oscuridad, sino ciegos, ignorancia, y tal pretendida oscuridad sería en realidad un exceso de luz (2001: 139-144). En la misma vertiente, expone Domínguez Caparrós otras razones: la que llama una *oscuridad culta*, que se genera de manera natural al tener que presentarse un elaborado y complejo pensamiento. El emisor debe «expresar unos conceptos elevados, difíciles, y por eso es inevitable cierto grado de dificultad en la comunicación» (2001: 144). Junto a ello, se concibe la dificultad como excitación hacia la búsqueda de significados que estimula al receptor y aviva su ingenio. En esta última vertiente se vincularían poesía y oráculos, el lenguaje divino, el profético y el de los sueños. Una última razón de esta vertiente se encuentra en la experimentación de la oscuridad como placer estético (para más detalles al respecto, remito al citado artículo de Domínguez Caparrós: 2001, 135-157).

En esta razón hay un principio aristocrático de la oscuridad, pero también un principio de sacralización, como bien demuestra el hecho de que fuese razón utilizada por teólogos y exégetas cristianos. Junto a ella, nos interesa centrarnos en una de las razones para la oscuridad poética de las que Domínguez Caparrós sitúa en la vertiente no estética, aunque interacciona con esta razón anterior expuesta, y cuyos principios, que tienen que ver con las realidades sagradas, enuncia así:

En muchos casos, solo por símbolos pueden ser nombradas dichas verdades. Es la oscuridad de la expresión la que impone un respeto sagrado. Este respeto, debido a la velada expresión de los grandes misterios, se extiende igualmente a la oscuridad poética, pues llega a pensarse que, aunque no se entienda, tras la expresión opaca debe de haber una realidad elevada, casi sagrada [...] Lo oscuro se hace misterioso, y lo misterioso impone respeto [...] La razón del respeto se mezcla con el rechazo de los indignos e impíos, o los ignorantes, del acceso a verdades sagradas [...] Luis Alfonso de Carvallo lo dice claramente: el poeta debe imitar el divino artificio de los profetas, oscureciendo sus invenciones para proteger los misterios [...] Por el camino de la defensa de la oscuridad con las mismas razones que los misterios sagrados, se llega a dotar a la poesía de grandeza y de venerabilidad.

Es el mismo principio –nos recuerda Domínguez Caparrós– que en su *Philosophia Antigua Poética* hacía decir al Pinciano que la alegoría es un tipo de oscuridad que aproxima poesía y texto sagrado (2001: 137, nota 3).

Regresemos ahora a nuestro contexto renacentista. La mitología concebida como un código cifrado, hermético, que, a través de la alegoría, encierra significaciones profundas y una alta sabiduría, conduce a establecer un parentesco de esencias sagradas y sacralizadoras entre la mitología pagana, la poesía, y las Santas Escrituras del cristianismo³⁵. Los antiguos poetas griegos tenían voz de profeta, y bajo ella se

³⁵ Creemos, siguiendo a Domínguez Caparrós, que la poesía es «objeto de interpretación porque en ella se dan constantes fenómenos de doble sentido, tanto lingüístico como simbólico» y que «la poesía es susceptible, pues, de una interpretación alegórica, tanto por el funcionamiento lingüístico en sí (los tropos de la retórica ilustran el hecho del doble sentido en el lenguaje) como por el simbolismo [...] en una comprensión de la poesía en contexto semiótico más amplio» (2001: 137). Este hecho subyace en la concepción de la poesía mitológica clásica como «portadora de una verdad que debe ser encontrada bajo los mitos» (2001: 136). La oscuridad, como la alegoría, sirven como punto en común entre poesía y palabra sagrada. Esta tesis no fue unánime, por ejemplo, en el pensamiento filosófico medieval, en donde encontramos verdaderos esfuerzos por distinguir el carácter del alegorismo poético o simbolización propia de la poesía –*allegoria in verbis*– de las Sagradas Escrituras –*allegoria in factis*– en la que todo el sentido se acomoda a un principio de fe y el sentido último, como ya hemos expuesto, está dado de antemano. Sin embargo, su similitud es magníficamente defendido por autores como Dante, que se esforzó en equiparar el funcionamiento de la poesía al de las Sagradas Escrituras (cf. Domínguez Caparrós, 1993: pp. 200 y ss.). El hecho de que, tras agotarse el periodo clásico, culturas posteriores reciban la mitología como un código cultural independiente empapado de alegorismo, y que el Renacimiento lo reinsertase nuevamente en un código cuya naturaleza en sí es también de carácter

encuentra esta similitud universal y punto de equivalencia de todas las religiones. Ese punto de equivalencia que hace posicionarse e inclinarse a Ficino del lado de un «teísmo universal» o dentro de ese *cuerpo mítico unitario* a que aludía Heller, pero en una clara preferencia por la mitología pagana, justificada por sus mayores potencialidades, que veremos en ese segundo pliegue que abordamos a continuación.

Algunos de estos humanistas van a sostener, en senda peligrosa, «la universalidad de la alegoría en cualquier manifestación religiosa» (1995: 224). Al rescatar la alegoría como realidad fundamental de la mitología pagana, con todas sus potencialidades para proyectar y comprender la profunda dimensión del hombre, y despojar a la doctrina cristiana de su verdad sagrada, reduciéndola a una manifestación como otra cualquiera de la alegoría bajo el disfraz de la religión, se igualaban ambas expresiones sacralizadoras, produciéndose un doble movimiento que, de un lado, resacralizaba la mitología como valor de indagación en el hombre, sus misterios y realidades; de otro, desacralizaba los dogmas cristianos, neutralizando su validez religiosa y sagrada en tanto que verdad histórica, y limitándola a este mismo valor que las hacía equivalentes. Es en esta sabiduría enigmática ahistórica, en la postura de estos humanistas, en donde la mitología pagana y la mitología bíblica van a confluir. La alegoría, el mismo instrumento que en la antigüedad se había utilizado para defender un último valor en la conservación de una teología que perdía su sacralidad era utilizada en el Renacimiento, precisamente, además de para justificar su rescate, para disminuir y hacer perder su sustancia religiosa a la nueva religión dominante, el cristianismo. Al igualar ambas religiones como discursos poético-simbólicos, la validez de una, como la otra, se vuelve idéntica, al concebirse únicamente como modos de expresión alegórica de realidades complejas, metafísicas, profundas, pero no de la divinidad o de una verdad sagrada histórica, sino del hombre mismo. Este sutil movimiento, que minimiza y reduce la religión cristiana, amplía y potencia, a la vez, la mitología pagana, haciendo equivalentes e igual de válida, como sistemas poético-sagrados así entendidos, la

dilógico, no hace sino devolver la mitología a su espacio natural, aunar dos ojos de una misma mirada. Por este camino llegamos a la «teología poética». Una teología poética que va a iniciar un múltiple camino: fundirse con otra teología poética –la del cristianismo–; insertarse en los códigos sacralizantes de la nueva poesía, restableciendo una unión ancestral entre poesía y mitología; redimensionar la poesía, potenciando sus naturales cualidades simbólicas al devolverle un código que se había vuelto autónomo, convirtiéndola en una especie de *suprateología poética*.

experiencia mítica y la experiencia religiosa cristiana, concebidas ambas, en palabras de Garin, como «teologías poéticas»³⁶.

A esto añadamos que, junto con el redescubrimiento de la antigua función alegórica de los mitos, los artistas, restaurando su sentido, configuran un arte en donde el hombre se reencuentra con el sentido divino de la naturaleza. Entra en acción la prestancia poética de la imaginería mítica que consigue apartar el temor instaurado en el corazón por el cristianismo y ayuda a expresar mejor los nuevos valores de la época, como el de la belleza y el esplendor del cuerpo (García Gual, 1995: 220-227) o, tal y como se indicó anteriormente, los aspectos gozosos y sublimes de la existencia dando forma a los misterios de sensibilidad e imaginación. Este es el segundo pliegue a que aludíamos en los valores de esta *hiperalegorización*, que se entrelaza con el anterior como un valor añadido. Esta compleja estructura de ingeniería icónica, unida al redescubrimiento de la alegoría y todo su poder simbólico y expresivo para comunicar lo absoluto y espiritual, y a la reducción de las visiones divinas, que igualaban cristianismo y paganismo como estructuras simbólico-alegóricas, hace que el nuevo arte, la nueva poesía, funcionen como unas lentes de alta precisión que concilian la mirada del artista y el mundo, en una nitidez bidireccional cuya prestancia no ofrecía, no posibilitaba, el cristianismo, al que supera. Permite al artista pues expresar de manera más acorde su espíritu con una mirada que, a su vez, permitía al mundo ser contemplado y descubierto en la verdadera belleza de su realidad, reconciliándose con esa nueva mirada que se expresaba en su autenticidad y ponía en comunión el espíritu y el verdadero mundo ahora redescubierto. Los ilimitados límites de la alegoría se amplían aún más, se potencian y enriquecen, cobrando unas dimensiones titánicas que volvían un mero juego infantil la iconografía cristiana, y empequeñecían la versatilidad y fulgor de su alegoría en comunión con su iconografía. En este contexto, las imágenes

³⁶ Siguiendo las tesis de Pépin, expone Domínguez Caparrós en sus *Orígenes del discurso* las diferencias entre el *mito*, objeto de la alegoría pagana, y el *tipo*, objeto de la alegoría cristiana: «el mito tiene en cuenta el tiempo en su estructuración (el mito es un relato con apariencia de historia), mientras que su interpretación es intemporal. El tipo (signo que se refiere a realidades del Cristianismo) es intemporal en su estructura, y, sin embargo, tiene un sentido histórico en su interpretación» (1993: 134-135). Esta originalidad de la alegoría cristiana, que se había fraguado y consolidado durante la Edad Media, es la que resulta desautorizada en este proceso llevado a cabo durante el Renacimiento, desplazando y desacralizando las verdades históricas, y reconvirtiendo aquellos tipos en simples mitos, los misterios se resitúan y vuelven a concebirse como fábulas, idénticas a los paganos en prestancia y funcionalidades alegóricas. La antigua polémica entre Orígenes y Celso parece triunfar finalmente del lado de Celso. En una última vuelta de tuerca más, el cristianismo visto finalmente como *alegoría simple*, desprovisto de los otros tres sentidos de la «teoría de los cuatro sentidos medievales», el histórico o literal, el tipológico y el anagógico, queda reducido al mismo tipo de alegoría que la mitología pagana, pero más pobre en posibilidades alegóricas espirituales.

multiplican su capacidad de sugerencia y esto se imprime en la poesía. La poesía, en brazos de la mitología, se ha convertido también en lo que hemos denominado una *suprateología poética*. Con esta «restauración de las formas de las divinidades antiguas en su plenitud y en su belleza», junto al *mitologizar activo* de una poesía nueva y libre y la resacralización de la mitología pagana que conlleva la desacralización del cristianismo, el Renacimiento «propone una revalorización de la poesía como expresión del mundo, un nuevo saber poético, al margen de la teología oficial» que revela la plenitud de la vida (García Gual, 1993: 228).

El tercero de los pliegues que configuran el enorme poder y la tremenda sugestión de esta *hiperalegorización* fue conocido también en la antigüedad, pero mostrando ahora la cara opuesta. Si en los ataques recibidos por los poetas en la antigüedad la alegoría sirvió para su defensa ante la creciente desacralización de sus teologías, ahora la alegoría va a servir nuevamente para defender a los poetas, en esta ocasión, en el proceso de resacralización de la teología pagana frente a la religión imperante, el cristianismo. Ya hemos insinuado que algunos humanistas inician un peligroso camino que les sitúa a los pies de la herejía. La exégesis neoplatónica –dice García Gual evocando a Seznec–

que les había abierto posibilidades inesperadas de conciliación entre la Biblia y la Mitología, los conduce ahora a confundirlas, hasta el punto de no aceptar ya el dogma cristiano sino en el sentido alegórico [pero] es bueno [...] que el pueblo continúe ingenuamente conservando su fe en las enseñanzas tradicionales» (1993: 224).

La conservación de esa fe se presentaba, en este contexto, como un problema implícito para el dogma cristiano, a la vez que podía suponer la acusación de herejía para el humanista y el artista, teniendo que responder, en su contexto histórico, ante este mismo dogma. La alegoría va a ofrecer siempre un último subterfugio contra la censura y la acusación de herejía a los poetas, a los artistas, y a los mismos cristianos. Sirve para justificar la presencia de la mitología pagana tanto en el arte como en los espacios propios del cristianismo, tal y como sucede en las decoraciones, por ejemplo, de algunos monasterios, y su sombra autojustifica a los pensadores y artistas cristianos, que muchas veces eran los mismos que amparaban ese renacer de la mitología pagana. «Incluso después del Concilio de Trento, cuando la alegoría tiene que explicarse con mayor claridad, pero sigue siendo un medio muy socorrido para evitar la censura y dar inocencia al uso de imágenes paganas o relatos antiguos de tono licencioso» (García

Gual, 1995: 224-225). Así pues la alegoría sirve para defender la poesía y el arte ante el dogma ortodoxo y ofrece, a quienes se sirven de la mitología hasta rozar el peligroso camino de la herejía, un último reducto, un último refugio donde protegerse de una acusación de tal naturaleza. La suma de todas estas potencialidades en el hecho alegórico, durante el Renacimiento, es lo que hemos denominado con el término de *hiperalegoría*; la prestancia de esta *hiperalegoría*, y su interacción con la poesía en medio de este proceso de conformación de mitología y cristianismo como «teologías poéticas», es lo que hemos llamado *suprateología poética*. Y en este contexto de *hiperalegorización* y de *suprateología poética* es en el que hay que entender el uso de la mitología en el Renacimiento. Es cierto que cada vez que una obra de arte o de literatura toma su tema de la poesía o la mitología clásica suele aparecer representado bajo una forma contemporánea. Así, en la Edad Media Marte aparece bajo la forma de un caballero, igual que en la Francia de Gide, Zeus reaparece bajo la forma de un banquero. En este sentido, el Renacimiento opera una suerte de «reintegración de lo antiguo en una forma antigua» (García Gual, 1995: 229). Pero el Renacimiento es algo más que eso. Como hemos señalado, no se trata de una simple reduplicación ni de una resurrección. El Renacimiento consigue recuperar esas formas antiguas y, sin modificarlas estructuralmente, recargarlas de nuevas significaciones culturales. Estamos sin duda ante una forma de reinterpretación encubierta y magistral, que recupera lo antiguo a la vez que hace de lo antiguo algo diferente y nuevo. Desde nuestra mirada, ya enormemente distanciada de aquel tiempo, se corre el riesgo de apreciar de manera reduccionista las manifestaciones poéticas y artísticas de la cultura renacentista, considerándolas simplemente como una exacerbada y desmesurada inclinación a tematizar la mitología. Pero si atendemos las raíces y las realidades culturales subyacentes de todo este proceso, podemos entender que estas estructuras de *hiperalegorización* y de *suprateología poética* son la esencia reinterpretativa que de la mitología realiza el Renacimiento.

4.2.- LA LABOR MITOGRÁFICA. EL PROMETEO DE PÉREZ DE MOYA EN SU *PHILOSOFIA SECRETA*

La labor mitográfica iniciada por Boccaccio tendrá, en un contexto de recuperación, más aún, de reapropiación –como ya hemos explicado–, de la mitología pagana, un papel trascendental. Recordemos que los mitógrafos grecolatinos no eran

tales sino reintérpretes de la mitología. Hasta aquellos que realizaron una labor más cercana y, en rigor, más ajustada a lo que entendemos por mitógrafo o labor recopiladora, como Apolodoro, no terminan de desprenderse de la inclinación a reinterpretar, aunque sea por el simple hecho de llevar a cabo un proceso de selección de las versiones y de incluir sutiles variaciones, modificaciones o detalles de propia cosecha que conllevan la aportación personal y, por tanto, una mínima pero clara esencia reinterpretante. Por otro lado, sumemos a esto que la tradición mitográfica anterior al Renacimiento había tomado por costumbre incluir interpretaciones de carácter racional a sus recopilaciones. Y añadamos al contexto la moralización medieval o ese espíritu de poetización, de desarrollar principios poetizantes que Boccaccio ya había iniciado en su labor mitográfica, como hemos tenido ocasión de comprobar. «La poesía –dijo Boccaccio– es un ardiente anhelo de descubrimientos insólitos» (cito por García Gual, 1995: 226). La labor mitográfica de Boccaccio era también una *defensa de la poesía*, de las posibilidades de la poesía en relación a la mitología. Este carácter, y no otra cosa, trataba de imprimir Boccaccio a la labor mitográfica desde el principio poético con que la enfrentaba. La capacidad de realizar descubrimientos insólitos en la mitología es este principio poético iniciado por Boccaccio. Este es el contexto en el que surge y va a cobrar gran protagonismo la labor mitográfica renacentista. Para Pastor Cruz:

las interpretaciones medievales y renacentistas presentan una peculiaridad distintiva: las numerosas fuentes de datos constituidas por los escritos y manuales de los mitógrafos, junto a la repercusión de éstos como modelos en las representaciones pictóricas y escultóricas de los dioses paganos [...] la *Genealogia deorum* debe su importancia a la notable influencia que a través de su gran difusión ejerció sobre los mitógrafos posteriores, dado que, siendo editada numerosas veces en diversos idiomas, fue considerada durante aproximadamente dos siglos como el principal repertorio del que los doctos extrajeron su conocimiento de los dioses de la antigüedad pagana. Entre los principales autores que a través de sus obras renovaron la empresa de Boccaccio podemos encontrar –ya en el siglo XVI–, al alemán Georg Pictor y a los italianos Lilio Gregorio Gyraldi, Natale Conti y Vincenzo Cartari. Si bien entre los italianos Gyraldi se presenta como filólogo, Conti como filósofo y Cartari como iconógrafo, sus obras respectivas poseen, entre sí, más similitudes que diferencias, [...] La importancia del trabajo de los mitógrafos del XVI radica en que son sus descripciones de los dioses y los atributos de éstos las que "inspirarán" las imágenes que luego plasmarán pintores y escultores (cuyas obras, a su vez, serán tomadas como modelos más o menos canónicos), dándose así una atmósfera de "reproducción de reproducciones" –en la que unas constituían el sustrato nutricional de las otras y viceversa– que conformaba una suerte de repertorio y actuaba a modo de telón de fondo [...] En este sentido, puede decirse que las representaciones de las figuras mitológicas "se alimentaban de sí mismas", en una constante recreación de 'lo antiguo' que progresivamente iba difuminando los límites entre lo clásico y lo actual (1998: 1.1.2., segunda parte).

En este sentido el papel desempeñado por los mitógrafos fue de gran importancia. Por ello, queremos detenernos brevemente en el tratamiento del mito de Prometeo que Pérez de Moya realiza en su *Philosophia secreta*, por cuanto esta fue, en consideración de Clavería, la más completa recopilación de datos mitológicos que pudieron leer en castellano los poetas del barroco español, además de pintores, arquitectos etc.

La *Philosophia secreta* bebe directamente de los grandes manuales mitográficos del Renacimiento anteriores a él, entre ellos la *Genalogia deorum* de Boccaccio y la *Mithologia* de Conti de los que llega a incorporar, traducidos, párrafos enteros (Clavería, en su edición a la *Philosophía*, 1995: 23). Se adscribe fielmente a las interpretaciones evemeristas, ideología en la que refugiarse para poder escribir su obra como hombre de la Iglesia, desmontando así las «ilusiones teogónicas» de la mitología pagana. También dio cabida a la fórmula interpretativa alegórica, pero siempre con el mismo fin: la moralización. Al respecto, añade Clavería en su edición de la *Philosophía*:

Pérez de Moya ha convertido su mitología en *philosophía moralis* [...] y el que le permite una doble originalidad es [el sentido] alegórico, con el que va a sentar las bases de su particular obligación interpretativa y moralizadora [...] Sin embargo, la expresión de Heráclito [en *Alegorías de Homero*: «Todos sus relatos resultarían impíos, a menos de interpretarlos como alegorías»] ha tenido que ser modificada, y Pérez de Moya no tratará de demostrar la inocencia y virtud de los dioses paganos [...] se trata de glosar sus hechos para listarlos en el catálogo de los vicios, deméritos y perdiciones [...] en la *Philosophía secreta* [...] debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina (1995: 26 y ss.).

En el mito de Prometeo, Pérez de Moya copia íntegramente algunos fragmentos de la obra de Boccaccio. Así, Pandora será el hombre creado por Prometeo, y las mujeres, un mal enviado junto a «enflaquecimientos, tristezas, enfermedades» (1995: 521). El mito que nos ofrece Pérez de Moya se adscribe al mitema de la creación del hombre y el viaje al cielo guiado por Minerva, de donde coge el fuego para dar vida al alma de su creación. Así mismo, el consiguiente enfado y castigo de los dioses, encadenándolo al Cáucaso y enviando el «águila o buitre» que le roe las entrañas que, día a día, se regeneran. Por último, hace alusión al águila. En el relato de Pérez de Moya se puede apreciar ya plenamente la influencia del cristianismo en la forma de relatar. Así, encontramos el *hizo a imagen y semejanza* con que Prometeo hace a su hombre, «imagen y semejanza de los dioses que todas las cosas rigen». A continuación, Pérez de Moya ofrece sus interpretaciones, que en muchos puntos, también confluyen con las de Boccaccio. Principalmente, su línea interpretativa es la historicista, la que considera a Prometeo un sabio, el primogénito de tres hijos que rechaza su línea sucesoria para

acudir a tierras lejanas a adquirir sabiduría, porque «creciole deseo de saber» (1995: 521). Así, viaja a Asirio y Egipto y se inicia en el conocimiento de la astrología y «otras cosas de filosofía natural». Relata Pérez de Moya la vuelta de Prometeo a Asirio, «que aún no tenían orden de vida política», y les da leyes y costumbres civiles. De esta manera, Pérez de Moya convierte el mito creacionista en el inicio de la civilización. Prometeo es ante todo un sabio, y Minerva, otro sabio que se admira de la sabiduría de aquel. «Que Minerva llevase al Prometheo al cielo significa la altura de la contemplación». Los hombres de barro eran los ignorantes a los que Prometeo instruye, comenzando así a ser hombres, «esto es, a saber usar la razón». En esta misma línea, Pérez de Moya ofrece la interpretación del Cáucaso y la condena como la natural de estar mucho tiempo atado a la especulación y dedicado al conocimiento. El águila, tanto las alturas que la especulación y los estudiosos descubren como las «dudas o dificultades que en los estudios de las ciencias se ofrecen» (1995: 523). Y la moralización correspondiente: «El nunca acabarle de comer estas entrañas denota que con el mucho estudio el gusto de lo que de nuevo se descubre hace crecer las fuerzas y animarse siempre para más trabajar y más saber, que es cosa que no se acaba» (1995: 523). Por último, Hércules será interpretado también en clave histórica: Hércules con su industria, libra a los habitantes de las tierras de Egipto, entre los que se encontraba Prometeo, del águila-rio Nilo desbordado, cosa que les preocupaba y afligía y, en el caso de Prometeo, le “liberaba” de su encadenamiento a las labores del conocimiento. Las mujeres serán interpretadas como «estorbo a la especulación» y tentación que aleja a los hombres de los caminos de la especulación y el conocimiento, por lo que son así consideradas como males.

Vemos pues que el tratamiento de Pérez de Moya ha seguido su tradición mitográfica inmediatamente anterior, recurriendo a las fuentes clásicas que legitiman esos mitemas y las correspondientes interpretaciones (Ovidio, Horacio, Plinio, Teophrasto...) y sin alejarse en demasía de Boccaccio, con sus dejes moralizadores y la alegoría y el evemerismo puesto al servicio de todo lo apuntado.

4.3.- EL RENACER DE PROMETEO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO Y UNA VERSIÓN CALDERONIANA DEL MITO

Analizaremos a continuación algunos rasgos relevantes y algunos ejemplos de diversas reinterpretaciones del mito de Prometeo realizadas desde la poesía española del

periodo. El excelente trabajo de Garrote Bernal realizado al respecto (1993) nos sirve como base en este apartado, de donde extraigo muchos de los datos, las referencias y las claves de lectura que se exponen a continuación.

La reinterpretación mitológica de carácter creativo o mitopoética, como ya hemos apuntado, encuentra su base fundamental en los cambios de contexto de lectura y escritura, desde donde se genera un significado nuevo a partir de un acto interpretativo del mito original que es simultáneo a la reescritura del texto reinterpretante producido. Señala Garrote Bernal que, si bien todos los mitos lo son, el mito de Prometeo «es ambiguo *medularmente*, ya que nos lleva a preguntarnos «¿por qué creó al hombre?; ¿por qué robó el fuego divino?; ¿qué le impulsó a proteger a la humanidad?». Preguntas que abren «el espacio para la interpretación (contextualización)» y, sobre todo, para la recontextualización (reinterpretación), «adaptando, esto es, releendo y reescribiendo los mitemas [...] o reinventando: cada estilo y cada escuela seleccionan y reordenan los mitemas que convienen a sus valores históricos, sociales, ideológicos, estéticos o religiosos» (1993: 234).

Así, podemos observar diferentes tratamientos poéticos y propuestas reinterpretativas a través de los diferentes mitemas de Prometeo seleccionados por los poetas. Sin realizar un examen exhaustivo de todas las manifestaciones reinterpretativas de la época, sí comentaremos algunas reinterpretaciones originales y representativas de cada uno de los mitemas más utilizados y recurrentes en el periodo.

El mitema de *Prometeo civilizador* tiene tratamiento habitual en la poesía española del Siglo de Oro desde la perspectiva de los inventos y los inventores. Así lo trata, por ejemplo, Juan de la Cueva, razonando como labor prometeica el aprovechamiento de las reses, la astrología, el anillo, la teología y la filosofía (1993: 235). Un ejemplo sumamente interesante de este motivo se encuentra en el soneto CXXXIV de Lope de Vega, donde va adjudicando hallazgos a distintos mitos («Halló Baco la parra [...] / anillos Prometeo» etc.), para acabar personalizando el hallazgo del fuego por parte del amor y del infierno por parte de los celos. Este soneto muestra un gran interés en los desplazamientos simbólicos. Así, en esta sucesión de inventores que realizan hallazgos, el amor se hace prometeico al encontrar el fuego para, acto seguido, con la imaginería cristiana, convertir el fuego en la misma condena del amor a través de los celos, convertidos en el infierno donde este queda atrapado para arder y consumirse a sí mismo. De esta manera, el amor se revela como civilizador pero también como gran peligro para la civilización. Igualmente, puede observarse cómo mediante este

procedimiento de mitos inventores que desembocan en el amor, se consigue dotar de cualidades espirituales –las propias del amor–, a los mitos, al tiempo que se sacraliza el amor mediante la connotación de naturaleza divina que le otorga ser el último en una cadena de mitos y divinidades inventores.

El mitema de *Prometeo creador de la humanidad y alfarero* puede encontrarse originalmente tratado en un soneto de Francisco de Rioja: «¿Cómo será de vuestro sacro aliento / depósito, Señor, el barro mío». El poema, que entremezcla el mitema prometeico con el *Deus creator* cristiano, también entremezcla en sus versos la teoría de los humores. Encontramos pues «la imaginería cristiana [...] con una cierta alusión al *Prometheus figulus*, mediante una semántica del fuego» (1993: 237). Y para aquellos a los que, en algún momento durante nuestro paso por la enseñanza, nos llevaron a hacer actividades artesanales con barro o cerámica, encontramos un recuerdo de Erasmo en relación a este mismo mitema, cuando señala «entre los temas míticos que pueden inspirar ejercicios escolares, la figura de arcilla que crea Prometeo» (1993: 236).

Este mitema va a confluír en muchas ocasiones con el mitema de *Prometeo ladrón del fuego* en las reinterpretaciones poética, igual que en los ejemplos de los mitógrafos tratados podemos encontrar el fuego como elemento con el que Prometeo da vida a su creación. Incluso los tres mitemas hasta ahora mencionados pueden confluír, desde la interpretación alegórica del fuego con que Prometeo da vida a su criatura modelada como el alma o el conocimiento con que Prometeo instruye a los ignorantes (la criatura de barro). Es la línea que interpretaba el fuego insuflado a la creación prometeica como la transmisión de sabiduría y, por tanto, el acto civilizador, simbolizado en la criatura de barro que cobra vida gracias a ese fuego. Vemos pues que estos tres mitemas (como todos en realidad) de Prometeo civilizador, creador de la humanidad y ladrón del fuego pueden confluír al antojo del poeta.

Desde el mitema aislado del robo del fuego, se muestra interesante otro poema de Juan de la Cueva, que ofrece la interpretación racionalista dentro del mismo poema para presentar al titán como descubridor del fuego» y añadir que el resto «(el robo y el castigo) son cosas de poetas» (1993: 238). Por supuesto, también tenemos relacionado con este mitema la renovada metáfora petrarquista del fuego amoroso, a la que ya hemos hecho mención anteriormente en este trabajo. El mitema también ha sido utilizado para prefigurar una imagen del poeta o artista prometeico, tan usada en épocas posteriores, en relación al fuego divino como fuente del saber técnico y artístico y de realidades poéticas. Así puede encontrarse en Gaspar Gil Polo. En esta misma línea,

Pablo de Céspedes se refiere a Miguel Ángel como *nuevo Prometeo*, y a esta condición dirige sus versos: “Cual nuevo Prometeo, en alto vuelo / alzándose, estendió las alas tanto, / que, puesto encima el estrellado cielo, / una parte alcanzó del fuego santo”. Y, en otra línea, también fue utilizado para las polémicas de la éfrasis poética del Renacimiento y el Manierismo desde la concepción de la creación de ilusión, «sintetizando una ambigua consideración del arte [...] la audacia humana de aprehender el mundo, no puede crear imágenes con vida, sino que ha de recurrir al engaño, la ilusión, el ingenio» (1993: 241). Desde este mitema y dentro de esta misma tipología reinterpretativa, otorgando la ambivalencia de creación y destrucción al fuego –creación artística en este caso, y destrucción del tiempo que no afecta al arte–, se inserta una alusión velada en clave prometeica al fuego, mediante la connotación referencial generada por el “espíritu ardiente”, en el final del poema «Al pincel», de Quevedo. Así mismo, se ha visto una alusión a Prometeo en el soneto de Góngora «Hurtas mi vulto». Este soneto ha sido magníficamente abordado y estudiado por Kirsten Kramer (2008: 55-86) en relación a la *magia artificialis* barroca en donde

se apela a modelos míticos para describir y explicar los fenómenos ópticos: [...] Esto se manifiesta principalmente en la continuidad de tradiciones más antiguas pertenecientes a la magia de la imagen, en las que la idea de la ‘vivificación’ o ‘animación’ de imágenes se vincula en múltiples casos con las figuras míticas de los demiurgos-artistas de Prometeo y Pigmalión (2008: 55).

Desde el análisis de Karamer puede comprobarse cómo en el soneto de Góngora, aunque de manera aludida e indirecta, el mito de Prometeo se involucra en una original reinterpretación que la conecta con la emergencia de nuevos fenómenos científicos y culturales al tiempo que con tradiciones pictóricas y poéticas. Por su parte, Lope de Vega también ensayará hasta en dos ocasiones elogios prometeicos a los pintores, dándonos poemas de gran altura, como su silva «Al quadro, y retrato de sv magestad que hizo Pedro Pablo Rubens, Pintor Excelentissimo».

En relación al mitema del *castigo de Prometeo*, pueden encontrarse abundantes tratamientos en poetas de la talla de Aldana o Herrera. En el primero puede resaltarse como propuesta de originalidad la fusión de la mitología pagana con la cristiana, a través de la «imagen del robo de las almas de la cárcel del pecado, pero también por la analogía (en el motivo de la redención de la humanidad) entre el martirio prometeico y la crucifixión de Cristo» (1993: 246). Así, podremos encontrar en los versos de Aldana a la Naturaleza saludando a Cristo resucitado con una fórmula tan llamativa –y casi

herejética— como “Gracias, ¡oh mi divino Prometeo!” en una octava de sus *Siete octavas a Dios Nuestro Señor*. Y en fórmula sincrética, también se dará cabida en numerosas ocasiones dentro del tratamiento poético a la asociación del motivo de Prometeo y Deucalión con el diluvio y el arca de Noé.

La imagen de Prometeo irá perdiendo poco a poco fuerza en el contexto europeo de las artes, las letras y las humanidades. Tenemos en Europa otras reformulaciones prometeicas curiosas, como la de Hobbes, que en la línea Protagórica, hace una interpretación política del mito, o la de Francis Bacon en su *Sapientia veterum liber* (1609), donde, desde la consideración de los mitos como personificaciones de principios naturales, filosóficos, políticos o éticos, nos ofrece una interpretación simbólica de Prometeo como la representación de la «necesaria independencia entre ciencia (discurso filosófico) y teología». Así, Prometeo no habría sido castigado, desde la versión de Bacon, por asaltar el fuego, sino por «pretender asaltar la castidad de Minerva, al confundir los ámbitos humano y divino» (Luri Medrano, 2001: 115). Los ámbitos humanos y divinos como simbolizaciones de la ciencia y la teología cuya independencia se muestra transgredida mediante la metáfora de la vulneración de la castidad y la violación. Una invitación, en definitiva, como dice Luri Medrano, a la diferenciación de «los dominios respectivos de la fe y de la razón para no construir ni religiones heréticas ni falsas filosofías» (2001: 115). Desde el *Novum Organum* Prometeo toma de nuevo relevancia aludida. Desde la concepción de la ciencia como técnica capaz de dar al ser humano el dominio sobre la naturaleza, en contraposición a la lógica aristotélica, los mismos hombres, sin embargo, van a ser los que denuncien al titán ante Zeus por la naturaleza engañosa de los regalos de Prometeo, esto es, de la naturaleza humana y las tecnologías. De esta manera, Bacon lleva a cabo una llamada de atención sobre esta misma filosofía que lleva al hombre a equipararse de manera soberbia a la divinidad, creyéndose capaz de estar a su altura en el control y dominio de la perfección de la naturaleza. Es un matiz de necesaria humildad que Bacon imprime sobre la vanidad y las pretensiones humanas del procedimiento técnico-científico (2001: 116).

En el ámbito de la literatura hispana, la última gran reformulación y reinterpretación del mito de Prometeo en el periodo la podemos encontrar en una obra de Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*. El Prometeo de Calderón es nativo del Cáucaso, de donde sale para adquirir sabiduría, y adonde vuelve para liberar a sus compatriotas de «la ruda / barbaridad que os mantiene / sin leyes que os constituyan / racionales», esto es, para crear una comunidad política. La política, una vez más,

entendida, como hizo Protágoras, en tanto que acto civilizador. La obra de Calderón permite múltiples lecturas³⁷, y entre estas se encuentra la invitación a aceptar los límites demiúrgicos y creadores del hombre. Pero vamos a resaltar aquí la lectura política de la obra, que no agota ni excluye, por supuesto, las demás lecturas posibles.

Prometeo, tras intentar llevar la técnica política a la comunidad para corregir su salvajismo, es rechazado por esta y se recluye para dar desde la soledad forma real a lo que hay en su cabeza, modelando una estatua de arcilla «que reproducía su idea de la razón» (Luri Medrano, 2001: 107). A partir de aquí, Prometeo lleva a cabo una articulación de la simulación como instrumento de poder, en donde la comunidad no son más que títeres dirigidos y controlados desde la sombra:

Inicialmente había intentado articular las tecnologías de la copertenencia por medio de unas leyes sabias y racionales, pero fue incapaz de vencer las suspicacias de sus vecinos. Ahora ha encontrado algo mejor que un argumento. Frente a la razón despreciada dispone de su simulacro. Probará con el simbolismo [...] En esta nueva situación a Prometeo no le hará falta hablar. Se limitará a dirigir la mirada de sus vecinos hacia la estatua [...] Este nuevo Prometeo comienza a mostrarse como tal en el momento en que convoca a sus vecinos enarbolando el fulgor de un simulacro, sospechando que, para mantener cohesionada una comunidad política, es más útil el simbolismo religioso que la desnuda ley racional, y que el simulacro tiene más fuerza movilizadora que el concepto [...] no le cuesta dar el paso que separa al iluminado del programador político. Ahora sabe que la intervención social, para que sea factible, debe ir adornada de representaciones, porque serán estas las que doten de credibilidad a sus palabras. Prometeo ha aprendido que el poder necesita de una representación creíble que escenifique su legitimidad (2001: 107-110).

Tenemos aquí un inicio de reinterpretación que lo vinculaba a la tradición interpretativa ya iniciada con la versión del Protágoras de Platón. Prometeo civilizador en tanto que transmisor de las leyes y la técnica política a una comunidad, que representa a los hombres en su estado de salvajismo. Sin embargo, a partir de aquí se distancia de la propuesta protagórica. El Prometeo político de Protágoras pretendía acercarse a la representación de la *polis* griega como estado ideal, y a la importancia del papel y la contribución del filósofo en dicho estado. La propuesta política caldenoriana es, sin embargo, mucho más oscura, y vislumbra otro camino no tan optimista. Nos ofrece una imagen de la política como simulacro, de la construcción, por parte de esta, de representaciones que articulen su legitimidad. Resulta inquietante que esta reinterpretación calderoniana anticipe con mucho en el tiempo una forma de la política tan actual. Esta reinterpretación política calderoniana adquiere así ciertos tintes

³⁷ Luis Alberto de Cuenca ha prestado atención a esta obra de Calderón en numerosas ocasiones y nos ha dejado algunas propuestas interesantes de lectura, por ejemplo, en su trabajo «El mito clásico en *La estatua de Prometeo*» (1983).

visionarios y permite una lectura plenamente moderna, actual y vigente, absolutamente válida también para nuestros tiempos, lo que hace que su reinterpretación del mito de Prometeo se vuelva sumamente sugerente para nuestro contexto y nuestra mirada tan distanciada en el tiempo y, sin embargo, tan cercana. Qué diferente la visión política de la democracia griega que se conjugaba en la versión del mito de Protágoras, de esta visión calderoniana de la política como simulacro, que establece sombríos vínculos con nuestros sistemas democráticos modernos y con nuestra cultura del simulacro y de la representación como forma de legitimación del poder. Esta lectura calderoniana de tanta actualidad, en fin, deja claro, por si había alguna duda, que hay muchas y muy diferentes formas de democracia.

Que mejor que concluir este sucinto repaso del mito de Prometeo en la literatura española del Siglo de Oro con las mismas palabras con que Garrote Bernal cierra su exhaustivo trabajo sobre mito de Prometeo en la poesía española del periodo, que tantas veces hemos citado a lo largo de las páginas precedentes:

un mismo referente puede contextualizarse de muy diversas maneras (estilos) para que signifique, en cada momento, lo que un emisor elija dentro de un horizonte cultural de expectativas (posibilidades de elección). Tal horizonte, que se configura de acuerdo con las selecciones previas realizadas en horizontes anteriores, se irá modelando y modulando según determinen las nuevas selecciones. La tradición (y no solo la mitológica) es una selección del pasado que opera en la tarea de producir significados [...] a partir de la cual [estos autores] se explican y avanzan hacia el futuro (1993: 255).

Porque Prometeo también fue siglo y también fue oro en las más altas cimas de nuestra literatura áurea. Así, no es de extrañar que alguien que ha hecho tan importantes contribuciones a la “filosofía de las formas simbólicas” como Cassirer propusiera considerar a Prometeo el auténtico símbolo del hombre renacentista, en tanto que imagen de creador de sí mismo (Luri Medrano, 2001: 97).

PIERO DI COSIMO, *MITO DI PROMETEO*

En estas dos composiciones, el pintor renacentista recrea, concatenados, la mayoría de los mitemas prometeicos objetos de reinterpretación poética durante el Siglo de Oro.



Fig. 9. *Mito di Prometeo* (1515)
Alte Pinakothek, Múnich



Fig. 10. *Mito di Prometeo* (1515)
Musée des Beaux-Arts, Strasbourg

III
DIVINA COMEDIA PROMETEICA

**ÁNIMA ROMÁNTICA Y REINTERPRETACIONES
DEL MITO DE PROMETEO**



Fig.11. *Romántico Prometeo*.
Arnold Böcklin. 1883. *Barilla Collection of Modern Art*, Parma, Italia.

(5)

ROMÁNTICO PROMETEO

La ilustración y el siglo XVIII nos dejan muchos acercamientos reinterpretativos al mito de Prometeo. Los Prometeo-Arlequín, las relaciones prometeicas establecidas entre los principios ilustrados, el mitema civilizador y los mitos del *buen salvaje* y la Edad de Oro; las figuras ilustradas tan relevantes que dieron trato reinterpretante a Prometeo (La Fontaine, Voltaire, Rousseau); los hijos de los paradigmas mecanicistas, los autómatas, que conllevarán curiosas reinterpretaciones que hacen a Prometeo abandonar el barro y la alfarería para convertirse en mecánico; o la excepcional recepción reinterpretante del mito de Prometeo en la música de este siglo³⁸. Todos ellos hacen que la ilustración sea sin duda un espacio sumamente interesante en la creación de nuevos Prometeos. Luri Medrano, como es habitual en él, arroja mucha luz a las formas de Prometeo en esta época (cf. 2001: 121-149). Sin embargo, nosotros hemos decidido centrarnos aquí en ese otro Prometeo, el Prometeo romántico que, sin desmerecer las curiosas propuestas interpretativas del mito realizadas durante el periodo ilustrado, sin embargo, nos parece mucho más importante, por cuanto canaliza los aspectos medulares de una cosmovisión propia de un siglo que articulará una nueva mirada sobre el hombre y el mundo, de la cual deriva, en gran medida, la prefiguración y el espíritu del hombre moderno. A este romántico Prometeo y sus reinterpretaciones

³⁸ Podemos resaltar al respecto *Las criaturas de Prometeo* (1780). Un ballet compuesto nada más y nada menos que por el mismo Beethoven, que celebra a Prometeo como bienhechor de la humanidad. Fue uno de los primeros grandes éxitos de Beethoven, alcanzando la veintena de representaciones en Viena entre 1801 y 1802. Tanto esta obra de Beethoven como las composiciones prometeicas realizadas desde el ámbito musical durante la “era romántica” son analizadas por la magnífica obra de Bertagnolli, *Prometheus in Music. Representations of the Myth in the Romantic Era* (2007), a la que remitimos.

desde los presupuestos del Romanticismo decimonónico dedicamos pues las páginas que siguen.

El Romanticismo supone uno de los movimientos más innovadores y radicales en la apertura de la literatura hacia nuevos códigos, tanto teóricos como estéticos, que tratan de construir unos nuevos patrones y paradigmas estéticos que den cuenta del orden de una nueva sensibilidad y una nueva mirada que trataban de desprenderse del predominio de la razón y de la norma, buscando las formas sublimes de la libertad y la naturaleza. Oficialmente, se muestra como un radical cambio de rumbo literario, abanderándose en una «“nueva sensibilidad” en contradicción con las restantes opciones civilizadoras de su época» (Argullol, 1999: 9). Pero en muchos autores, poetas, dramaturgos, filósofos o novelistas, se mezclan y confunden aspectos de corrientes y épocas anteriores con esas otras notas tan características del Romanticismo que, tradicionalmente, la crítica más rígida ha venido contraponiendo, en un ortodoxo ejercicio de confrontación y antinomia excesivamente severo. El cambio radical que los grandes románticos se propusieron en materia artística, literaria, filosófica y vital no hace sino conectarse con otras épocas, otras propuestas, otros autores y otras obras, otras fisonomías *humanitatis*, en fin, aunque llegue a un camino particular y novedoso, y de alguna manera también radical, a un destino propio en su contexto histórico y nuclear para el imaginario moderno. Gutiérrez Carbajo³⁹ ya señala que

La definición de Goethe (1749-1832) según la cual el Romanticismo es una enfermedad tiene sentido a la luz de unos planteamientos psicológicos ya superados, aunque su obra *Los sufrimientos del joven Werther* (1774) contiene todos los ingredientes románticos. El sufrimiento romántico es resaltado también por Friedrich Hölderlin (1770-1843) y esta especial exaltación de la sensibilidad enlaza con una corriente del siglo anterior, de la misma forma que la profundización en el yo y en la subjetividad –revisada actualmente a la luz de los estudios autobiográficos (Jay, 1993)– prolonga las tesis idealistas de Immanuel Kant (1724-1804). A su vez, la valoración de la Naturaleza, a la que los románticos no solo le conceden el papel de escenario sino el de protagonista de algunas de sus creaciones, tiene entre sus precedentes *La nueva Eloísa* de Rousseau, así como la defensa de la libertad⁴⁰ por parte de los románticos cuenta, entre sus antecedentes, con las ideas defendidas por el mismo Rousseau en el *Contrato Social*, y por otros escritores ilustrados como Voltaire y Montesquieu.

La crítica actual ha revisado profundamente estas cuestiones, que involucran conceptos de periodicidad y de análisis de la historicidad literaria y del hecho literario.

³⁹ Las siguientes apreciaciones las expone el profesor y crítico en su curso de «Movimientos y épocas de la literatura española» dentro del *Máster en formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo*, UNED, 2016 (cf. *Guía del curso*, p. 41).

⁴⁰ Recordemos la definición que Víctor Hugo realizaba en *Hernani* según la cual «el romanticismo, tantas veces mal definido, no es otra cosa que la libertad en literatura».

Se han seguido ópticas y planteamientos diferentes, a veces contrapuestos, a veces complementarios. Perspectivas nominalistas, metafísicas o transhistóricas, cosmovisionarias, de ciclos reiterados, de tipologías enraizadas en la filosofía o la psicología, o de contraposición de movimientos literarios y constantes literarias. En todo caso, existe una parte de la crítica que se inclina hoy por la necesidad de contraponer a estas más tradicionales, convencionales y rígidas clasificaciones o periodizaciones de la historia del arte y la literatura, una mirada más profunda, fundada en una fuente de conexiones y una arquitectura de galerías subterráneas, que dé cuenta de un fenómeno mucho más complejo y profundo que involucra, de diferente manera, al hombre romántico, al hombre renacentista, al hombre clásico y al hombre moderno. Desde esta mirada se despliegan gran parte de los estudios literarios, filosóficos y estéticos de la actualidad⁴¹.

Hablamos de la época romántica considerada como ese «fluir de sucesos» en los que «suelen ser claras las culminaciones de los procesos», no siendo «fácil, en cambio, deslindarlos en la vaga zona en la que los procesos se inician o terminan» (Gutiérrez Carbajo, 2016, 12).

Es desde estos postulados, desde estos espacios más amplios y multidisciplinarios desde los que nos habla Umberto Eco, para quien las raíces de la tradición romántica deben buscarse en épocas muy anteriores al romanticismo (2015: 268) o Rafael Argullol, para quien el Romanticismo, limitado a una época, no puede entenderse, bajo esta condición, en toda su profundidad, siendo necesario desentenderse, de alguna forma, de esta noción limitadora de época para abordar *lo romántico* como visión del mundo, «vinculando la mente romántica con sus grandes antecedentes trágicos, el helénico y el renacentista». Al mismo tiempo, debe conectarse la mente romántica con la «formación del pensamiento moderno» (1999: 10). De estos planteamientos va a partir Argullol en su sugerente análisis estructural-comunicante de la poesía romántica, en la que solo puede profundizarse si comprendemos que

Antes del Romanticismo, el Renacimiento fue el gran momento histórico de eclosión del Individuo [...] el Romanticismo fue en gran parte renacentista, y el Renacimiento, en enorme medida, romántico [...] el Renacimiento reinstaura, aunque naturalmente en un contexto mental distinto, la idea presocrática de la unidad e infinitud del Universo [...] la filosofía del Renacimiento introduce el hecho de que esta unidad e infinitud no son el resultado de silogismos, sino que es el “sentimiento en sí mismo el que comporta la tendencia a la unidad e infinitud”. Esta tensión [...] entre el Universo físico único e infinito y el Universo del Yo que tiende, infructuosamente, hacia esta infinitud y unidad,

⁴¹ Una mirada que, como siempre ha sucedido en los momentos en que los estudiosos se plantean las cuestiones de las épocas, los movimientos o los géneros literarios, conlleva una revisión y redefinición del concepto de literatura que se conecta con la cosmovisión de cada época y momento histórico.

está en la base tanto de la “angustia renacentista” [...] como del bien conocido pesimismo romántico 1999: 13-15).

En determinados aspectos, también se resuelve en operativo y funcional aquí el concepto de *constante histórica* defendido por Eugenio D’Ors con respecto al Barroco, y que Gutiérrez Carbajo sintetiza de esta forma:

El Barroco se presenta, para D’Ors, como una constante histórica, que se produce en otras épocas, como la alejandrina, y que se manifiesta en las regiones más diversas, tanto de Occidente como del Oriente, y no solo en el arte sino en todos los aspectos de la civilización, e incluso en la morfología natural. Nos encontraríamos, así, con manifestaciones barrocas en el Alejandrino en África y en las producciones materiales búdicas en Asia. La Edad Media, por su parte, tendría su “barroquismo gótico”, su “barroquismo espiritual franciscano”, y participarían igualmente del Barroco el “manuelismo” portugués, y el “plateresco” español. Manifestaciones de esta constante serían también el **Romanticismo**, con sus invocaciones pánicas a la naturaleza, el “Fin-de-Siglo”, celebraciones como las del carnaval, y sin duda, innúmeros renacimientos del Barroco en el futuro (2016: 30).

Solo que, desde la perspectiva del “Yo trágico” señalada por Argullol, el Romanticismo también se vuelve, a su vez, una *constante histórica* de otras épocas, movimientos, estilos, y aspectos de la civilización y de sus cosmovisiones. En esta misma línea, respecto a los puntos transicionales de lo dieciochesco y lo decimonónico, se sitúa Guillermo Carnero, para quien no pueden oponerse XVIII y Romanticismo, y que considera fruto de excesos logomáquicos y una cosmovisión rígida de periodización las dificultades de «encajar en una lectura integral del XVIII lo que se llama o ha llamado *Prerromanticismo, primer Romanticismo, Literatura de la sensibilidad o Sensibilidad ilustrada*» (1995: XL). Para el crítico, es patente la admisión de «la necesidad de las motivaciones irracionales e innatas a las que se da el nombre de *inspiración*» en los neoclásicos, solo que auxiliadas, por considerarlas insuficientes para lograr una obra correcta, por «una técnica, racional y adquirida por la reflexión y el estudio» (1995: xxxv)⁴². Deben superarse pues la dicotomía Luces-

⁴² Tales planteamientos neoclásicos sobre los que Carnero llama la atención recuerdan la postura que, de manera similar, va a adoptar Borges, siglos después, frente al hecho poético, y que, desde esta perspectiva ya adoptada por los neoclásicos, deshace la aparente paradoja que parece contener, tal y como la enuncia en su prólogo a *La Rosa Profunda* (1975): «La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico» (2009: 391). Borges, como hicieran los neoclásicos, acaba por reconocer que «ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso [creativo]» (2009: 391). Sobre esta idea volverá el argentino de manera recurrente al defender la denominación de *poesía intelectual* sobre la que se postula, como hace, por ejemplo, en su prólogo a *La Cifra* (1981): «Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la

Irracionalismo/emoción y «la supuesta antinomia entre XVIII y Romanticismo» para llegar «a una mejor y más completa comprensión de la mentalidad dieciochesca», en la que tienen cabida, junto a lo racional y el entramado de preceptos, «la emoción y la sensibilidad como principios estéticos» (1995: XXXVI). Prueba de ello, y «de la complejidad dieciochesca en materia de filosofía del arte» es la admisión neoclásica del concepto de *Gusto*⁴³ y la dualidad entre *Gusto* y *reglas*. De igual modo, sitúa Carnero, junto a esta dualidad, la contraposición de las nociones de *Belleza* y *Sublimidad*. Conceptos ampliamente tratados tanto en la Antigüedad⁴⁴ como en el Neoclásicismo⁴⁵, y que quizá encuentran su formulación definitiva, por un lado, en la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y lo Bello* (1757) de Edmund Burke, que sitúa lo sublime en aquello capaz de mezclar terror y deleite; y, por otro lado, en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) y la *Crítica del juicio* (1790) de Kant, de las que se deriva la esencial distinción entre lo bello, como un sentimiento agradable, de un gozo amable (como aquel producido por “el espectáculo de los prados poblados de flores y los valles surcados por arroyuelos y donde pacen los rebaños” o “los macizos de flores y los setos recortados por el jardinero”), y el sentimiento de lo sublime (“el aspecto de una cadena de montañas cuyos picos nevados se pierden entre las nubes, la descripción de una tormenta o la que hace Milton del reino infernal”), en donde se produce la conjunción del placer y el terror, tal y como expone en las *Observaciones* (cito por Carnero, 1995: XXXIX). Tal distinción viene a convertirse en una suerte de sistema de «antropología espiritual», que sitúa la capacidad para lo sublime como un «síntoma de superioridad moral» [Carnero, 1995: XXXVIII-XXXIX]). De esta forma, este concepto de *Sublimidad* vendría a traducir

en un lenguaje estético, la predilección dieciochesca por las emociones como justificación última del arte, predilección que da razón de un nuevo tratamiento de la Naturaleza (el paisaje como un correlato objetivo de los sentimientos humanos, y la atención preferente [...] a la Naturaleza majestuosa y sublime: las montañas, el mar, las

poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos» (2009: 529). Sin duda, el tema es recurrente en la historia del arte y la literatura de diferentes épocas. El espíritu neoclásico se mostró sensible a ello, a ese mismo hecho que Picasso sintetizaría de manera concisa en su célebre “cuando llegué a la inspiración, que me encuentre trabajando”.

⁴³ Sistematizado por David Hume en diferentes trabajos, publicados entre 1742 y 1757, como «norma psíquica de superior entidad como criterio estético» al saber racional, aunque amparado por este, como «instinto resultante del hábito mental creado por la asimilación y la práctica de las reglas» (Carnero, 1995: XXXVI).

⁴⁴ La *Sublimidad* –nos recuerda Carnero–, es un concepto perteneciente a la tradición retórica de la Antigüedad, y está presente, superando ya ese retoricismo, en el tratado *De lo Sublime* de Longino (1995: XXXVII-XXXVIII).

⁴⁵ Recuérdese, por ejemplo, el libro II de la *Poética* de Luzán (1737), donde se aborda el concepto neoclásico de *Belleza*.

tormentas), de los motivos fúnebres, macabros o sobrenaturales, o del interés por la literatura y la arquitectura medievales (Carnero, 1995: xxxix).

Todas estas nociones, el “Yo heroico-trágico”, la “Sublimidad”, los conceptos de “infinitud y unicidad” y *anima mundi* en las relaciones de hombre y naturaleza, que el Romanticismo articulará estéticamente en un código *urbi et orbi*, extremo en su radical intento de abandono de cualquier elemento que parezca unirlo a preceptos, normas o la pura razón, sin embargo, no hacen sino conectar al mismo Romanticismo con algunas intuiciones ya despertadas en los paradigmas neoclásicos y el espíritu dieciochesco, así como, sobre todo, con el Renacimiento y la Antigüedad helenística, como ya hemos apuntado.

Hemos señalado, en este intento de lectura más integral y ecléctica entre los diferentes fenómenos que se desarrollan durante lo que vino a postularse bajo el término de Romanticismo o romántico, y otras cosmovisiones, diferentes vórtices, puntos neurálgicos y vehiculares que los conectan. Como uno más de estos vórtices va a situarse la mitología, que realizará conexiones previstas, pero también imprevistas, asombrosas y diferenciales, entre la nueva y la vieja literatura, entre los antiguos cánones y los nuevos paradigmas, y en esa *forma mentis* en evolución del Romanticismo. Es en esta nota en común, nuevamente, donde pueden apreciarse similitudes, puntos de anclaje, pero sobre todo las grandes diferencias de época cosmovisionarias, filosóficas y antropológicas, de evolución. Resultado de una culminación de tratamiento clásico y a la vez sumamente original que va a ofrecer el Romanticismo con la mitología, y que queda plasmado de manera sintomática e insuperable en algunos de los tratamientos reinterpretaivos realizados con la mitología y el mito de Prometeo. Es en un espíritu más evolutivo que rupturista, pero en una evolución conducida al extremo, en donde el Romanticismo encontrará su radicalidad, singularidad y originalidad. Reinterpretaciones que vienen a elevar la mitología a forma y síntoma de esa nueva sensibilidad, de esa nueva conciencia del mundo y del hombre, de esta nueva mirada y esta nueva modernidad. Con un tratamiento simbólico que aprese y pula esta nueva sensibilidad, esta nueva conciencia, convirtiendo las alas de la mitología en avión de la estética romántica. Lo abordamos desde estas líneas maestras trazadas y al amparo de las lecturas realizadas por Argullol sobre el fenómeno romántico y los magníficos análisis realizados por Harold Bloom sobre la poesía romántica inglesa.

5.1.- *NATURE IS TRUE*

Beauty is true
John Keats

Si es cierto que algunas intuiciones neoclásicas e ilustrada anticipan y anuncian la posterior sensibilidad y estética romántica, o que esta venía gestándose a través de una serie de formas embrionarias en evolución que van a eclosionar en el nuevo espíritu romántico, también es cierto que es en la contradicción de esa nueva sensibilidad con «las restantes opciones civilizadoras de su época» de que hablaba Argullol, donde esta va a alcanzar todo su vigor y esplendor. Ambos aspectos, conexión y distancia, relación-evolución-ruptura, se vislumbran, mejor que ningún otro sitio, en las relaciones que el espíritu romántico va a establecer con lo clásico –inmerso en la polémica desatada por Goethe y Schiller sobre lo clásico y lo romántico, lo apolíneo y lo dionisiaco, y que tendremos ocasión de recordar–; así como en sus relaciones con la Naturaleza, que van a ser decisivas para la emergencia del nuevo Prometeo romántico. Con fina y elegante erudición, Sebold ya llamaba la atención sobre algunas sutiles relaciones entre el espíritu neoclásico y el romántico con respecto a la naturaleza. Señalaba el crítico que «en la poesía lírica neoclásica, después del hombre, el tema más frecuente es la naturaleza [...] uno de sus principales distintivos es el naturalismo, en su sentido original de interés por la naturaleza y la representación de esta en las artes de imitación» (Sebold, 1995: 146). También nos recuerda Sebold que hay una «“nueva” libertad de los románticos decimonónicos de todas las limitaciones, salvo las de la naturaleza universal» que «evolucionó ya en el contexto del Neoclasicismo dieciochesco bajo la influencia sensacionista y la ciencia experimental» (1995: 166).

La visión sobre la Naturaleza que el Romanticismo va a articular bajo los preceptos de infinitud-unicidad-Yo, generando las más elevadas cotas de tensión en su «nueva sensibilidad», es una de sus marcas distintivas. Va a condicionar en gran medida su heroicidad trágica que, en permanente dialéctica con su misticismo y su Yo visionario, va a devenir en su originalidad última, desde la que se elabora su novedosa propuesta hermenéutica sobre el mito de Prometeo, que aquí nos atañe. Con todo, no puede obviarse que, aunque de manera diferencial, su posición frente a la Naturaleza – de estrecha filiación con el Renacimiento, desde la que evolucionará–, también reserva al imaginario romántico vínculos, algunas deudas, con el Neoclasicismo, pese a la

postura de oposición radical ante el empirismo y la aversión endógena y paroxista a los postulados de dominio de la naturaleza de la filosofía empírica.

Sucede en algunas cuestiones de Poética⁴⁶. Pese a su aparente rigidez de preceptiva y reglas, no debe olvidarse que la perspectiva adoptada por la Poética neoclásica –nos advierte Sebold–, si bien de corte clasicista, lleva a cabo una «aceptación de un nuevo concepto orgánico y abierto de las reglas en lugar del concepto mecánico y cerrado de ellas que había regido la creación en el siglo XVII» (1995: 167); tampoco debe olvidarse que en el XVIII «se insistirá cada vez más en el carácter libre [...] de las reglas clásicas», lo que acabará conduciendo, en hombros de la *Poética* de Luzán y las ideas de la Ilustración dieciochesca, a la «nueva afirmación de libertad creativa» (1995: 156). Esta organicidad, aun cuando el predominio del papel de la razón y el precepto juegan un papel central que rechazará el Romanticismo, alberga, sin embargo, similitudes transaccionales con este, pese a sus notables diferencias⁴⁷. Desde una aproximación a la esencia profunda de la *Poética* neoclásica, se comprueba que esta, siguiendo a Sebold, no puede «oponerse al Romanticismo, sino que abre el camino a tal tendencia» (1995: 162). Así mismo, el crítico insiste en esta línea de investigación y mirada revisionista cuando considera el nuevo género de la poesía descriptiva,

⁴⁶ Siguiendo a Sebold, recordemos que bajo el empirismo y el influjo de Bacon, Newton o Locke, la Poética va a recobrar una «disposición empírica naturalista» (1995: 164-167). El concepto de *descubrir* va a unir a poetas y críticos del XVIII con los naturalistas de la época «en la tarea común de interpretar la naturaleza», y ofrecerá un correlato entre el descubrimiento científico y el literario, ya que «de igual modo que Newton podía descubrir nuevos principios físicos que yacían aún ocultos en el infinito seno de la naturaleza [...] esa misma naturaleza descubriría al observador atento infinitas nuevas reglas poéticas», en el sentido que expondrían Moratín en el primer *Desengaño* o Pope en su *Essay on Criticism* (cf. Sebold, 1995: 164-167). Eran infinitas, por tanto, las posibilidades que la Naturaleza ofrecía «a los poetas que habían abrazado esta actitud experimental fomentada por la asociación entre los procedimientos para el descubrimiento científico y el descubrimiento literario» (1995: 166). Al respecto, se muestra sumamente interesante la noción de la *cuádruple naturaleza*, que Sebold maneja al abordar la no antinomia neoclásica entre los conceptos de reglas e inspiración. De manera sintética, las reglas se autorizarían como una triple naturaleza que abarcaría: el orden natural de las cosas (siguiendo el aristotélico principio «la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella»), la naturaleza de los buenos poemas que lee y observa el poeta, y los procesos mentales, «que son naturales en el hombre cuando se hace creador». Una triple naturaleza apta para «servir fielmente a esa otra naturaleza que se llama inspiración», puesto que la concepción subyacente en los principios de *Poética* neoclásica sería la de que «las reglas, lo mismo que la inspiración, son hijas de la naturaleza». Esta misma concepción –incide Sebold–, contra lo que comúnmente se cree, siempre concedió «el primer papel en la creación poética a la inspiración» (1995: 158), como puede comprobarse en las continuas alusiones de Luzán a los principios de inspiración dentro de su *Poética*, y como resume perfectamente la frase de Llaguno que sintetiza estos principios: «antes que Aristóteles, hubo Homero» (1995: 159). Para una visión más detallada sobre el concepto de naturaleza manejado por el neoclasicismo respecto al sentido de las reglas, y su relación con la inspiración, así como para una exposición más exhaustiva de la *cuádruple naturaleza* que desarrollan los principios de *Poética* neoclásicos, remito a Sebold (1995: 158-161).

⁴⁷ Para las originales y novedosas propuestas románticas sobre las ideas de género literario o de literatura, remito a Domínguez Caparrós (2009: 118 y ss).

inaugurado por el Neoclasicismo, resultado de las «innovaciones artísticas debidas a la liberación filosófica de la escuela neoclásica» (innovaciones que suceden en consonancia con un concepto de *reglas* cuya naturaleza era más flexible de lo que, falazmente, ha venido considerándose después). Es decir, puede establecerse un vínculo entre la aparición de dicho género –la poesía descriptiva– y la «línea de desarrollo que llevará directamente a la metafísica egocentrista romántica» (1995: 167). De esta manera, siguiendo a Sebold, la nueva libertad de la poética setecentista representaría el paso de lo neoclásico a lo romántico «por *evolución* más que por revolución», siendo esa evolución «uno de muchos signos del viraje total que se acusó por entonces en la *forma mentis* de toda Europa» (Sebold, 1995: 166). Así lo hacía notar también Carnero, evolución que él focalizaba en el vértice emocional, ya presente en los postulados neoclásicos y las nociones de lo bello y lo sublime –como hemos tenido ocasión de ver–, aunque bajo una unión con la razón que quedará definitivamente rota cuando el subjetivismo emerja en plenitud de fuerza y titanismo con la postrera «nueva sensibilidad» romántica.

Sin embargo, la concepción romántica última de la Naturaleza, la que va a modificar y radicalizar las posturas románticas, y a favorecer el surgimiento de un nuevo espíritu neoprometeico y, por tanto, a ofrecer una nueva reinterpretación del mito, nace, sobre todo, de la virulenta oposición a las posturas adoptadas ante la Naturaleza por el racionalismo y el empirismo. Nace de la rebelión contra «la destrucción científica de lo mágico», contra «el hombre newtoniano». Nace de un estado de ánimo «monista en cuanto alianza entre el Yo y la naturaleza frente al dualismo del “hombre newtoniano”», y en una peculiar alianza con el Renacimiento:

Frente a la tensión dialéctica entre sujeto y naturaleza en los pensamientos renacentista y romántico, los sistemas de Newton y Locke escinden las esferas de uno y otra, convirtiendo en organismos pasivos a ambos. En la síntesis [...] anuladora de su espacio mágico que Newton hace de la ciencia renacentista, la naturaleza deviene una gigantesca «rueda hidráulica» presta a ser traspasada desde la mano de un Dios trascendente a las de un hombre todopoderoso [...] Locke priva al hombre de cualquier posibilidad de acceder a su propia subjetividad, a su propio Yo [...] En el «hombre newtoniano» el Yo [...] queda aniquilado bajo el peso, precisamente, de su propio poder: el del mendigo que ha creído alcanzar ser dios mediante la reflexión y que, con su renuncia al sueño, él mismo se ha reducido al estado de mendigo [...] para los románticos no pasa inadvertida la doble minimización [...]: al correr el prudente velo que ocultaba la tiránica grandeza de la naturaleza él se ha empequeñecido, pero al ser incapaz de descubrir la propia grandeza de su subjetividad, el empequeñecimiento se ha hecho sentir doblemente [...] lo que en realidad persigue el pensamiento romántico [...] es reorientar la relación entre ciencia y poesía, de acuerdo con la concepción nonewtoniana del nexo entre naturaleza y hombre (Argullol, 1999: 18-20).

5.2.- EL GENIO CREADOR Y OTROS CONCEPTOS ESENCIALES PARA EL PROMETEO ROMÁNTICO

Aparte de la definición de lírica romántica ofrecida en la revista *Atheneum* por Friedrich Schlegel en 1798, con la que se inaugura oficialmente dicho movimiento, la crítica sitúa como formulaciones específicas del movimiento en Inglaterra las *Baladas líricas* de Coleridge (1798) y de Wordsworth (1772-1834). Si es en Alemania e Inglaterra donde el Romanticismo va a encontrar dos de sus más importantes atalayas, a partir de las cuales va a crecer y expandirse, es también en las figuras de Goethe, por parte de la primera, y de Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y Mary Shelley, por parte de la segunda, donde vamos a encontrar las más interesantes reinterpretaciones del mito de Prometeo a la luz de este esencial movimiento.

Tradicionalmente, se vienen distinguiendo dentro del movimiento romántico dos vertientes más o menos definidas. Una vertiente de talante más conservador, inclinada a la restauración del pasado y algunos valores tradicionales y con una marcada exaltación de lo nacional y un espíritu nostálgico que se inclina hacia la Edad Media. Y una segunda vertiente liberal, que sustituye ese fervor arqueológico y religioso hacia el pasado por una nueva estética que encarna una rebeldía multidireccional, y que se propone desde lo estético a lo vital. Si Víctor Hugo en Francia, Leopardi en Italia o Espronceda y Larra en España vienen a encarnar este Romanticismo liberal, en Inglaterra serán figuras como las de Lord Byron o William Blake, P. B. Shelley y Mary Shelley, junto al resto de lo que Harold Bloom denomina “La Compañía Visionaria” quienes lo hagan. En ellos no se produce una ausencia de relación con la tradición, sino más bien una mística diferente en esa relación. Algunos elementos de la tradición, entre ellos la mitología, van a leerse bajo esa nueva luz de libertad romántica, convirtiéndose en cristalizaciones simbólicas de la misma y produciendo una de las reinterpretaciones más originales de los mitos hasta el momento. Así sucede con el tratamiento del mito de Prometeo en la obra de Lord Byron y de P. B. Shelley y Mary Shelle, y con el Prometeo de Goethe. El genio creador, cuyos antecedentes pueden encontrarse nuevamente en el Renacimiento y en tensiones vitales operadas por artistas como Miguel Ángel, va a fundirse con la posición rebelde que conduce al llamado satanismo romántico. Genio creador, espíritu trágico ante los límites de la naturaleza, la proclamación de la libertad como estado absoluto, las insondables profundidades del Yo, la rebeldía esencial, el desafío a la divinidad y a lo absoluto, la identificación de todos estos procesos en los

iconos confluyentes de Prometeo y Lucifer, van a ser las claves intertextuales desde las que debemos entender la reinterpretación prometeica del Romanticismo. Así pues, rebeldía y genio creador van a confluír en la interpretación romántica de Prometeo como el genio creador, genio que, por supuesto, se proyecta en la misma figura del poeta.

Por otro lado, va a ser esencial, junto al mitema creacionista, de gran creador, de donde nace el poeta prometeico, el mitema de la condena. Es este mitema el que le hace confluír imagísticamente con la figura de Lucifer, también portador de luz y condenado. Es la condena que acarrea el desafío a los dioses, la soberbia de medirse con ellos y querer negarlos para suplantarlos. Pero es también la condena que se configura por la búsqueda de lo absoluto, que es uno de los elementos que definen lo romántico más allá de la expresión literaria o artística, como una mentalidad, como una actitud. Es esta actitud de enfrentar lo absoluto –el Único, que llama Argullol– lo que devolverá al hombre a sus límites y fraguará el fracaso del poeta romántico. Es lo que Argullol ha definido como el espíritu trágico del Romanticismo, que coloca al hombre entre el ansia de lo absoluto, de ese Único, y sus límites, configurando un espíritu heroico a la vez que trágico. Espíritu que puede rastrearse, como ya hemos dicho antes, desde el hombre renacentista, que reinstaura los conceptos presocráticos de unidad e infinitud, llevados ahora, claro, a un contexto mental totalmente distinto: «esta *coincidentia oppositorum* entre el Universo físico único e infinito y el Universo del Yo que tiende, infructuosamente, hacia esta infinitud y unidad, está en la base tanto de la “angustia renacentista” [...] como del bien conocido pesimismo romántico» (Argullol, 1999: 15). La obra de Hölderlin, que vivió sus últimos años rendido a la locura, es quizá una de las construcciones poéticas más intensas en relación a esta pulsión esencial, a este espíritu trágico del romanticismo, donde “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”, como dirá el mismo Hölderlin. En esta dialéctica que condena al *homo romanticus* a ser un héroe trágico, se inmiscuyen conceptos como el platónico *Anima Mundi*, que ya sirvió al hombre renacentista, la concepción *biocéntrica* de la naturaleza de Shaftesbury, o la cosmogonía mítica que trató de definir Goethe y que llevó a Novalis a hablar de un *pansiquismo*, de una *psique universal*. Así lo ha visto Luri Medrano, para quien

la novedad del Romanticismo no se encuentra tanto en sus proclamas a favor del instinto y de la individualidad como en [...] la búsqueda del absoluto [...] los mismos que se han empleado a fondo para dar forma a un lenguaje poético capaz de reflejar la desmesura [...] necesitan algo más grande que el culto a los sentidos. Terminarán llamando a las puertas de la historia y de Dios [...] los titanes antiguos luchaban contra

el cielo porque querían derrotar a Zeus y reinstaurar un poder más primigenio, más original. El titanismo romántico, por el contrario, lo que realmente admira es el espectáculo de lanzar enormes bloques pétreos contra el cielo, aun sabiendo que corre el riesgo de acabar aplastado por la tozudez de las más originariamente titánicas leyes de la gravedad (2001: 152).

Este espíritu propicia, como ya hemos adelantado, la confluencia de Prometeo y Lucifer. El Prometeo que no eran capaces de terminar de asimilar a Cristo durante la Edad Media porque, a pesar de su filiación filántropa, contenía un matiz de rebelión contra la divinidad del que carecía un Cristo totalmente entregado y abnegado a los designios divinos, encuentra ahora la pieza que no encajaba. Prometeo no era Cristo, era, con su desafío y rebeldía frente a la autoridad divina, la figura de Lucifer⁴⁸. Y esta rebeldía es la que nos lleva a la construcción del poeta genio creador. El hombre estético, el artista, el poeta es el único que alcanza la dimensión prometeica, la alta dignidad antropocéntrica del *alter deus* renacentista. Es la concepción prometeica del poeta, que perfectamente ha analizado Argullol en relación a una biologización general del Universo, y la concepción mítica del mundo en que vivió Hölderlin es sus últimos años sumido en la locura:

el poeta, como Prometeo, aun a sabiendas de la inutilidad de su intento –en un momento histórico de irreversible escisión de naturaleza y hombre–, busca arrebatar al hado adverso de su época el fuego de la unidad regeneradora del hombre y naturaleza, *el fuego del Único* [...] es en esta concepción shaftesburiana del “poeta como Segundo Hacedor” donde hay que buscar su definitiva cristalización romántica [...] [es] el más alto grado de mitologización del *Ánima Mundi* al servicio de una mágico-poética fusión de hombre y naturaleza [...] En esta tragedia, su héroe [...] resulta de la tensión contrapuesta entre la naturaleza divinizada y el poeta que, al tratar de encarnarse en su seno, busca asimismo tal divinización [...] el poeta, Segundo Hacedor –el primero no es ya un Dios trascendente, sino la naturaleza (1999: 26).

5.3.- CIENCIA, RELIGIÓN, MISTICISMO, ALQUIMIA, SATANISMO, ESPÍRITU TRÁGICO: CONEXIONES Y DESCONEXIONES EN GOETHE Y LA COMPAÑÍA VISIONARIA

Un aspecto de esencial singularidad respecto al mito se configura en los poetas ingleses que hemos nombrado –a los que cabría añadir Keats–, así como en Goethe y en Hölderlin: en todos ellos se da una búsqueda que, desde los postulados románticos, en

⁴⁸ El titanismo romántico, así como la dialéctica romántica Prometeo>Cristo y Prometeo>Lucifer, y el encumbramiento romántico de la figura de Satán como el más grande rebelde de la historia –confluyendo así en esta condición con Prometeo–, han sido perfectamente analizados por Trousson (1964: 311-321), a cuyo estudio remito. Son estas adscripciones entre las figuras bíblicas y Prometeo las que harán decir a K. Federn que «Satán y Prometeo no fueron más que uno» o a Jacques de Lacretelle que «Prometeo es el primer romántico» (cito por Trousson, 1964: 316-317; las traducciones son mías).

revelación deslumbrante, les acaba conduciendo al mito. El mito se convierte para todos ellos en el centro de sus obras capitales, pero también en una auténtica técnica poética. Así puede comprobarse tanto en el manejo de los mitos grecolatinos y bíblicos que llevan a cabo, como en el camino que les conducirá a la creación de nuevos mitos de esencia literaria.

De alguna manera, todos estos mitos, –los clásicos en clave reinterpretativa y los nuevos mitos literarios creados por ellos–, van a confluír y compartir una misma naturaleza simbólica. La antaño vieja identificación entre Cristo y Prometeo, desde la base del mitema crístico-prometeico de la filantropía y la filiación de la redención para salvar a la humanidad, va a quedar ahora desplazada y subvertida. Se ha abierto un nuevo camino en la sensibilidad romántica, el del genio creador. Pero ese genio creativo que desafía a la divinidad, desde un espíritu radical de rebeldía, tiene su contrapunto en la “condena” prometeica, luciferina, a la que se ve sometido por haber osado desafiar al principio creador de todo. Y el espíritu (trágico) romántico debe aceptar sus límites y vivir en esa fuerza tensional permanente. Ya lo expuso Argullol en el texto que citamos en relación a Miguel Ángel, y donde puede verse la conexión, nuevamente, entre el espíritu del hombre romántico y del hombre renacentista: «El artista es el rival de Dios, a quien, de acuerdo con su misión, odia y necesita. Quiere destronarlo, como Prometeo a Zeus, porque efectivamente tiene la voluntad de usurpar su poder, pero le es imprescindible como contrafigura tiránica de su fracaso» (2007: 59). Prometeo, Lucifer, son desterrados por el desafío de su luz, de su fuego, de su poder creativo, condenados a aceptar sus límites, la última y definitiva distancia entre el gran creador y los simples y mortales emuladores. Es en este punto donde las figuras de Prometeo y de Lucifer se van a conectar, y desde donde el proclamado satanismo romántico va a *crear* los mitos literarios que le encumbraron, herederos de esta interpretación prometeica –que tiene su correlato bíblico en la figura de Lucifer–. El *Milton* y el Satán de *El matrimonio del Cielo y del Infierno* de los “libros iluminados” de Blake; el *Don Juan* o el *Caín* de Lord Byron, el *Fausto* de Goethe⁴⁹, todos son el contrapunto literario del mito de Prometeo, la forma literaria en que se reproduce y recrea el nuevo icono Prometeo/Satán, el Frankenstein al que Mary Shelley reconocía como *el moderno Prometeo*. De alguna manera, puede decirse que los mitos literarios de estos poetas románticos, con su halo

⁴⁹ Si bien se ha visto en estos distintos mitos literarios representaciones diferenciales del carácter mediterráneo (*Don Juan*) y del carácter nórdico (*Fausto*). Así se muestra, por ejemplo, en la obra de Christian Dietrich Grabbe *Don Juan und Faust*.

demoníaco, son la construcción literaria del mito de Prometeo o, lo que es lo mismo, son el resultado de un doble proceso de reinterpretación: el desdoblamiento literario de la reinterpretación romántica de Prometeo. De esta forma, la reinterpretación que Goethe realizará del mito en su *Prometeo* (1774) evolucionará hacia la configuración de su *Fausto*, confluyendo en él con otras líneas de tradición germánica, en una suerte de reinterpretación 2.0 de Prometeo, de reinterpretación literaria de su reinterpretación literario-mítica. Con la tragedia de Esquilo de trasfondo, el Prometeo de Goethe es el visionario que puede acorrallar a Zeus con su capacidad premonitoria. Pero Goethe va a dar el paso que no se atrevió a dar Esquilo y que convertirá a Prometeo en el héroe romántico, y al poeta romántico en el titán prometeico:

Goethe se ha percatado de que si las técnicas que el titán había entregado a los hombres coincidían, una por una, con los poderes que Zeus había repartido entre los olímpicos, habría de llegar el día en que los dioses serían innecesarios, porque no tendrán nada para interesar a los humanos. Lo que Esquilo nunca se hubiera atrevido ni a pensar, ahora Goethe lo proclama con orgullo: ha llegado el momento de rehacer las relaciones entre el hombre y los dioses, de entregarle al presente lo que le pertenece, liberándolo de las cadenas con que lo aprisionan los miedos y las esperanzas [...] Cuando Prometeo descubre la voz de la vida, se atreve a cantar su efímera condición y rebelarse contra unos dioses que no son otra cosa que los miedos del hombre. Está dispuesto a fundar una nueva dinastía, la de la humanidad (Luri Medrano, 2001: 155 y ss.).

El Prometeo de Goethe es el hombre que se atreve a alzarse contra Zeus, contra los dioses, a proclamar que no los necesita porque tiene su misma naturaleza creadora, es el hombre visionario, capaz de “ver” nuevos mundos, es el poeta romántico. El Prometeo de Goethe es el símbolo de este nuevo hombre, de este nuevo poeta. Esta actitud, confabulándose con la idea de conocimiento, de progreso, de insatisfacción de los instantes detenidos, es la que derivará posteriormente en su *Fausto*.

La obra de *Frankenstein o el moderno Prometo*, de Mary Shelley, aunque más claramente enfocada a la idea de progreso desde el ámbito científico, representa también este espíritu de transgresión. Sin embargo, inserta en este espíritu de progreso, contiene la consabida moralización: los riesgos que contrae la *hybris*, la soberbia del hombre que desafía a los dioses, considerándose un igual, y que es castigado en su intento de dominar la naturaleza⁵⁰. Por ser sobradamente conocida, vamos a centrarnos en las

⁵⁰ La obra de Shelley es una de las obras del romanticismo que más ha trascendido y calado en el imaginario popular contemporáneo, desde el núcleo literario de lo terrorífico que contiene y que puede

reinterpretaciones prometeicas de Lord Byron y P. B. Shelley, pero no sin antes añadir que *Frankenstein* no es solo eso. Parte de su originalidad reside en que el *moderno Prometeo* no es ni la criatura creada por el doctor Víctor Frankenstein, ni este, sino la suma de ambos, pues los dos muestran dos gestos complementarios del hombre. La criatura solo desea ser reconocida, y su creador rechaza tal reconocimiento, horrorizado por su “diabólica” creación. Así, el doctor acaba volviéndose menos humano que la propia criatura, incapaz de comprender que «lo que necesitamos para completar nuestra existencia no es el saber técnico, sino la humanidad de otra persona» (Luri Medrano, 2001: 186). Al renegar de su obra y volverse contra ella, Víctor Frankenstein acaba renegando y volviéndose contra sí mismo. Nuestro moderno Prometeo, alcanzada sus más altas cotas, como es la capacidad de infundir vida en lo inerte, de crear vida sobre la nada, es incapaz de prever las consecuencias de sus actos. La criatura, por su parte, viene a completar este moderno Prometeo desdoblado. Ella solo reclama la aceptación y el amor de su creador, hasta acabar siendo «sepultado por su legítima y frustrante reivindicación de inocencia» (2001: 185 y ss.).

En el caso de Lord Byron, su reinterpretación de Prometeo no debe leerse solo a la luz de su poema homónimo «Prometeo» (1816), que podemos encontrar en su obra *Domestic Pieces*. Antes bien, debemos considerar una reinterpretación que, haciendo una cala específica en este poema, abarca y recorre, como un río subterráneo, toda su obra y va relacionándose de manera viva con las ideas y los distintos conceptos que, de manera orgánica, van trazándose y atravesando en evolución sus diferentes procesos de creación, desde sus primeras composiciones líricas hasta sus grandes obras poéticas al final de su vida. Además, tanto las obras de Byron como las del resto de los poetas de esta *compañía visionaria*⁵¹, como ha indicado Bloom (2000: 40-41 y 99), deben leerse

desarrollarse con independencia de la reinterpretación prometeica que configura. En parte, gracias a la multitud de versiones que desde el cine se nos ha ofrecido a lo largo del siglo XX. Sin embargo, la obra de Shelley ha perdido su adscripción romántica en su paso al siglo XX, y ha dejado atrás el mitema prometeico y romántico de la transgresión y los peligros del progreso para configurarse como una obra del género de terror llanamente. Prueba de ello es que la figura de Frankenstein ha pasado a vincularse a la narrativa hermenéutica del no muerto, junto a dráculas, zombis etc. (cf. Martínez Lucena, 2008). Así mismo, en esta misma pérdida del espíritu trágico del romanticismo, el acto de rebelión, en las versiones cinematográficas ha pasado a proyectarse en la figura del monstruo, siendo ahora la creación, lo monstruoso, lo que se revela, y no en el hombre creador, obsesionado por “conocer los secretos del cielo y de la tierra”, desafiando a los dioses y los límites de la naturaleza. Resaltamos el estudio de Vega Rodríguez, *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial* (2002), en donde la autora analiza tanto las vertientes prometeicas románticas de la obra de Shelley como la resimbolización de la figura de Frankenstein hacia otras direcciones no románticas y de corte no prometeico, en el sentido titánico romántico.

⁵¹ Si bien, no debe olvidarse el carácter inmaduro o inacabado de muchas de estas obras. Como señala el mismo Bloom, Shelley, ahogado a los veintinueve años, «nunca consiguió conjugar la totalidad de sus

bajo la luz de los intentos de superar a Milton (y en los casos de Blake, Shelley y Wordsworth –afirma Bloom–, de corregir y reemplazar el *Paraíso Perdido*). Estos dos principios deben conectarse para comprender en toda su dimensión esta propuesta romántica sobre el mito de Prometeo⁵².

El poema de Byron *Prometeo* es una oda compuesta en tres partes. En ella, puede verse configurado el titanismo romántico desde los mitemas del castigo, el robo del fuego, la rebeldía y la capacidad previsor de Prometeo. Estamos ante un Prometeo cuyo crimen fue «fortalecer al hombre con su propia mente», estamos ante un hombre que, como Prometeo, es «en parte divino» y puede prever «su propio destino fúnebre» (Byron, 2015: 91-95). El don del fuego, del genio creador, constituye el núcleo simbólico central del poema. Estamos nuevamente ante la interpretación del mito de Prometeo como creador y rebelde, que se reconfigura desde la construcción romántica del poeta como rebelde y genio creador prometeico. La oda de Byron se inicia como el Prometeo de Esquilo, con un Prometeo doliente, encadenado, sufriendo. Como apunta Bloom, Byron «escribe en la línea de los temores proféticos de Milton», como también harán Blake o Shelley, pero con notables diferencias:

Las invocaciones en *El Paraíso Perdido* están para establecer la esperanza de Milton de que su inspiración sea divina, no prometeica y por lo tanto satánica. Byron no tiene semejante esperanza. Su inspiración es al mismo tiempo gloriosa y pecaminosa, y su creación exalta la inspiración humana (y la suya) e incrementa el sentido de culpabilidad. La oda *Prometeo* desafía los sufrimientos de semejante culpabilidad (2000: 22).

El final del poema encierra la “poderosa lección” que heredamos de Prometeo. El poeta, como Byron, «no puede donarnos el fuego, pero puede crear un arte que restituya el don titánico con la ofrenda humana de un poema». Es un acto creativo que nos dirige hacia un sufrimiento análogo al de Prometeo. El fuego robado y, por tanto, «imperfectamente recibido, es una tortura para nosotros. Lo que sobrevive intacto en nuestra herencia titánica es el símbolo de la ‘energía paciente’ [...] Tanto Prometeo como el Hombre no alcanzan la perfección, y comparten así el mismo destino trágico» (Bloom, 2000: 24). Como sucederá con Goethe, el titanismo prometeico del hombre seguirá evolucionando en la obra de Byron, y así como en el primero desembocará en la

facultades en un único poema. Su poema concluido más importante, *Prometeo liberado*, fue escrito algo prematuramente; como Keats, encontró su mito antes de que hubiera madurado su estilo» (2000: 99) y el *Don Juan* de Byron quedó inconcluso.

⁵² Así se establecen los vínculos del satanismo romántico, símbolo transfigurado del mito de Prometeo, con el Satán del *Paraíso Perdido* de Milton, quien opta por la figura cristiana como trasfondo mitológico de la obra que va a servir como punto dinamizador de las propuestas de los románticos ingleses.

figura de Fausto, que llevará a los límites románticos y demoníacos el titanismo, con *Manfredo* y *Don Juan* Byron alcanzará la mayor expresión y los límites imaginativos del titanismo desafiante.

Este fuego creador en Shelley será nuevamente la potencia creadora de la imaginación del poeta. En la obra de P. B. Shelley, Prometeo inicia un discurso a Júpiter dejando claro que su cautiverio es «fundamentalmente interno» y tiene su raíz en el odio. El Prometeo de Shelley se esfuerza por generar la renovación del hombre desde su interior. La postura de Shelley va a ser muy diferente al titanismo prometeico narcisista de Byron y, en general, al del universo prometeico del siglo XIX, optando por la filantropía en vez de por la rebeldía narcisista. Nos parecen acertados tanto los juicios de Luri Medrano como los de Bloom –coincidentes en muchos puntos– al respecto de la reinterpretación del *Prometeo liberado* de Shelley. Dividido en tres partes, toda la obra se encamina a la idea de la necesidad de reinterpretar el mundo antes de «lanzarse irreflexivamente a mejorar la condición humana». (Luri Medrano, 2001: 169 y ss.). Así, Prometeo, condenado por su propio odio, resistente al sufrimiento de esa condena, encontrará la liberación a través de la movilización amorosa. Se produce la reconciliación entre Zeus y Prometeo, y la sustitución del odio por el amor liberador nos lleva a la tercera parte, al movimiento de Asia hacia Prometeo, en un caminar de los amantes hacia su encuentro que puede interpretarse alegóricamente como «el trayecto espiritual del alma hacia sí misma» (2001: 172). Quizá el rasgo más llamativo de la obra sea la inclusión del famoso Demogorgon que ya mencionamos al tratar a Boccaccio. Con la suma de este demiurgo platónico al cóctel de elementos, puede completarse una lectura reinterpretativa sumamente sugerente. Siguiendo a Harold Bloom, el Demiurgo podría considerarse el tiempo, un ser que no puede ser abarcado por el lenguaje. Desde esta lectura Shelley estaría representando

la realidad humana escindida en tres aspectos complementarios: Prometeo simboliza el intelecto, la inventiva, la capacidad demiúrgica del hombre; Asia es la cara afectiva de la mente: la emoción, la pasión, la imaginación; Zeus representa el mal que tiene su causa en las obras del hombre: la tiranía y la superstición. Desde esta perspectiva, el tormento de Prometeo es el del hombre, que es incapaz de comprender que gran parte del mal que se extiende por el mundo es fruto de sus obras (Luri Medrano, 2001: 173).

El papel del Prometeo romántico no se limita, claro es, solo a estas obras, abarca muchos más autores y trabajos reinterpretativos pero, en una y otra dirección, siempre va unido a las claves interpretativas que hemos esbozado y que, de manera diferente,

también se reflejan en las obras que hemos comentado. Prometeo canaliza toda una actitud y nueva mirada sobre el mundo, sirve para reconfigurarla y para terminar de perfilarla, mediante una de las reinterpretaciones cosmovisionarias de nuestro mito más elaboradas quizá de nuestra historia literaria. Pone en acción todas las fuerzas motrices del Romanticismo y ayuda a configurar lo que habría de ser el inicio del hombre moderno. No es de extrañar que el mito de Prometeo haya sido considerado tantas veces como un mito fundamentalmente del siglo XIX. Ignoramos si Prometeo es *fundamentalmente* un mito del siglo XIX. Pero lo que sí parece claro es que Prometeo fue, *fundacionalmente*, un mito del siglo XIX. Y si la sangre del poeta está hecha de sueños más que de sangre, por la sangre del poeta romántico corren los sueños de Prometeo más que los sueños de ninguna otra cosa, para confundirse en una sola sustancia en la creación del hombre moderno.



Fig. 12. *Prometeo cristológico simbolista*.
Gustave Moreau, 1868. Museum Paris, France

IV
LOS ORÁCULOS DE PROMETEO

**METAMORFOSIS DEL MITO DE PROMETEO
EN EL SIGLO XX**

La mitología, como hemos podido comprobar, funciona como un auténtico *leit motiv* en la tradición literaria europea. La flexibilidad de sus condiciones simbólicas naturales la convierten en un operador de significados paradigmático en el hecho literario. Como las nictinastias –o movimientos del sueño– de algunas flores, que cierran sus pétalos por la noche para proteger sus delicadas estructuras de las condiciones adversas y evitar pérdidas de calor cuando la radiación disminuye, abriéndolos nuevamente ante los estímulos lumínicos del día, la mitología muestra un doble movimiento de cierre y apertura simultáneos sobre sí misma. Su estructura interna hace que sus pétalos, sus capacidades simbólicas, se replieguen sobre ella, protegiendo un imposible significado último ante la oscuridad de la razón cuando esta intenta perpetrar su átomo significativo primigenio, penetrar hasta su estructura interna más íntima; al mismo tiempo, ante los estímulos lumínicos del día, ante nuevos contextos, despliega sus pétalos iniciando un movimiento de adaptación que absorbe el máximo de esta radiación contextual, transformándola en densa materia significativa de que se nutre, fabricando y ofreciendo al mundo su esplendor. De esta forma, la mitología muestra una alta capacidad para adaptarse a nuevos contextos, adquiriendo sus características, a través de las cuales se reelabora y vuelve a decirse de una manera distinta. Así queda impregnada de cada nuevo estilo, movimiento o peculiaridad literaria, cultural, social, que la toca, reflejándola en la manera en que estas la reinterpretan. Al mismo tiempo, este flujo sucesivo e inacabable de reinterpretaciones de que es objeto por parte de la literatura o la cultura hace que la mitología se mantenga portentosamente activa en sus capacidades simbólicas, generando continuamente nuevos significados mediante una compleja red de simbolizaciones que se multiplica a sí misma y se extiende, ampliando más si cabe su versatilidad y elasticidad. Los cambios de contexto, tanto de lectura como de escritura o elaboración signica, las continuas reinterpretaciones y exinterpretaciones, cambian el mito, hacen que el mito cambie con los tiempos que llegan, ajustándose, como un traje que pudiese adaptarse a cualquier cuerpo, a esos nuevos tiempos, para decirlos, resaltando sus mayores peculiaridades. Quizá esta particular condición haga de la mitología uno de los elementos discursivos más versátiles y ricos en capacidades simbólicas, y por ello la literatura y la cultura vuelvan una y otra vez a ella para generarse ante un nuevo día de la civilización.

Estos hechos que, como señala Garrote Bernal, entroncan con las teorías literarias «sobre la imbricación re-significativa del referente (aquí, el propio mito)»

conlleven que la variedad interpretativa produzca lecturas ambiguas o heterodoxas y, al mismo tiempo, que a esa ambigüedad originaria se superpongan sucesivos estratos y estados interpretativos, tanto de carácter pasivo como activo (Garrote Bernal, 1993: 234). Pese a que Maxime Chevalier, en su *Lectura y lectores de en la España del siglo XVI y XVII*, se refiriese a Prometeo como a “un mito del siglo XIX”, creemos, junto a Garrote Bernal, que Prometeo, en lo que respecta a las letras españolas, «es un mito del siglo XX más que del XIX» (1993: 234, nota 3). Nos hemos referido antes a la mitología como a un “elemento discursivo”, ya que, desde la óptica de la semiótica, la mitología no solo va a mostrar interés dentro del terreno literario. En esta noción de contextos a que hemos aludido, podemos ir, en lo que respecta al siglo XX, un paso más allá de la literatura y los estudios de carácter pragmático-literario, los cuales la semiótica interacciona (partiendo de las teorías de los actos del lenguaje de J. L. Austin, o la estética de la recepción de Jauss e Iser –de clara orientación pragmática en el estudio de las relaciones del signo con el intérprete–), «con las dimensiones sintáctica y semántica de la semiosis (proceso de producción de sentido)» (Domínguez Caparrós, 2009: 383-407). La reelaboración reinterpretadora de la mitología sucede, en el siglo XX como en ningún otro, más allá de la literatura, con la misma fuerza con que lo ha hecho y hace tantas veces en esta. Estamos hablando de lo que, desde la perspectiva de estudiosos como Lotman, podemos considerar una semiótica de la cultura, entendiendo la cultura como un texto, y la literatura como un capítulo más dentro de este gran texto, o como un hipotexto dentro de este hipertexto. Desde esta perspectiva, la idea de discurso se vuelve fundamental, y se empareja con conceptos clave de la semiótica cultural y de la teoría literaria moderna (como los del *dialogismo* de Bajtin, que Kristeva y Todorov llaman *intertextualidad*) aplicados a los análisis culturales (para una síntesis de estos conceptos en Lotman y Bajtín, cf. Domínguez Caparrós, 2009: 223-237). En este *texto* en que se convierte la cultura, el mito de Prometeo se muestra especialmente fértil en la construcción de nuevos discursos científicos y sociales durante el siglo XX, que corren en paralelo a las especiales reelaboraciones y reinterpretaciones literarias, para las cuales la literatura se ha mostrado siempre especialmente locuaz. Todo ello lleva a Ruiz de Elvira en sus «Nuevas puntualizaciones sobre Prometeo» a considerar a este «protagonista de la *magnitudo animi*» (1972: 447), pasando a simbolizar hoy –como dice Garrote Bernal parafraseando a Ruiz de Elvira–, «de forma sublime, más que en cualquier otra época, incluido el Romanticismo, ‘las realidades y aspiraciones humanas’» (Garrote Bernal, 1993: 235, nota 4).

Ante la fecundidad del mito de Prometeo en el siglo XX como elemento discursivo, se hace necesario aquí ampliar el campo de estudio de manera que podamos dar cuenta precisa de la hermenéutica que se activa bajo él en diferentes espacios discursivos y diversos niveles culturales durante este periodo histórico. Así, proponemos analizar las reinterpretaciones que se llevan a cabo del mito de Prometeo en cuatro grandes apartados. Los dos primeros abarcan el discurso literario, centrándose, en primer lugar, en algunas de las manifestaciones más interesantes que se han producido en el ámbito mayor de la literatura universal desde el género de la narrativa. Analizaremos así algunas singulares reinterpretaciones del mito de Prometeo llevadas a cabo desde este género en obras tan sugerentes como las de Franz Kafka o André Gide, para centrarnos, posteriormente, en algunas manifestaciones reinterpretativas que se han producido en este género dentro del contexto de las letras hispanas, prestando especial atención, por su originalidad, a la propuesta reinterpretativa que realiza Argullol en *El fin del mundo como obra de arte*, que consideramos una de las últimas aportaciones desde la narrativa hispana a las reinterpretaciones del mito de Prometeo. En segundo lugar, abordaremos las reinterpretaciones prometeicas desde la especificidad de la poesía española, analizando numerosas y muy distintas reinterpretaciones llevadas a cabo por diferentes poetas a lo largo de diferentes momentos del siglo XX. Dedicamos a este apartado un espacio más amplio tratando de poder analizar con profundidad y detenimiento todas aquellas cuestiones que nos permitan comprobar la gran originalidad que, a nuestro juicio, logran algunas de estas propuestas reinterpretativas realizadas desde el ámbito de la poesía española del siglo XX.

En el tercer apartado dejamos atrás el discurso literario para navegar por otras expresiones artísticas distintas a la literatura y propias del siglo XX, de carácter audiovisual, y relacionadas directamente con la cultura de masas, como son el cine, el cómic o la televisión. Dedicamos el último de los apartados a los discursos culturales elaborados a partir de las exinterpretaciones del mito de corte sociológico. Incluimos en este apartado la inserción del mito en la elaboración discursiva de una supraestructura narratológica cultural que incluye estructuras narrativas que reutilizan el mito para elaborar discursos intraculturales desde la economía, la política, el mercado, las identidades nacionales o la organización de nuevos imaginarios socio-culturales. Incluimos también aquí otro tipo de exinterpretaciones producidas desde el ámbito científico y humanístico en Europa, como el psicoanálisis.

En cualquiera de las distintas manifestaciones que iremos analizando a lo largo de este capítulo se cumple una condición intrínseca a las actividades reinterpretativas de la mitología desarrolladas, desde cualquier ámbito, durante el siglo XX, a saber: la condición oracular. Todos estos escritores, poetas, artistas, cineastas, científicos o discursos culturales que irán recorriendo las próximas páginas se enfrentan al mito como a un oráculo. Le interrogan por su mundo, le lanzan las preguntas que el mundo y el hombre han puesto en sus manos y, en su contacto directo con los dioses de la mitología, reciben una respuesta a imagen y semejanza de esos hombres geniales que realizaban las preguntas. Las respuestas recibidas son devueltas de nuevo al mundo que, como en una historia borgeana, se interpreta y reinterpreta a sí mismo a partir de esas interpretaciones y reinterpretaciones oraculares. Alguien dijo una vez que era condición indispensable para recibir un premio Nobel haber hecho una pregunta a la naturaleza y haber recibido una respuesta. Basta que uno eche un rápido vistazo a la historia de los Nobel, sobre todo durante estas últimas décadas, para que esta condición quede puesta en entredicho. Pero sin duda esta condición se cumplió en todos aquellos que, de una forma u otra, se acercaron a la mitología grecolatina durante el siglo XX, y la reinterpretaron para nosotros.



Fig.13. *Oráculo.*
Espejos de agua incas de Machu Picchu.

(6)

PROMETEOS NEOÉPICOS

ALGUNAS REINTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO DESDE LA NARRATIVA DEL SIGLO XX

6.1.- DECONSTRUCCIÓN Y *SOTIE* EN LAS REINTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO DE FRANZ KAFKA Y ANDRÉ GIDE

La literatura del siglo XX se ha convertido en una suerte de biblioteca de Babel. Cabría pensar que el osado que determine recorrerla, en luminoso oxímoron, se encontrará perdido en su vértigo y sus galerías. Pero la escena nos ofrece otra alternativa. Una curiosa felicidad que invierte el camino. Aquí el osado pierde la noción del tiempo y se sume en una inagotable sucesión de hallazgos. Este es el caso del que se encuentra con la obra de Franz Kafka o André Gide. La primera, una de las más influyentes en la literatura contemporánea posterior a él. La segunda, exhibición de estilo sugestivo y seductor para el que desea intentar la imaginación estilística. Por eso, observar cómo en algún lugar de entre sus páginas, entre medias de una muchedumbre de personajes inigualables irradiados por el ingenio, emerge la figura de Prometeo, no puede sino multiplicar aquella inagotable sucesión de felices hallazgos. Pero ¿cómo?, ¿por qué?, ¿qué clase de Prometeo estamos viendo? Sin duda, uno peculiar, nunca visto antes, que eleva su mirada hasta establecerse en la misma frecuencia que la mirada de sus autores, en la misma frecuencia que la de este extraño siglo XX, en la misma frecuencia que la de una literatura inexplicable, intraducible, impredecible, inabarcable, que trabaja infinita, inadvertidamente.

El texto de Kafka (perteneciente a su *Cuaderno en octavo G*, 1917/1918), casi kafkianamente, consta de una sola página Ni siquiera la alcanza a llenar. Es un texto

breve, terminado aunque con carácter de boceto, que se nos presenta bajo el mismo nombre del titán para anunciarse: «Prometeo» (1976: 91)⁵³. El texto reúne algunas de las peculiaridades típicas del tratamiento que Kafka, en muchos momentos, suele hacer de la mitología:

pregunta al mito simplemente cambiando un elemento central de la tradición [...] típico procedimiento de indagación kafkiana en el que se da una vuelta de tuerca alcanzando una paradoja [...] se varía un elemento que es piedra angular del mito original. Ahora bien, el problema del silencio del paradigma clásico no es causado por estas variaciones o reescrituras [...] Kafka modifica y violenta los mitos precisamente porque tiene la esperanza de que aún digan algo (Redondo Reyes, 2007: 107-118).

En este sentido, en Kafka, donde, como en toda la literatura moderna, «la interpretación de los textos en la búsqueda de significados deja de ser algo estable», al igual que en otros escritores del siglo XX, «el paradigma clásico –señala Redondo Reyes– sigue vivo por negado» (2007: 107). Nuestro texto va a presentarse bajo la forma del discurso teórico, casi a modo de microensayo, hablándonos de cuatro leyendas, que no son sino el *modus transmissionis* típico del mito utilizado como dinamizador retórico (2007: 119). Cuatro vías o tradiciones diferentes por las que el mito de Prometeo nos habría llegado pero que, bajo el artificio kafkiano, no son sino variantes o alternativas imaginarias del mito. Acto seguido, pasa el narrador a exponer las cuatro “leyendas”. Según la primera, Prometeo habría sido amarrado al Cáucaso «por haber dado a conocer a los hombres los *secretos divinos*». Como castigo, los dioses habrían enviado *numerosas águilas* a devorar su hígado. La segunda, retoma el hilo a partir de la primera. Esta nos da un Prometeo «deshecho por el dolor que le producían los picos desgarradores». A causa de ello «se va empotrando en la roca hasta llegar a fundirse con ella». La tercera lo vincula, *con el correr de los siglos*, a un olvido total. Lo olvidan los dioses, las águilas, y hasta «él mismo se olvidó». Finalmente, según la cuarta leyenda, «todos se aburrieron de esa historia absurda», nuevamente los dioses, las águilas, y hasta la herida, que «se cerró de tedio». El final de la narración nos deja ante lo único que permaneció: *el inexplicable peñasco*. Y una reflexión a modo de tesis: «La leyenda pretende descifrar lo indescifrable. Como surgida de una verdad, tiene que remontarse a lo indescifrable». Sin apenas darnos cuenta, Kafka nos ha situado ante la ejecución de una suerte de deconstrucción del mito. Es un procedimiento similar al que tiempo después adoptará Borges en sus «tres versiones de Judas» (2008:

⁵³ El texto fue titulado así por Max Brod (Redondo Reyes, 2007: 119).

184-192). Entre estos dos textos pueden establecerse algunas semejanzas y diferencias que resultan ilustrativas de uno y otro. En primer lugar, Borges parte de la aceptación del relato bíblico –el cual no va a ser modificado– para centrarse en la manera de interpretarlo y ofrecer tres alternativas interpretativas (en realidad una, que pasa por tres estadios diferentes). Kafka, al contrario, modifica con sus propuestas imaginativas el propio relato para acercarse a la imposibilidad de un significado último (“la leyenda pretende descifrar lo indescifrable”). Ambos textos parten de una traición, de la prefiguración de un acto de traición (Prometeo a los dioses, Judas a Cristo en los relatos clásicos). Desde sus versiones tradicionales, dicho acto está movido por un espíritu diferente en ambos personajes. En el titán nace de una forma de filantropía, llevando implícito un desafío a los dioses; en el apóstol, según su interpretación tradicional, nace de un corazón confundido y un espíritu corroído y cegado. La ejecución de la traición también tiene consecuencias diferentes para uno y otro. El castigo en el primero⁵⁴; el sentimiento de culpabilidad, el arrepentimiento y el suicidio, en el segundo. A partir de aquí, entra en juego la labor y la pericia de nuestros autores. Borges, contrariamente a Kafka, desde la aceptación del relato clásico, va a ofrecer, sin embargo, tres formas de interpretarlo opuestas a las tradicionales. En esta alternativa interpretativa se sustenta la ficción del argentino. Borges, en definitiva, no está sino llevando a cabo un acto de hermenéutica. Como resultado, sin necesidad de tocar ni modificar el relato original, da la vuelta a la historia y consigue subvertir las mismas figuras de Judas y Cristo. El procedimiento de Borges se muestra sumamente interesante desde la óptica hermenéutica⁵⁵. El teólogo borgeano parte de una primera propuesta doctrinal de orden teológico. Desde esta óptica, la doctrina que enuncia propone, como hiciera De Quincey, que la traición es un hecho prefijado que tiene «su lugar misterioso en la economía de la redención». Aquí, el acto de Judas se convierte en un sacrificio, un acto

⁵⁴ Redondo Reyes indica cómo el motivo prometeico podría ser del interés del autor, entre otras cosas, porque se relaciona con el tema del castigo y la culpa, asuntos centrales de la narrativa kafkiana. En este sentido, las indeterminaciones que producen las variaciones en la primera de las leyendas expuestas (numerosas águilas, los dioses) podrían así relacionarse también con la *indeterminación de la culpa* que suele ser característica del tratamiento de Kafka de este tema (cf. 2007: 119).

⁵⁵ Las teorías son puestas en boca de un teólogo que inicia un acto de interpretación de las escrituras, las cuales no pueden ser modificadas porque parten de la premisa de ser *Dei Verbum*, de la premisa de la infalibilidad de la palabra divina y de las Sagradas Escrituras como *factum* de esta, de la premisa de la imposibilidad de suponer un error, por tanto, en ellas. Pero, como texto, sí puede ser modificado indirectamente por las interpretaciones que se hagan de él. Así, el teólogo del relato borgeano inicia una reescritura del significado de ese hecho determinante en la historia de la humanidad que es la traición de Judas a Jesús. Al mismo tiempo, las tres teorías se suceden una a otra en otro acto de reescritura, pues el teólogo se ve impelido a reescribir sus propias teorías para salir airoso de las disquisiciones que promueven. Dos actos de reescritura pues, uno sobre el significado del texto al que se dirige, otro del propio texto generado para interpretar aquel, de las propias teorías que intentan el significado.

de generosidad, que ayuda a Jesús a declarar su condición divina. Partiendo de concepciones herméticas («El orden inferior es un espejo del orden superior» [2008: 187]), equipara el sacrificio de Judas al de Jesús⁵⁶. El relato avanza y esta primera teoría abandona el ámbito teológico para situarse en el ámbito moral y rebatir a sus detractores («fue uno de los apóstoles, uno de los elegidos para anunciar el reino de los cielos [...] Un varón a quien ha distinguido así el Redentor merece de nosotros la mejor interpretación de sus actos»). Se propone, así, un móvil contrario a la codicia: el ascetismo. Una mortificación del espíritu elegida por Judas, y equivalente a la mortificación de la carne por parte del asceta, obrando con humildad y creyéndose «indigno de ser bueno», pues la felicidad sería atributo divino que no deben usurpar los hombres. Finalmente, la teoría evoluciona por tercera vez a su forma definitiva, y se convierte en la subversión total de los protagonistas. Judas realizando un infinito acto de amor, pues Dios no se habría encarnado en Cristo sino en Judas.

El procedimiento de Kafka es distinto. Si bien conlleva implicaciones hermenéuticas, no necesita operar directamente desde esta. La interpretación del mito no se sirve de un procedimiento hermenéutico directo, sino que utiliza la literatura y la vía reinterpretaiva para deconstruirlo y ofrecer otro modelo interpretativo. Basta modificar el relato, aunque sea mediante alternativas imaginarias de este, para anular sus significados, las interpretaciones que de él se han hecho. Incluso para anular la posibilidad misma de significado. Aunque el procedimiento llevado a cabo por Kafka irá aún más allá, como veremos.

Pasemos revisión a las cuatro tradiciones alternativas ofrecidas por Kafka. La primera es la que conserva más elementos de los relatos tradicionales y cierta fidelidad, ajustándose en algunos puntos a la tradición. Aunque introduce algunas variantes muy significativas: no se menciona el fuego (sustituido por el más indeterminado *secretos divinos*); por otro lado, habla de numerosas águilas –en vez de una–, enviadas a devorar el hígado de Prometo en ejecución del castigo divino impuesto. Castigo determinado por *los dioses* y no por un solo dios (Zeus). Además, nada se dice de la filantropía que movió al titán. Simplemente, se enuncia “el delito”, la culpa con que carga y cuyas consecuencias ha de asumir. Efectivamente, se hace con brevedad, en términos fríos e

⁵⁶ Desde esa perspectiva de corte hermético, se produciría una progresión especular. Así, «El Verbo [...] pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte»; en correspondencia «era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno». Si el Verbo «se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator» (Borges, 2008: 186 y ss.).

imparciales, sin dar lugar al “atenuante” filantrópico, casi como si de un procedimiento judicial se tratara. Justicia rápida y objetiva. Estamos ante un delito y se impone una pena acorde al delito: «el mito prometeico en Kafka ya no conserva pistas de que la *traición* del titán a los dioses se deba al *amor* al género humano» (Redondo Reyes, 2007: 120). A partir de aquí, las supuestas tradiciones que prosiguen entran en el terreno imaginativo y son puramente kafkianas. Las tres teorías que suceden van a partir del momento en donde se ha quedado la primera, la que conserva algo de los relatos tradicionales: el robo de la propiedad –los secretos– divina (despersonalizada en el delito), y el castigo del titán. Aquí se introduce otra variante con respecto al *modus transmissionis*: las diferentes leyendas o tradiciones no son, a la manera antigua, paralelas, aunque se muestren así, en términos de variantes. En realidad, como dice Redondo Reyes, cada una

«posee un *tiempo interno* posterior a la anterior: el mito pues se desarrolla temporalmente a lo largo de estas cuatro variantes. Gracias a este original procedimiento, la última leyenda no es sino el estado último de la primera; hemos asistido a un proceso en que el mito va perdiendo su sentido, y en el que la desaparición del titán es paralela a la desaparición de la leyenda entre nosotros, y eso a pesar de que la variante primitiva (la primera leyenda) se ha reproducido tres veces, ha sido *alargada* y *recontada* [...] la disolución del mito a través del olvido y del cansancio conlleva la disolución de todo significado, de toda posibilidad de interpretación [2007: 122].

Aunque progresivas y en posición de sucesión, respondiendo a ese tiempo interno, las tres leyendas tienen un núcleo en común: la definitiva desaparición del titán⁵⁷. Las tres teorías, pues, prefiguran una única y sola cosa: la desaparición del titán. La primera de estas formas imaginativa es de índole fantástico, en una suerte de realismo mágico: Prometeo, empujado por el dolor, acaba fusionándose con la roca en la que permanece encadenado. Las otras dos saltan del texto y se sitúan en el plano de la recepción. En estas, se produce una curiosa fusión del espacio ficticio del texto y de su entidad textual real. El titán desaparece por olvido, según una de las tradiciones restantes, o por el aburrimiento de la historia infinitamente repetida, según la otra. Esta última, siguiendo el mismo patrón que la anterior utiliza con el olvido, pero sirviéndose ahora del cansancio. De la historia se acaban cansando los dioses, las águilas y hasta la misma herida se cierra por cansancio. Fruto de la fantasía, del olvido a través de los

⁵⁷ En clara oposición a los relatos tradicionales, que ofrecen como alternativas la condición eterna del castigo, o la posterior liberación del titán gracias a su don visionario y la capacidad para negociar con Zeus sirviéndose de él [quizá, borgeanamente, el titán podría conocer, desde esta óptica, su propio y ulterior destino triunfador]; así mismo, según otras tradiciones, el acceso final del titán a la inmortalidad, cedida esta por Quirón para poder librarse del eterno dolor infligido por la herida incurable que padecía).

tiempos, o del cansancio y aburrimiento, el titán se disuelve dentro de su propia historia como lo hace fuera de su historia, en la nuestra. En uno u otro caso, el resultado acaba siendo el mismo: «solo permaneció el inexplicable peñasco».

Si seguimos las propuestas que Kafka ofrece de la historia de Prometeo desde la ficción, nos quedaría nada más que el peñasco y lo indescifrable de las leyendas. Ante la imposibilidad de descifrar un significado último, los mitos se disuelven y nos queda la simple mitología (el compendio de historias indescifrables), como un peñasco puesto delante de nosotros, en medio de la historia pasada. Así, se ha producido un curioso desplazamiento: el peñasco se equipara a la mitología en sí, un compendio de historias, que es lo que nos ha quedado. Prometeo es equiparado al *significado* de esas historias. Por ello, acaba desapareciendo de su propia historia, al igual que el significado de los mitos acaban por desaparecer de la nuestra, ya sea porque el significado se pierde en la forma de la que se hace indistinguible (Prometeo fundiéndose en el peñasco), por el paso del tiempo (el olvido) o por la repetición infinita de la historia, que acaba cansando y aburriendo, conllevando su desaparición, y con ella, la de su significado. Había algo que encerraba una verdad, un fundamento, y que ha sido olvidado, dejando «un vestigio que, arrojado en el más acá de nuestro presente, caree de todo sentido»: el peñasco (2007: 121)⁵⁸. Desde esta óptica, cabe ahora reinterpretar la primera de las teorías, aquella que no devenía en la desaparición del titán aún, aunque nos dejaba las variantes de “numerosas águilas” enviadas por numerosos dioses y sirve de punto de arranque para la posterior desaparición. El resto de teorías hace que el mismo texto en el que se encuentran –el texto kafkiano– evolucione internamente y se pueda reinterpretar a sí mismo. Cabría entonces reinterpretar la primera de las teorías kafkianas como una suerte de conservación de los significados de la mitología, pero unos significados continuamente maltratados. Aquí, los numerosos dioses castigan al mito –a su significado–, enviándole numerosas águilas. Esos dioses serían todos aquellos que intentaron los *secretos divinos* que el mito les había robado, es decir, el significado. Esos mismos, los artistas, los escritores, los filósofos, mandan sus obras como águilas castigando al mito una y otra vez, por haberles privado de sus *secretos* –el significado–. Y con esas águilas de elucubraciones y búsqueda de nuevos significados que nunca alcanzan una verdad última, de por sí inalcanzable, hieren infinitamente al mito original,

⁵⁸ Para Robert (cito por 2007: 121, nota 48) la roca es mitad hombre, mitad piedra. Efectivamente, desde la lectura que proponemos, eso es la mitología: mitad hombre, mitad ella misma, pero no siendo ya distinguibles.

hasta que este, por agotamiento, cansado o aburrido, termine por desaparecer. Como vemos, Kafka ha llevado un curioso juego de deconstrucción en donde el mito de Prometeo se ha convertido en la historia misma de la mitología. Pero el habilidoso juego no acaba aquí. Una vez que el significado último se nos presenta como inaccesible y perdido, cabe preguntarse por qué el autor recurre entonces de nuevo al mito. Kafka emula aquí la actitud platónica ante el mito. Sabemos que Platón fue enormemente crítico con el mito, al que atacó de manera casi continua, poniendo en duda su validez para convertirse en el centro de la educación de su época, y de una *república ideal*. Atacando el mito, atacaba a la poesía, ofreciendo como alternativa a esta la filosofía como modelo educacional para esa república ideal. Sin embargo, en su filosofía Platón no deja de acudir al mito y transmitir conocimiento a través de la construcción de mitos. Curiosa paradoja harto señalada que no deja de reconocer las potencialidades para crear significaciones de la mitología. De manera similar, cabe ver la misma paradoja en Kafka. Tras este desmontaje y desmantelamiento de la mitología, entra la paradoja, pues Kafka no deja de haberse servido del mito mismo para producir significaciones. De alguna manera, esto nos devuelve al principio del texto mismo, Kafka es una divinidad más que ha lanzado su águila de búsqueda de significados hacia Prometeo, y por tanto Prometeo continua allí, en el peñasco, de la misma manera que continua ante nosotros ahora en el texto de Kafka. Se ha cerrado así el círculo y hemos vuelto al punto de origen, asistiendo a una fascinante deconstrucción del mito que nos lo ha devuelto renovado, pues ahora alcanza encarna las posibilidades que ofrece la misma literatura moderna para crear sus fantasías y elucubraciones fascinantes y misteriosas.

Por último, cabe resaltar que, desde esta forma reinterpretativa que ejecuta Kafka, el propio mito, en tanto que texto, encierra en sí la posibilidad de interpretarse a sí mismo. Algo similar había ya ocurrido con los intentos interpretativos de las Sagradas Escrituras llevados a cabo por Orígenes. De ellos nos dice Domínguez Caparrós:

Orígenes –en actitud que, según mi parecer, está próxima de quienes hoy en la teoría literaria piensan que la clave de la interpretación, o deconstrucción, de una obra está en ella misma– encuentra en la interpretación alegórica de un pasaje bíblico la razón teórica para la tripartición: la misma Escritura nos adoctrina sobre la forma de entenderla (1993: 149)

Al utilizar la mitología, Kafka ha llevado a cabo una deconstrucción de la misma, a través de la deconstrucción reinterpretativa de uno de sus mitos. Como hemos visto, esto ha llevado a significar que en el propio mito se ofrece la clave de

interpretación para sí mismo, al igual que el texto de Kafka nos está ofreciendo la clave de interpretación para sí mismo. La deconstrucción cierra así su propio círculo y ha sido llevada a cabo de una manera impecable, perfecta, prodigiosa, «como surgida de una verdad», «pretendiendo descifrar lo indescifrado». La imposibilidad de un significado último entraña la posibilidad de múltiples significados de un texto. Lanza el significado del texto a la inestabilidad permanente. La mitología, así, ha quedado actualizada y llevada a la altura de la propia literatura moderna, pues para expresar su capacidad de deconstrucción esta se ha servido de aquella, reinterpretándola. Si Prometeo se redimensionaba en la ficción kafkiana para simbolizar el significado del mito, y el peñasco hacía lo propio para simbolizar la propia mitología, la reinterpretación del mito de Prometeo por Kafka viene a simbolizar a la propia literatura moderna y, en última instancia, la posibilidad deconstruccionista de esta a la vez que de la propia mitología, una vez la última ha sido transformada por la propia literatura. En el fondo, es un juego de transformaciones concéntricas, algo tan característico de la literatura kafkiana, inundada de toda suerte de este tipo de transformaciones. El texto kafkiano sobre Prometeo se ha convertido en sí mismo en una suerte de gran litote al estilo de la mística que gustaba tanto de afirmar las cosas negándolas. Porque eso, como decíamos al principio, hace Kafka con este texto: afirmar la mitología negándola. Se puede afirmar, como hizo Blumenberg (cito por Redondo Reyes, 2007: 119) que «el texto de Kafka no es una recepción del mito, ni tampoco el resultado del conjunto de sus recepciones a lo largo de un periodo de tiempo del que se puede hacer un seguimiento, sino la mitificación de la propia historia de la recepción». Una reinterpretación sumamente interesante y sugerente, basada en la deconstrucción y la paradoja, que viene a demostrar cómo no son necesarias muchas páginas ni muchas líneas para lograr una obra maestra del género, en este caso, del género de la reinterpretación mitológica. El texto de Kafka parece casi una historia borgeana, es la realización de aquel sueño tan borgeano: una obra maestra de una sola página.

Muy diferente es la reinterpretación que lleva a cabo André Gide en su Prometeo mal encadenado. Gide pertenece a una avanzada de escritores que, a principios del siglo XX, reinterpretan los mitos griegos en forma de dramas y relatos, empleándolos de una manera más cercana a como lo hacían los poetas griegos, utilizándolos como un

«vehículo de significados morales y políticos para un público contemporáneo» (Highet, 1996, vol. II, 338). Para Highet, este movimiento que califica de «neohelenismo» tuvo avanzadas en diversos países pero con base en la Francia moderna, y con la figura de Gide como corifeo, iniciando dicha tendencia en 1899, año de la publicación de su *Filoctetes* y su *Prometeo mal encadenado*. Este es el primero de los motivos por los que la figura de Gide nos parece de especial relevancia al respecto de las reinterpretaciones prometeicas. Gide recurrió habitualmente a la mitología en su obra. Como él, la nómina de escritores que también lo hicieron entonces es inagotable. Nombres tan importantes y relevantes como Óscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal, Eugene O’Neil, Lauro de Bosis, por supuesto Camus o Cocteau en el ámbito francés, y un sinfín de personalidades de la literatura universal. Para todos estos, y para todos aquellos poetas, novelistas y dramaturgos que se insertaron en esta corriente de escritura neohelénica, prosiguiendo en Francia el camino iniciado por Gide, los mitos, como siempre fueron para los poetas de otras épocas, son fuente inagotable de poesía, fuerzas de la imaginación. Además, los problemas contemporáneos –dice Highet– al ser tratados como versiones de mitos griegos, «pueden recibir otra elaboración y encontrar soluciones poéticas, ya sea con la poesía de la imaginación, ya con la poesía del heroísmo trágico» (Highet, 1996, vol. II, 349). Con una prosa absolutamente moderna, «los argumentos son casi siempre idénticos a los mitos [...] Sería ridículo –continúa Highet– escribir un drama en que se quiera demostrar que Julio César no fue asesinado, o que Troya nunca fue conquistada e incendiada». Los relatos son tomados, abducidos, y se los da un nuevo sentido, se los lleva por un nuevo camino, en una nueva dirección. Como dice Highet, «todo escritor que intente crear algo sobre una base mitológica tiene que agregar, suprimir, o alterar cosas» (1996, vol. II, 350). Pensamiento que el mismo Gide expondría en sus *Consideraciones sobre la mitología griega*. Esta labor fue desarrollada por esta fuente inagotable de producción que llevaron a cabo todos estos escritores partícipes de aquella corriente neohelénica francesa. Pero entre todos ellos, Gide nos deja una obra única al respecto. No solo por su papel –estimulado en sus orígenes por Wilde– de corifeo de este movimiento neohelénico, ni porque a través de su obra, mitología y clasicismo mediante, diese cabida a cuestiones tan delicadas en el momento como el tratamiento de la homosexualidad, sino porque, además, en el caso de su *Prometeo mal encadenado*, nos propone un desafío al sentido común con esta historia construida sobre el concepto de “acto gratuito”, concepto gideano con el que inauguraba un nuevo género inventado por el mismo y al que dio el nombre de *sotie*

(«derivado de *sottise* ‘tontería, estupidez’). La nota a su edición de esta obra que incluyera la editorial Fontamara define este género a la perfección:

Los elementos más característicos del género (el cual, como es natural al ser una invención arbitraria del autor, existe solamente en la obra de Gide y empieza y termina con sus tres ‘*sotties*’) son el empleo de una comicidad sin freno al servicio de fines iconoclastas; la ruptura de los límites de lo verosímil, subordinándose todo otro propósito al logro de efectos chocantes; y la invención y aplicación, sobre todo en *Prometeo mal encadenado* y en *Los sótanos del Vaticano*, de la idea más popular de Gide, la del «acto gratuito» (1982: 7).

El libro comienza situándonos ante una escena propia de una película de Laurel and Hardy, con su típico humor estilo *slapstick*, de violencia desmedida. El narrador nos sitúa ante un señor gordo –más tarde llamado “Zeus, el banquero”– que, tras recibir el pañuelo que se le ha caído de manos de un señor delgado, y apuntar unas señas en un sobre, le propina un tremendo bofetón y desaparece en coche. La siguiente escena nos presenta a Prometeo incómodo en el Cáucaso con sus grilletes, cadenas, ensambles y “otras bagatelas” (Gide, 1982: 15)⁵⁹. Pero a este Prometeo, en una hábil fusión de planos narrativos, le basta cambiar de postura, apoyarse sobre el costado izquierdo y estirar el brazo derecho para aparecer en París, “sentado en un café, con una cerveza en la mano” (1982: 15). A partir de este momento Prometeo está liberado y recorre París como lo haría un turista que viajase en el tiempo, entre incrédulo y fascinado. Más aún al verse envuelto en una historia inverosímil con un camarero y otros personajes no menos inverosímiles. Prometeo se mueve libre, pero lleva su águila a todas partes, sobre su hombro, como un animal doméstico. Amaestrada, acude a Prometeo cuando este la llama, y la alimenta con sus entrañas para tratar de poder ver a su águila lustrosa, bella, esplendorosa. Durante una conversación con el camarero, este le expone la teoría del “acto gratuito”, que es el que hemos presenciado en la primera escena:

Durante mucho tiempo pensé que era eso lo que diferenciaba al hombre de los animales: una acción gratuita. Llamaba al hombre: el animal capaz de una acción gratuita. Pero después pensé lo contrario: que era el único ser incapaz de actuar gratuitamente [...] Tengo un amigo, señor, aunque le parezca a usted increíble, que es Miglionario. También es inteligente. Una vez dijo: ¿Una acción gratuita? ¿Cómo hacerla? [...] El acto desinteresado, nacido de sí mismo; el acto sin tampoco objeto, por lo tanto sin dueño; el acto libre; ¡El Acto autóctono!

–¿Ah? Dijo Prometeo

(1982: 18)

⁵⁹ Todas las citas del libro que siguen se realizan por esta edición.

Esta teoría del acto gratuito tiene mucho que ver el dadaísmo y el surrealismo. Solo hace falta recordar a Bretón, en su *Segundo manifiesto surrealista*, diciendo aquello de «el acto surrealista más puro consiste en salir a la calle, revólver en mano, y disparar sobre la multitud al azar, mientras a uno le dejen» (2002: 112). Así, decía Bretón que la legitimidad de tal acto no era incompatible con la «fe en ese resplandor que el surrealismo busca en el fondo de nuestro ser» (Bretón, 2002: 113). Efectivamente, a partir de este momento un fascinado Prometeo con todo lo que respecta a los humanos de ese París del siglo XX se ve envuelto en una auténtica cadena de situaciones surrealistas que le llevarán a hacer exhibiciones circenses con su águila, a una conspiración incomprensible, a la cárcel... Siempre con la magistral ironía de Gide presente, como ese momento en que el camarero le interroga a Prometeo sobre sus dedicaciones. Prometeo, esquivo ante la pregunta (“Nada [...] hace ya tanto tiempo”) decide declarar que su dedicación era hacer “cerillas”. El camarero insiste en que debe tomar nota del nombre y la profesión del “señor”, una vez este ya no se dedica hacer cerillas:

- ¿Qué sabe hacer el señor?
- Nada, volvió a decir Prometeo.
- Pondremos entonces: literato.

(1982: 20)

Será precisamente este hecho –“fabricación ilegal de cerillas”– por el que será encarcelado, tras ser denunciado “con amistoso interés” por el camarero. Previamente, el acto gratuito del banquero Zeus, también llamado “el buen Dios”, lleva a la historia de Cocles y Damocles, que se conocen azarosamente al mismo tiempo que Prometeo los conoce en ese momento, en el restaurante del camarero. Son los destinatarios del bofetón de Zeus y del billete de quinientos que llevaba el sobre con una dirección al azar, respectivamente. El relato no solo transcurre entre lo absurdo, el acto gratuito y la parodia. Ya hemos visto que tiene cabida la ironía, y de igual manera también la tendrán las inversiones del relato. Así, Prometeo llega a estar tan delgado y el águila tan bien cuidada y alimentada, que esta acaba siendo capaz de poder llevar sobre ella a Prometeo, y así el titán escapa de la cárcel volando sobre su águila. El águila, verdugo, ejecutora de la pena a la que es condenado Prometeo en el relato tradicional es sin embargo aquí la liberadora del titán. A partir de este momento se sucede un rimbombante discurso de Prometeo en defensa de las águilas como bien de los hombres. Prometeo cuenta abiertamente su historia, como comenzó imaginando para los hombres

“algunos fuegos”, pues “no eran nada listos”. Y entonces “empezó mi águila”. En una suerte de adanismo, Prometeo reconoce que desde aquel día se siente desnudo, porque empieza su nueva vida. Convertido en un improvisado y decidido orador, lleva a cabo un encomio del águila declarando llanamente ante su auditorio que “es preciso tener un águila”. Tras adjudicarse la creación de la conciencia, la primera conciencia que tuvieron y que permitió la “propagación de la especie”, que fue la conciencia “de su belleza”, Prometeo exclama: «se acabó para mí una humanidad sin historia... La historia del hombre es la historia de las águilas» (1982: 59). Aquí el águila cobra su nuevo simbolismo. Prometeo alentará a los hombres a tener un águila –su conciencia, sus preocupaciones, angustias y remordimiento– y a quererlas y alimentarlas. Ante la pregunta de por qué, Prometeo responde “porque así se volverá bella”. Profundamente impresionado por el discurso de Prometeo, Democles acepta su águila –una deuda de un billete de quinientos– y cae en la locura. Enferma y muere sumido en la desesperanza – que es la alimentación simbólica de su águila–. Previamente, Prometeo acude, en compañía del camarero, a entrevistarse con Zeus. Este cuenta su historia de poder y dominio y actos gratuitos, negándose a acceder a los requerimientos de aquel: visitar a Democles y darse a conocer para librarle de sus padecimientos. La crítica subyacente al poder, a la autoridad, también a los sistemas económicos, es clara. Unas pocas palabras puestas en boca del soberbio y “Miglonario” Zeus dan la medida de la tiranía de estos: “Tú me perteneces; él me pertenece; todo me pertenece”. Un banquero Zeus que, además, se permite la complacencia de decir a Prometeo: “las águilas, yo soy quien las da” (1982: 72-74). Prometeo pues asiste, junto a Cocles y el camarero al entierro de Democles. Allí aparece como si fuera otro, gordo y sonriente. Toma la palabra y cuenta la historia de Tirio, una suerte de historia rocambolesca del nacimiento de la sociedad, que hace reír a todo el auditorio, objetivo que perseguía. Porque Prometeo ha matado a su águila y “desde la muerte de Democles conozco el secreto de la risa”. Finalmente, acuden al restaurante donde se dan un banquete cuyo plato “exquisito” es el águila de Prometeo. Cocles termina por preguntar a Prometeo que fue de la admiración que sentía por la belleza de su águila:

–¿Y de su anterior belleza, qué es lo que queda?
–He conservado todas sus plumas.

Con una de ellas es con la que escrito este libro

(1982: 99)

La *sotie* de Gide nos conduce, por una suerte de viaje interior y de transformación moral, a una revelación. La de una nueva moral que comienza desde una posición social decadente –basada en la alimentación exacerbada de la conciencia, del remordimiento, de una angustia caníbal, que llega al paroxismo en el sentido último de alimentarlas “por el simple placer de ver la belleza” de esas criaturas lustrosas bien alimentadas–, pero que evoluciona hasta la necesidad de desprenderse de todo ello, una vez encontrado *el secreto de la risa*, de la alegría, que nos convertirá en un ser nuevo, en una humanidad nueva. No obstante, de aquel punto de partida obligado (pues sin águila, sin el águila inicial que nos devoraba, no hay águila exquisita que comerse) quedan los vestigios de su belleza, las plumas que Prometeo conserva. Una de las cuales le sirve para escribir la obra que acabamos de leer y en la que se nos ha ofrecido este viaje, esta iluminación. Es decir, deja entrever una concepción sublimadora, catártica del arte, el cual puede partir de esa angustia para alcanzar su sublimación. La alegría, por tanto, no es incompatible con conservar los vestigios suficientes de aquella angustia, siempre que esta puede sublimarse, servir de alimento al arte. La reinterpretación de Gide parecía enlazarse, en su principio, con el mitema del conocimiento –desarrollado como concepto de conciencia–. Pero solo en su principio. Esta conciencia en estado de decadencia sería el actual estado de la sociedad (un estado aún más aberrante si, a esa conciencia, a ese estado moral de alimentar la culpa y los remordimientos, se le suma las connotaciones de doméstica y amaestrada que se derivan del tratamiento inicial de Prometeo al águila). De ella se hace necesario derivar a un camino moral superior. La conciencia nace como una forma de angustia, y a partir de allí el hombre puede alimentar su águila, por el simple placer de ver su belleza, o dar un paso más y comérsela, accediendo a un nivel superior, el de “desmitificar” las cosas, reírse de uno mismo, restar importancia y gravedad a lo insignificante de la vida. Este sería el inicio de un ser nuevo, de una civilización superior. El acto gratuito, el acto de la libertad por la libertad, nos ha conducido a otro tipo de libertad de orden superior, necesaria para que el hombre evolucione: la libertad moral, librarse de su propia conciencia, de su gravedad, de sus remordimientos, de sus águilas. Vivir es decidir vivir. Como la vida, la felicidad y la risa son una decisión. La *sotie* también evoluciona en este proceso. De un simple acto de libertad asociado a la broma, a un acto con implicaciones realmente serias, un acto pleno de libertad. La aparente parodia de Gide se ha convertido en toda una propuesta moral. Como dicta el dicho popular, la risa convirtiéndose en una cosa muy seria. Y así ha resultado la *sotie* gideana.

Al respecto del *Edipo* de Gide, dice Highet:

la Esfinge no es sino el monstruoso enigma de la vida, que intimida a todo joven, pero que se apresura a desaparecer tan pronto como el joven contesta su adivinanza con la palabra HOMBRE (esto es, afirmando que la naturaleza humana crea sus propias normas) (1996, vol. II, 352).

Y así hace Prometeo en nuestro libro, crear –volver a crear– su propia naturaleza, sus propias normas. *Prometeo mal encadenado* es, de esta forma, una invitación al hombre a que entienda que “la naturaleza humana crea sus propias normas”, para que, una vez entendido, cree así sus nuevas y propias normas. En *El nombre de la rosa* Jorge de Burgos, el monje bibliotecario ciego de la abadía benedictina, oculta (y protege del acceso a él, impidiendo que quien lo encuentre pueda sacarlo a la luz al envenenarlo) el perdido segundo libro de la *Poética* de Aristóteles – que trata el humor y la risa–, porque entiende que ese libro cambiaría el mundo. Al igual que él, en nuestra historia Prometeo se ha dado cuenta de aquello que necesita la humanidad, que la cambiaría y mejoraría definitivamente: la risa. Prometeo ha decidido que esa es su nueva norma, la nueva naturaleza que va a crear. Desde esta visión, tras toda la parodia, la ironía y el humor, Gide no ha hecho sino conducirnos por el camino intelectual que llevará a la liberación del hombre, ese mismo que ha liberado definitivamente a un Prometeo “mal encadenado”. Mal encadenado por decidir en un principio permanecer “encadenado” a su águila, a la visión decadente que asume la humanidad. En este punto, el mito se reorganiza y reactualiza. Gide lo ha reescrito totalmente, dándonos formas nuevas de sus viejas formas. La aparente desmitificación lo ha remitificado con una forma moderna y actual. Y lo hace de manera literal, pues el final del libro nos conduce de nuevo al mito, pero a un mito con clave ya moderna. Porque a partir del descubrimiento de la risa, del nuevo orden moral, de la aceptación de que el hombre crea su propia naturaleza, y que esa nueva naturaleza ha de ser la defenestración del águila, la instauración del estado de la risa, comienza la verdadera labor civilizadora de Prometeo. Labor civilizadora que no es sino la labor que ha iniciado Gide y el mitema último que se activa en el libro. El titán ha descubierto –ha decidido– que la risa es el punto de arranque de un nuevo hombre, de una nueva sociedad. Ha comenzado su verdadera labor civilizadora. Especularmente, Gide, predicando con el ejemplo, nos ha ofrecido, con su *sotie*, una reescritura del mito desde la risa, una desmitificación que, al final, no ha sido sino una remitificación, una

reinterpretación y reactualización del mito. Una reinterpretación en una obra que nace desde el humor y la risa, como ejecutando ese mismo principio civilizador que nos conduzca a una nueva sociedad, a convertirnos en un nuevo hombre. Al verdadero comienzo de la verdadera civilización. Aún tardaría en llegar Žižek para decirnos que esa concepción de la risa, esa creencia «en la fuerza liberadora y antitotalitaria de la risa, de la distancia irónica» subyacente a obras como *El nombre de la rosa*, como *Prometeo mal encadenado* de Gide, estaba equivocada, que «en las sociedades contemporáneas, democráticas o totalitarias, esa distancia cínica, la risa, la ironía son [...] parte del juego»⁶⁰ (2003: 55).

6.2.- REINTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO DESDE EL ÁMBITO DE LA NARRATIVA HISPANA

La narrativa española e hispanoamericana de principios de siglo también no ha sido ajena al mito de Prometeo y también encontró en él una forma lúcida y luminosa, potente y versátil, para enfrentar las nuevas preocupaciones que se instalaban en una cultura en vías de desarrollo y transformación, y los retos que esta cultura planteaba a aquellos hombres de genio. En España, una peculiar reinterpretación del mito la vamos a encontrar en Pérez de Ayala. En el ámbito hispanoamericano, Prometeo nada a gusto bajo las aguas de la obra de un escritor tan singular como Leopoldo Lugones.

Pérez de Ayala nos ofrece una *novela poemática de la vida española* con su *Prometeo* (1916). Se inscribe así en el contexto literario de regeneración y preocupación por España de principio de siglo. Para García Pérez, esta novela de Pérez de Ayala «es un ejercicio mediante el cual el novelista español indaga sobre la validez del humanismo prevaleciente en la primera mitad del siglo xx, en particular sobre la decadencia de la cultura» (2014: 139). Pérez de Ayala va a entremezclar dos mitos en esta novela, el de Odiseo y el de Prometeo, para, en clave satírica, examinar «la crisis de conciencia en España, pues el fracaso nacional hace que el hombre individual carezca de aliciente ante la perspectiva de lo colectivo» (2014: 139). El mitema civilizador de Prometeo va a servir de base para el trabajo mitológico de Pérez de Ayala, que se dirige hacia su propia conciencia nacional y el ámbito de lo regeneracional, como ya hemos

⁶⁰ De esta manera, para el esloveno los personajes profundamente serios, «encarnación de la creencia dogmática que no ríe», como Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa*, serían, ante todo, figuras trágicas, «un remanente del pasado, y con seguridad no una persona que represente los poderes políticos y sociales existentes» (2003: 55).

indicado. Con su sorprendente final (Odiseo continua viajando para sobrevivir en el fango de la deshumanización y Prometeo acaba colgado de una soga) Pérez de Ayala se sitúa frente a los grandes ideales heredados de Occidente que quizá han sido tan mal interpretados y ya no tienen nada que decir y aportar en el aquí y el ahora, para desgracia de una cultura en decadencia (García Pérez, 2014: 151).

Fuera del ámbito peninsular, para Leopoldo Lugones el mito de Prometeo también sirvió, de otra forma, para la conformación del espíritu nacional. Para Pérez de Ayala, en este espíritu nacional le iba una visión regeneradora y crítica con los valores heredados de una cultura humanística a la que veía en decadencia y peligrar. Para Leopoldo Lugones, Prometeo le sirvió para elaborar una reinterpretación en dirección opuesta. *Prometeo (un proscripto del sol)* conforma una suerte de trilogía –*Las limaduras de Hefhaestos*– junto con *Piedras Liminares* y *Didáctica*. Con ellos, Lugones trataba de homenajear el nacimiento de la Patria en su Centenario. Para Graciela Ferràs, estas obras tienen un fin claramente pedagógico y cívico. Respecto a *Prometeo*, en una suerte de diálogo entre filosofía, pensamiento mítico y fervor nacionalista, dice Ferràs:

obra de pedagogía estética y homenaje al Centenario de la Patria liga una "estética de la nacionalidad" con la defensa de los valores de la Ilustración. Sobre todo con el valor de la libertad y, desde el plano del poeta, de la libertad *creadora* [...] *Prometeo*, "un proscripto del sol" –en referencia a los "seres solares" y siendo el sol un símbolo de la bandera nacional– es un libro de iniciación estética y ético-política en la enseñanza de los "futuros ciudadanos. El ideal de justicia, como en *Didáctica*, constituye el fundamento de la patria. A partir de los ideales de la cultura helénica, Lugones pretende recuperar el sentimiento nacional, denostado por el "materialismo" y "egoísmo" imperantes (2007: 172-173)

Más interesante, sin embargo, resulta la utilización del arquetipo Prometeo-Fausto que realiza Lugones en su magistral obra de relatos fantásticos *Las fuerzas extrañas* (1906). A través de una serie de narraciones fantásticas sin aparente conexión entre sí, Lugones articula un esquema de arquetipos que se conectan desde la concepción prometeico-fáustica de la naturaleza intelectual inserta en los dominios de la melancolía (2014: 36). Para Linde Navas estaríamos ante un esquema mítico de arquetípicos desplegado en la suma de relatos, que nos da diferentes tipos que irán configurándose sobre la sustancia del mito prometeico (reinterpretado como fuerza del conocimiento), encarnándose alternativamente en sus dos formas o perfiles contrapuestos, Prometeo o Fausto: el sabio estudioso, el mago, el místico, el alquimista, el hechicero, el licántropo, el condenado, el dandy, el eremita, el mártir, el héroe

civilizador, el loco, el desesperado, todos estos arquetipos se irán configurando bajo el perfil de los heterogéneos protagonistas que recorren estos relatos:

la serie demuestra hasta qué punto nos encontramos con una tipología que recorre el amplio arco en el que se despliegan las acciones y potencias del melancólico saturnino, a quien 'se le relaciona con toda clase de artes mágicas y demoníacas', y su manera de pensar oscura y siniestra, contraria a los pensamientos de la vida cotidiana [...] no hay más que pensar en el malvado hechicero de «Viola Acherontia» en contraposición con el científico místico de «La metamúsica». Las figuras de Prometeo y Fausto proporcionan referentes muy adecuados: ambos se relacionan con la excelencia intelectual, y en ese punto de partida se encuentra el vértice que delimita la inclinación hacia un lado y otro para perfilar los caracteres de *Las fuerzas extrañas*: prometeicos son, por ejemplo, los héroes solares, aquellos que suponen la irrupción de la inteligencia ordenadora en el caos de la fuerza instintiva (como el Hércules de «Los caballos de Abdera»), o aquellos en que el proceso es interno y se purifican para acabar convirtiéndose en mártires crucificados (como el héroe de «El milagro de San Wilfrido»); los fáusticos y aquellos en que se mezclan y pueden llegar a confundirse el componente fáustico y el prometeico se aventuran en búsquedas osadas, sublimes o perversas [...] y a veces sucumben con una desgracia ambigua [...] ante la fuerza que han puesto en acción tras la necesaria preparación espiritual (2014: 37).

Vemos pues dos formas muy diferentes de encarnar al mito: para la construcción de la identidad nacional, o para la elaboración de un esquema mítico de arquetipos. A su vez, en la primera vertiente, podemos observar dos direcciones contrapuestas: la exaltadora y la crítica. Estas son, nos parece, dos líneas muy significativas de las propuestas reinterpretativas del mito de Prometeo en el siglo XX.

6.2.1.- PROMETEO Y *EL FIN DEL MUNDO COMO OBRA DE ARTE*

Desde luego, no se agotan aquí las reinterpretaciones prometeicas que nos ofrece la narrativa de este siglo. Sin embargo, queremos cerrar este apartado dedicando una especial atención a la que es una de las últimas y más originales formas reinterpretativas que se han realizado de nuestro mito desde la narrativa española. Reinterpretación de una radical contemporaneidad que Rafael Argullol lleva a cabo en su excelente *El fin del mundo como obra de arte* (1990). El texto, ofrecido por el autor mismo en su introducción como “un relato occidental”, con un argumento claro “el fin del mundo” y las continuas metamorfosis de este motivo a lo largo de la historia de Occidente, “con apariciones y ocultaciones propios de un mecanismo, el del simulacro” (Argullol, 2007: 7), sin embargo, maneja el artificio literario hasta tal punto que, utilizando una mezcla de la forma ensayística, el comentario racional interpretativo, la estructura dramática y la poética, nos da como resultado una interpretación-reinterpretación sociológica

desde la filosofía del arte y la introspección filosófica del mito de Prometeo. Por eso, podemos hablar, como propone el mismo autor, de un relato occidental, pero también de una «escenificación plástica de una idea, la del fin del mundo, que ocupa el escenario a través de sucesivas encarnaciones en las que se combinan hechos históricos y personajes de ficción» (2007, contraportada).

Curiosamente, cuando Argullol dice que su ensayo debe tomarse como un relato, no hace sino aumentar las posibilidades de múltiples lecturas que encierra. Como cuando se dice de una greguería que puede leerse como una novela. La obra, que bajo la forma del relato, combina efectos de representación dramática con el excursus ensayístico, nos irá presentando “en escena” diferentes “personajes” que entran y salen del escenario. Sobre ellos se reflexiona al mismo tiempo. La reflexión es múltiple y es una: todos ellos son los protagonistas de una mentalidad que recorre Europa y que ha luchado desde los principios de la civilización occidental por configurar una idea del fin del mundo bajo la estética del simulacro, que vertebrada y articula esta, nuestra civilización, desde un espíritu que tiende así a lo fantasmagórico y lo liminal. Cuando se abre el telón, la primera escena (pero el escenario es la civilización occidental) sitúa al público, como lo hiciera Esquilo, ante la presencia magnánima de un Prometeo encadenado, casi como si este formara parte del propio escenario y, así, de la propia naturaleza de Occidente. E irrumpe en escena el primer personaje –aparte de Prometeo– que inicia la cadena de la configuración de esta imagen del fin del mundo como simulacro en Occidente, Ío: «cuando Ío sale al escenario [...] el gran drama del cosmos queda suspendido [...] Apenas se atreve a interrogar al imponente dios clavado a la roca» (2007: 9). Ío secundada por su *tábano invisible: el regalo de la conciencia*. Comienza así una “cultura espectral” que nos sitúa en el límite de los límites desde dos perspectivas contrapuestas pero complementarias para configurar este espectro del fin del mundo que vertebrada Occidente: la de Prometeo y la de Juan de Patmos y su *Apocalipsis*. Dos obras “de frontera” que imprimen el “tejido espiritual” que hemos heredado. Esa *frontera extrema* nos sitúa en el *confín del mundo* desde el que, encadenado, mira el titán, perennemente, hacia el infinito; en el lado opuesto, “en el umbral del fin inminente”, el *Apocalipsis* de Juan de Patmos. Y ese es nuestro estigma, «la atracción enfermiza, obsesiva, apremiante, que mueve, al precio que sea, a traspasar la *frontera*» (2007: 14). En el capítulo 4 Ío desaparece de escena y comienza el desfile de personajes que van a ir configurando esta forma espectral *in limine* de nuestra cultura. Pero antes, el “relato” reflexiona de manera incisiva y dilatada –como si,

curiosamente, el tiempo no existiera en esa frontera extrema—, sobre las dos obras que hacen las veces de pilares de este escenario occidental, Prometeo y el *Apocalipsis*. En este *Finisterre* donde tenemos a Prometeo, el titán se nos revela como “el gran seductor”: «su mayor castigo es el paisaje que le rodea, la mirada perpetuamente atrapada en una estepa desnuda cuya infinitud y desolación le conminan a adentrarse en el vacío [...] Solo la conciencia del vacío le da la medida exacta de su acción» (2007: 15-16). Prometeo es el gran seductor porque «habiendo sido desplazado al fin del mundo, su voz se constituye en *centro del mundo* [...] hasta entonces el hombre nunca se había atrevido a colocar una voz que le representara en el corazón del enigma» (2007: 17). Esta es la seducción de Prometeo. Y la otra cara de la misma moneda, de este simulacro del fin del mundo, la configura la suprema redención de San Juan, la que nos ofrece, desde el mismo *canto crepuscular*, el carril en dirección contraria: el fin como posibilidad de volver al origen, al fuego original que diría Heráclito, integrándose con aquella voz —todo el cosmos— que clamaba “Yo Soy El Que Soy”. Ambos, vectores que articulan este vértice gravitacional, fantasmagórico, que ejerce de primera piedra del templo de nuestra civilización: el simulacro del fin del mundo. A partir de aquí, el escenario presenta un desfile prodigioso de fuerzas arquetípicas y reflexiones filosófico-artísticas e históricas: Dante y su *Divina Comedia*; Miguel Ángel, con su *Creación de Adán* y su *Juicio Final*; Fausto-Mefistófeles y la idea *demoníaca* y delirante del conocimiento y el progreso; *El ocaso de los dioses* wagneriano; Hitler y su sueño de arquitecto; el Hongo Nuclear visto desde la perspectiva de Oppenheimer. Y, finalmente, vuelta a la primera escena, a la raíz de todo: aparece nuevamente en escena Ío con su tábano. Pero ahora todo es distinto. Como esta construcción espectral, todo es espectral y fantasmagórico en el escenario que ahora recorre Ío. Pero es una forma espectral inversa. No hay ya fantasmas que no se ven y dejan sentir su presencia, sino ausencia de estas presencias fantasmagóricas, el vacío real, que nos deja ante la sensación de que todo había sido un simulacro. Ío cierra los ojos y ve —recuerda o sueña o vislumbra— imágenes del fin del mundo, pero cuando abre los ojos, no hay nada. No está Prometeo tampoco. “Mira hacia el peñasco buscando algún indicio del encadenado”. Y nada. Cree recordar, pero nunca está segura de que “sea cierto su recuerdo”. Cierra y abre los ojos, y siente «alivio [...] al comprobar que la roca de Prometeo está vacía. Tal vez sea preferible así, a pesar de que ahora no tendrá a nadie a quien interrogar sobre su destino» (2007: 155). Y mientras Ío se desliza incansablemente sobre el escenario, dando fin a la obra, se pregunta si existe de verdad el “maldito tábano”. Ío somos

nosotros, y hemos quedado finalmente ante lo que el simulacro escondía: el vacío, la verdad de ser solo una construcción fantasmagórica que parece dominar nuestra civilización, pero, al cabo, siendo solo eso, un simulacro. Si desaparece el simulacro, se revela la verdad: no había nada real, era nuestra construcción mental, eran nuestros fantasmas creados por nosotros mismos. Si quitamos la simulación, volvemos al origen, a un espacio vacío, que diría Peter Brook, y podemos ver la realidad que la simulación había sepultado y nos impedía ver: lo queda ante nosotros es un simple peñasco, aquella primera piedra, que puede ser solo eso, una piedra sobre la que construir.

La reinterpretación que nos deja Argullol es poco menos que excepcional en poeticidad, luminosidad, originalidad, elegancia y transmutación. Prometeo y la obra apocalíptica de Juan de Patmos serían formas límites que representarían nuestra naturaleza occidental en su extrema y permanente atracción hacia al vértigo de la destrucción o el más allá. Lo que aquí hace Argullol es interpretar las formas apocalíptico-prometeicas en evolución del relato del fin del mundo a lo largo de nuestra historia. Y estas formas artísticas e históricas no serían otra cosa que la manera de construir un espíritu que se complace en lo terminal, en la simulación permanente del fin del mundo a un paso de nosotros, a punto de llegar y llamar a la puerta en cualquier momento. A partir de esta construcción, se llega al camino reinterpretante del mito de Prometeo que, sin embargo, estaría al principio de este camino.

Así, nuestro titán no sería el rebelde, ni el creador, ni el filántropo, sino la posibilidad de representar un simulacro del fin del mundo que le confieren todas esas caras bajo las que se le ha interpretado a lo largo del tiempo. Argullol no está reinterpretando a partir del relato mítico, sino de interpretaciones sobre formas que contienen esencias prometeicas o apocalípticas y que tejen una red de simbolizaciones donde la forma prometeica acaba siendo transformada, dándose su reinterpretación, en una suerte de metamitología. La tradición normalmente escoge una o varias caras del mito, y las reelabora, reactualiza, creando una nueva cara del mismo. Argullol realiza su reinterpretación sin elegir ni discriminar, sino sobre la suma de todas las reinterpretaciones del relato mítico que se convierte en tal suma desde la utopía crítica. Una neoreinterpretación lo suficientemente flexible, sólida, amplia y profunda como para configurarse desde todas las reinterpretaciones que han sido posibles del mito. Así,

Prometeo se convierte en símbolo de nuestra cultura occidental desde una versión muy concreta: la de la obsesiva inclinación a representar un simulacro terminal⁶¹.

Desde la hermenéutica mitopoética, combinada esta con la interpretación racionalista de las reinterpretaciones, y con la interpretación racionalista del mito reinterpretado, se lleva el relato de Argullol a la filosofía del arte, la filosofía cultural y la sociología. Entre los logros del artificio podemos contar la propuesta de los mitos como personajes activos de una cultura. Al otorgar esta naturaleza y combinarla con la aparición en “escena” de personajes reales, Argullol borra las fronteras de realidad y ficción para darnos un todo que articula una idea: el ya enunciado simulacro del fin del mundo bajo el que vive nuestra civilización. Normalmente, las interpretaciones se disfrazan bajo la máscara de la reinterpretación. Aquí, la reinterpretación se logra tras pasar por múltiples planos de interpretación racional. El fin del mundo como simulacro, a fin de cuentas, sería una obra de arte, la interpretación resultante de interpretar las reinterpretaciones de distintas obras de arte y sucesos históricos. Al interpretarse, como

⁶¹ El proceso mitopoético de esta reinterpretación, de manera algo más detallada, evolucionaría de la siguiente manera: el autor realiza una interpretación de las reinterpretaciones occidentales del mito de Prometeo llevadas a cabo a lo largo de la historia. Así, y solo así, se llega a la idea de Prometeo como fin del mundo –idea construida a través de la suma de todas esas reinterpretaciones–, porque el mito por sí mismo no contiene la sustancia suficiente como para sustentar tal interpretación; a esta solo ha podido llegarse interpretando las reinterpretaciones y conformando una gramática que transmute el mito y permita la nueva reinterpretación. El autor inserta el mito de Prometeo en una gramática histórico-cultural en donde historia, artistas, obras de arte emblemáticas, símbolos, iconos, mitos, personajes literarios e históricos, reales, se conectan en una sintaxis de la creación-destrucción. Aunque la obra plantea un ritmo de la actividad e intensidad creadora-destructora *in crescendo*, en un movimiento de dentro hacia afuera, del arte a la realidad, de las figuraciones a las formas de la realidad, lo que importa es que todas estas formas y ensoñaciones creativo-destructivas se conectan simbólicamente a partir de un núcleo común: el simulacro del fin del mundo. Gravitando alrededor de este núcleo se conforman como no antítesis, como sinónimos, como dos caras del mismo gesto, de una misma frontera: el Límite. En este movimiento centrífugo y centrípeta de significados, las esencias llegan a confundirse, a yuxtaponerse, a fundirse plenamente, y así aparece ante nosotros un Hitler artista o un Hongo Nuclear como *la gran Imagen*. A través de esta gramática creativo-destructiva Prometeo se reconvierte en símbolo del fin del mundo. Argullol, como hiciera el Protágoras platónico, manipula el mito al insertarlo en esta gramática en donde se convierte en un signo más de una interpretación cultural. Desde esa manipulación, el mito, conectado al resto de imágenes interpretadas, se reinterpreta como *fin del mundo*, conformándose así una reinterpretación totalmente original. Esta reinterpretación va a encontrar su legitimización al conectar con otros protagonistas ságnicos en un nuevo discurso en el que el tiempo y la cultura lo habrían insertado, el del simulacro del fin del mundo. Así, Argullol ha llegado a esta reinterpretación por el camino de la filosofía del arte, de la cultura y de las formas, poniendo en conexión otras fuerzas creativo-destructivas de segunda generación contenedoras de principios o elementos prometeicos o apocalípticos, en una suerte de versiones 2.0 de nuevos Prometeos y Apocalipsis. Desde una interpretación de la cultura como simulacro del fin del mundo, y la reinterpretación de reinterpretaciones avanzadas o en evolución de las formas prometeicas y apocalípticas, el autor llega a esta reinterpretación de Prometeo como *finisterrae*, como límite para una idea de fin del mundo. A partir de este Prometeo, se construye la interpretación y reinterpretación, a su vez, de gran parte del arte, de la historia y de la cultura occidentales. De otra manera, el acto interpretativo implícito o simultáneo de esta reinterpretación no se dirige directamente al mito, sino a sus imágenes, a las formas que lo reflejan, o reflejan a su igual contrario apocalíptico, al que se le ha unido. Y es esta compleja gramática interpretativo-reinterpretativa la que nos lleva a la construcción reinterpretante de Prometeo.

hemos dicho, las obras de arte que en la historia han reinterpretado el mito, resulta así que el mito se ha convertido en su propia interpretación para acabar reinterpretándose y convirtiéndose a Prometeo en una representación del fin del mundo. Al llevarnos a un Prometeo que, mediante este juego de espejos y representaciones especulares, pasa a convertirse en una forma de simbolizar el fin del mundo, Argullol ha reinterpretado y reactualizado el mito bajo una idea de cultura que nos persigue y es nuestro estigma, haciendo finalmente filosofía del arte y de la cultura combinadas. Solo nos quedaría una cosa que añadir: ¿Es posible esta reinterpretación de Argullol que nos ofrece a un Prometeo (símbolo del fin del mundo que la cultura utiliza para realizar un simulacro), que es todo lo contrario de lo que siempre ha parecido ser (el filántropo, el rebelde, el genio creador, el mártir...)? Ya hemos visto que sí. Para comprender la medida de esta originalidad, acudimos a Umberto Eco y su filosofía sobre los límites de la interpretación. Recordemos a Eco:

un texto “abierto” sigue siendo un texto, y un texto puede suscitar infinitas lecturas sin permitir, en cambio, cualquier lectura posible. Es imposible decir cuál es la mejor interpretación de un texto, pero es posible decir cuáles son las equivocadas [...] un texto es un organismo, un sistema de relaciones internas que actualiza determinadas conexiones posibles y narcotiza otras [...] Después de haber producido un texto es posible hacerle decir muchas cosas —en algunos casos, un número potencialmente infinito—, pero es imposible —o al menos críticamente ilegítimo— hacerle decir lo que no dice (2013: 150 y ss.).

Siguiendo a Eco, parece que podrían estipularse unos límites más o menos precisos y definibles en la interpretación. La interpretación debe someterse finalmente siempre al texto, y este la autorizará o desautorizará, la legitimará o no, dándonos ese límite. Porque desde la naturaleza del texto, aunque las interpretaciones que de un texto se puedan hacer son muchas, múltiples y heterogéneas, potencialmente infinitas quizá, puede establecerse una frontera más o menos definible que marca un límite: la propia naturaleza del texto que, sin dejar claro qué interpretaciones sean las correctas, si nos deja claro, sin embargo, que no todas las interpretaciones son posibles. Aquí entra en juego otro concepto muy querido por Eco: el de uso, que debe ayudarnos a decidir cuándo un intérprete está interpretando el texto, y cuando lo está usando. Recordemos el pintoresco pero esclarecedor ejemplo que nos ponía Eco al respecto:

decía Austin, que con las palabras se pueden hacer cosas; y no cualquier cosa, sino esas cosas que esas palabras pueden hacer. Si Jack el Destripador nos viniera a decir que hizo lo que hizo por inspiración recibida leyendo el Evangelio, nosotros nos inclinaríamos a pensar que había leído el Nuevo Testamento de una manera, por lo menos, inusual. Creo que lo dirían incluso los más indulgentes asertores del principio de

que, en la lectura, todo está permitido. Diríamos que Jack **usó** los Evangelios a su manera (2013: 79)

Es cierto que toda reinterpretación está *usando* el mito “a su manera”, y lo trata mitopoéticamente para generar un nuevo texto que legitime la nueva interpretación desde su reactualización o recontextualización. Pero es cierto también, como ya hemos apuntado en otros momentos, que toda reinterpretación mitopoética conlleva un acto de interpretación implícito del mito original, aunque luego se produzca una nueva forma que reactualice esa interpretación. Por lo tanto, se debe conservar un último vínculo con el mito, con sus mitemas y los significados –muchos, pero limitados– que estos ofrecen y permiten. Puede interpretarse el mito de Prometeo como rebelde, mártir o creador, porque esa sustancia está en sus mitemas, aunque luego se reactualice para darnos la figura, por ejemplo, del poeta prometeico genio creador. Sin embargo, sería difícil interpretar el mito de Prometeo como patrón de los pescadores o como taxista, salvo que se utilicen sus mitemas –el tecnológico o el civilizador, por ejemplo, para estos casos–, bajo la clave de la ironía o la parodia. Difícilmente sería posible esta reactualización o reinterpretación en una clave diferente a la irónica o la paródica, menos aún bajo clave filosófica, desde la filosofía del arte y la filosofía de la cultura. Y es este el punto en el que se nos revela la increíble originalidad de la reinterpretación que lleva a cabo Argullol. A través de una serie de artificios mitopoéticos, y sirviéndose, como ya hemos apuntado, además del mito, de las reinterpretaciones de formas evolucionadas de elementos prometeicos y apocalípticos conectados (sin las cuales esta nueva reinterpretación naufragaría), Argullol ha configurado una nueva reinterpretación de Prometeo como fin del mundo, y de este hecho como una forma cultural –basada en el simulacro– de nuestra civilización. El texto original –el mito–, mediante, por supuesto, el genio de Argullol y la meticulosa construcción del artificio que lo transfigura, acaba por autorizar y legitimar esta novedosa interpretación de Prometeo/fin del mundo tan radicalmente opuesta, en principio, a su naturaleza significativa. Tan diferente y opuesta a todas las reinterpretaciones realizadas de este mito a lo largo de la historia. Y se recontextualiza desde la filosofía de las formas y la cultura para darnos una visión contemporánea de nuestra propia civilización occidental. La obra de Argullol nos ha dejado ante un Prometeo desconocido, novísimo y nunca imaginado. Nos ha dejado ante él, ante nosotros mismos, ante el Límite. Y casi ni lo hemos notado.

(7)

LAS TRIBUS DE LA LLAMA

ALGUNAS REINTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Ser visionario es ser real

Julio Herrera y Reissig

Estamos ante un espejo que es «un reino [...] salvo cuando lo invaden / las tribus de la llama». Tribus que imponen al *reino* una «ley inmortal: el código / misterioso del fuego». Ese espejo, nos dice antes Ángel Crespo, es

[...] página pasiva
al borde de ningún camino,
pero profundidad,
ilimitada vía
sacra de luz y oscuridad
procedentes ambas –y unidas
en él– del fuego

(2005: 266-269).

Ardor y hielo se separan entre espejo y hoguera, entre simulacro y realidad, pero también el espejo, capaz de «atravesar un pecho / de hombre», puede ser «pretexto, para arder enfrente, del fugaz fuego». Al fin, lo que era un reino ofrece una opción mayor, la de fusionar simulacro y realidad, de manera que todos los fuegos, como rezaba el título de Julio Cortázar, sean el fuego. El fuego ya no es así solo realidad, sino una suerte de realidad superior, producto de una compleja red de vasos comunicantes o, aún mejor –tomando el título de un hermoso libro de Óscar Hahn–, de *espejos comunicantes*. Aquí, poeta y hombre, realidad, mundo, poesía, se entretienen para que el fuego actúe y se multiplique, esencializándose, conformándose a la vez, en un solo fuego único y

superior, iniciático, que engloba a –o es producto de– todos los demás. Estamos en el tránsito de una realidad viva a una realidad que se eleva sobre sí misma, convirtiendo el proceso mismo de realidad en un movimiento de “lo real maravilloso”, mágico, superior. En algún punto de esta operación se activa el conocimiento. La realidad no solo debe ser, se debe auto comprender, y es ahí donde la página pasiva comienza a ser también activa. Todo este proceso que Ángel Crespo configura en uno de los poemas que forman parte de su hermosísimo *Ocupación del fuego* (1990 [cito por Crespo, 2005]) se nos revela, visto en gran angular, con la amplitud de la distancia y el proceso acabado, como una precisa descripción de lo que va a ocurrir en la evolución de una parte importante –no toda– de la poesía española producida hasta el último cuarto del siglo XX.

La evolución del panorama poético en España desde principios de siglo hasta la consolidación de los *novísimos* es, como poco, tan compleja como el panorama posterior a que la irrupción y consolidación de estos dará lugar. En su conjunto, el siglo XX, en lo que a la poesía española se refiere, es altamente productivo, en formas, estilos, convergencias y divergencias, evoluciones, contextualizaciones, elaboraciones simbólicas, capacidad de respuesta histórica, social y cultural; también lo es en la generación de espacios vacíos, puntos ciegos, no-lugares culturales y agujeros negros marcados por la Guerra Civil, la Dictadura y, después, por las eras transicional y democrática, en donde también se van a producir centros y periferias, imaginarios oficiales e imaginarios heridos, desplazamientos y culminaciones. Dar cuenta de todo ello no es objeto de este trabajo, y desvirtuaría el sentido del mismo. No obstante, sí procuraremos dar algunas pinceladas muy básicas y esenciales, cuando sea necesario, que permitan contextualizar nuestra labor. Dentro de este segundo siglo de oro de la poesía española, el mito de Prometeo va a aflorar con energía renovada entre las rosas y las piedras, entre los surcos y los versos, de algunos de estos poetas con especial duende y relevancia durante la centuria, en distintos momentos poéticos –tanto de sus obras particulares, como a lo largo de la evolución del panorama poético español general–. Se impregnará así de las particularidades de unos y otros, resultando de ello tratamientos sumamente originales y novedosos desde el ámbito poético de las letras españolas. En todos ellos, desde Miguel de Unamuno hasta Leopoldo María Panero, pasando por particularísimos tratamientos como los que podremos encontrar en Vicente Aleixandre, León Felipe o José Luis Gallego, el mito va a ser reinterpretado de formas muy distintas y peculiares. Por un lado, lo podemos encontrar enlazándose con las concepciones y los

rasgos poéticos propios y particulares de cada uno de ellos y, por otro, con algunos de los diferentes fenómenos y presupuestos poéticos que van a venir produciéndose en el devenir de una parte importante de la poesía de este siglo. Analizaremos estas manifestaciones calibrando la versatilidad que el mito ofrece, la fuerza y la potencia que la mitología tradicional, desde el ejemplo del mito que nos ocupa, sigue presentando para leer y releer, interpretar y reinterpretar el mundo actual desde la poesía, y la poesía actual desde el mundo. Comprobaremos la operatividad del mito para indagar y abrir nuevos planos discursivos dentro de la poesía, y para hacerlo poniendo en relación la poesía con las nuevas coordenadas histórico-culturales que puedan envolverla. Nos detendremos y ahondaremos, en fin, en la manifestación, en la reinterpretación, originalísima y sorprendente que, en su conjunto, del mito ofrecen estas *tribus de la llama*.

7.1.- EL MARCO ADOPTADO: UN APUNTE SOBRE SIMBOLISMO, ANTISIMBOLISMO, MODERNIDAD, POSTMODERNIDAD E INDETERMINACIÓN

No hay duda que en el actual estado de los estudios de teoría literaria, cualquier intento de periodizar una historia de la literatura resulta problemático. El estudio de la literatura fluctúa entre el estudio de los autores, los textos, los contextos y la recepción, abarcando procedimientos de diversa índole, que van desde lo formal y estilístico, hasta lo estructural y pragmático, y tienden a englobarse dentro de los campos sígnicos abiertos por la semiótica. A todo ello deben vincularse los planteamientos de diferentes perspectivas, desde las teorías marxistas hasta las comparativas, sociológicas o deconstructivistas, que en muchos puntos resultan tan confusas como esclarecedoras. En todo caso, creemos que los estudios literarios han abandonado definitivamente la noción del texto o la obra literaria como algo inmutable (Debicki, 1997:8). La literatura puede abordarse trazando puentes entre todas las posibilidades de acercamiento y estudio al hecho literario, y relacionándolas en, y con, un marco más amplio de teoría e interpretación de la cultura. Así, con Debicki, creemos que «solo podemos buscar estructuras que resulten útiles para determinados propósitos y en ciertos momentos» (1997: 8 y ss.). Dado que ningún esquema tiene una validez absoluta, para el estudio que aquí desarrollamos nos ha resultado útil dejar de lado la periodización habitual que viene considerándose canónica en los estudios de historia de la literatura del siglo XX, basada en esquemas generacionales, modales, estéticos, periódicos ideológicos... más o

menos cerrados. Hemos encontrado mayor utilidad y practicidad en adoptar el marco más amplio que propone Andrew P. Debicki en sus estudios de este largo siglo de poesía española. Dicho esquema parte de tres principios: un concepto diferente de *modernidad* al que ha venido siendo utilizado comúnmente por la crítica hispánica y que sitúa la poesía española del siglo XX dentro de este marco y contexto más amplio: el de la *modernidad* europea; la tensión fundamental de dos poéticas, una de origen y raigambre simbolista y otra antisimbolista, bajo cuyos auspicios pueden situarse, en esencia, las muchas y distintas manifestaciones poéticas que en España se irán produciendo y sucediendo a lo largo del siglo; y un concepto de *indeterminación* que poco a poco irá tomando forma hasta instalarse en una serie de poéticas, dando cuenta, o anticipando, la definitiva fractura entre *modernidad* y *postmodernidad*, insertándose en el definitivo cambio de dirección cultural que esta fractura supone (1997). Estos tres principios van a fundamentar el diferente enfoque con que Debicki va a aproximarse al estudio de la poesía española de este siglo, y está ampliamente desarrollado y fundamentado en su estudio. A nuestro juicio, adoptar este enfoque resulta sumamente útil y versátil para afrontar y entender algunos principios y fenómenos esenciales de este largo, rico y fértil periodo poético de las letras españolas hasta, por lo menos, la época transicional. Por este motivo, hemos decidido adoptarlo aquí, puesto que nos va a permitir, por un lado, analizar y comprender mejor las particularidades de los diferentes tratamientos reinterpretaivos del mito de Prometeo que vamos a encontrar de la mano de algunos de los poetas y los textos que recorren la poesía española de este siglo y, por otro, ponerlo todo ello en relación con el desarrollo de la *modernidad* y la *postmodernidad*, primero, en España y la poesía española, después, en el contexto europeo en el que España debe insertarse.

Puesto que el enfoque condiciona en gran medida la manera de aproximarse a las obras, los autores, los textos de este periodo, vamos a detenernos algo más en él, para señalar y comprender sus vectores motrices. El primer principio que articula este enfoque, decíamos, es el concepto más amplio de *modernidad*. No es un planteamiento nuevo y ha sido ensayado por otros críticos, como Gustav Siebenmann, que lo utilizó a la hora de estudiar la compleja historia de los estilos poéticos del siglo XX. La dificultad estriba en la distinta consideración que de este término se realiza respecto al ámbito hispánico. Al respecto, señala Debicki:

Por lo general, la poesía española del siglo XX ha sido estudiada independientemente de otras literaturas y de sus contextos europeos [...] en primer lugar, porque los críticos enfocaron dos movimientos específicos a finales del siglo XIX: el 'modernismo', que

define una renovación estética iniciada por Rubén Darío [...] y la ‘Generación del 98’ [...] Los intentos de caracterizar, comparar y relacionar estos dos movimientos, llevaron a los críticos a perspectivas limitadas, y les impidieron investigar temas más amplios, especialmente cómo las letras españolas se ajustaron al desarrollo de la modernidad europea (1997: 9)

A esta particularidad, debe sumarse otra tendencia, también habitual y muy particular de la crítica hispánica: el acercamiento generacional al estudio de la poesía española de este siglo. Este enfoque, basado en las teorías de Julios Petersen y establecido por Ortega y Gasset y sus seguidores en España, «produjo esquemas formados por muchos períodos breves y una historia literaria compuesta de las frecuentes reacciones de un grupo contra otro». Es decir, produjo esquemas deformados. Además de una visión fragmentada y secuencias organizativas más o menos arbitrarias y siempre discutibles, parte de una suposición errónea, a saber, «que la obra de una generación dada no evolucionaba acorde a los nuevos tiempos y las generaciones posteriores [...] haciendo que los lectores y los críticos percibieran el mundo poético como una colección de grupos» (1997: 10 y ss.). Redimensionar el concepto de modernidad como un fenómeno-marco más amplio y de alcance europeo, permite sobrepasar las limitaciones de los enfoques generacionales y el limitado concepto que la crítica hispánica otorga a este término como una estética más o menos corta, concreta, y bien definida. Al tiempo, permite tomar determinadas expresiones poéticas como modelos a través de los cuales pueden explicarse ciertos cambios en la sensibilidad, las formas, la estética, los textos, en el largo camino en que se producirá una evolución de la poesía española desde la modernidad hasta la era postmoderna. Estas expresiones pueden ser, en ocasiones, una estética dominante en un momento dado, pero nunca una forma estanca e inmutable. En otras palabras, ayuda a trazar más que una historia de los poetas o los movimientos, una historia de la poesía en España durante este siglo, y una historia que apunta menos al orden y la cronología que a la evolución y su relación con fenómenos culturales de época, como son la *modernidad* y la *postmodernidad*. Desde este marco, los esquemas habituales que, de otra manera, resultan problemáticos e insuficientes⁶², pueden, al modo de Debicki, utilizarse y combinarse de una manera

⁶² Al respecto, dice Debicki: «Como autores de diversas edades escribían poesía semejante, los esquemas generacionales resultan aún menos útiles» (1997: 97). A menudo, se comprueba, a lo largo de este siglo, cómo algunas de las propuestas tenidas por más innovadoras de mano de nuevos poetas y nuevas formas que irrumpen en el panorama poético, son desarrolladas, a su vez, en obras de poetas de mayor edad publicadas en paralelo y que indagan en los mismos principios adjudicados con posterioridad como originales de aquellos más jóvenes que irrumpían en dicho panorama en el momento. Así, es significativo cómo Alexandre, Guillén o Hierro, por ejemplo, ofrecerán nuevas obras durante su trayectoria en las que

flexible y pragmática, permitiéndonos focalizar las diferentes cuestiones poéticas que abordaremos de una manera dinámica en este marco más amplio que, creemos, puede arrojar más luz al fenómeno que aquí abordamos: las diferentes reinterpretaciones llevadas a cabo por el mito de Prometeo en diferentes poetas, momentos y expresiones poéticas de la poesía española del siglo XX. Estas reinterpretaciones que, por supuesto, habrán de quedar impregnadas por el influjo de distintas formas poéticas, creemos que se comprenden y explican mejor bajo el marco de la tensión, no resuelta del todo, que atraviesa todo el siglo hasta su último cuarto, entre una poesía simbolista y una poesía postsimbolista, dentro de la evolución y el desarrollo de la modernidad europea.

El segundo principio de este enfoque es el que se asienta sobre la tensión fundamental entre una tendencia simbolista y otra antisimbolista que va a vertebrar la producción poética de tres cuartas partes del siglo. Esta tensión resulta problemática si no se la pone en relación con estos dos marcos más amplios de *modernidad* y *postmodernidad* que nos llevan al tercer y último principio del enfoque que adoptamos. Debicki señala que dicha problemática surge cuando se prolongan las tesis de Marjorie Perloff quien

al estudiar el desarrollo de la modernidad europea, describió una tensión continua entre una poética simbolista y otra antisimbolista. Aquella, por supuesto, se relaciona con la alta modernidad [...] y con el concepto de poema como encarnación de un presente eterno. La segunda, que según Perloff se remonta a Rimbaud [...] considera la función de la poesía (y del arte en general) como proceso, como juego, como expresión de experiencias resistentes al enclaustramiento, a la organización, a la definición lógica (1997: 51).

se indagan algunos de los principios poéticos que, posteriormente, les han sido adjudicados a poetas provenientes de momentos históricos y generaciones posteriores. Los ejemplos que ofrece Debicki son continuos y abarcan prácticamente todos los momentos de evolución poética en España hasta, por lo menos, los años 70. Es difícil, por tanto, aceptar las formas de periodización generacional más ortodoxas como método útil, fuera de lo pedagógico, para dar cuenta de la extrema complejidad de la evolución de la poesía española en este siglo. Para el crítico, el sistema de estudio basado en la creación de generaciones a menudo es utilizado de manera arbitraria y «sospechosa» (1997: 33). Otro tanto cabría decir de la abundante terminología conceptual para aproximarse a diferentes momentos o expresiones poéticas. Neorromanticismo, existencialismo, poesía arraigada y desarraigada, poesía religiosa, social, intrahistórica, novísima, de la experiencia, poesía testimonial, poesía expresiva, del conocimiento, postcontemporánea, garcilasista, realismo reflexivo, existencial o histórico, poesía elegíaca, esencialista, pura, del silencio, neopresionista, neosurrealista, neopurista, trascendente, metafísica, clasicista, épico-lírica, realista o figurativa, ruralista, neoépica, transicional, democrática, contrapostmoderna son solo ejemplos de un larguísimo etcétera. Todas estas concepciones muestran formas de aproximarse a diferentes fenómenos, pero siempre de una manera parcial y limitada que no puede agotar la complejidad de los fenómenos estéticos producidos por la poesía española del siglo XX ni ofrecer una visión organizativa definitiva. Todas estas aproximaciones ofrecen luz y revelan aspectos importantes, no cabe duda, muchas veces esenciales, de determinada corriente, estética, poética, obra..., pero no pueden conformar una estructura inflexible para entender fenómenos poéticos que las desbordan en su complejidad. Es por ello que no adoptaremos una perspectiva única a la hora de manejar conceptos estéticos y etiquetas generacionales.

La problemática de este planteamiento radica en que las características que Perloff va a atribuir a las manifestaciones antisimbolistas de la modernidad son utilizadas por muchos críticos posteriores como rasgos esenciales de la postmodernidad, lo que nos llevaría a considerar muchos aspectos de la literatura y la poesía del siglo XX como manifestaciones de lo postmoderno, creando un claro anacronismo con un término que, ya de por sí, ofrece grandes complejidades en cuanto a lo que realmente significa. Esto negaría cualquier posible orden cronológico e histórico-cultural de este complejo fenómeno llamado postmodernidad (1997: 52 y ss.). Para Debicki, estas actitudes anti-simbolistas, aunque contienen cierto grado de lo que él denomina *indeterminación*, no dejan en ningún momento de ser actitudes modernas. Así, las actitudes ya presagiadas por Ramón Gómez de la Serna, tanto en su obra como en la labor llevada a cabo desde su revista *Prometeo*, por ejemplo, pese a contener cierto grado de indeterminación, no dejarían de ser, si bien actitudes anti-simbolistas, expresiones que albergan aún concepciones del hecho literario y poético unidos a la modernidad. Los movimientos de vanguardia, así como las vetas surrealistas de algunos poetas del 27, el experimentalismo de postguerra en autores como Cirlot o Carlos Edmundo de Ory y o expresiones como el *postismo*, deben ser consideradas como oscilaciones de esta tensión simbolista/anti-simbolista dentro aún del marco de la modernidad. Si bien irán preparando el terreno para una definitiva fractura y la irrupción posterior de la postmodernidad con pleno derecho, no deben considerarse expresiones factuales de esta.

La indeterminación que surgiría de las poéticas y de la poesía de los años 1960 y 1970 tendría un efecto mucho más abarcador y un vínculo más claro con varios fenómenos culturales, y se ligaría más estrechamente al concepto de la postmodernidad. La veta de indeterminación de los años 1920 parece más como una voz minoritaria que suministra contraste y modificación a la moda simbolista dominante. Los que la expresan generalmente siguen afirmando la independencia y el valor del arte, y, por lo tanto, todavía siguen relacionados con la línea principal de la modernidad [...] De cualquier modo, esta vertiente [...] se desarrolló y reapareció de varios modos a lo largo de los años 1920 y 1930, y causó importantes modificaciones de la tradición poética simbolista dominante en aquel tiempo (1997: 52).

De manera que, aunque el crítico reconoce y da cabida a la expresión de esta indeterminación en momentos precoces del siglo, y si bien le reconoce su influencia para la paulatina evolución de la poesía en este tiempo, no puede ser señalada propiamente como expresión de la postmodernidad. De alguna manera, seguirá vinculada a la idea de modernidad, desde la concepción logocéntrica de la obra de arte

como objeto, como producto en vez de proceso, como encarnación de sentidos perennes y «presente eterno».

De otro orden, *la poesía testimonial*⁶³ y el giro social y realista de la poesía española de posguerra, que podrían haber detenido la evolución de la lírica española hacia las expresiones líricas de postmodernidad tal y como fueron concebidas en Estados Unidos en los cincuenta, van a contribuir a subvertir algunos aspectos esenciales de la visión moderna simbolista, especialmente la consideración «del poema como icono y correlato objetivo», abandonándose «el concepto del texto como objeto inmutable». Este hecho, si bien produjo «un concepto menos trascendente de la función poética» va a desembocar en una poesía más particularizada, con más perspectiva y más narrativa, que marcó la liquidación de un aspecto importante de la modernidad» (1997: 96). Este camino que lleva a la liquidación de esta concepción moderna de la poesía como «presente eterno», y del poema y la obra de arte como icono, objeto o mensaje dará un giro importante con las poéticas y las obras de la llamada generación del 50 o *del conocimiento*. Aunque no debemos olvidar que este proceso no es fruto de una generación concreta y que se da en la obra que en el momento van a publicar muchos de los autores de mayor edad o adscritos a otros periodos y generaciones anteriores. Las estéticas dominantes no son propiedad de un grupo reducido de poetas que ejemplifican una corriente desde un trazo generacional, y se plasman en la obra de madurez de muchos otros poetas anteriores. Poetas que, muchas veces, acaban realizando una aportación esencial para el cambio de rumbo. Así, la obra de Aleixandre, Dámaso Alonso, José Hierro o Blas de Otero va a ir encaminada con su tiempo y se va a hacer eco de muchas de las propuestas que harán evolucionar la poesía española. La obra de estos autores, al respecto, es paradigmática porque albergarán la tensión máxima del pulso simbolista/anti-simbolista a la par que acabarán reflejando las condiciones poéticas esenciales que se darán en el salto posterior y definitivo de la modernidad a la postmodernidad. Si bien este salto se consolidará definitivamente, según Debicki, con las poéticas de los 70 y los poetas novísimos, el papel de los poetas del 50, así como el de todos aquellos poetas de mayor edad cuyas obras van a reflejar las mismas premisas que estos desarrollan, va a ser decisivo para preparar el definitivo cambio. Cambio de rumbo definitivo de la poesía que va a iniciarse decisivamente con la apertura del papel

⁶³ Para una interesante aproximación al término, y los diferentes planteamientos que sobre el mismo vuelcan Debicki y José Hierro, remito al primero (1997: 97 y ss.).

activo y creativo, co-creador, del lector con respecto al poema. Así sintetiza y describe este proceso Debicki:

El atribuir un papel nuevo y activo al lector hace que el significado del poema no quede fijo para siempre, sino que dependa de las circunstancias en que se experimenta [...] la definición moderna y simbolista del poema como ente o icono que encarna la experiencia humana ya había perdido fuerza a finales de los años treinta, y en los cuarenta y cincuenta. La poesía emotiva y personal de estas décadas había disminuido el énfasis en el ideal de la literatura como 'presente eterno'. Mientras tanto, los poetas sociales habían adoptado una postura utilitaria, destacando la comunicación más inmediata. Pero la premisa de que un poema constituía una realidad estable que privilegiaba al autor, todavía se dejaba sentir, hasta cierto punto, en las ideas y los poemas de estas décadas. Esta premisa quedó ahora totalmente socavada por las poéticas de la nueva generación [...] Estos poetas acentuaban la indeterminación del texto poético [...] También consideraban la lectura y la escritura como un proceso continuo de creación y recreación, y el poema como motivo de nuevas experiencias más que como un producto [...] Tenían en cuenta los posibles valores paródicos y metapoéticos del texto [...] Ciertos rasgos de indeterminación habían hecho acto de presencia en la poética vanguardista [...] Sin embargo, esto había sucedido dentro de un ambiente estético de determinismo, en épocas en las que el concepto de la obra como algo que contiene significado estable todavía prevalecía entre los escritores y los lectores [...] aunque cuestionaban la irreductibilidad de la poesía, no habían desarrollado nunca una poética de la obra como proceso continuo y abierto, donde el texto escrito solo constituye un pre-texto para desarrollar significados, y donde el lector actúa como co-creador [...] Las poéticas de los sesenta [...] caminan hacia una nueva manera de definir el arte, y marcan por lo menos un primer paso más allá de la modernidad [...] muchos estilos y poéticas anteriores –el poema objeto de la modernidad, el manifiesto falangista, el poema social– todos tenían en común el objetivo de transmitir significados que han de ser recibidos de acuerdo con la intención del autor. Tienen que leerse dentro de su marco de autoridad. En cambio, las poéticas que acabo de examinar concebían [...] la posibilidad de liberar a los lectores de tal regla [...] estas sugerencias más amplias se entrelazan con una conciencia del proceso mismo de indagar poéticamente en la realidad [...] llevan al lector a un interés por la manera en que estos poemas (y a menudo la poesía en general) buscan significados, y no solo por los valores universales que pueden encontrarse por medio de la poesía [...] tal texto le ofrecerá una invitación a continuar su proceso más que a contemplar su forma o a recibir su mensaje [...] hace que los significados transmitidos estén más sujetos a cambio, y más dependientes de la formación y la postura del lector (1997: 150-155).

Durante largo tiempo la poesía española ha ido autogenerando mecanismos que la desvinculen de la concepción inmutable de la poesía que prevalecía en la modernidad –a través de sus diferentes manifestaciones estéticas–, y ayuden a superar dicha concepción. Es un proceso lento y complejo, y nunca unidireccional. A menudo avanza y retrocede al mismo tiempo, tantea, busca, indaga, inicia un camino y vuelve a otro, pero poco a poco va tomando forma y cobrando fuerza a través de diferentes poetas, corrientes, planteamientos y periodos. Este proceso va a recibir un impulso nuevo y definitivo con las poéticas del conocimiento que se desarrollan a partir de los años 50. Se inicia así el camino definitivo que llevará a la autoreferencialidad de la obra poética y literaria, a la intertextualidad, a la autoconciencia gnoseológica, a la escritura como acto de descubrimiento, al poema como mecanismo para generar significados inestables

en un nuevo conocimiento del mundo. Todo va avanzando hasta instalarse en el abandono del lenguaje como instrumento de poder y generación de significados cerrados, redescubriéndolo como potencia mágica y esencialmente creadora. Son todas estas las características que comúnmente se consideran matrices de una auténtica poesía postmoderna⁶⁴. Se reorienta así la poesía «hacia la creatividad, la novedad y el arte», hacia la visión del poema como proceso y no como producto o «textualización de la realidad», se sitúa el texto en su condición de plurisignificativo, en una dimensión de indeterminación permanente que lo dota de la imposibilidad de un significado estable, y que conlleva el propósito de «restaurar la primacía del lenguaje» (Debicki, 1997: 191-199). La vida del poema se vuelve multiforme, «una vida donde los horizontes se multiplican, como se multiplican los sentidos del poema», y los sentidos del poema adquieren «la fuerza reveladora de lo desconocido que se hace conocer en el poema», convirtiéndose en un auténtico despertador de la conciencia, una *nova intelligençia do real*, por servirnos de la expresión de Carone que tanto utiliza Sánchez Torre (1993: 102 y ss.). Es el camino de la postmodernidad abierto en la poesía.

Nos hemos extendido en la explicación de este enfoque para poder abordar mejor las reinterpretaciones que, de nuestro mito, se van a dar en distintos poetas y textos poéticos del siglo XX. Estas reinterpretaciones van a conjugarse con estos planteamientos y van a ir íntimamente unidos a los diferentes momentos del estado poético en que se den. Era pues necesario entender estos estados para entender la originalidad de estas reinterpretaciones y en qué medida se interrelacionan con la propia evolución de la poesía española en el marco del tránsito de la modernidad a la postmodernidad. Evolución que solo puede entenderse abandonando los enfoques de

⁶⁴ La poesía de los novísimos también cuenta con otros rasgos estéticos diferenciales, sobre todo en sus inicios. Podríamos citar al respecto de estos rasgos secundarios la incorporación a la poesía de los mecanismos de producción simbólica de la cultura de masas (tales como la publicidad, el cine, el cómic), operando estos con maestría en diferentes planos discursivos; la búsqueda de nuevos aparatajes simbólicos en hombros del incipiente esteticismo que llevará a Venecia; el exacerbado culturalismo, así como la explotación y dominio de técnicas ya exploradas por los dominios de las corrientes poéticas anteriores (el monólogo dramático, los planos simbólicos bifrontes, la doble voz, la polifonía, la ironía como alternativa a la extrema subjetividad, como forma de crear múltiples perspectivas...). Todos estos rasgos aquí mencionados se muestran también como peculiares, distintivos, de la primera poesía novísima. Poesía que, para aumentar la complejidad del periodo, se irá ramificando poco a poco en diferentes estéticas que, a partir de aquí, seguirán caminos diferentes, dando lugar a una multiplicidad heterogénea de corrientes de escritura. Pero todas estas estéticas y propuestas que surgirán deben entenderse como englobadas todas ellas ya plenamente en el camino de la postmodernidad. Cualquier obra de este periodo asumirá la serie de características señaladas anteriormente como esenciales y comunes a este periodo, y que son las que circunscriben obras y estéticas disímiles a un mismo marco de la postmodernidad. Características que la crítica coincide en identificar como rasgos prototípicos de la manifestación de una poesía puramente postmoderna, independientemente de que bajo esta circunscripción las obras puedan evolucionar en múltiples formas y direcciones estéticas.

corrientes y generaciones habituales y más limitados, a menudo poco idóneos, e insertando la aproximación a esta evolución en este otro marco más amplio que ha sido propuesto y desarrollado por Debicki, y que nosotros, tomándolo en prestamo, adoptamos aquí. Situaremos así las reinterpretaciones del mito de Prometeo dada en Unamuno dentro de las estructuras simbolistas-modernistas dentro del marco de esta evolución poética. Veremos cómo estas reinterpretaciones se impregnan de los rasgos propios de ambas. Bien distintas resultarán las reinterpretaciones generadas por Vicente Aleixandre, León Felipe o José Luis Gallego. Estas van a estar también relacionadas con algunos aspectos simbolistas de la modernidad pero desde una propuesta estética diferente a la de los anteriores. En el caso de Aleixandre, veremos cómo su propuesta y tratamiento reinterpretativo se relaciona íntimamente con muchos de los aspectos más anti-simbolistas del periodo, situándose aún en el marco de la modernidad pero pareciendo situarse ya en tránsito, en evolución, hacia una concepción postmoderna de la poesía que anticipa y presagia. Tomando rasgos de diversas vertientes, y aun siendo muy diferentes entre sí, las reinterpretaciones de todos ellos van a relacionarse con los niveles metapoéticos de la poesía. Vertiente esta de la metapoesía que va a estar involucrada de manera decisiva –como veremos– en la transformación de la poesía. La irrupción de la actividad metapoética se vincula al mismo tiempo con algunos de los hechos más significativos producidos en el devenir de la poesía en su relación con la transformación cultural de Occidente durante este siglo. Todo ello va a reflejarse y tener sus ecos en las reinterpretaciones en las que iremos profundizando, formando parte de la originalidad de tales propuestas. Finalmente, nos haremos eco de otras reinterpretaciones posteriores y totalmente diferentes, como la llevada a cabo por Leopoldo María Panero en el ámbito poético, o las de Ágelica Liddell en otros ámbitos como el teatral, que servirán de ejemplo de los rasgos que las reinterpretaciones asumen en el marco ya plenamente vigente de la postmodernidad, ya sea desde la poesía o desde los tratamientos poéticos de otros géneros.

7.2.- UNA REINTERPRETACIONES MODERNA Y SIMBOLISTA DEL MITO DE PROMETEO: MIGUEL DE UNAMUNO

La historia de Unamuno con el mito de Prometeo parece una historia de narcisismo y terror, una historia de narcisismo y terror de la conciencia, como aquellos versos con que Nordbrandt nos instruía en las *ars moriendi* “para contemplarse así

misma / inventó la muerte el alfabeto”. Pero es sobre todo una historia de poesía, una poesía de revelación, de lucha, que sitúa al hombre ante sus propios demonios y lo abandona ahí, pero habiéndolo dotado de la poderosa arma del no acobardarse. No son pocas las obras de Unamuno en las que el autor representa, de una manera u otra, su drama vital, su lucha interior sin cuartel entre razón y sentimiento, conciencia y dolor, esperanza, fe y desesperanza, o lo que muy bien sintetiza el título de una de sus obras: *el sentimiento trágico de la vida*. Un sentimiento muy personal y siempre modelado por una laboriosa personalidad. La vertiente poética de la obra de Unamuno no es una excepción a esto, y su reinterpretación poética del mito de Prometeo va a ser buena prueba de ello. Poesía y filosofía –esas dos “almas gemelas”, que decía el autor–, a las que podríamos añadir la mitología, van a anidarse para, desde nuestro mito, encerrar y dar cuenta de esta honda inquietud. Sabemos que la razón representó para Unamuno siempre una fuerza ambivalente, a la que era incapaz de renunciar, pero que lo sumía en la más profunda de las torturas espirituales. Parte de este sentimiento contradictorio se refleja en su obra y, desde luego, en su poesía. Una poesía para la que es válida la definición de *poesía intelectual* que Borges nos dejaba en su prólogo a *La cifra*: «La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas» (2009: 529). Definición a la que el mismo argentino se adscribía, después de citar a los que para él eran maestros del género, o lo habían ensayado «con diversa felicidad». Entre estos últimos sitúa a Miguel de Unamuno. Así, aunque para Unamuno la razón quizá no sirva para apresar la realidad del hombre, es capaz de las abstracciones necesarias para que, correctamente proyectadas, el mito, el hecho de ‘mitologizar’, en confabulación con la poesía, las acerque a una forma de conocimiento distinta, a la revelación de verdades inefables, como pretendían los simbolistas (Canto Nieto, 2006: 284).

Baudelaire «reinterpretó el término ‘moderno’ empleándolo para describir una sensación estética de ‘lo presente’» –nos recuerda Debicki–. Acercaba así la poesía al concepto de creación de una *inmediatez eterna*, modo de hacer presentes para siempre «los significados humanos esenciales», abriendo el camino de lo que para el crítico habría de ser la principal característica de la poética simbolista y de la modernidad (1997: 17-19). Estos planteamientos confluyen perfectamente con la noción de símbolo de un Rimbaud, un Mallarmé, del mismo Baudelaire, para quienes la sugerencia es el uso perfecto del misterio, del símbolo, que habrá de avanzar en un mundo de evocaciones hasta lograr expresar el estado de ánimo. Y no solo eso, sino que con el

simbolismo habría de llegar, de hacerse presente «toda aquella belleza maldita que puebla el imaginario del hombre» (Millarés, 2005: 54). El símbolo baudeleriano, mallarmeano, se presenta –según Debicki– como un «modo único de encarnar significados no traducibles, de hacerlos tangibles y actuales para todos los futuros lectores, y por tanto de hacerlos eternos» (1997: 19). Y toda la poesía y el arte se conciben ahora, siguiendo a Millarés, como formas de «adivinar o descifrar las correspondencias del mundo externo con el paisaje interior del propio autor», como *artes de las correspondencias* en cuyas estructuras «el discurso se vuelve ambiguo y sugerente, sutil, insinuante y oblicuo», y cada palabra es «casi un símbolo» (2005: 54-55). Desde este sentido de *lo simbólico* cabe resaltar algunas de las consideraciones que ha realizado Díez del Corral al respecto de las relaciones que van a establecerse entre este sentido y la mitología:

Los poetas simbolistas [...] consideran que las verdades esenciales no pueden ser alcanzadas por el pensamiento sistemático, que solo cabe llegar a su sublimidad por vías imprevistas, a través de un detalle que, aunque aparentemente periférico [...] nos sitúe de golpe en el luminoso centro [...] decir que los simbolistas carecen del sentido clásico de la forma no significa que no empleen esquemas míticos creados por los griegos. Buscan en ellos su significación simbólica, y explotan su contenido de forma más libre [...] su afán de trascender la experiencia inmediata, consiguió abrir caminos inusitados para deslizarse en el seno de los mitos antiguos y rejuvenecerlos desde dentro (1957: 107-109)

Al mismo tiempo, y en paralelo, la poesía imaginista anglosajona desarrollaba su teórico-práctica concepción de la imagen, que recoge algunos de los principios fundamentales que nacieron con los simbolistas franceses para continuar indagando y profundizando en ellos. Se amplían así los horizontes de la objetivización del significado iniciada por los simbolistas, cuyo proceso codificó T. S. Eliot en un ensayo de 1919 sobre Hamlet bajo el término «correlato objetivo», fórmula tan productiva y fértil para toda la poesía que habría de venir (1997: 21). Más allá del modernismo naciente de manos de Rubén Darío, la obra de poetas como Antonio Machado o Miguel de Unamuno enlazan con estos hallazgos y descubrimientos iniciados por los simbolistas franceses y los imaginistas anglosajones, dentro de un ambiente de modernidad poética que trata de captar y universalizar la experiencia humana insertándola en un presente eterno, que se multiplica y actualiza a sí mismo en la obra de arte. Todo ello va a aflorar en el tratamiento del mito de Prometeo de Unamuno, desde una poesía de pensamiento empapada de afectividad y transmutación simbolista, individualizando el contenido psíquico para hacerlo inmortal. No en vano decía

Unamuno que su obra era «hacer mito, es hacerme a mí mismo en cuanto mito» (cito por Canto Nieto, 2006: 285). Destaquemos que, salvo comentarios dispersos en su obra ensayística y en prosa, es la poesía el género que Unamuno elige para llevar a cabo su tratamiento de Prometeo⁶⁵. Unido a una concepción del lenguaje con cierto sesgo romántico en tanto que la palabra (“la palabra es mito” –dirá Cerezo Galán al tratar este aspecto en Unamuno–), de carácter fundacional, sería energía originaria y creadora, nos lleva al planteamiento de que Unamuno, al recrear «con sus palabras el viejo mito recibido, se convierte en Prometeo (‘el mundo entero hecho hombre’), para ofrecer a los hombres, como Prometeo, un modelo para la humanidad: su sentimiento y su pensamiento» (Canto Nieto, 2006: 286).

Unamuno se acercará hasta Prometeo en varios momentos de su poesía, diseminando alusiones al mito, ya de manera explícita, ya de manera implícita, en diferentes poemas (las encontramos en algunos sonetos de su *Rosario de sonetos líricos* (1911) o en *El Cristo de Velázquez* (1920), en donde Prometeo llega a fusionarse con Cristo). Sin embargo, es su largo poema «El buitre de Prometeo» de 1906 en donde el autor lleva a cabo un tratamiento más dilatado y exhaustivo del mismo, ofreciendo una reinterpretación original y sugerente, por lo que es el texto en que vamos a centrarnos.

Lo primero que llama la atención es el mismo título. Dos son los motivos: en primer lugar, el desplazamiento que hace del ave que roe las entrañas de Prometeo según los relatos clásicos, el águila enviada por Zeus, que se ha convertido aquí en *buitre*⁶⁶, y cuyo significado abordaremos más tarde; en segundo lugar, el protagonismo que cobra el animal en el poema. Dicho protagonismo va más allá de la elección del mitema (el suplicio del titán que, encadenado a la roca del Cáucaso, ve sus entrañas devoradas cada día por el águila que Zeus le envía como castigo). Si el título tuviese como objeto únicamente centrar y enfocar el mitema elegido, bien podría haberse enunciado como “Prometeo y el buitre” o, simplemente, “El castigo de Prometeo” o el ya clásico “Prometeo encadenado”. Sin embargo, no es solo el mitema el que se está

⁶⁵ Sabemos que Unamuno trataba como lectura comentada la tragedia de Esquilo en sus clases y que el primer tratamiento del mito de Prometeo que proyectó fue un tratamiento dramático, bajo los títulos *La antorcha de Prometeo* y, después, *El nuevo Prometeo*. El proyecto no llegó a término y se diluyó en el ámbito poético, en donde encontramos el tratamiento del mito de manera diseminada en diferentes poemas y, de forma extensa, profunda y monográfica, en su poema «El buitre de Prometeo», objeto de comentario que nos ocupa (extraigo estos datos del artículo de Canto Nieto, 2006).

⁶⁶ El simbolismo no es casual y se reforzará al conectar con otros momentos de la obra del autor, como su soneto «A mi buitre», en donde se trata nuevamente el mito de Prometeo, pero esta vez de manera implícita, sin alusión directa, a través de este animal. Estos dos poemas se conectan entre sí de manera bastante obvia para la crítica.

poniendo en escena. El título anuncia que toda su imaginería va a recaer sobre algo más que el mitema, lo va a hacer sobre el águila, transmutada aquí en buitre, poniendo de relieve no solo la elección del mitema, sino el protagonismo esencial que va a prestar a este elemento esencial del mismo.

El lector no tardará en comprender los motivos y la importancia que reside en este desplazamiento que otorga el protagonismo principal al buitre, y que van a conducir a la reinterpretación original del mito que hace Unamuno, desplegando una dialéctica entre la simbología seleccionada de Prometeo y la proyectada en el buitre, que rehará, a su vez, la primera. Así, Prometeo, que aparece inaugurando el poema encadenado, no a una roca cualquiera, ni a la roca del Cáucaso, sino a la «roca del mundo», va a dirigirse al buitre para interrogarle sobre lo que ve más allá de las nubes⁶⁷:

A la roca del mundo Prometeo
–que es de los hombres el mejor amigo–
con divinas cadenas
atado y preso,
se alimenta de penas
y al buitre acariciando, su castigo,
al buitre Pensamiento, así le dice:

“¿Qué me cuentas? ¿Qué viste allá de las nubes?”

Claramente Unamuno ha seleccionado dos mitemas: el castigo de Prometeo y el Prometeo filántropo (“de los hombres el mejor amigo”). Pero rápidamente ha introducido hábiles matices que transmutan el mito: el buitre en vez del águila y la focalización ya comentada de su protagonismo; un Prometeo atado a la roca del mundo, que extrae al mito del Cáucaso de la fábula clásica para insertarlo en una nueva dimensión, el “mundo”, asegurándose así de universalizar el espacio mítico del Cáucaso y dirigirse, simbólicamente, hacia la total condición humana. Por otro lado, tenemos un *buitre Pensamiento*, que imprime una nueva carga simbólica a este animal, no siendo ya una simple águila cualquiera que ejecuta los designios divinos, sino un ave con nombre propio, un nombre que encarna su valor simbólico. Esta ave es algo más que un *medium* que ejecuta las disposiciones ajenas de la divinidad, es el origen –no solo la mano ejecutora– mismo del sufrimiento, y ese origen –el nombre es trasunto de la cosa–, se llama *Pensamiento*.

⁶⁷ Todos los versos citados del presente poema se hacen por la edición de *Obras completas* (1958a), pp. 313-320.

A partir de aquí el poema desarrolla una suerte de monólogo o «autodiálogo» de Prometeo, dirigido al buitre que, silencioso, devora sus entrañas. Como muy bien ha visto Canto Nieto, el buitre «forma con él una unidad dialéctica de contrarios. Ambos personajes son [...] el propio Unamuno desdoblado». El mito de Prometeo unamuniano viene así a representar el dolor del pensamiento, el dolor de tener conciencia y pensar y razonar, encarnado por el buitre, el dolor que ha de soportar el hombre, un hombre como Unamuno, sumido en los laberintos de la razón y el pensamiento, que se convierte así en don y castigo al mismo tiempo. Así se entienden las imprecaciones constantes de Prometeo en el poema “Dale, dale, mi buitre sin cuidado: / no temas que me muera” [v. 32-33]; la sentencia con que afirma con un bello quiasmo “Lo que es en mí dolor en ti es delicia” [v. 114] o ese otro verso en que aclara, tras incitar al *Pensamiento* a continuar escarbando en sus entrañas “¡Mejor que no el vacío, tu tormento!” [v. 122])⁶⁸. Esta condición de gozo y sufrimiento al mismo tiempo se ejemplifica perfectamente en la dialéctica entre Prometeo y el buitre *Pensamiento*, que goza alimentándose al mismo tiempo que hace sufrir a Prometeo. Tengamos en cuenta, por otro lado, que Prometeo como *alter ego* de Unamuno que es aquí, encarna su padecimiento ante la inevitabilidad de estar sometido, encadenado, ante el pensamiento, la razón, que actúa sobre él devorándole. Porque la razón en Unamuno es conciencia de finitud, conciencia de la muerte, descubrimiento de los límites humanos, contrastados con los anhelos de infinitud e inmortalidad. El *alter ego* unamuniano de Prometeo, como hemos dicho, entra en dialéctica con el buitre, formando un todo, a través de una doble proyección del autor en ellos, y, al mismo tiempo, representando este *alter ego* multiproyectado a toda la especie. Dicho de otra manera, partiendo de este núcleo del doble desdoblamiento con que Unamuno se proyecta, a la vez, buitre y titán, encontramos a un hombre que sufre pensando y goza a la vez al hacerlo, puesto que pensar es la manera de sentirse alimentado y saciarse a sí mismo. Y esta es la misma condición que el autor otorga a la especie humana, que se proyecta a través de él. Esta, al desarrollar la conciencia, como el mito bíblico de Adán y Eva, es expulsada del paraíso. Autocastigada, la especie, en su conciencia, se sitúa ante sus límites, su finitud, y se siente herida al comprobar y corroborarse esta, su naturaleza, frente a sus anhelos de infinitud. El padecimiento y sufrimiento de Unamuno es el mismo que el de la especie al tener conciencia. El

⁶⁸ Así lo ha visto también Luri Medrano para quien Prometeo ha representado, en Unamuno, un reino de simbología propicio para adecuar y plasmar el sentido trágico de la vida, «no carente de cierta fruición masoquista» (2001: 215).

simbolismo va a quedar explícitamente expuesto y engarzado en el verso 90, mediante las imprecaciones que de súbito Prometeo lanza, en medio de ese monólogo ante el buitre que, silencioso, continúa con su labor,

"Nacer fue mi delito,
"Nacer a la conciencia,
"sentir el mar en mí de lo infinito
"y amar a los humanos...
"¡pensar es mi castigo!

En esta visión unamuniana, el nacimiento de la conciencia es, a la vez, el nacimiento del hombre y el origen de un inevitable sufrimiento que se halla en su naturaleza. En el poema de Unamuno, Prometeo, en palabras de Canto Nieto, «simboliza ante todo al hombre, el ser que nace a la conciencia», un hombre que, «en la ontología unamuniana [...] Unamuno llama *serse*, y la conciencia, el *serse*, ‘implica necesariamente el límite, lo circunscrito, lo finito’» (2006: 288). Una visión trágica del hombre, de su conciencia, tal y como la sentía Unamuno, muy próxima a los ya clásicos versos de Rubén Darío en su poema «Lo fatal», en donde exponía aquella máxima de no haber dolor más grande “que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”. Esta visión de Prometeo, en otro orden, enlaza con algunas lecturas psicoanalíticas, como la realizada por Diel (1998: 207-222), para quien el mito de Prometeo simbolizaría el despertar de la conciencia, la conciencia que es toma de posesión del yo, del mundo, de uno mismo y del otro a través de uno mismo.

Desde las propuestas que venimos realizando en este trabajo, la reinterpretación de Prometeo por parte de Unamuno ha conllevado un acto de interpretación pura previo y simultáneo a esa reinterpretación creativa. En este caso el mitema a interpretar elegido ha sido el del castigo y la condena de Prometeo, y la forma de interpretación realizada es la alegórica, en su vertiente psicológica. La interpretación del castigo que conlleva el despertar de la conciencia, el acto de rebeldía de Prometeo por ese despertar de la conciencia del hombre, que conlleva estar sometido y castigado a la dimensión trágica que esa conciencia desencadena.

En la ontología unamuniana, el dolor es un agente activo y pasivo a la vez, en un dinamismo circular irresoluble. Puesto que la conciencia le revela al hombre la tragedia de su condición, una condición que vive inmersa en la dialéctica de contradicción pura entre «lo limitado-sin límites, lo finito-infinito, entre la nada y el todo» (2006: 289), causante del dolor espiritual intrínseco del hombre; pero, al mismo tiempo, el dolor es camino, agente de conciencia, y a través de él esta conciencia se aviva y se despierta

aún más Igual que se siente y se cobra máxima conciencia de una parte del cuerpo cuando esta duele, otro tanto pasaría con la dimensión espiritual del hombre desde la ontología unamuniana. Finalmente, siguiendo la pauta de análisis que ofrece Canto Nieto, este *alter ego* en que Unamuno ha convertido a Prometeo, es prototipo del hombre sufriente. A su vez, del dolor y del sufrimiento –esos signos específicos de la conciencia, del género humano–, puede brotar la compasión y el amor, enlazando con el último de los mitemas evocados por el complejo simbólico del Prometeo unamuniano: la filantropía, y esta como base de la constitución de la sociedad. El drama de la conciencia es, en Unamuno, el drama del conocimiento, la contradicción que opone lo finito a lo infinito, el ansia de totalidad a la realidad de los límites, pero también es el drama que opone a la razón la imaginación, el sentimiento y la fe (2006: 290 y ss.). En esta lucha Unamuno, Prometeo, el hombre, eternamente se debate, naciendo y renaciendo una y otra vez, en un dolor perpetuo⁶⁹.

El final del poema no se resuelve, no aporta solución alguna. Encarnando, quizá, de alguna manera, la propia naturaleza del pensamiento, desde la concepción del sentimiento trágico de la existencia propia de Unamuno, y que en este poema se codifica. Una labor incesante la del buitre que, como el pensamiento mismo, se repite

⁶⁹ Se ha visto cierta evolución del mito de Prometeo en Unamuno, pasando de la encarnación de la tragedia humana de la conciencia que vemos en «El buitre de Prometeo» a una identificación con un Cristo-Prometeo que aflora en *El Cristo de Velázquez*, y que permite diferentes lecturas. Para Manuel Alvar esta identificación se aproximaría más ahora al amor hacia los hombres que al amor hacia el conocimiento, a través de una sublimación cristológica de Prometeo en la fusión sanguínea entre ambos que se produce en el poema:

*Desde el cielo cayó sobre tu frente
una gota de sangre desprendida
del corvo pico de un ahíto buitre
que venía del Cáucaso, y tu sangre
con la de Prometeo se mezcló.*

(1958a: 726).

En este procedimiento, Prometeo prefiguraría, a través de su muerte, el fracaso, acabando «una locura», y Cristo abriría un campo de redención. Canto Nieto (2006: 296-297) recoge el interesante análisis que, de este poema, propone Abellán, en donde afloran conceptos como la inmortalidad a través de la obra (resultado sublime de la labor creadora, prometeica, de la conciencia). Esta evolución aporta, sin duda, nuevos matices al tratamiento posterior del mito por parte de Unamuno, pero no vamos a dilatarlos en ello, puesto que se basa en referencias puntuales y, en todo caso, colaterales dentro del libro *El Cristo de Velázquez*, no siendo fruto de una elaboración poemática central del mito, como sí sucede en «El buitre de Prometeo». Más nos interesa resaltar que el recuerdo de Prometeo, en consideraciones de Cerezo Galán, como bien trae a colación Canto Nieto, parece aflorar en diferentes lugares de la obra de Unamuno, coincidentes con momentos recrudescidos de «congoja y desesperación» del autor. El mito de Prometeo se conforma así para nuestro autor, independientemente de los distintos matices que puedan aportar unas lecturas u otras, como un gesto de auténtica protesta y rebeldía ante la condición trágica del hombre. Avala este hecho la importancia del tratamiento simbólico que Unamuno lleva a cabo, de manera central y extensa, en el poema que venimos analizando, cobrando así especial significancia como fórmula paradigmática y generadora de significado del mito en Unamuno.

una y otra vez, y que no acaba de ninguna manera, ni dando resultado diferente alguno, pero a la que, al mismo tiempo, es imposible de abstraerse. Eterna gozo, eterno dolor, encarnados en la dialéctica buitre-Prometeo, conjugándose inmóviles en el devenir de los tiempos. Prometeo y su buitre siguen ahí, en la misma infatigable labor, igual que el pensamiento, con el mismo gozo y el mismo dolor del despertar de la conciencia. Con el mismo sentimiento ambivalente de no poder vivir con tanto sufrimiento, de desear casi renunciar a la conciencia misma del dolor que esta produce y, al mismo tiempo, de no poder detenerse en la labor de pensar y seguir despertando la conciencia: “¿Y después? [...] / ¡no tan recio, mi buitre! / mira que así me arrancas la conciencia; / aun dentro de tu oficio, ¡ten clemencia!” [v. 206-212]. Esta fórmula masoquista donde se suman gozo y dolor a partes iguales, donde la conciencia representa esta suma, queda perfectamente plasmada a lo largo de todo el poema, donde se van sucediendo y alternando, a ritmo vertiginoso, continuas quejas y expresiones de dolor e incitaciones al buitre a proseguir su labor, e incluso ofrecimientos y promesas de beneficio al buitre en el cumplimiento de tal labor devoradora:

—“¡Ay, ay, ay! que me arrancas el sentido;
"¡quieto, quieto, despacio!
"¡déjame que te sienta, pues te sacio!"—.
"Vamos, vamos, verdugo,
"sumerge tu cabeza aquí, en mi seno,

[...]

"¡No, no esos desgarrones,
"come pausado, la cabeza hundida;
"mira que esos tirones
"me hacen desfallecer y no te siento;
"dame un lento dolor, sordo, apacible;
"dame un dolor de vida, pensamiento".

"Quieto y pico a la presa!

[...]

"¡y tú, a tu faena destructora,

[...]

"¡Quieto, quieto y devora;

[...]

"¿Que se te gasta el pico?
"Lo puedes afilar en mis costillas

[...]

“Pero no, no te apartes de mi seno,
"que a tu falta me duermo para siempre;
"escarba en mis entrañas, pensamiento;

[...]

“Arrímate así más, sobre mí hundido;
"al calor de tu pecho arda mi pecho,

[...]

“haz de tus recias alas abanico
"y oréame con ellas
"al compás de los golpes de tu pico.
"Y ahuyéntame las moscas,

[...]

“Todo, todo devóralo, no arrojes
"piltrafas a los cuervos;
"no soy manjar de echar bajo la mesa;
"nada, nada de sobras a los siervos;



Fig.14. *Retrato prometeico de Unamuno*
J. Diciervo, Collage (1972)

Queremos finalizar esta aproximación al tratamiento del mito de Prometeo de Unamuno con algunas consideraciones más acerca de la elección del buitre en sustitución del águila, teniendo como telón de fondo su protagonismo implícito ya señalado y el enfoque del mito hacia la elaboración de un “correlato objetivo” que le permite plasmar a Unamuno su sentido trágico de la vida y, a través de este, su visión de un sentido trágico de la condición del hombre, en tanto que «se ve a sí mismo reflejado en el semblante del titán, y, al mismo tiempo, descubre en su imagen el reflejo del género humano» (Luri Medrano, 2001: 215). Correlatos objetivos concatenados y concéntricos a través de los cuales se universaliza así este pensamiento-sentimiento, plasmándolo en una experiencia de «presente eterno» válida para cualquier presente del futuro, desde (y dentro) de una visión y concepción típicamente modernas –en su vertiente simbolista– de la poesía, que es la lectura que estamos defendiendo aquí.

Son muchas y variadas las interpretaciones que diferentes críticos ofrecen al respecto del buitre unamuniano. Nos parece que todas son posibles, y ese es otro de los aciertos simbólicos que Unamuno alcanza al realizar este desplazamiento en su poema. Nos limitaremos, por tanto, a ofrecer diferentes alternativas de interpretación de manera desordenada que sirvan de ejemplo de este rendimiento simbólico a que puede dar lugar un silencioso, sutil y efectivo desplazamiento como el llevado a cabo por Unamuno.

Entre las muchas connotaciones que permite el águila –uno de los atributos de Zeus por excelencia en la tradición clásica–, está las consecuencias del castigo cuyo mitema evoca: un suplicio eterno, puesto que las fauces de Prometeo se regeneran, y una y otra vez, día tras día, el águila acude de nuevo para devorar sus entrañas. Este efecto no solo tiene una áurea dramática, sino que también ofrece profundas implicaciones ontológicas para el simbolismo. Prometeo, recordemos, en los relatos clásicos, tiene la capacidad de regenerarse, pero no es inmortal como los dioses. La condición del castigo, como bien ha visto Vernant (2011: 56-60) resalta el sometimiento de Prometeo a una dimensión a la vez temporal y eterna, a medio camino entre los atributos temporales humanos y los divinos, sin ser plenamente ni la dimensión temporal terrestre de los hombres ni la dimensión atemporal eterna de los dioses. Esta condición simbólica encaja perfectamente con la dimensión trágica que Unamuno trata de elaborar poéticamente. Cabe plantearse entonces el porqué de tal transmutación del águila en buitre, un ave carroñera que pierde parte de las connotaciones tradicionales adquiridas por el águila y que permite un rico juego simbólico que encaja perfectamente con el tratamiento poético que Unamuno ha trazado sobre el mito. Por no

mencionar la pérdida de otros simbolismos que el águila permite que se sumen al evocado, ampliando el número de planos simbólicos (y enriqueciendo esta dimensión del castigo que hemos señalado), de los que el mismo Unamuno se ha servido en otros momentos, como en el mismo *El Cristo de Velázquez* ya citado:

el águila se relaciona con el Sol. Su alto vuelo la acerca al rey de los astros. Homero, por ejemplo, la llama *aíthon*–, ‘brillante; Aristófanes, *pyrphoros*, ‘portadora de fuego’, y Claudio Eliano dice que puede mirar de frente al sol sin cegarse, ‘ya que el fuego celeste es para el águila como un registro fidedigno e incorruptible de su origen’. La altura y el fuego son símbolos del espíritu. En Unamuno, según podemos apreciar en su poema *El Cristo de Velázquez*, el águila simboliza lo elevado, el espíritu, la luz, y también, como ave que es capaz de mirar de frente al Sol, la visión mística (Canto Nieto, 2006: 301).

Para Luri Medrano, tras la personificación como ‘Pensamiento’ del buitre de Unamuno, este pasa a convertirse a la vez en «tormento y puente de unión entre el juez (el cielo) y el condenado (la tierra)» (2001: 215), puente de unión entre el misterio, lo desconocido, lo insondable (“¿Qué me cuentas? ¿Qué viste allá en las nubes?”), y la conciencia, lo finito y limitado. Este buitre es encarnación del Pensamiento, capaz de ir de lo material y terreno a lo espiritual una y otra vez; es causante del dolor pero ofreciendo también la esperanza de poder dar noticias de lo que ve, de lo que hay allá arriba, donde el hombre no alcanza a ver y todo le resulta misterioso; es personificación de las cualidades de la conciencia, del pensamiento mismo, iluminando la existencia desde sus viajes hacia la luz y su vuelta desde ella, aunque para ello deba alimentarse del propio hombre. Este buitre pensamiento, que pertenece a dos mundos, aquí nos está dando, según Luri Medrano, a la vez «intimidad e identidad», en un incansable movimiento autofágico por el que nos alimentamos espiritualmente de nuestro dolor, de ahí que sea simultáneamente en el poema “compañero”, “amigo” y “carnicero” [v. 49-50] (2001: 216). Como vemos, los atributos de un ave y otra no resultan, al cabo, muy diferentes y prestan posibilidades similares, si no idénticas, en el tratamiento poemático que se le da. Puede apuntarse hacia la diferencia de condición natural entre una y otra que el águila es un ave depredadora y el buitre un ave carroñera. Así, mientras la primera come lo que caza y mata por sí misma, la segunda acecha y come lo que ya está muerto. Es cierto que en el poema Unamuno parece renegar de tal condición de carroñera (“Eres digno de mí, yo de ti digno, / pero los cuervos / los que aman la carroña... / ¡aléjalos, mi buitre, a picorazos! / que sepan que estoy vivo” [v. 157-160]). Sin embargo, esta imprecación no es suficiente para negar y neutralizar la condición

natural del buitre como carroñero. A nuestro juicio, esta condición de carroñero permanece y acaba produciendo un doble efecto: permite preservar las cualidades simbólicas del águila (desde la dimensión de un ave que no hace sino duplicar las mismas acciones que el ave mitológica); y permite incorporar nuevos matices que potencian la simbología buscada en el tratamiento del mito, esa dimensión trágica del hombre en su vida consciente.

Que el buitre preserve las cualidades simbólicas del águila responde a un mecanismo sencillo. Su labor ante el mito es la misma, su condición de aves las iguala en naturaleza, por la que el vuelo permite conservar las dimensiones simbólicas que se han fijado en el águila. Por no decir que el águila devoradora de las entrañas está tan interiorizada en el inconsciente colectivo de nuestra tradición del relato que es difícil desmontar las significaciones que otorga aunque se hable de otro animal que, a la postre, está repitiendo la misma acción en idénticos términos y procederes. Entre los matices incorporados que permite la transmutación del águila en carroñero, resalta la labor del pensamiento como una actividad no violenta, natural, que se alimenta, en una fórmula casi mística y existencialista, de lo que está muerto en vida y vive muriendo una y otra vez (condición trágica natural del hombre), siendo así, como apunta Canto Nieto, símbolo de resurrección (vida y muerte se encadenan, son juntas una con la otra, sin sucederse, entrelazándose para darse una y otra vez ambas, dando a la par, simbólicamente, la dimensión espiritual de la conciencia y su tragicidad). De esta manera, se acentúa esa tragicidad de la conciencia que quiere plasmar Unamuno. Conciencia que produce dolor al despertar y que cuanto más despierta, más dolor produce. Pero todo ello lo hace inocentemente (no es depredadora). Por otro lado, recordemos el intento de alejamiento de la condición de carroñero [versos citados 157-160]. En el fondo, tal intento no desmontaba la naturaleza del símbolo como ave carroñera sino que, al contrario, permite servirse de esta para conseguir de tal forma otro efecto: el de elevar, dignificar esa dolorosa labor del pensamiento, aunque cause tanto sufrimiento. La figura mítica del buitre enlaza de alguna manera con el hambre, un hambre espiritual, «hambre de inmortalidad y sed de infinito» que tiene esta vida limitada y finita (2006: 292), pero ese alimentarse que causa tal sufrimiento esta lleno de inocencia e impulso natural. Es, a la postre, algo digno de un dios, del mismísimo Prometeo (“Eres digno de mí, yo de ti digno”; “¡Sangre eres de mi sangre”). Por todo ello, creemos que la variante que introduce Unamuno con el buitre se convierte en todo un hallazgo simbólico. Ofrece y permite un personalísimo y original tratamiento

reinterpretativo del mito, encuadrándolo dentro de una tradición simbolista de modernidad, respondiendo a una idiosincrasia propia, muy particular de su autor, y erigiéndose en una elegante y novedosa manera poética de encarnar una visión ontológica trágica, apresada y reflejada en el titán, y, a través de la mirada poética, descubriendo en tal imagen el reflejo del hombre, del sentido trágico de la existencia.

7.3.- VICENTE ALEIXANDRE: BIOGÉNESIS, TRANSMUTACIÓN, METAPOESÍA Y AUTO-CONCIENCIA. HACIA UNA VERSIÓN GNOSEOLÓGICA DEL MITO DE PROMETEO

*para ti, poeta, que sentiste en tu aliento
la embestida brutal de las aves celestes,
y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas de
[las águilas
[...]
oye este libro que a tus manos envió
con ademán de selva
pero donde de repente una gota fresquísima de rocío brilla
[sobre una rosa
o se ve batir el deseo del mundo*

Vicente Aleixandre, «El poeta».
Sombra del paraíso

Muy diferente es la propuesta reinterpretativa que desarrolla uno de los poetas más excelsos de la poesía española del siglo XX. Hablamos de Vicente Aleixandre. Con un estilo original y único, el que será premio Nóbel de literatura realiza un tratamiento poético sumamente interesante del mito de Prometeo otorgándonos una reinterpretación empapada de su personalísimo estilo, que se conecta con algunas de las características culturales más relevantes del devenir de la poesía europea durante el siglo XX. Esas características conectan, a su vez, con la rehabilitación de la poesía como productor simbólico y con la construcción de un nuevo espacio cultural donde esta se inserta como objeto funcional de la alta cultura occidental. Al mismo tiempo, la reinterpretación del mito que realiza Aleixandre canaliza muchas de las coordenadas estéticas fundamentales de su obra, que son, a su vez, reflejo del complejo cruce de caminos poéticos que se desarrolla en la propia poesía española durante este siglo. Por todo ello, vamos a prestarle especial atención. Resulta necesario sin embargo realizar algunos *excursos* previos que nos sitúen en posición idónea para poder analizar todo este complejo fenómeno que se sintetiza en el tratamiento del mito que aquí presentamos, y que nos permitan resaltar y dar la justa medida de su originalidad como trabajo y resultado poético y mitopoético. Comencemos por realizar pues algunas consideraciones

sobre el vuelo, los imaginarios de la poesía, la metapoesía, que nos permitan observar cómo se vinculan estos entre sí, puesto que de tales vínculos van a resultar la clave de la original propuesta reinterpretativa de Vicente Aleixandre.

**7.3.1.- EXCURSO: CAYENDO HACIA ARRIBA. BREVE
HISTORIA UNIVERSAL DE LA POESÍA, EL VUELO, EL DISCURSO METAPOÉTICO**

el paso de los movimientos del alma al alma entera en movimiento es precisamente la gran lección del vuelo onírico [...] estamos prontos a comprender el tema que no es nada raro entre los poetas: el tema de la caída hacia arriba [...] la altura adquiere una riqueza tal que acepta todas las metáforas de la profundidad

Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*

Volar. He aquí uno de los más ancestrales deseos del hombre. De las alas de Dédalo a las diseñadas por Leonardo da Vinci, de las estrellas o la luna al venerable anciano de barba cuya casa son las nubes, de los ángeles al Ángel caído, de los dragones a los ovnis, del zepelín al parapente, paracaidistas, ingravidez, astronautas, exploraciones y carreras espaciales, migraciones del alma, viajes astrales, de las abejas al avión y del avión a los drones, de los castillos en el aire a mi reino no es de este mundo y los pájaros en la cabeza. El vuelo ha sido uno de los grandes anhelos, de los grandes sueños de la humanidad, y el cielo, calzada y arrecife de los dioses, una suerte de inconsciente cósmico, espalda del amante perfecto, profundidad y misterio, origen de los grandes salvadores de la especie y, a su vez, laberinto, gruta, galería de los miedos atávicos más profundos.

Uno de los mitos más antiguos de las disciplinas poéticas ha sido la elaboración de una imagen del hombre volador [...] Esta utopía es sin duda una de las que más ha excitado la imaginación de los hombres [...] A los poetas, como miembros de un colectivo fuerte en la organización de los imaginarios, como productores de órdenes simbólicos, esta promesa aeronáutica les fue legada desde tiempos inmemoriales, a modo casi de misión. Y los poetas, desde tiempos por lo menos tan inmemoriales, se entregaron con mucho gusto a la construcción de una imagen voladora del ser humano (Labrador, 2003: 95).

No es necesario trazar una exhaustiva historia del vuelo en la poesía, basta citar algunos de sus hitos de pasada para comprender la importancia de esta ancestral relación. Ícaro –uno de los primeros hombres-pájaro– o Faetón –que entra en las bóvedas celestes en «calidad de usuario», mediante su carro de caballos sobrenaturales,

una de las primeras máquinas voladoras—, dos mitos fundacionales en la antigüedad de este ancestral sueño de los hombres; primeros mártires también de una precoz y aún imaginaria carrera espacial. No son los únicos casos. La antigüedad —dice Labrador— «no escatima esfuerzos a la hora de generar imágenes del vuelo tripulado»: Pegaso, las sandalias aladas de Hermes, los Estados y las civilizaciones aéreas de Luciano de Samosata, el monstruoso pájaro Roch o la alfombra voladora de *Las mil y una noches*, y un sinnúmero de ejemplos que podríamos seguir añadiendo, encerrados en lo fabuloso de cientos de *vuelos de la razón imaginada* (2003: 96 y ss.). Con contundencia y belleza expresa la humanidad su aspiración a lo aéreo. Así lo mostró la antigüedad, y así las épocas sucesivas:

La Edad Media tampoco se sustrajo a tales fantasías, ni en lo teológico ni en lo poético. En esta etapa, la utopía voladora obtiene un nuevo horizonte de especulación: el de la farmacología aeronáutica [...] las pociones mágicas de los *Lais* de María de Francia o los extraños ungüentos de la brujería [...] la magia negra que, desde *Las clavículas de Salomón*, dotan al nigromante de la capacidad del vuelo. Y la novela de caballerías contribuyó también con eficacia al engrandecimiento del imaginario volador. Sus castillos aerotransportados, sus caballos con alas, sus hipogrifos, como el que monta Astolfo en el *Orlando Furioso* antes de acceder a los archivos lunares, sus nigromantes que tenían la mágica capacidad de levitar, son a un mismo tiempo recuperación de las ensoñaciones grecolatinas y nuevos peldaños en esta trayectoria (Labrador, 2003: 97).

Si el vuelo se vinculó rápidamente en la antigüedad a una suerte de tecnología de la aviación, la Edad Media abre paso a una teología de la misma: la magia, la farmacología de las artes oscuras, la trascendentalidad de la elevación, van forjando un nuevo camino de este ensueño. Un camino que no tardará en reconducir la mística y que legará para el resto de los tiempos una de las codificaciones imagísticas más recurrentes de cualquier construcción poética: la ascensión, la elevación, como camino espiritual. El descenso de los ojos al papel para iniciar el ascenso, el vuelo, en las quintaesenciales vías del conocimiento. Aquí el vuelo se esencializa, poética, simbólicamente, el alma realizará siempre, en adelante, un viaje ascensorial en su evolución, en su progreso y, más tarde, también, un descenso a lo profundo permutando, especularmente, lo aéreo con las profundidades. El abismo, lugar donde nadar, bucear, significará volar de otra forma. Toda evolución espiritual, todo avance en el camino del conocimiento pasará a ser, a partir de este momento, un viaje vertical, de ascenso o de descenso a lo más alto, a lo más profundo. A veces, incluso, de manera simultánea. Con el Renacimiento irrumpirá nuevamente la tradición mecánica del vuelo. No es necesario extenderse en Leonardo da Vinci, sus alas artificiales, sus ingenios endiablados que prefiguran, y

acaso presienten, el helicóptero y las primeras avionetas; o en los más desconocidos proyectos de Roger Bacon y sus artilugios mecánicos movidos por manivela. Pero también insiste esta época en continuar el camino químico, que ahora será alquímico, místico, visionario, y que el Romanticismo no abandonará, desarrollando fantasías de fusión con los elementos naturales. Y, al fin, el sueño conviene hacerse realidad y aparecen las primeras máquinas voladoras a finales del XIX y comienzos del siglo XX. Para Labrador resulta sugerente comprobar cómo la aparición de las máquinas voladoras pareciera haber venido siendo preparada, soñada, por los poetas, los artistas y los filósofos a lo largo de tres milenios:

No puedo resistirme a insinuar que la actividad de todos estos artistas, lejos de ser un delirio de la imaginación o una suerte de pubertad fantástica, haya desbrozado el camino, haya articulado una imagen del hombre [...] Se haría así honor al *dictum* benjaminiano según el cual cada época sueña la siguiente (2003: 99).

Este largo camino de preparación para hermanar sueño y realidad del vuelo no tiene, sin embargo, un final feliz para los poetas en el momento de cumplirse. Podría pensarse que, tras milenios de construcción del imaginario que, finalmente, habría de llevarse a cabo, tras siglos de llevar en sus manos los mandos de la gran máquina voladora del sueño, cuando el hombre accede por fin a las alas y al control de los cielos, quedando a un solo paso de su unión definitiva con el misterio, los poetas dejan de necesitar cantar tal gesta. Sin embargo, tal silencio resulta, cuanto menos, sospechoso:

la vulnerable belleza de los artefactos de madera y tela [...] la emoción de los primeros vuelos, la tragedia de sus accidentes [...] poder contemplar la tierra a los pies o las nubes tan cerca. Todo esto nos hubiera hecho suponer que en los últimos años del siglo XIX habría surgido una amplia y fecunda poesía de la aviación [...] pero constatamos la ausencia de lo aeronáutico en la poesía de la segunda mitad del XIX, aquí, en Francia y [...] en toda Europa. No hay un solo poeta [...] que se alegre por aquello que después de tanto tiempo había sido tan intensamente deseado. Si rastreamos el corpus poético de la época solo podemos encontrar alguna manida imagen de los mitos grecolatinos que, insertos en el nuevo contexto tecnológico, solo contribuyen, con su anacronismo, a señalar con más fuerza la ausencia y la evasión respecto al momento histórico (2003: 101).

La tesis de Labrador, que también desarrolla, desde el análisis de otros fenómenos culturales, Roland Barthes en sus *Mitologías*, apunta hacia otra dirección. No es que el poeta diese por finalizado su trabajo «de laborioso soñador». Simplemente, no le dejaron seguir trabajando. Quedó expulsado de su propio sueño y de los mecanismos de producción simbólica de una nueva sociedad. Esta fractura con la

tradición poética anterior debe analizarse –según la tesis de Labrador, que continúa las propuestas iniciadas por Walter Benjamin– desde la situación del colectivo de los poetas en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, y «la ruptura que entre el cuerpo de productores simbólicos y la nueva clase regente se produce» (2003: 102, nota 6). El ascenso de las élites burguesas en Europa y el fin del sistema económico de mecenazgo que mantenía el cuerpo de los sistemas de producción simbólica del XIX, van a desencadenar el divorcio de la nueva clase social emergente con los sistemas artísticos y literarios en tanto que sus productores simbólicos. Más aún, en tanto que sus productores simbólicos de cámara, de cuyos servicios se decide prescindir. No estamos ante otra cosa que ante las tesis sobre la muerte del arte preconizadas por Marx y Hegel.

La burguesía pasa a regir el mundo y lo hace imponiendo un nuevo sistema de poder y, por supuesto, un nuevo sistema de legitimación de su poder [...] el sospechoso silencio del poeta no evidenciaría una incapacidad de captar la modernidad en el momento en que está emergiendo, sino la fractura existente entre la élite regente de la sociedad y el antiguo y aún prestigioso linaje del poeta [...] Es este el momento, vinculada al proceso capitalista, en que surge la publicidad como gran aliada simbólica del nuevo imaginario del poder que viene de un modo natural a suplantar el espacio que un día perteneció a los poetas (Labrador, 2003: 102 y ss.).

La publicidad, el nuevo género que daría en llamarse, posteriormente, ciencia ficción y que arranca desde un nuevo tipo de novela cuyo tótem se presenta en la figura de Julio Verne, otras realizaciones de corte más popular, como las que se producen desde el cabaret y el circo y, finalmente, el cine, asumirán el papel, antaño asignado a los poetas, de construir este nuevo imaginario burgués. Imaginario en donde la erótica del vuelo y el vínculo entre aeronáutica y futuro siguen vivos y se consolidan, expresando, demostrando, vehiculando y validando una nueva dimensión de poder, legitimando los logros, las capacidades y alcances del nuevo orden social instaurado, pero ya no bajo los auspicios de los poetas, marginados –«en las periferias de la superestructura cultural»–, que han dejado de ser los elegidos como artífices y productores de los sistemas de producción simbólica para el nuevo orden social. «Desconectado respecto a los centros de producción simbólica de su época», esta posición sitúa al poeta en un «limbo discursivo que provocará que sus poéticas carezcan de profundidad a la hora de pensar concretamente los cambios de su mundo» (Labrador, 2003: 108).

Es en este punto en donde, obligadamente, conectamos con otro fenómeno esencial que emerge en las poéticas finiseculares: la irrupción de lo que podríamos

considerar casi un nuevo género poético: la metapoesía⁷⁰. La metapoesía significa esencialmente el traslado del discurso teórico de construcción racionalista y científica, de la reflexión poética, al propio poema. Se desplaza así la teoría de su espacio natural y la literatura queda invadida, fruto de este desplazamiento, por la reflexión *literaria* sobre sí misma, objeto para el que su naturaleza, en un principio, no la había diseñado. Se convierte así la literatura, la poesía en este caso, en el elemento organizador y principio estructurados de sí misma, convirtiendo la reflexión sobre literatura en literatura, sometiéndose a sí misma a procesos intensivos de revisión, reestructuración, reconstrucción, y desarrollando una capacidad fundante para renovar y reorganizar el mismo código literario (Sánchez Torre, 1993: 78-83)⁷¹. Dado que –como apunta Sánchez Torre–, «la posibilidad de recurrir al poema como instrumento de reflexión sobre la poesía estuvo a disposición del poeta desde los orígenes de esta actividad» (1993: 133), cabe preguntarse por qué, si bien pueden encontrarse tímidos tanteos metaliterarios en diferentes momentos de la historia, es ahora cuando la metapoesía va a aflorar como un fenómeno radicalmente novedoso, auténticamente productivo y fecundo, y va a proliferar de manera imparable de finales de este siglo XIX en adelante. Señala Sánchez Torre como exagerado plantearse que el fenómeno del surgimiento y la

⁷⁰ Desde el plano más teórico, en su magnífico estudio del género Sánchez Torre (1993: 85-130) aborda el estudio de la metaliteratura en general, y la metapoesía en particular, desde el enfoque de las interrelaciones que se establecen entre autor-texto-lector e intertexto (contexto socio-histórico), entendiendo así que las «propiedades» del texto literario, más que tales propiedades, de carácter inmutable, serían, antes bien, una serie de interrelaciones que se resuelven «en un conjunto de convenciones y expectativas que, ante un texto dado, garantizan su recepción como literatura». Entiende así mismo el crítico que, tales convenciones, son «esencialmente posibilidades de significado, formas de naturalizar el texto y conferirle un lugar en el mundo que nuestra cultura define» (1993: 86). Desde esta óptica, viene Sánchez Torre a distinguir seis expectativas naturales de la literatura más una expectativa que a ellas añadirían la metaliteratura y la metapoesía por el hecho de ser tales. Serían las que él denomina como *expectativa de ficcionalidad* –que sitúa como «expectativa-matriz, generadora e integradora de las demás»–; *expectativa de significación*; *expectativa de necesidad, de originalidad o de revelación*; *expectativa de plurisignificación, de polivalencia o de ambigüedad*; *expectativa de unidad*; *expectativa de expresividad* y, finalmente, la que considera definitiva para lograr el proceso de la metaliteratura y de la metapoesía, la *expectativa meta* (para la explicación y desarrollo teóricos de cada una de estas expectativas remito al estudio citado, pp. 85-130). Sería esta última la que «nos hace esperar del metapoema una problematización de su carácter poético, es decir, del resto de las expectativas de lectura, y que, a la vez, sirve para neutralizar esa problematización y leer el metapoema como poema [...] no como reflexión sobre el poema». Se instauraría así un nuevo código de lectura que habilitaría la lectura del poema en tanto que poema, pues la ausencia de la *expectativa meta* conllevaría la imposibilidad de leer el poema como tal, cayendo así en «la trampa» de creer no estar ante un discurso poético sino científico. Estas tensiones «se resuelven en el interior mismo del sistema» gracias a esta nueva expectativa, la *expectativa meta* (1993: 118-119)

⁷¹ Sánchez Torre apunta diferentes direcciones que puede tomar el discurso metapoético según el elemento del proceso comunicativo en el que se focalice la reflexión metapoética. Así, el metapoema puede dirigir y centrar su reflexión «en el proceso comunicativo en su totalidad (en la poesía en general), bien en algún elemento del proceso: en el mensaje (el poema), el código (el lenguaje, las palabras, los signos), el emisor (el poeta) o el receptor (el lector)» (1993: 137).

proliferación de la práctica metapoética estén directamente relacionados con un cambio de paradigma «consistente en la suplantación de la confianza del discurso científico para la captación de la realidad por el discurso artístico y el modo de conocimiento –estético, intuitivo, no conceptual– que este organiza» (1993: 134), si bien sí puede afirmarse que este cambio de paradigma aparecerá en algunos discursos poéticos de épocas posteriores, como el de algunos poetas novísimos en la poesía española a partir de los años 70⁷², y que puede tener su forma embrionaria en la práctica (meta)poética de Mallarmé⁷³. Si creemos acertado el juicio del crítico cuando afirma que un estado de algún tipo de crisis acompaña generalmente a la proliferación de la actividad metapoética, y que, en sus orígenes, la proliferación de la metapoésia «se inicia en un periodo de crisis del discurso poético, cuando, a finales del siglo XIX, poetas como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé inician la ruptura con el Romanticismo» (1993: 134). Si bien aquí sería necesario matizar que esa crisis del discurso poético no solo proviene del instinto y la genial intuición de tres poetas para abrir nuevos cauces en la poesía, y la consecuente ruptura con la tradición romántica inmediatamente anterior que esto conlleva, sino que, además, hay que buscarla también en esta inhabilitación social a que se ve empujado el colectivo de los poetas como productores simbólicos de un nuevo orden social emergente. Tal crisis hay que buscarla también en la desconexión de los centros de producción simbólica de la época y en el consiguiente desplazamiento a las periferias de la superestructura cultural del momento, como ya hemos indicado. La

⁷² El mismo autor, sin embargo, discutiendo más adelante algunas consideraciones de Bousoño al respecto de la metapoésia, acaba reconociendo bajo la práctica metapoética de los novísimos el rechazo del modo de conocimiento racional y de los mecanismos de conocimiento científico, el rechazo de la razón y el lenguaje de la ciencia en favor de la razón, el lenguaje y el conocimiento de la poesía. Acogería así esta forma de metapoésia la tensión entre dos modos de conocimiento y decantándose por la confianza más o menos manifiesta en uno de ellos, «por el que vive y se justifica». Esta tensión se define así claramente en la poesía de los novísimos, aunque está presente en los orígenes de la práctica metapoética, en donde tal oposición entre los conocimientos científico-rationales y estéticos no se dispone, quizá, de manera tan radicalmente antagónica y excluyente. En realidad, en tales orígenes estaríamos ante dos modos distintos de conocer, el científico y el artístico o estético, cuya diferencia radica, según apreciaciones de Wagensberg, en que el primero «hace inteligibles ciertas complejidades, mientras que el arte transmite una complejidad ininteligible» (1993: 129). A partir de este punto, no es que uno excluya al otro, o el modo de conocimiento estético niegue la validez del científico. Es, simplemente, que el conocimiento estético «se perfila como el más eficaz modo de conocimiento, como el medio de avanzar desde el punto donde se detiene el discurso científico». Y el metapoema cumple aquí un designio claro: es «un proyecto cognoscitivo, un proyecto de lucidez» (1993: 120-129). Un conocimiento que opera desde el mismo proceso creador, como decía Valente. Tras todo ello, Sánchez Torre conecta esta práctica metapoética novísima con la práctica metapoética mallarmeana desde la idea de *crisis* (1993: 149 y ss.).

⁷³ Recordemos que Mallarmé es considerado el auténtico impulsor de la metapoésia. Y aunque las nuevas concepciones del lenguaje y de la poesía encuentran antecedentes en algunas de las fórmulas críticas románticas, sobre todo las encarnadas por Novalis o Poe, en estos tales concepciones no salen del discurso teórico ni se incorporan al poema, siendo así Mallarmé «el primero en desplazar las reflexiones sobre el poema desde el discurso teórico al poema mismo» (Sánchez Torre, 1993: 135).

suma de todos estos factores es la que va a provocar ese estado de *crisis*, consustancial a la emergencia y proliferación de toda actividad metapoética, en las nuevas poéticas finiseculares, desencadenando así el nacimiento y desarrollo vertiginosos de la actividad metapoética, de la nueva fórmula hallada por la poesía, que viene a situar a la misma poesía en su propio vértigo. Esto es así por cuanto, como veremos, la actividad metapoética va a revelarse como un sistema utilísimo para que el poeta encuentre y desarrolle mecanismos discursivos de legitimización; fórmulas y modos para legitimarse a sí mismo y para legitimar la poesía como una forma de producción culturalmente válida, en los nuevos contextos histórico-culturales de los nuevos órdenes sociales.

El *homo romanticus*, pese a su rebeldía y posición de choque contra la sociedad, contra el *homo sociabilis*, seguía resultándole útil a esta y produciendo estructuras simbólicas que le resultaban válidas. Su canto a la libertad, su reivindicación del yo más profundo y la subjetividad de todas las cosas, su nueva hipersensibilidad, su nueva manera de concebir y entender la naturaleza, la vida, el hombre y las relaciones entre ellos, no hacían sino invitar al hombre a conquistarse a sí mismo, a conquistar la libertad, espíritu muy en consonancia con aquellos otros espíritus revolucionarios y con las grandes revoluciones sociales que vinieron y que habrían de venir. El *homo romanticus*, pese a su espíritu de rebeldía, aún tenía un sitio en las producciones simbólicas del orden social de su época y conectaba con las ansias de libertad de grandes núcleos sociales. Era un profeta que hacía que el hombre se cantase a sí mismo. Pero la profecía se había cumplido, el hombre, tras las grandes revoluciones libertarias, había conquistado su libertad, se había conquistado a sí mismo y vivía ahora en una cómoda felicidad social, por lo que la labor del profeta había terminado. Otros poetas reacomodan sus cantos y se hacen instrumentos del Estado pero la nueva sociedad profetizada y emergente encuentra otros mecanismos de producción simbólica útiles y más eficaces para validar y legitimar sus nuevas estructuras, producciones simbólicas encaminadas a revelar y consolidar su nuevo *status* de poder y potencia, a autocomplacerla y deleitarla, a mantener el hechizo. Así la publicidad, la novela, después el cine, se muestran idóneos para hechizarla y mantener la llama viva de la fascinación por los nuevos prodigios industriales y culturales de que es capaz este orden social. El poeta queda impotente ante esta situación y relegado a resquicios más nostálgicos, a producciones de melancolía que anhelan pasados gloriosos pero no siendo ya útil para los hechizos y las autorreafirmaciones que necesitaba esta sociedad. Es

entonces cuando vienen a aparecer los simbolistas y la metapoesía. La impotencia de las poéticas finiseculares ante la interrogación poética del mundo se irá disolviendo a medida que se vaya articulando una nueva resolución de la poesía desde el ámbito simbolista de la modernidad y, después, desde las vanguardias, sus poéticas y cosmovisiones, desencadenándose un proceso de musculación y vigorización de la palabra poética. Estas nuevas poéticas van a iniciar un cambio de rumbo respecto a la última reliquia de su linaje, el *homo romanticus*, pasando a concebir el mundo como un misterio a descifrar. Es el nacimiento del poeta como visionario. Visionario y *médium*, supremo «sacerdote de una nueva religión», que entiende que el único misterio que existe es la realidad, y que es el poeta quien tiene las armas necesarias para indagar este misterio, quien está preparado, quien puede y debe examinar, profundizar, en tal misterio, descubrir las correspondencias, las relaciones ocultas entre los objetos sensibles, entre la realidad y el hombre, y revelarlas. Es al poeta a quien le está destinada esta labor de indagar lo oculto, lo inaccesible de otra forma. Los gestos del nuevo vidente van a proliferar y multiplicarse, proyectándose de múltiples maneras, como por ejemplo en el motivo del viaje inmóvil, poetizado ya por Blake con anterioridad (Millarés, 2005: 54-55). Quizá –como la misma Millarés nos recuerda– nadie supo explicarlo mejor que Rimbaud, en cuyas «Cartas del vidente» escribió: «El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos [...] se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito –¡y el supremo Sabio!– ¡Porque alcanza lo desconocido!» (1985: 93).

En este punto la sensibilidad romántica y la simbolista parecen conectar, puesto que ambos se enfrentan, de alguna manera, al conocimiento científico y racional como modo de captar y comprender el mundo. Pero mientras el individualismo extremo de los románticos se encamina a lo revolucionario, contraponiendo a la razón el sentimiento puro, la subjetividad, las formas de la libertad, los simbolistas van a encontrar un camino distinto. Para ellos, el conocimiento estético no es solo un camino emprendido, es el camino que ofrece la alternativa a la razón. Una forma de conocimiento intuitiva, iluminada, que será la única capaz de revelar lo enigmático y oculto de la realidad, lo que no puede revelarse de ninguna otra forma y está vedado al mismo conocimiento racional y científico⁷⁴. El profeta, el desahuciado, se ha convertido en el visionario⁷⁵.

⁷⁴ La metapoesía se eleva a la categoría de necesaria en la medida en que implica para el individuo (un individuo desdoblado primero en el autor, y después en el lector, a través del texto) un proceso de revelación del mundo, un examen sostenido de la realidad, y una indagación de las conexiones ocultas

Como visionario, plasmará en sus producciones ese significado oculto, esas relaciones que él capta y encierra en un objeto pensado perfectamente para ello: el poema. Es el inicio del concepto moderno de poesía. El poema como forma donde volcar un significado que queda así apresado y encerrado para siempre a disposición de los hombres. Un significado que se hace «presente eterno», y que los lectores deben rastrear y descubrir al enfrentarse al poema, para iluminarse en esta vía del conocimiento. En el texto pasa a no haber otro significado que el sacramentalmente captado y ofrecido por el poeta a sus semejantes. Objeto sagrado que se ofrece como invitación a comulgar con tales revelaciones. La *intentio auctoris* pasa a ser el mecanismo de gobierno inmutable en el texto poético y el poema ha abierto una nueva dimensión: es ahora un objeto gnoseológico, de conocimiento. Los poetas han encontrado la manera de romper el hechizo autocomplaciente, generado por sus nuevos productores simbólicos, en que vivían el nuevo orden social, consiguiendo de esta forma que la sociedad despierte de este hechizo y gire sus ojos de nuevo hacia ellos. Toda sociedad que cree avanzar en el camino de la civilización hacia órdenes superiores entiende que su cultura debe estar relacionada con nuevas formas de conocimiento que superen las anteriores, dejando así atrás a las civilizaciones y las culturas precedentes. Si esta nueva forma de conocimiento se iba a encerrar en la poesía, en lo estético, esta nueva sociedad debía hacerla suya. La poesía había encontrado el camino para volver a seducir a la nueva sociedad y el nuevo orden cultural. Vuelve a ser necesaria para esta sociedad porque la ofrece lo que nadie más puede ofrecerla: una forma de conocimiento superior que va a legitimar a la nueva cultura que la acoge como forma de civilización también superior, en avance, en evolución, encaminada a la cima, a la *ἄκρος* de las civilizaciones.

entre mundo, realidad y hombre. Se establece así una suerte de confianza en el valor gnoseológico de la poesía, que será la razón última de la práctica metapoética. (Sánchez Torre, 1993: 147).

⁷⁵ Tanto uno como otro han generado una amplia y rica gama de estereotipos vitales que en ellos se insertan. Así, el dandy, el genio creador, el genio demoníaco, el sonámbulo, el nómada, el superhombre, el enamorado, el suicida, que se inscriben en el ADN del *homo romanticus* (perfectamente estudiados todos ellos por Argullol, 1999: 225-315), o el bohemio, el decadente, el artista excéntrico y extravagante que produce el *homo symbolicus*, y que encuadran perfectamente con el poeta visionario, que lleva a cabo un simulacro de desconexión social, pasando su vida imbuido en sus elucubraciones y en las incursiones en los bajos fondos del mundo buscando, encontrando, experiencias iniciáticas, iluminaciones, revelaciones y conexiones ocultas entre la realidad y el hombre, entre el hombre, el mundo y la vida. Todos estos estereotipos relacionados con la figura del poeta y del artista en general (así como otros de producción posterior: el gurú, el iluminado, el profesor de altas esferas...), han cristalizado profundamente en el imaginario de la cultura contemporánea, donde han quedado a disposición de posteriores generaciones de poetas y artistas que los han ido asumiendo de manera alternativa para reafirmar o revalidar profundas condiciones y convicciones revolucionarias, contestatarias, visionarias, contraculturales o, en la vertiente institucionalizadora de la alta cultura, socialmente necesarias.

Para elaborar este nuevo camino, la metapoésía se revela como un instrumento esencial. En tanto que forma «higiénica, purificadora y renovadora del acto de poetizar [...] opera como solución a la crisis, como apertura de fronteras», dirigiéndose a una nueva concepción de sí misma que la rehabilita culturalmente por la vía del conocimiento. Hablar de metapoésía es situarse ante una «necesidad histórica de la literatura» (Sánchez Torre, 1993: 134-135). La traslación de la reflexión teórica de los ámbitos del conocimiento como discurso científico al poema logra varias cosas de manera simultánea: desenmascara las limitaciones y las falacias del discurso racional como forma de conocimiento; ofrece una alternativa a este; aúna la misma reflexión con su demostración práctica, promoviendo la forma de conocimiento estético teorizado a la vez que lo produce en objetos prácticos que lo demuestran, puesto que el metapoema no es un texto crítico ni científico sino que sigue siendo, ante todo, un poema. Vuelve a despertarse la fascinación por la oscuridad, por los vínculos mágicos que se establecen entre lenguaje y realidad, «articulando un lúcido proyecto cognoscitivo» que convierte al poema en un objeto cultural de valor por su carácter gnoseológico (Sánchez Torre, 1993: 136)⁷⁶. En el momento en que la sociedad enjuicia y condena al poeta como su

⁷⁶ A partir de este momento, la metapoésía irá unida siempre a este carácter y se revelará como un mecanismo fértil para resolver situaciones estéticas de crisis, ya sea por el agotamiento natural de las expresiones poéticas que se suceden y la necesidad de encontrar nuevos caminos, ya sea por las relaciones de acercamiento y distancia, de comunión y fractura, entre el poeta y su devenir en la historia y los nuevos contextos histórico-sociales. Este valor gnoseológico del poema y de la metapoésía se muestra altamente eficiente para desarticular nódulos de crisis y lo hará una y otra vez desde diferentes discursos. Así, los poetas sociales de la España de postguerra, por ejemplo, en una poesía que aparentemente se presta tan poco a las fórmulas del conocimiento, encontrarán en la metapoésía un mecanismo idóneo para legitimar una nueva posición y función del poeta, configurándose como una suerte de hombre elevado que ejerce de *medium* ante sus semejantes, erigiéndose como auténtico mesías que desciende al mundo para salvarlo mediante la palabra poética, mediante su “arma cargada de futuro”. En otro momento posterior de la poesía española, la metapoésía será otra vez esencial en los nuevos discursos poéticos, como los de la Generación del 50 o, posteriormente, los poetas novísimos. Nuevamente, mediante la metapoésía y su valor gnoseológico, unos y otros consiguen redimensionar la obra poética, reconfigurándola desde el objeto que encierra un significado unívoco descubierto o trasladado por el poeta hasta el poema en una forma de «presente eterno» (*criterio auctoris*), hasta el medio para elaborar nuevas formas de conocimiento. A partir de esta nueva reconfiguración, el conocimiento dejará de ser una intuición previa que se refleja en el poema para surgir en el proceso creativo de elaboración del poema. El poema se convertirá así en un instrumento de conocimiento que se revela, regula y resuelve en su propio proceso de creación. Esto va a unirse, a su vez, a las nuevas concepciones del poema, de los textos, como objetos plurisignificativos, que no encierran, sino que abren y generan, nuevos y múltiples significados, y en cuyo proceso de generación debe entrar a formar parte de manera activa el lector. Se abre así la obra de arte, los textos literarios, el poema, a las *intentio operis* y *lectoris*, cobrando una nueva dimensión que marca la diferencia entre la concepción moderna de la poesía y la postmoderna, siguiendo las tesis ya expuestas de Debicki. Esta nueva condición ha sido perfectamente descrita por Umberto Eco en su *Obra abierta* (1992). Vemos cómo estéticas muy dispares y diferentes en el tiempo, en el espacio, en sus estructuras internas y la relación de estas estructuras con sus contextos, se sirven igualmente de la metapoésía para validar sus discursos. Y esto es lo que nos importa del discurso metapoético. Porque la metapoésía se muestra, como apuntábamos, mecanismo eficiente para producir y legitimar nuevos discursos poéticos y nuevas relaciones entre los poetas y sus contextos-histórico sociales cambiantes. Esto

productor simbólico, empujándole a los márgenes, y lo releva del cargo confiando esta labor a otras esferas, el poeta se ve empujado por la necesidad de encontrar un nuevo sentido por sí mismo a su propia labor, se ve impelido a autolegitimarse, y, al mismo tiempo, ese ejercicio de autolegitimación que es la metapoesía, que amplía los márgenes discursivos e indaga las relaciones entre el lenguaje y la trascendencia del lenguaje poético de la propia poesía, va a erigirse como fórmula de sentido. La poesía se reprograma y se agarra a ese, el único salvavidas que parece quedarle al alcance: ser un instrumento puro de conocimiento. Al intentar descifrar sus propios secretos, y entender los mecanismos en que genera significaciones algo que ha resultado trascendental durante milenios para las sociedades del hombre, la poesía vuelve a unirse a lo ascético, lo visionario, y el poeta, al ser iluminado de la cultura. Este impulso de volver a pensarse a sí misma, de reflexionar sobre el poeta, sobre el sujeto y el hecho poéticos, es una reacción consustancial a esta crisis, una forma de volver a legitimarse, a autolegitimarse. A partir de este momento, puede rastrearse una emergencia de la *metapoesía* sin parangón, en casi todos los estilos, formas, corrientes, generaciones, obras originales y personalísimas, abarcando casi un siglo de producción poética. El poeta resurge de sus cenizas finiseculares y vuelve a ser el asceta, el iluminado, el visionario, el tocado por dioses, pero esta vez por dioses interiores, el *médium*, el gurú, el sacerdote de una verdad que llevar a los hombres. En otras palabras, el poeta vuelve a ser prometeico.

es lo que conecta cualquier forma y actividad metapoética posterior con las simbolistas y mallarmeanas, independientemente de enfoques que se vinculen a concepciones modernas o postmodernas, y este poder arranca con la capacidad gnoseológica del discurso poético, que la propia poesía adquirió, y cuyo carácter le fue impreso a través de aquellas primeras prácticas metapoéticas. Todas estas cuestiones están tratadas por extenso, con abundantes análisis teóricos y poemáticos e infinidad de ejemplos, en el estudio de Sánchez Torre en que nos basamos (1993). Conviene resaltar también que la metapoesía no es, por supuesto, el único discurso asumido por la poesía. No es óbice, por tanto, de que, junto a él, se asuman o articulen otros discursos poéticos paralelos que pueden valerse o no, igualmente, del género metapoético. Esto puede observarse nítidamente en la época transicional de la poesía española, en donde, culturalmente, se desarrollan diferentes cauces poéticos, unos centrales, institucionalizados, oficializados y, paralelamente, otros marginales, periféricos, sepultados, que responden a un imaginario herido y que han sido perfectamente delineados y estudiados por Germán Labrador, por ejemplo, en *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española* (2009) o, de más reciente aparición, en *Culpables por la literatura. Imaginación, política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (2017), a las que remito.

Es el momento de analizar cómo se vinculan todos estos elementos en la poesía de Vicente Aleixandre. Y cómo desde estos vínculos se alcanza a trazar una original propuesta reinterpretaiva del mito de Prometeo. Para cuando el genial poeta del 27 inicia su labor creadora, la figura del poeta ya ha recuperado su *status* como agente funcional dentro de los sistemas de producción simbólica activos de la burguesía y la nueva cultura de la modernidad. Hecho que arranca, como hemos visto, con las propuestas maduradas por los simbolistas y la actividad metapoética iniciada y desencadenada por Mallarmé. Recogiendo nuevamente el tema de volar, podemos encontrar ahora poemas como «*Zone*», que inaugura *Alcoholes* de Apollinaire, uno de los puentes entre el fin de siglo y la vanguardia, y que resulta una especie de *bypass* entre la renuncia nostálgica del fin de siglo y la realidad del vuelo de la humanidad. El poeta reúne en el poema «a todos los integrantes de la aventura voladora, todas las criaturas de la mitología que, enfrentadas al mundo moderno, rinden pleitesía a Cristo, paradigma aún válido del vuelo», realizando una «poderosa y moderna» crítica a su época (Labrador, 2003: 111-112). A partir de esta recuperación, podremos ver a los aviones nuevamente planeando por la poesía, por ejemplo, en la vanguardia, que asume el avión, junto a otros prodigios mecánicos futuristas, como un «objeto poético de necesario canto», antes de que estos prodigios mostraran su lado más oscuro y apocalíptico durante la guerra. Pero hay otra vertiente también del vuelo, de raíz mística, visionaria. El vuelo, con toda su carga simbólica tradicional adquirida, se presta útilmente para las elevaciones de los sentimientos sublimes. Así, encontraremos cientos de versos que nos explican que *Solo quien ama vuela* (Miguel Hernández) o cláusulas amorosas como las de Oliverio Girondo, capaz de perdonar cualquier cosa a las mujeres salvo *que no sepan volar*⁷⁷. Pero el vuelo también se va a prestar a la indagación y experimentación metafórica, como las exploraciones de las metáforas aeronáuticas que ofrecerá Vicente Huidobro en *Altazor*, o las indagaciones cognitivas del fenómeno

⁷⁷ Tradicionalmente la poesía mística ha recurrido al erotismo. Lo espiritual recurre a lo carnal para traducirse como muy bien explicó Dámaso Alonso en el prólogo que escribió para Blas de Otero en *Ancia*: «El amor, el amor humano es, en nuestra vida mortal, lo que más se aproxima a infinitud; es decir, lo que más se puede parecer al amor divino. El amor divino es inexpresable, por eso la literatura mística de todas las épocas ha hecho del amor humano símbolo o expresión del divino» (2003: 18). Dado el misticismo que, en una de sus vertientes, adquirió el vuelo desde la tradición como metáfora de la experiencia espiritual, es casi natural que tal simbología pueda recorrer también el camino inverso. De esta manera, un elemento cargado de misticismo y simbología espiritual, como el vuelo, presta ahora sus potencias simbólicas al erotismo para recorrer este camino inverso. Sirviéndose del vuelo y su simbología espiritual, da cuenta del carácter de infinitud del amor, del erotismo, y de la experiencia espiritual, trascendental, que supone. Si la mística recurría al erotismo para, desde la dimensión metafórica, dar cuenta del «inexpresable amor divino», igualmente se sirve el erotismo de la metáfora de la experiencia mística y espiritual para dar cuenta de la inexpresable, trascendental, experiencia erótica o amorosa.

poético que realiza Vicente Aleixandre. En este, el vuelo y la metapoesía van a confluír para darnos una vía de acceso al conocimiento de, y a través de, la poesía, del hecho poético, enlazando con las corrientes de la modernidad inauguradas por los simbolistas que conformaban la poesía como lúcido proyecto cognitivo, de iluminación.

El vuelo era una ensoñación, una gramática de la creación –por utilizar palabras de Steiner– demasiado potente, demasiado profunda, propulsada por carburantes míticos demasiado insensatos, demasiado lúcidos como para renunciar a ellos. Algunos poetas, entre los que se encuentra Aleixandre, dejan así de lado el engranaje simbólico de la de la mecánica y la aviación, y abren el vuelo al proyecto gnoseológico de la poesía. El vuelo ya no es solo ensoñación. Ya no es solo, como lo hacía desde la aviación, representación de un nuevo régimen social con sus políticas de poder ni, desde otro lado, la posibilidad apocalíptica, el poder de destrucción y autoaniquilación. Ya no solo representa el desarrollo, la tecnología punta, la seducción de la máquina en la modernidad futurista. Hay una vertiente poética que esencializa el vuelo, lo sitúa en una dimensión mítica de toda una tradición visionaria.

Si las vanguardias, de alguna manera, recuperaban las máquinas voladoras y la capacidad de experimentación metafórica del vuelo, puede rastrearse en toda la poesía posterior a las vanguardias una clara desvinculación de la poesía con el sueño del vuelo en tanto que física tecnológica y mecánica. Por otro lado, las criaturas fantásticas que despegan de la tierra, los ojos que ven la tierra como la ven las nubes o las estrellas, la música de las esferas, los túneles de viento, todo ha quedado anticuado, superado para los nuevos proyectos de producción simbólica de la poesía. Los viejos modelos no son funcionales, son ya materia gastada por el tiempo. Reduplicarlos sería negociar una retórica vacía, inservible. El poeta necesitaba mitificarse, para lograr un sentido de sí mismo que le había sido arrebatado. Lo hizo. En estos territorios está ya el poeta. El vuelo, decíamos, se minimiza, se esencializa, se hace interior. Invierte su viaje, su espacio, sus horizontes, y va a despegar para ir al encuentro de uno mismo. De ahí que el poeta, como veremos en Aleixandre, pase a tener “aliento de pájaro”. Si la poesía se repliega sobre sí misma y la *metapoesía* reaccionaba ante la pérdida de lugar de los poetas mediante un proyecto de conocimiento; y si el vuelo está ampliamente dotado de potencias simbólicas que lo hacen versátil para las metáforas del conocimiento, la confluencia de ambos solo estaba esperando a sus poetas. La aventura del conocimiento es la aventura del vuelo, la comunión con lo sagrado, con lo divino, que ahora está en uno mismo. Cuando el poeta fue cuestionado, la poesía respondió repitiendo este hecho,

preguntándose por ella misma, abriendo así todo un mundo de posibilidades en busca del significado de la poesía y conectándose, nuevamente, con su dimensión más sagrada, la del misterio, la del conocimiento de ese misterio. El vuelo va a irrumpir por tanto en esta dimensión para que la poesía se celebre a sí misma en una nueva fórmula sacralizadora.

M^a Isabel López Martínez (1992) ha realizado un magnífico estudio de la plurisignificación del símbolo del pájaro y su evolución dentro de la obra de Vicente Aleixandre⁷⁸. Es un símbolo tratado en una dimensión multisignificativa que va a evolucionar y va a adquirir diferentes connotaciones según la producción aleixandrina avance y atravesase diferentes fases y propuestas poéticas. Pero estos distintos usos y matices de un mismo material expresivo se unifican bajo un núcleo común: el tratamiento metapoético. Lo primero que debemos resaltar es la condensación del fenómeno del vuelo bajo una forma concreta: la del pájaro (que, unas veces, se presenta de manera genérica y, otras, se concreta en diferentes tipos o especies que permiten añadir, perfilar, delinear aspectos, matices simbólicos concretos, según la circunstancia textual lo requiera). La elevación, la altura, la conexión con el enigma es jerárquica y vertical. La vieja metáfora del vuelo es recuperada, pero redimensionada: al tratarse de un viaje de conocimiento, de un vuelo interior, se hace íntima, sutil, perifrástica, vertiginosa. Quizá ninguna especie preste más niveles, más recurrencias, más prestancia simbólica para ello que las aves. El viejo animal que quizá despertara las primeras imaginaciones que indagaron las culturas del aire. El pájaro ahora puede ser soñado y entendido, descifrado, conocido en todas sus formas y volúmenes, en sus costumbres,

⁷⁸ Las consideraciones que aquí siguen se basan en su magnífico trabajo. Cabe mencionar, por otro lado, que Vicente Aleixandre estuvo relacionado con diferentes poéticas y concepciones de la poesía a lo largo de su trayectoria. Una de las que más se relacionó con el poeta, sobre todo en los años 50, a partir de sus polémicos aforismos publicados en *Ínsula* y algunas de las conferencias pronunciadas por el poeta a lo largo de esos años, fue la concepción de la función de la poesía como *comunicación*. Idea esta sobre la que se polemizó dilatadamente en aquellos años y que en algún momento se quiso contraponer a la concepción de la poesía como conocimiento alentada desde la “Escuela de Barcelona” (para esta polémica, cf. Ramos, 2008). No obstante, cabe recordar al respecto las consideraciones de Debicki: este concepto de *comunicación* «llegó a abarcar toda una gama de actitudes, desde una sencilla creencia en una poesía de mensajes sociales hasta una actitud moderna, que ve el poema como una encarnación de significados complejos». Consideración esta última que sirvió de fundamento a Bousño para sus estudios sobre la poesía aleixandrina (1997: 93). Cabe recordar, así mismo, que, como el mismo crítico afirma en otro lugar, «un texto puede contradecir la poética consciente de su autor» (1997: 12). En todo caso, más allá de estas polémicas, creemos que la poesía de Vicente Aleixandre está íntimamente ligada en muchos momentos con una concepción gnoseológica de la poesía. Como base a estas consideraciones nos remitimos al estudio de José Olivio Jiménez (1982) en donde el crítico analiza el *conocimiento* como tema fundamental de la poesía de Aleixandre, junto a todos los símbolos por medio de los cuales este se representa y dinamiza. En sus presupuestos confluyen muchas de las consideraciones que realiza López Martínez en su estudio.

sus porqués, sus rudimentos biológicos, sus asentamientos o peregrinajes, pero sigue siendo esa criatura que está ahí, donde alguna vez le hubiese deseado estar al hombre. Criatura cercana, amistosa, frágil, pero igual de anhelada y misteriosa. Criatura que, además, posee otro don: el canto. Símbolo del canto puro, que alguna vez quisieron los poetas. Una criatura que hace retornar al poeta a los orígenes de la poesía, a sus formas primitivas. La música, el vuelo de la imaginación, se aúnan en esta criatura mínima y cuántica, cercana y lejana, natural, cultural, sin complejidades mecánicas, sin la necesidad de la modernidad tecnológica ya desechada. Los pájaros se manifiestan como un símbolo perfecto para el trabajo metapoético. Y es aquí donde la poesía de Vicente Aleixandre, surrealista pero telúrica, panteísta, cosmovisionaria, multisignificativa, va a surgir, en una de sus muchas posibilidades, rentabilizando todas estas intuiciones. Al margen de usos metafóricos eventuales, López Martínez ha establecido cuatro grandes y diferentes formas de codificación del pájaro desde niveles metapoéticos, que podemos ir encontrando, alternándose o entrecruzándose –no de manera seriada y cronológica–, a lo largo de la obra de Aleixandre. La última de estas formas nos conduce al mito de Prometeo. Estos niveles metapoéticos se sitúan en una dimensión gnoseológica del poema y conectarán, unas veces, con una visión del poema más cercana a la modernidad (con una concepción de este como «presente eterno»), sobre todo, en las fases más tempranas de la producción poética del poeta; otras veces, los niveles metapoéticos conectarán con nuevos caminos estéticos y parecerá que anticipan, anuncian o se hermanan con las sendas que habrán de conducir la poesía a la postmodernidad. Así, siguiendo la propuesta de López Martínez (1993) encontraríamos una primera codificación en que el pájaro se activa como símbolo de la voz del poeta, desde el *topos* que iguala poesía y canto. Es esta variante una de las que articula en este versátil signo del pájaro las dos posibilidades simbólicas que mencionábamos: vuelo y música (música como *canto*). Esta vertiente tropológica ya está presente en algunos momentos de *Espadas como labios*⁷⁹, como el que encontramos en el poema «Acaba» (*hecho aliento de pájaro, / he volado sobre los amaneceres espinosos, [...] Como una nube silenciosa yo me elevaré de mí mismo* [2005: 276-277]), en donde el poeta lleva a cabo su labor metamorfoseado en “aliento de pájaro” (López Martínez, 1993: 96), y podrá seguir apreciándose en poemas tan significativos de su etapa posterior como «El poeta» (2005: 473-474), texto inaugural de su capital *Sombra del paraíso* (1944), cuyos versos

⁷⁹ Todas las citas que siguen de la poesía de Vicente Aleixandre se realizan a través de la edición de sus *Poesías completas* (2005).

citamos al comienzo de este apartado⁸⁰. Serán muchos los poemas en que los atributos de las aves representarán la capacidad del poeta como ser para indagar en lo desconocido, la condición elemental del poeta para escuchar, para entender al cosmos, en una actividad donde la palabra poética, el canto del poeta, ese “aliento de pájaro” se muestre como camino para hechizar, extraer, contribuir a la belleza o para llegar hasta la inocencia del mundo (1993: 98). En este camino, la propia palabra va a encarnarse en todo tipo de aves y criaturas voladoras, así, será palabra-paloma, será avispa o ruiseñor, como si encarnara uno de los versos del propio Aleixandre en que uno de los interlocutores del poema, trasunto del poeta, se funde con la criatura, con la esencia voladora: *Me llamo tú. Soy tú, pájaro mío* («Los amantes viejos», *Diálogo del conocimiento* [2005: 1091-1096])⁸¹. Tenemos así

una armonía en la significación metapoética atribuida a las aves según las diversas etapas. En un primer momento, dentro de un ambiente de resonancias románticas, funcionan como medios de salir de los estrechos contornos de la realidad y penetrar en el más allá de la mera razón que lo telúrico representa. En libros como *Sombra del paraíso* o *Historia del corazón* el avance en el contenido tiene que ver con la permeabilidad de los poemas a duras experiencias vitales [...] En la última etapa, y en concreto en los *Diálogos del conocimiento*, las aves resultan bulliciosas cuando el vate evoca su juventud, apta para comunicar y transmitir los sonidos del cosmos (López Martínez, 1993: 101).

⁸⁰ No será la única vez en que el poeta inaugure un libro con una fórmula similar. Puede citarse así, por ejemplo, sus *Poemas de la consumación* (1968) que se abre con el poema «Las palabras del poeta». La auto-conciencia de los múltiples niveles metapoéticos que la obra de Aleixandre va encerrando a lo largo de toda su obra, anticipa lo que iba a ser uno de los rasgos principales de las producciones poéticas de generaciones posteriores. Es este un rasgo esencial de la poesía de Aleixandre presente en sus diferentes etapas y con distintas evoluciones con el que, por otro lado, Aleixandre siempre sintonizó, y al que dio cabida y desarrollo poético, de maneras distintas, en prácticamente todas sus obras. Esto sitúa la obra de Aleixandre, a nuestro juicio, en una vertiente sumamente innovadora que trazó puentes continuos entre las diferentes concepciones poéticas de la modernidad y de la postmodernidad, contribuyendo de manera decisiva, junto a las nuevas generaciones de poetas, a la transformación de los presupuestos poéticos de la modernidad, hasta derivar, estos y sus últimas obras, en modos poéticos de una concepción ya puramente postmoderna de la poesía, haciendo algo más que sintonizar con los nuevos presupuestos postmodernos: contribuyendo decisivamente en este nuevo camino que la poesía española habría de tomar definitivamente a partir de los años 50.

⁸¹ No en vano dice Debicki sobre este libro que continuó la búsqueda incesante de «un nuevo conocimiento de la existencia mediante la poesía. También continúa la autoconciencia acerca del proceso poético que se había desarrollado en su obra». La obra nos brinda así «lo que José Olivio Jiménez ha llamado [...] ‘una gran escritura abierta, multívola, devorándose insaciablemente a sí misma’» (1997: 246).

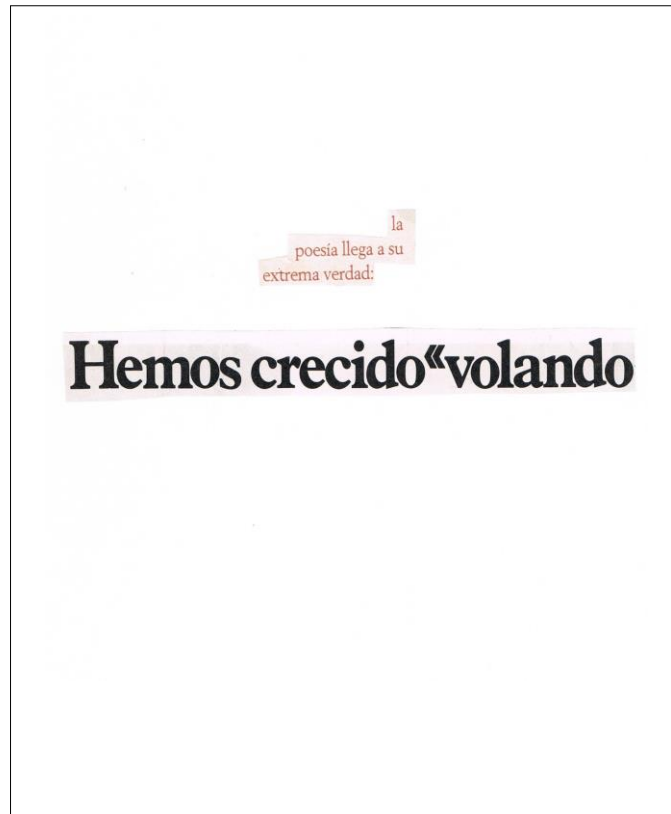


Fig.15. «*La poesía llega a su extrema verdad*».
Poema collage de Vicente Gutierrez. Colección del autor

Esto nos lleva directamente a la segunda y tercera de las codificaciones del pájaro en la obra aleixandrina, quizá algo menos interesantes. Así, veremos a la alegría involucrarse en las trazas simbólicas de los pájaros (segunda codificación), especialmente cuando estos van a ir a situarse a los ojos, «parte espiritual de la persona tendente a la elevación», o la aparición analógica de pájaro y corazón (tercera codificación), que hereda los ecos místicos de ascensión del alma a través de la carne, siempre tras un halo de «solidaridad con el cosmos, para llevar a efecto el tan debatido panteísmo» (1993: 101-103). Más interesante y evocadora resulta, sin embargo, la cuarta y última de las codificaciones que ha visto López Martínez, y que nos conduce directamente al mito de Prometeo. El águila va a surgir aquí como clave del proceso, símbolo claro que unifica toda la poética y metapoética de los pájaros aleixandrinos con el mito de Prometeo. Además, como bien ha visto López Martínez, va a conjugar todos los valores pertenecientes a las tres codificaciones anteriores, aglutinando «la salida de lo meramente material, los deseos de sublimación y [...] el canto artístico» (1993: 105).

El tratamiento mítico de Prometeo, sin embargo, no va a producirse de manera explícita, y serán las entrañas del poema las que, por un complejo sistema sináptico de alusiones y metáforas, poco a poco hagan que su resonancia y sus reminiscencias afloren, como si de un cuadro daliniano de doble imagen se tratase, en donde cambiando la forma natural de mirar de pronto las figuras que creíamos ver se van convirtiendo, poco a poco, en otra cosa que se nos revela sin que esas figuras dejen de ser lo que eran. Es el caso del poema «Las águilas»:

- El mundo encierra la verdad de la vida,
aunque la sangre mienta melancólicamente
cuando como mar sereno en la tarde
siente arriba el batir de las águilas libres.
- 5 Las plumas de metal,
las garras poderosas,
ese afán del amor o la muerte,
ese deseo de beber en los ojos con un pico de hierro,
de poder al fin besar lo exterior de la tierra,
10 vuela como el deseo,
como el azul radiante, corazón ya de afuera
en que la libertad se ha abierto para el mundo.
- Las águilas serenas
no serán nunca esquifes,
15 no serán sueño o pájaro,
no serán caja donde olvidar lo triste,
donde tener guardado esmeraldas u ópalos.
- El sol que cuaja en las pupilas,
que a las pupilas mira libremente,
20 es ave inmarcesible, vencedor de los pechos
donde hundir su furor contra un cuerpo amarrado.
- Las violentas alas
que azotan rostros como eclipses,
que parten venas de zafiro muerto,
25 que seccionan la sangre coagulada,
rompen el viento en mil pedazos,
mármol o espacio impenetrable
donde una mano muerta detenida
es el claror que en la noche fulgura.
- 30 Águilas como abismos,
como montes altísimos,
derriban majestades, troncos polvorientos,
esa verde hiedra que en los muslos
finge la lengua vegetal casi viva.
- 35 Se aproxima el momento en que la dicha consista
en desvestir de piel a los cuerpos humanos,
en que el celeste ojo victorioso
vea solo a la tierra como sangre que gira.
- 40 Águilas de metal sonorísimo,
arpas furiosas con su voz casi humana,
cantan la ira de amar los corazones,

amarlos con las garras estrujando su muerte.

(2005: 408-409)

El águila va a cobrar aquí una entidad profundamente violenta, agresividad que la mirada del poeta va a ir ofreciendo a través de una serie de primeros planos que dan cuenta de la acción cruenta y tortuosa que ejecuta el animal, “las plumas de metal”, “las garras poderosas”, “el pico de hierro” (“ese deseo de beber en los ojos con un pico de hierro”), “las violentas alas / que azotan rostros como eclipses”, capaces de “seccionar la sangre coagulada” o “romper el viento en mil pedazos”. No hay duda de que la acción que lleva a cabo el águila es profundamente sangrienta, carnícera, devoradora, como lo era el águila que día tras día devoraba las entrañas de Prometeo. Lúcidamente señala López Martínez cómo los ojos van a ser atacados por el águila puesto que simbólicamente son «los trasmisores del dominio espiritual y del mental» (1993: 106). Así puede entenderse que las águilas, mediante el símil, se configuren en un símbolo antagónico al de los ojos: “águilas como abismos” que “derriban majestades” y “troncos polvorientos”, que no serán nunca “sueño o pájaro”. Todo lo contrario que le sucede a los ojos. La pureza de los ojos va a resaltarse también mediante un complejo procedimiento de especulaciones. Así, el sol, “que cuaja en las pupilas” es “ave inmarcesible, vencedor de los pechos / donde hundir su furor contra un cuerpo amarrado”. Al final del poema, se nos ofrece una imagen fantasmagórica, casi profética, que anuncia un tiempo en donde la dicha consistirá en desvestir a los cuerpos humanos de su piel y el sol, “celestes ojo victorioso / vea solo a la tierra como sangre que gira”. De esta manera, por identificación especulativa, si el sol, que es *ave inmarcesible*, es también “celestes ojo”, los ojos, en cuyas pupilas el sol cuaja, también serán aves inmarcesibles. Aves, a la postre, devoradas, cazadas por unas águilas ya de “metal sonorísimo” al final del poema, ya “arpas furiosas con su voz casi humana” que se llevan en sus garras los corazones. Obsérvese cómo el cuerpo amarrado nos conecta directamente con Prometeo encadenado. También cómo la dicha es liberarse, una liberación que se da en términos casi surrealistas como un quitarse la piel y quedar solo la sangre girando en el mundo. Esta liberación parecida a una disolución, a una transmutación en transparencia, conecta también con lo intangible de la mirada, cuya cuna (los ojos) es donde se inició el ataque de las águilas. El poema nos ha ido revelando poco a poco todas las claves mitológicas a partir de las cuales emerge claramente como una reinterpretación del mito de Prometeo. La significación última de

este texto se encuentra al ponerlo en relación con el libro al que pertenece, y que López Martínez sintetiza de esta manera:

El águila suena, es instrumento musical con timbre casi de persona porque simboliza la voz poética dedicada a ensalzar el sentimiento, un amor que, según pautas del libro al que pertenecen estos versos, se confunde con la muerte, pues para llegar a la total consumación es necesario atravesar la ascesis del sufrimiento, de la destrucción del yo [...] Toda esta imaginería tiene como finalidad dar amplitud cósmica a una experiencia concreta (1993: 106).

Así, vemos que el mitema que se ha activado en este tratamiento del mito por parte de Aleixandre es el del castigo y el suplicio que sufre Prometeo en manos del águila. Pero la reinterpretación se muestra originalísima, pues conecta al animal que inflige el castigo con la voz del poeta, en una dimensión metapoética del texto. Esto permite al autor enlazar con una experiencia a la que se trata de dotar de carácter cósmico dentro de la cosmovisión personal y original de Aleixandre. La colisión se sucede porque la voz poética debe, como propone el mismo título del libro –mediante un estilema tan aleixandrino como la *o* identificativa–, destruir el yo para acceder a un ámbito superior, el del amor, el de la comunión cósmica con la totalidad. La misma voz del poeta se va a encargar de realizar esto con el hombre⁸². Por eso las águilas tienen “una voz casi humana”. De ahí que las águilas sean también “libres” y vuelen “como el deseo, / como el azul radiante, corazón ya de afuera / en que la libertad se ha abierto para el mundo”. Las águilas llevan a cabo así un acto de cacería, de devoración, pero que es, a la vez, un acto de liberación del yo. Por eso acabarán cantando “la ira de amar los corazones, / amarlos con las garras estrujando su muerte”. Desde esta visión, las cláusulas violentas, como la ira del canto, de aparente tinte negativo, se cargan, sin embargo, de connotaciones positivas, puesto que esa destrucción es finalmente construcción de la libertad, acceso a un plano superior. Las águilas, ejecutando un acto homicida, no hacen sino ejecutar una muerte que no es tal, puesto que es una muerte simbólica, es la muerte alquímica –una transformación–, la muerte mística –un acceso a otro plano de vida superior⁸³–. Por eso llevan un corazón en sus garras, para llevarlo en

⁸² Para José Luis Cano, desde el mismo título ya se expresa una «concepción del amor como trasunto o forma esencial de la muerte» mediante este valor identificativo y no disyuntivo de la conjunción *o*. Amor como destrucción y muerte del amante «en la llama amorosa, para nacer, vivir, en la sangre del ser amado [...] total fusión con la criatura amada, que solo al morir es posible (Aleixandre, 1993: 28).

⁸³ La visión misticista en su vertiente panteísta de Aleixandre ya fue señalada en su momento por Dámaso Alonso, un misticismo panteísta cuya anhelo de fusión no se proyecta en las almas sino en los cuerpos, y donde el amor como fuerza cósmica también acepta el camino contrario, el cosmos como fuerza amorosa (cito por José Luis Cano en Aleixandre, 1993: 30).

su vuelo a surcar los cielos, que no eran sino “corazón ya de afuera / en que la libertad se ha abierto para el mundo”, produciéndose una definitiva comunión a través de la propia destrucción que da acceso a ese plano superior.

Estamos por tanto ante una reinterpretación sumamente original del mito de Prometeo, que utiliza procedimientos poéticos muy poco habituales y novedosos, y que conecta con muchos planos distintos de una obra no menos original como es la poesía de Vicente Aleixandre. Al mismo tiempo, conecta con algunas de las cuestiones poéticas más interesantes en la evolución cultural de la poesía de la modernidad: la metapoética, el valor gnoseológico del poema, la reconfiguración del poeta y de la poesía dentro de la cultura, los procedimientos simbolistas y también los antisimbolistas (subjetivismo, indagación en la psique mediante técnicas surrealistas etc.)⁸⁴.

Como ha visto Bousoño, en Aleixandre los mitos obran desde el fondo de los textos, diluyéndose en un conglomerado de visiones e imágenes visionarias, y rehaciéndose –reinterpretándose–, el poeta modifica su estructura originaria de una forma u otra, para darle nuevas formas que se adapten a los nuevos caminos que intenta la poesía (1968: 216). El mito aquí está envuelto por una vertiginosa procesión de imágenes visionarias, de cadenas metafóricas enlazadas, de símbolos concatenados, movimientos reflectantes, especulares, de adscripción onírica, que lo ocultan y hacen difícil de apreciar, lo integran en un paisaje alucinado pero también iluminado, lleno de revelaciones. El complejo entramado de este sistema figurativo, los veloces movimientos de ascendencia surrealista, hacen que el mito se diluya en una serie de imágenes que lo despersonalizan en las profundidades del poema. Sin embargo, cuando todos estos procedimientos se conectan, el mito se va revelando y aparece, transmutado, en una forma nueva de gran potencia y sugerencia poéticas bajo una entidad novedosa y

⁸⁴ Según Debicki, los elementos surrealistas aparecían como modos poéticos que orientan el verso hacia lo emotivo, lo psíquico, lo oculto y misterioso de la mente humana, creando «correlatos irracionales del estado de ánimo». En el caso del libro que nos ocupa, así como otros anteriores (*Espadas como labios*) con estos recursos el poeta construye una «pérdida de individualidad» en pos de una «fusión con la naturaleza [...] en un deseo elemental de unión con el cosmos». Este hecho permite una interpretación de la obra de Aleixandre hasta *Sombra del paraíso* que lo colocaría «dentro de la vertiente simbolista de la modernidad española», reflejando un grado de determinación intensa en el texto (1997: 69-71). Por otro lado, si bien la aparición de elementos surrealistas parecen netamente antisimbolistas, la utilización de Aleixandre y otros poetas españoles del surrealismo no fue ortodoxa a los principios franceses promulgados por Bretón y su grupo, utilizándose como modos de producir versos que se inclinan hacia lo anímico y emotivo, por lo que debilitaban «la tradición simbolista sin contradecirla abiertamente» (*ibid*). Estos rasgos hacen que la poesía de Aleixandre contribuya al desgaste continuo de la tradición poética simbolista y de la modernidad. Como bien señala Debicki (1997: 191) «algunas de las bases de esta tradición, especialmente la búsqueda de una forma que encarnara la experiencia, universalizándola en un ‘presente eterno’, ya habían sido destruidas por el subjetivismo y por el juego de múltiples perspectivas en la obra anterior de Alonso, Aleixandre y Hierro».

desconocida, como hemos tenido ocasión de comprobar con el poema comentado. El mito de Prometeo, así, «no se expone con nitidez sino engarzado en procedimientos de ocultación del tipo de las imágenes irracionales» (López Martínez, 1993: 111) de las que acabará renaciendo, como de las cenizas, con todo su poder de sugerencia y evocación, desde formas y estéticas nuevas que responden a las profundas estructuras simbólicas que la poesía ha reconfigurado a partir de las poéticas finiseculares.

Tres novedades de gran originalidad, que destacan por encima del resto, presenta, en nuestra opinión, el tratamiento del mito de Prometeo que hace Vicente Aleixandre en este poema: en primer lugar, esta despersonalización del mito bajo una red de imágenes y mecanismos surrealistas que lo diluyen bajo ella pero que no hace sino reconectarlos para que la figura mítica reaparezca, sugerida, por evocaciones, bajo una forma nueva, emergente, que se levanta desde las profundidades del poema, y que se muestra con toda su capacidad de sugerencia intacta, y aun multiplicada, relacionándose en múltiples direcciones con las estructuras culturales de su época, y con las implicaciones que involucran a la poesía con estas nuevas estructuras culturales; en segundo lugar, presentar una reinterpretación en clave metapoética, que conecta con las nuevas premisas del poema como modo de conocimiento, que se vincula con una visión gnoseológica de la poesía que ya hemos comentado ampliamente; en tercer lugar, y desde esta perspectiva del conocimiento, cabe apreciar, como última novedad de carácter originalísimo, la trasposición del mitema del conocimiento, del símbolo del fuego como conocimiento, al águila, que enlaza directamente con el símbolo del pájaro y todos los aspectos tratados que vinculan e interrelacionan metapoesía, conocimiento y vuelo, articulándolos en un solo discurso. Se trata así de una auténtica metamorfosis, una trasmutación de un mitema en otro, introduciendo la sustancia de un mitema propio del mito en el cuerpo de otro de sus mitemas. Puesto que todo lo relacionado con el conocimiento, tradicionalmente, pervive en el mito encerrado en el mitema del robo del fuego y la simbología tradicional de este, mientras que el águila sirve para evocar el mitema del castigo y la condena de Prometeo. Sin embargo, aquí vemos cómo este mitema tradicional del castigo configurado a través de los simbolismos del águila va a quedar desplazado, subvertido, sin que por ello se renuncie a algunos de los aspectos y matices que puede sugerir el águila como símbolo. Y la dimensión del conocimiento, que tradicionalmente ha venido tratándose siempre desde el símbolo del fuego, queda transmutada y reinsertada, recodificada, en un mitema que no le corresponde: el del águila y el castigo del titán. Estas tres novedades no son circunstanciales y vienen a

consolidarse mediante otros poemas de *La destrucción o el amor* en los que aparecen alusiones a águilas de corte prometeico, como el titulado «La selva y el mar», o en los que Aleixandre vuelve a realizar un tratamiento de similar forma y condición del mito de Prometeo. Así sucede, por ejemplo, en el poema «Tristeza o pájaro», del mismo libro, que será el último que aquí comentaremos para cerrar este análisis del tratamiento del mito de Prometeo en la poesía de Vicente Aleixandre. Poema que tiene el interés de hacer confluir este original tratamiento del mito de Prometeo con los estilemas más representativos del estilo poético de Vicente Aleixandre, si bien el tono de este poema se muestra distinto, abandona el discurso metapoético e introduce tintes intimistas que lo conducen hacia una dimensión diferente. En este caso, hacia una elaborada reflexión sobre el dolor impregnada de tintes surrealistas y míticos en donde se van a ir yuxtaponiendo diferentes planos e imágenes que se acabarán conectando de manera emocional (López Martínez, 1993: 107 y ss.).

Esa tristeza pájaro carnívoro;
la tarde se presta a la soledad destructora;
en vano el río canta en los dedos o peina,
peina cabellos, peces, algún pecho gastado.

Esa tristeza de papel más bien basto;
una caña sostiene un molinillo cansado;
el color rosa se pone amarillo,
lo mismo que los ojos sin pestañas.

El brazo es largo como el futuro de un niño;
mas para qué crecer si el río canta
la tristeza de llegar a un agua más fuerte,
que no puede comprender lo que no es tiranía.

Llegar a la orilla como un brazo de arena,
como niño que ha crecido de pronto
sintiendo sobre el hombro de repente algún pájaro.
Llegar como unos labios salobres que se llagan.

Pájaro que picotea pedacitos de sangre,
sal marina o rosada para el pájaro amarillo,
para ese brazo largo de cera fina y dulce
que se estira en el agua salada al deshacerse.

(2005: 366)

En el inicio del poema, la *o* identificativa característica de Aleixandre nos hace asistir a la conformación de lo que López Martínez denomina una “supermetáfora” que hace intercambiables los dos términos que van a desplegar todo el nivel simbólico del poema. Estos dos términos ya se anunciaban desde el título del poema, pero se

introduce ahora un matiz de suma capital que modifica la sustancia del título: esa tristeza no es un simple pájaro. Es un pájaro carnívoro. La arquitectura del poema se despliega en tres fases que han sido perfectamente analizadas por López Martínez –cuyo comentario utilizamos como base para el nuestro– en las líneas que reproducimos a continuación:

los dos grupos estróficos iniciales –ligados por la anáfora ‘Esa tristeza’– caracterizan el sufrimiento; los dos siguientes lo ocupan el río como símbolo de la *brevitas vitae* y el pasar que la consciencia de ello comporta; y, por último, un epifonema recoge la identidad matriz y coordina otros elementos discursivos dispersos anteriormente [...] en la *dispositio* se consigna la existencia de ideas rectoras que actúan de catalizadores y dan como resultado un *ordo naturalis* dentro de la aparente inconexión semántica (1993: 107).

Es precisamente el pájaro carnívoro el que comienza a emanar la dimensión mítica (aunque no se habla de águila, sino desde la dimensión neutral del pájaro, el hecho de que este sea carnívoro nos conecta automáticamente con el águila devorando el hígado de Prometeo). A la presentación del pájaro, como en una secuencia de movimiento de apertura del plano hacia el exterior, le sucede su entorno temporal: la tarde. Pero la tarde no es solo *una tarde* cualquiera. Todos los elementos que se van a ir introduciendo, o que la apertura del plano pone en escena, van a ir cargados de connotaciones que refuerzan las condiciones anticipadas por el pájaro carnívoro. Estamos dentro de una tarde que “se presta a la soledad destructora”, una condición esta, “destructora”, que «conecta con la noción de muerte de ‘carnívoro’ para dibujar una aflicción suma, agónica» (1993: 108). Como el pájaro carnívoro, atraviesa la tarde un río que “en vano canta”. Se completa así la conformación de una especie de *locus amoenus* terminal, casi un *locus mortis*, hábitat del dolor. A continuación se va a ir conformando una fugacidad vital, sintonizada con ese “pecho gastado”, en donde todo es monotonía (“molinillo”), hastío (“cansado”), preludio de la muerte (“el color rosa se pone amarillo”, se marchita igual que la mirada que evoca ese “ojos sin pestañas”). Ya no es solo la naturaleza la que cataliza esa tristeza, sino que a ella se suma toda una serie de «reificaciones despectivas». La fugacidad vital se configura desde un tópico clásico: el paso del tiempo que evoca la imagen tradicional del río. Y «la consciencia de este fluir ‘gasta’ el interior» de aquel “pecho gastado” que se dejaba tocar por el río (1993: 109). El ser humano, mediante una técnica muy grata al surrealismo, va a ir haciendo aparición de forma seccionada, mutilada, manera esta que encuadra perfectamente con la disgregación interna que, a su vez, codifica este *locus mortis*,

conectándose así, de manera intensiva, todos los planos estructurales. Así, irán apareciendo de manera caótica y atomizada, diseminada, por el texto “dedos”, “cabello”, “pecho”, “ojos” y ahora también un “brazo” en el tercer cuarteto. Recordemos que, para el surrealismo –como bien nos recuerda López Martínez–, «esparcir partes humanas tiene que ver con la fragmentación interna del ser en crisis» (1993: 110). Mediante un complejo de sutilezas el brazo se identifica con el futuro de un niño, pero también con el río que cantaba “en vano”, pues siempre está presente su destino, un “agua más fuerte” que solo puede comprender lo que es “tiranía”, es decir, la muerte. Sensación de tiranía que se acentúa por la negación de la litotes. En la cuarta estrofa todo se acelera de repente y se convierte en “llegar”, verbo que, irrumpiendo infinitivamente, dinamiza la secuencia y la catacresis de esta penúltima estrofa. Ese “llegar” es idéntico a un niño que “ha crecido de pronto”. Y la identificación cobra aún más dramatismo estableciéndose circularmente con el inicio del poema cuando ese “llegar” no es solo crecer de pronto, sino un crecer de pronto “sintiendo sobre el hombro de repente algún pájaro”. Ese pájaro sobre el hombro que recuerda en algún aspecto al águila de Gide que acompaña a su Prometeo siempre posada en su hombro. López Martínez analiza magistralmente el final del poema:

Quando el hombre cobra consciencia de su inmediato acabamiento y mira su pasado, observa ‘que ha crecido de pronto’ [...] resurgen la mención del ave y la reminiscencia mítica. El pájaro se siente “sobre el hombro” precisamente porque es contiguo al brazo, al futuro [...] El adjetivo ‘salobres’ es clave porque anuncia la presencia marina. La muerte impregna los labios doloridos, la palabra (1993: 111).

La mirada hacia atrás une sus planos simbólicos mediante un doble movimiento. El niño que “ha crecido de pronto” no es un simple adulto que de pronto recuerda su infancia. Manteniéndose la sustancia de “niño” en la enunciación (es el niño el que siente que “ha crecido de pronto”) se intensifica la velocidad del paso del tiempo, la fugacidad de la vida, pues al niño ni siquiera le ha dado tiempo a sentir que se convertía en el adulto que mira ahora hacia atrás, sigue siendo un niño que se siente como tal y, de pronto, se encuentra al final de la vida, lo que da cuenta de lo rápido que ha pasado el tiempo, no dejando apenas tomar consciencia de los cambios de edad. Es una mirada hacia atrás que intensifica la velocidad mediante el acortamiento, puesto que, al contemplar el paso de la vida, no existe distancia recorrida entre la infancia y los últimos estadios de esta desde la extrema subjetivización del voraz paso del tiempo. Por otro lado, la mirada se gira también hacia atrás desde el plano formal del poema. La

última estrofa conecta con el principio y con todo lo desarrollado en las estrofas sucesivas mediante una diseminación recolectora. Esta recolección aglutina todos los núcleos simbólicos diseminados en el texto en muy poco espacio –muy poco tiempo–, transfiriendo la velocidad del tiempo a la forma misma del poema.

El pájaro ‘picotea pedacitos de sangre’, porque ya aparece como carnívoro. El diminutivo aplica la técnica de fragmentación incluso a los líquidos, a la sangre que metafóricamente se convierte en ‘sal marina’ [...] El juego cromático reaparece puesto que la sangre es débil (‘rosada’) y el pájaro, amarillo, porque simboliza la aflicción por la seguridad de la finitud. El porvenir, otra vez vislumbrado en el brazo, se tiñe también del amarillo de lo cadavérico (‘cera fina y dulce’) y hallará su desembocadura en el agua salada [...] referencia explícita al mar-muerte. La consecuencia es el ‘deshacerse’, la desintegración, la falta de confianza en el mañana (1993: 111).

Hemos expuesto dos tratamientos diferentes del mito de Prometeo por parte de Aleixandre, de gran originalidad en sus procedimientos, que tienen en común, por un lado, reflejar muchos de los rasgos de estilo que llevaron a su autor a ser uno de los poetas con una de las propuestas poéticas más fascinante y sugerente del momento; por otro lado, vincular esa originalidad a un tratamiento de corte surrealista, mediante mecanismos que elaboran la sustancia mítica del poema de manera no explícita, mediante evocaciones y sugerencias visionarias que lo ocultan bajo la estructura del irracionalismo, pero donde esta sustancia mítica cifrada late con fuerza y vigor, y es finalmente invocada para mostrarse como una forma de reinterpretar el mito llena de simbolismo, modernidad y visos de postmodernidad poéticas. Nuevamente, como en toda reinterpretación, se lleva a cabo una interpretación simultánea al acto de recreación y reescritura, que actualiza la obra. En los casos que hemos analizado, se fija la atención en el mitema de la condena y el elemento del águila en concreto. La interpretación es alegórico-psicológica, y en la reelaboración de que es objeto, se multiplican las posibilidades simbólicas de este motivo, cargando el sufrimiento de novedosos matices que exploran las formas y las propuestas que lleva a cabo Aleixandre con su reescritura poética.

Cuando Guillaume Apollinaire reflexionó sobre su obra de teatro *Las tetas de Tiresias* calificándola de «drama surrealista», no sabía que nos legaba para siempre aquel extraño y mágico término de *surrealismo*⁸⁵, que él utilizaba, entonces, por primera

⁸⁵ La convención y organización convencional del mundo será criticada por el surrealismo, presentando un mundo sometido, desde lo poético, a un cambio, una mutación, una transformación constantes. Y el mundo lo acepta y se fascina, porque parte de la nueva cultura es aceptar la crítica, sobre todo cuando esta viene revestida de proyectos y alternativas fascinantes, habilitadas siempre dentro del contexto de la

vez en la historia, en aquel año de 1917. Dijo entonces: «Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo». De manera análoga, parafraseando la genial intuición del poeta, podríamos decir que al hacer un nuevo discurso poético lleno de surrealismo, a Aleixandre, queriendo imitar al hombre, le salió el mito, que quizá no se parezca en nada al andar, a ese hombre, pero que, como la rueda, resultó uno de los inventos capitales de la historia de la humanidad. Así hizo Aleixandre, sin saberlo, un nuevo Prometeo.

7.4.- PROMETEOS EN GUERRA.

REINTERPRETACIONES DEL MITO EN *GANARÁS LA LUZ* DE

LEÓN FELIPE Y *PROMETEO XX* Y *PROMETEO LIBERADO* DE JOSÉ LUIS GALLEGO

7.4.1.- LA «FÓRMULA PROMETEO» DE LEÓN FELIPE: ESTRUCTURAS ANTRÓPICAS Y METÁFORAS SOCIALES, HISTÓRICAS, SIDERALES

De la dictadura franquista, a la poesía española del periodo le quedaron tres estigmas: la escritura en reclusión desde las cárceles franquistas, la poesía en el exilio, y la sombra de la censura. En este contexto estigmatizado se sitúan las reinterpretaciones prometeicas de León Felipe y José Luis Gallego. La del primero, que podemos encontrar articulada en su libro *Ganarás la luz* (1943) se engloba dentro de esta poesía trasterrada o del exilio, de una “España peregrina”. La segunda, desde la obra *Prometeo XX* (escrita en 1949; publicada en 1969) se inscribe en el ámbito de la poesía desde la cárcel o la escritura en reclusión. León Felipe va a reutilizar el mito de Prometeo rescatando una forma reinterpretativa ya elaborada en el pasado: la del poeta prometeico como genio creador. La obra de León Felipe ha sido extensamente estudiada, por lo que preferimos detenernos en la propuesta de José Luis Gallego, menos atendida por la crítica. Sin embargo, remarcaremos algunos aspectos de la reinterpretación prometeica de León Felipe.

De esta poesía del exilio en la que debe englobarse la reinterpretación de León Felipe pueden sintetizarse unos rasgos comunes. España como patria perdida será el tema clave. Y dos actitudes diferenciadas y correspondientes a dos momentos temporales distintos: primero con el predominio de un tono apasionado, desgarrado y

poesía como forma de revelación, de conocimiento de los múltiples secretos de la realidad, que fue el gran proyecto de la modernidad poética.

violento en una negación de la patria, e imprecaciones contra los vencedores. Posteriormente, esa distancia geográfica y temporal habría de dar la transformación de esa exasperación primera en nostalgia por la patria perdida. Sin embargo, el canto que León Felipe va a construir va más allá, para dejarnos una imagen del poeta-hombre prometeico que se sobrepone a las formas estrangulantes de tales circunstancias, para dejarnos un canto del hombre, en una línea más universalista, más cercana a Whitman que a sus coetáneos exiliados. Dentro de esta reinterpretación se va a recuperar la clave Prometeo-Cristo y a fusionar con la clave romántica del poeta rebelde, dándonos a la vez la figura del mártir y del poeta que, rebelándose ante esta condición, grita contra lo que lo ha llevado ahí. El libro encuentra esta reelaboración en su parte III, llamada «Prometeo», y estructurada a su vez en siete partes o textos. Desde la primera ya se muestra su clara voluntad de trascender sus circunstancias. «El hombre contemporáneo, que tiene agudizado el sentido histórico, necesita encontrar una respuesta a los enigmas del mundo» –nos dice Asís Garrote (1987: 41)– que se ha propuesto León Felipe con esta obra. A partir de aquí, encontraremos una profundización metapoética en una poesía de la llama en la parte dos, donde la poesía es descubridora del misterio del hombre y del mundo, y una invocación al poeta prometeico. El genio poético se va a configurar como rebeldía «que en los momentos fervorosos de la historia, puede levantar al hombre» (Asís Garrote, 1987: 47). Mediante un hábil juego intertextual con su propia obra, el camino del Prometeo de León Felipe sigue abriéndose paso y nos lleva a una cuarta parte donde emerge el hombre mismo. La metáfora poética da paso a la metáfora social e histórica. Así, el poeta prometeico es también el hombre heroico «que invita a la acción social para devolver la dignidad a la vida del hombre» (1987: 51). En las partes restantes se va a producir un intercambio simbólico entre el fuego, la luz, las estrellas y la poesía, dando elementos reformuladores al mito, y configurando la libertad, una libertad universal, como prototipo de la existencia humana. Es mediante estas interconexiones simbólicas que el poeta culmina un camino de evolución en su reconfiguración prometeica. Ese camino se había iniciado, primero, en la intención de trascender sus circunstancias; segundo, en la proclamación de la validez histórica del poeta prometeico respecto al hombre; posteriormente, volver a trascender esa misma condición poética a la naturaleza del hombre heroico; y, por último, en la necesidad de un artificio simbólico que lo lleve a proclamar esta actitud como universal. La poesía resulta así la forma última de esa libertad como verdad existencial. Si bien marcado por el exilio, esta propuesta nos muestra como León Felipe trató de trascender sus

circunstancias, levantarse por encima de las imprecaciones y la melancolía, y ofrecernos un canto de validez mítica y proyección universal.

7.4.2.- JOSÉ LUIS GALLEGO: PROMETEO ENCADENADO POR EL HOMBRE EN EL SIGLO XX

La crítica no ha prestado mucha atención a la obra *Prometeo XX*, de José Luis Gallego. Esto pese a ser un libro con indudables momentos de gran calidad. José Luis Gallego fue un autor prolífico cuya obra, sin embargo, permanece en su mayor parte inédita. Apenas cinco libros han visto la luz. Entre ellos se encuentra este *Prometeo XX* (obra escrita en 1949, durante la estancia del poeta en el Penal de Burgos; publicada en 1970) que, a día de hoy, y a expensas de que se dé a conocer el resto de su obra aún impublished, es considerada su obra maestra. Como la mayor parte de su obra, fue escrita en la cárcel, en un cautiverio que se prolongó durante casi veinte años (de 1939 a 1942 y de 1943 a 1960). Esto la pone en directa relación con la poesía de postguerra y, más concretamente, con aquella poesía generada durante la postguerra y la dictadura franquista desde las circunstancias más desoladoras (la cárcel, el exilio). La primera fue el destino del poeta y el contexto desde el cual se escribieron estos estremecedores poemas. No cabe discusión alguna. La simbología del mito de Prometeo se hace aquí clara como la desolación de aquellas circunstancias que le tocaron vivir al poeta y que se refleja a la perfección en este libro. La condena y el suplicio de Prometeo es el mitema que se activa en esta reinterpretación. Una condena, un suplicio, impuestos por formar parte del bando enemigo derrotado, pero que a los ojos del poeta es la consecuencia del acto de filantropía que conlleva haber tomado parte en la guerra desde el bando que, en la mirada del poeta, representaba la razón, una vez esta fue derrotada. El conjunto, dividido en cuatro partes, está integrado por 22 piezas (una de ellas subdividida a su vez en 12 “tiempos”), más dos poemas manuscritos no numerados, una introducción y un epílogo, en donde predomina el soneto. Esta forma estrófica había resurgido en la poesía española del siglo XX, donde llegaría a vivir una segunda edad dorada. Dejando atrás el Modernismo y el periodo de preguerra, donde también fue usado en abundancia, incluso por los poetas mayores de las vanguardias, es cierto que, ya en la poesía de postguerra, su uso predominó en la poesía realizada por los que se proclamaron Garcilasistas. Pero su uso puede rastrearse en casi todas las voces del momento. Su molde se adaptó a la práctica totalidad de las estéticas del periodo. Como si de un misterioso conjuro se tratase, levantó su hechizo con los malabarismos de sus

catorce brazos, mostrando su capacidad y versatilidad para dar cabida bajo ellos a cualquier expresión poética, incluso a aquellas radicalmente antitéticas entre ellas. Desde el neorromanticismo y el más refinado neobarroquismo hasta la crudeza existencialista o el desarraigo más hondo, todo lo que le era posible sentir al hombre tenía cabida en él y brillaba bajo esta forma clásica donde seguía cabiendo el mundo moderno. Por ello, no resulta muy sorprendente que un libro del periodo, como *Prometeo XX*, desgarrado y desgarrador, pueda estar compuesto, mayoritariamente, por sonetos. Puede ser, no lo sabemos, que aquellas circunstancias de moda del momento motivara el uso del soneto por parte de José Luis Gallego. Pero nos resistimos a pensar que el soneto, en este libro, signifique únicamente el reflejo de una moda de época. A nuestro juicio, lo que no excluye la razón anterior como posibilidad, el soneto se revela en *Prometeo XX* como la clave formal que separa estos poemas del grito. Porque, de hecho, los poemas que componen *Prometeo XX* son gritos, pero gritos que se resisten a perder la dignidad de la implacable belleza. Años más tarde *Prometeo XX* reaparecería acompañado de un segundo y muy breve conjunto de siete poemas bajo el nombre de *Prometeo liberado*, conformando una suerte de *Prometheia*. El conjunto de ambos poemarios enseguida nos recuerda la obra de Esquilo, que sirve aquí de punto dinamizador de referencia. Como se sabe, el *Prometeo condenado* de Esquilo pudo formar parte de una trilogía de la que ha sido la única pieza conservada íntegramente. De las otras dos piezas, *Prometeo liberado* y *Prometeo Portador del fuego* tan solo nos han llegado algunos fragmentos. El doble conjunto presentado por José Luis Gallego en 1983 añade esta segunda “tragedia” de apenas siete “fragmentos”, con homónimo título a la que podría haber sido la segunda de las tragedias, perdida, de la trilogía del gran tragediógrafo griego. La brevedad de ese segundo conjunto añadido por José Luis Gallego se vincula con su propia biografía del autor, pues por entonces ya había sido puesto en libertad, dada por cumplida su condena, y, al mismo tiempo, con la obra de Esquilo, adoptando el mismo título por el que se conocen los fragmentos de la segunda de las tragedias del poeta ático. Así las cosas, *Prometeo XX*, libro de extensión mucho mayor y que ofrece forma de conjunto acabado, con su poema introductorio y su epílogo, ha de conectarse automáticamente con la primera de las tragedias de Esquilo, *Prometeo encadenado*. Cualquier posible duda se resuelve al momento ante la cita con que se abre el poemario, tomada de esa misma tragedia. *Prometeo XX* es pues el equivalente al *Prometeo encadenado* de Esquilo. Solo que es el Prometeo, también encadenado, del siglo XX. Ese Prometeo del siglo XX que, como el de la tragedia

griega, aparece encadenado, no es otro que el mismo poeta preso entre los muros de la cárcel desde la que escribe. La sensación de privación de libertad, de encadenamiento y condena, habría de intensificarse, aumentando aún más la angustia si cabe, con otra de las circunstancias vitales del autor: una incipiente ceguera. La sentencia de muerte, conmutada por una pena de cárcel que habría de prolongarse por casi veinte años, la oscuridad del mundo injusto que le condenaba y relegaba a estar encadenado, confinado, en algún lúgubre rincón dentro de él, la oscuridad de la soledad, de ser apartado de mujer e hija, la oscuridad de una ceguera que parece abrirse paso en sus ojos, son circunstancias suficientes como para sumir al poeta, su escritura, su poesía, en la angustia y la desesperación de la que tratan de dar cuenta. Y es que, según el dictamen de Walter Pater de que todas las artes tienden a la condición de la música porque en ella –nos aclara Borges– forma y contenido son inseparables, los poemas de *Prometeo XX* muestran su fidelidad a este dictamen, haciendo que forma y contenido no solo sean inseparables, sino que se reflejen uno en el otro. Se hace tangible el principio de Whistler: “el arte sucede”. De tal manera que la forma del soneto no solo no se interpone en este cometido, sino que, hábilmente manejada, contribuye a él. Así, los sonetos de *Prometeo XX* acogen una escritura que en ellos se vuelve angustiada, obsesiva, laberíntica, comienza a girar y contorsionarse, repitiéndose, perdiéndose en sus propias galerías, volviendo a pasar una y otra vez angustiada por los mismos corredores, como debía de hacer el poeta en el presidio, como debía de hacer su propio pensamiento allí en la cárcel. Se detiene también de continuo y, en la repetición, parece mirar continuamente atrás, como si a cada instante se detuviese para comprobar si alguien la persigue. Se crea así una música presa en sí misma a través de lo externo –la forma, la sintaxis, los neologismos que encadenan dos o más palabras entre sí bajo una sola forma–, y a través de lo interno –las minuciosas variaciones, los desplazamientos semánticos. Es la música de lo obsesivo, de la angustia, de la soledad, del castigo que recibe Prometeo un día, y otro más, hasta que el mundo deja de ser mundo para ser solo un hombre: “Y el mundo, ya no el mundo: solo un hombre” (1983: 16)⁸⁶.

Así ocurre desde el primer verso del libro, que reordena y hace música propia, un verso de Antonio Machado. «La vieja vida en orden tuyo y nuevo» se convierte así en «La vieja vida en orden mío y nuevo. / Porque es mío el dolor [...] / Míos los ojos ciegos» (1983: 19), primer paso que da en el libro este poeta, este Prometeo del siglo

⁸⁶ Todas las citas que siguen de la poesía de José Luis Gallego se realizan por esta edición.

XX encadenado. Así ocurre en ese primer paso, en la bella paronomasia, siete versos después (“Nueva esta nieve que por ella nievo”), y en todos los pasos que le suceden en este y el resto de poemas posteriores:

Los viejos, viejos, viejos, viejos trapos
(1983: 15)

Otoño, otoño: Otoños. Doble otoño.
Doble el pesar y la melancolía.
Y la melancolía; ya no hermosa.

El pesar de seguir muriendo (¡Otoño!)
(«10. Soneto por otoño», 1983: 31)

Adiós, adiós, adiós. Y para siempre.
[...]
Adiós, adiós, adiós. Cual dos amantes
[...]
¡Adiós!, igual que a un cuadro que no hubiese
sido más que pintado en pensamientos).
(«y XII», 1983: 49)

Y el mundo, más pequeño. Y el poeta...
Y el joven y el poeta y el Deseo...
Y el mundo, el mundo, el mundo... [...]
(«Lo concluido», 1983: 58)

de sangre hasta... Compactos nubarrones
de «¡Alerta!», «¡Alerta!», «¡Alerta!», hasta el mareo.
(«18. A Pablo Neruda», 1983: 62)

Las rimas también son hábilmente utilizadas para reflejar estas mismas sensaciones y, así, podremos encontrarlas en numerosos sonetos duplicando las palabras, para consignar la rima a la misma forma léxica («poeta, juncos, juncos, poeta / violeta, juncos, juncos, retreta», en el soneto «5. A Germán»; «Desnudo, hojas, hojas, desnudo / desnudo, hojas, hojas, desnudo / otoño, melancolía, hermosa / ¡Otoño!, melancolía, hermosa» en «10. Soneto por otoño»).

Este carácter angustioso y obsesivo del poeta preso en el siglo XX, cuyo suplicio se equipara al del titán castigado por Zeus, se sintetiza magistralmente en el poema «3. La eternidad», en donde se despliegan, en un solo poema, todos los recursos hasta aquí mencionados. Lo transcribimos íntegramente:

Patios y galerías, vuelta a vuelta.
Y vuelta a vuelta, tú te irás, mi vida,

quedándote sin mí; yo, sin ti, vida:
el uno sin el otro, vuelta a vuelta.

Qué noria más total. Qué noria, vuelta
las todas juntas norias de la vida;
las norias de la muerte; que en la vida
no hay tantos años para tanta vuelta.

Arruínanse la ropa y los zapatos...
Arruínanse la frente y las caderas...
Arruínanse los ojos y la boca...

... Pero habéis de seguir, ropa y zapatos.
... Pero habéis de seguir, frete y caderas.
... Pero habéis de seguir, ojos y boca.
(1983: 21)

La eternidad, por supuesto, se carga aquí de tintes negativos, y no es la eternidad paradisíaca, sino el castigo eterno, infernal, y la angustia ilimitada que, en un “eterno retorno”, queda intensificada por el plano formal en donde se encierra una escritura repetitiva y angustiosa. La circularidad del eterno retorno de la angustia, del eterno retorno del cautiverio, del preso, se extrema en la compulsiva repetición sintáctica (anáforas, quiasmos, infinitas variaciones gramaticales...), y léxica, corporeizando la ruina en la totalidad del ser, desde su ropa hasta su interioridad, accediéndose a esta a través de los planos simbólicos de la anatomía (las partes de esta que dan acceso a lo sublime espiritual y carnal: “caderas”, “ojos” [mirada], “boca” [voz, palabra poética]).

Tras la introducción, poema que parte del citado verso de Machado y que haría las veces de pensamiento del hombre y reflexión poética (“Porque es nuevo este verso en que renuevo / mi vieja tempestad de NoAlegría”) en el momento de ser detenido. Así, el libro se convierte en una suerte de “diario del preso”, en donde da cuenta de su calvario desde la detención (segundo poema del libro con ese mismo título «1. La detención») hasta los dos últimos poemas que conforman el libro: «Fin» y el «Epílogo». En «Fin» un epígrafe antecede al soneto “(La lucha, agonizante)”, y el yo lírico se presenta interrogándose ante la gran incertidumbre de su fatalismo, al mismo tiempo que mostrando su no resignarse ni rendirse al mismo, y la firme intención de proseguir con coraje la lucha por la vida: “...¿Mi destino es morir? Pues... yo no quiero. / ¡Lucha conmigo, Muerte! ¿Enamorada / vives de mí? [...]” (1983: 66). El epílogo cierra esta suerte de diario. Este diario que no termina con final feliz, pues el libro no nos ha dado la liberación del héroe, que permanece allí en su celda encadenado. Ese suspense, ese castigo eterno que codifica así el libro, nos deja al sujeto sumido en sus pensamientos, en su último pensamiento, que está dedicado a su mujer y su hija, a la que les pide que

le olviden (“Olvidadme. Es mejor. No lloréis flores.”). De esta forma se da la medida de la pesadumbre y el pesar del condenado, a punto de rendirse. Rendición que, como hemos visto en el poema anterior, no se produce ni llegará a producirse. Este deambular del sujeto lírico, que en camino de ida y vuelta va del coraje y el espíritu de no rendirse, a la resignación, la rendición, el desánimo absoluto que hace pedir a tus seres queridos que te olviden, codifica perfectamente, en estos dos poemas que sirven de cierre, la condición en que queda el sujeto lírico allí solo en condena. Entre las ganas de vivir y de morir, entre las ganas de luchar hasta el final contra el enemigo más terrible, y de rendirse y darse por olvidado definitivamente. Una forma magistral de ofrecer la tragedia del hombre condenado, que continuará allí preso, sumido en la angustia, dando vueltas una y otra vez, mártir de los demás y mártir de sí mismo, apresado en su propio pensamiento, en sus propios sentimientos de vida y muerte, a la postre, el mayor de los tormentos de ese ser encadenado.

Ese mundo de tormento solo podía dar su medida mostrándose como un mundo nunca antes conocido. Un mundo nunca antes conocido es, de alguna manera, un mundo nuevo, y todo mundo nuevo requiere de nuevas palabras que lo nombren. El neologismo aflora, a través de procesos lingüísticos de composición, como forma de crear esas nuevas palabras a partir de las viejas, esas nuevas palabras que habrán de nombrar ese nuevo mundo. Así, «AllíFuera», «NoAlegría», «SinOjos», «NoFelicidad». En una palabra, se está diciendo todo. La mayúscula sedimenta en el compuesto las realidades perdidas o añoradas (Moreno, 1980: 4). Y estas lexicalizaciones monstruosas, estas formas aberrantes del idioma que incluyen una nueva regla ortográfica inaudita en el español (una palabra que contiene una doble mayúscula, no siendo una sigla), y que encierran realidades de negación, son esas nuevas formas léxicas que dan cuenta de ese nuevo mundo de horrores, de esa nueva realidad en donde lo presente es todo lo ausente, el vacío de todas aquellas cosas que poblaban el viejo mundo.

En este nuevo mundo de confinamiento en donde el sujeto, como un Segismundo, parece haber nacido, en donde el “corazón va ciego”, las sensaciones de angustia son tales que todas las cosas del nuevo mundo que rodea al sujeto lírico va a adquirir las mismas propiedades del alma, de la mirada atormentada. Así, las cadenas estarán “sedientas” y “en ayuno”; y las penas, la sed y el ayuno del poeta “rechinan” («20. El moribundo», 1983: 64). El mundo de proyecciones se abre, porque la proyección va a dar no solo los anhelos del poeta encadenado, sino también, precisamente, la medida de un sujeto cazado, atrapado, encerrado, que solo puede llevar

a cabo determinadas acciones de manera imaginativa, proyectándolas en las cosas. Así, todo el campo está tan solo como el poeta, porque está precisamente sin el poeta, como el poeta está sin el campo, en «4. Pena del campo y mía», y la vida se muestra como un preso fugitivo en el poema «21. Conjuro», en el que el poeta insta a la vida a convertirse en el fugitivo que él no puede ser (“¡Salta tú, vida mía, sed rugiente! / ¡Deja atrás, deja atrás estas murallas!”).

El libro así se escinde, como la mirada del poeta. Desde la inmovilidad del sujeto lírico, atrapado en su propia escritura, que gira alrededor de él una y otra vez, volviendo sobre sí misma, la mirada realiza un movimiento pendular que lo lleva hacia el exterior y de vuelta al sujeto lírico una y otra vez, a él encadenada. Así, la mirada se proyecta hacia adentro o hacia afuera, pero desde la inmovilidad. La mirada del poeta, en el movimiento pendular que retorna de la dirección externa, hace que el poeta se contemple a sí mismo allí encadenado, y la poesía que traduce la mirada se convierte en un poema sobre la cárcel (soneto «2. Es diferente»). Entonces la mirada, siempre allí encadenada, se lanza nuevamente en dirección al mundo («4. Pena del campo y mía»), para escribir un poema no de la cárcel, ni sobre la cárcel, sino desde la cárcel (Moreno, 1980: 4). En esta misma línea, el poeta pedirá a sus camaradas poetas que continúen con su labor de poetas, y digan (y le digan) lo que ven allí fuera, donde él no puede estar y su mirada no alcanza («18. A Pablo Neruda»: “Dime lo que tú ves. Lo que yo veo, / mejor que no lo sepas”). Que den cuenta de aquello que pueden ver, que no es otra cosa que la belleza de la libertad (“Dime lo que tú ves [...] / Porque es la libertad: las puras, leves / formas bermejas de su flor desnuda). Sin embargo, también pedirá a sus congéneres de oficio que dejen a un lado el canto a la belleza del mundo y le ayuden a cantar lo que él solo no puede hacer («15. A Juan Ramón Jiménez»):

Ni rosas ni claveles. Son mis penas
las que pongo –perdonadme– en tus manos.
[...]
Mi sepultura. Todas las gangrenas
[...]
Mis gritos. Los de todos mis hermanos.
[...]
La voz de mi mujer, la de mi hija.
Sus ojos. (¡Tantos niños y mujeres...!)
En tus manos también. No tengo flores.

Dura ofrenda de amor. Mantenla fija
y en alto, y ruge al mundo que estos seres...
(Aunque, al vernos, por dentro llores, llores).

(1983: 56)

Decíamos que el libro se sitúa en una suerte de reflexión humana y poética del sujeto lírico en el momento de la detención, para transmutarse en una suerte de “Diario de un preso”. Así, la mirada del sujeto lírico va avanzando desde la detención, da cuenta de los sentimientos tan distintos que el preso experimenta en su encierro («2. Es diferente»):

No se siente la luna. Ni se siente
el sol al mediodía ni a la aurora.
Ni el crepúsculo tibio. Toda es hora
de noche sin estrellas. Ni se siente...
[...]
¡Aquí no es como ahí: es... diferente

(1983: 29)

Da cuenta del eterno deambular, físico pero también psíquico, por patios y galerías («3. La eternidad»), y se sume en la tristeza más profunda que le hace proyectar su soledad en la soledad de las cosas sin él («4. Pena del campo y mía»). En este punto del recorrido, el sujeto lírico va a dudar de sí mismo, de la importancia de la poesía («5. A Germán»): “¿De qué me sirve, amigo, ser poeta / tener por corazón flores y juncos / di estas flores, amigo, si estos juncos...?”. La duda ante el valor de la poesía es el correlato de la duda del propio sujeto lírico ante el valor de la vida, entrando en un estado de desesperación que se debate entre la depresión y el odio, entre el instinto asesino y el suicida, perfectamente sintetizados, con una gran habilidad poética, en el requiebro que realiza un solo verso, el último, que sirve de cierre al poema: “Dan ganas de matar... ¿se?, entre otras cosas” (1983: 21).

Sumido en su encierro, al poeta solo le quedan sus recuerdos. A ellos se agarra, y la segunda parte del libro da comienzo evocando una biblioteca («6. Biblioteca en recuerdo»). Pero incluso en el recuerdo emerge fantasmagóricamente su realidad:

Aquella habitación tan reluciente...
(Los libros como lámparas, brillaban.
Los libros... Como lámparas... Cantaban,
luz en la luz). Aquella sonriente
[...]
Aquella habitación, donde yo era...,
Donde yo me sentía solo vivo...
(como aquí muerto; en esta galería).

(1983: 27)

Y así el poeta recorre su adolescencia, los jardines en que leía, El Retiro, la Alameda de la Universidad, “oh Edad, Edad, Edad...” («7. Adolescente»), El Museo de El Prado y sus cuadros («8. Soneto por “El Prado”»), pero también las noches, la tristeza otoñal, hasta detenerse en su juventud. Aquí el espacio se dilata para recrearla y esta pasa a ocupar toda la tercera parte del libro. Aunque desde la sensación de la pérdida (“¡...Adiós! No me has durado más que un sueño”), se contempla como una sinfonía, y por eso se mueve en diferentes tiempos. Hasta tres tiempos a lo largo de once fragmentos. Un primer tiempo que comienza “despacio y sostenido”, para pasar a un segundo tiempo de “marcha fúnebre”, donde tienen lugar los recuerdos por los camaradas partícipes en la guerra («VI»), y esos otros, “los felices” que libraron “la única guerra hermosa”, aquella donde el joven muere riendo pues “posible / le fue al joven el ser en ella todo. / Hasta morir feliz: riendo: ¡libre!” («VII»). Por esa juventud desfilan amigos y por supuesto, su mujer e hija, de la que ha sido privado («IX»): “¿Y tus tiernos / años de leche, niña, que no he visto?: / perdido tu nacer, tus balbuceos”. Y así la melodía prosigue con una reflexión sobre la poesía en donde esta pasa a corporeizarse. Con esta encarnación, el sujeto lírico puede expresar la relación de auténticos amantes que ha tenido con la poesía y con su obra. Hecha cuerpo, adquiere calidad de amante perfecta. Y única amante que en adelante el sujeto lírico tendrá en su encierro («X»):

No eres inmaterial. Tú eres un cuerpo
también. Otra materia. Una ola viva.
Oh sí. Tú eres un cuerpo. Y tan compacto
como los de las cosas más queridas.

(1983: 46)

Por último, se da paso al movimiento de cierre de la melodía, un Tiempo Final “angustiado, enérgico, muy expresivo” donde el sujeto poético enuncia su despedida de la juventud.

Es en el poema número 12, que abre la cuarta parte del libro, donde encontramos el poema de homónimo título al del libro, «Prometeo XX». El sujeto lírico está encadenado y se dirige a su, un interlocutor inmaterial, expresando su cansancio: “Oh, amor. Esto es cansado. Y duele mucho” (1983: 53). Enseguida va a desplegarse la imaginaria prometeica, que será aumentada por metáforas bestiaras y de corte cotidiano, a las que se da rienda suelta en el segundo cuarteto:

...Cansado estoy de tiempo. (Oh aguilucho:
oh lobo carnicero: oh mal castigo:
oh reloj que no quieres ser mi amigos...)
Cansado –y dolorido– de serrucho.

(1983: 53)

El aguilucho, en fórmula despectiva que intensifica el resquemor desde el que se mira, es el propio tiempo, el tiempo vital que se ha convertido en el destino del encierro, y el tiempo que gira sobre sí mismo, construyendo una cárcel de eterno retorno en la que el sujeto lírico permanece encadenado perpetuamente, recibiendo los picotazos de ese “aguilucho” una y otra vez. A partir de aquí, se alternarán las evocaciones («14. Soneto para Schumann», las ya citadas a Juan Ramón Jiménez o a Pablo Neruda), con el lamento y el tono desesperante («13. Pregúntalo la sangre», «16. Elegía en la muerte de la belleza del mundo», «Lo concluido», «El mundo sin mí», «17. Ruina total», «La salvación inútil» etc.). En esta oscilación entre la desesperación y la esperanza, los interlocutores alternarán también entre las personas reales (los poetas evocados, por ejemplo) a seres inmateriales (el viento, la noche, la vida) o envueltos en su propia tragedia (“Llora por mí, tú que te viste loco. / [...] Por mí, también camino de ser loco”, en «Soneto para Schumann», 1983: 55). En este mundo ya angustioso y ya casi alucinado, el sujeto lírico adoptará otras figuraciones. Así, en «Pregúntalo la sangre», el preso presta su voz a la sangre, y es esta, “la sangre de un preso”, la que habla y se dirige al aire preguntándole “¿qué es la felicidad?” (1983: 54). Y así llegamos al epílogo que cierra el libro y que, como ya hemos comentado, nos deja al sujeto lírico atormentado y desesperado en su encierro, pidiendo a sus seres queridos el olvido. Un olvido que les libere (“Muerto rabioso (de hambre y sed: de penas), / podría transmitir mis pesares”, 1983: 69).

En medio del libro, se abre hueco la alegoría de carácter moral, con una posición ideológica clara revestida del mitema filántropo. En medio de todo este proceso, el poeta se va a preguntar “¿Forzoso fue perderlo todo, día / a día, rosa a rosa, hacerse hombre / llevar al mediodía la mañana, / [...] ¿Y fue forzoso no vivir mis dones?” (XI, 1983: 47). Y él mismo va a darse respuesta:

¡Lo fue! Sin vacilar me lo contesto
Elegir esta ruta y sus horrores.
[...]
No me arrepiento. Como no lo hizo
Prometeo. ¿Vivir y ser innoble?
¿Ser noble y no vivir? Fue este el problema.
Lo resolví [...].
(1983: 48)

Unos dones que son las gracias de la vida, pero también las gracias de una poesía libre del grito y el tormento. Entre las múltiples formas y tendencias de tratamiento de la mitología desde la literatura durante el siglo XX, veía Díez del Corral una línea que enlazaba con una suerte de *fatum* de la libertad absoluta. Así, algunos escritores contemporáneos se habrían sentido solidarios del sufrimiento de algunos de nuestros protagonistas míticos, acabando por identificarse con la voluntad ética de los *grandes rebeldes*. Dentro de esta tendencia, decía el crítico, la moralidad y la santidad, que «no figuraban en el mundo antiguo entre los atributos de lo divino», habría hecho cala en estos escritores, quienes «movidos por un ardor de rebeldía, han utilizado y amplificado esa interna tensión de la religión griega, proclamando por boca de los sufridos héroes antiguos [y también algunas de sus divinidades *sufridoras*], una eticidad puramente humana» (1957: 225). En esta reinterpretación de José Luis Gallego tenemos una buena muestra de esta eticidad. Solo que esta eticidad no solo estriba en un acercamiento ético a la comprensión del sufrimiento (y del acto rebelde que está en su origen) de estos mitos. Es una eticidad de ida y vuelta, que trata de dar cuenta, a través de la fórmula correlativa, de la extrema inhumanidad de la condición del condenado.

El añadido de una segunda parte, *Prometeo liberado*, a este libro, este grito estremecedor que supone *Prometeo XX*, en la publicación conjunta que sucede con el poeta ya en libertad, no solo lo une definitivamente a la tragedia esquiliana, de la que se convierte en actualización poética de una circunstancia temible: el encarcelamiento durante veinte años en una dictadura. Además, añade nuevos matices. Y es que, una vez liberado, todo hacía esperar que el sujeto lírico, al fin, se reencontraría con la libertad. Sin embargo, la realidad en que se ve inmerso es muy diferente. La vuelta a la vida cotidiana, a la compañía de sus seres queridos, lo sume en otra suerte de guerra: la del día a día, la de vivir con rencor, la de un trabajo absurdo, la de una vida que se ve empujado a aceptar, (“Le decimos que la acepte –se dice el sujeto lírico a sí mismo, en un brutal desdoblamiento plural autorreferencial– porque esto es la vida, y la vida / es así, tiene que ser así” [1983: 75]). Después de “17 años, / 2 meses / y 21 días, / de haberse hecho cisco pensando en ella”, “...¡Menuda libertad” exclamará el yo lírico, inmerso en un «Juego mortal»: “Nuestro pecho / contuvo amor. No sé lo que contiene / ya”. La libertad le sume en otra guerra inesperada, de discusiones cotidianas con su mujer, con el médico, con su hija, y el anhelo de un pasado heroico y glorioso que no pudo ser y que se proyecta en un «Telegrama al vietcong (donde se encuentre)», en una

indeterminación espacial que es la indeterminación temporal del sujeto lírico proyectado. El destino se la ha jugado nuevamente al sujeto lírico, y lo que parecía una liberación no ha sido sino la conmutación de una pena por otra. Una libertad que le presenta una nueva guerra al poeta, una realidad en la que nuevamente se siente encadenado, multiplicando la tragedia.

No cabe duda que la interpretación implícita de la reinterpretación de Gallego se dirige al mitema del desafío y el castigo del titán, así como el consecuente y permanente suplicio y sufrimiento. Se activa la forma alegórica de tipo moral en este caso, solo que subvirtiéndose los términos: el acto de Prometeo ha sido el verdaderamente moral, y la inmoralidad está en el castigo y el suplicio recibido, en la injusticia extrema de quien ordena y ejecuta tal castigo. De inmediato, se produce la transposición y reactualización, es decir, la reinterpretación, y el mismo autor real, fusionado con el autor implícito o textualizado se convierten en ese Prometeo del siglo XX.

Prometeo XX y *Prometeo liberado* se convierten así en la actualización de la gran tragedia de Esquilo, la tragedia de Prometeo que es reinterpretada en clave poética como la tragedia de un hombre cualquiera del siglo XX. La tragedia de un condenado español en la terrible dictadura que sucedió a la Guerra Civil Española, privado del mundo, de la libertad, sumido en la oscuridad y la angustia, confinado entre los aterradores muros de las cárceles franquistas. Pero *Prometeo XX* también es la tragedia del hombre del siglo XX, cuyas circunstancias históricas lo envolvieron en un espacio bélico sin salida, en uno de los periodos más sanguinarios de la historia del hombre. Ese es el hombre del siglo XX, un Prometeo encadenado por el propio hombre, condenado al sufrimiento y el dolor, destinado a revivir el suplicio del titán y el castigo de los propios dioses en que, ilusoriamente, creían haberse convertido los mismos hombres. Pero el hombre del siglo XX es también un *Prometeo liberado*. Una liberación que se convierte, por inesperada, en una condena igual de terrible: la condena de cobrar conciencia de lo ilusorio de la libertad, y del sinsentido de la vida cotidiana. *Prometeo liberado* es también la tragedia de ese hombre, el hombre contemporáneo.

**7.5.- PROMETEO EN EL ACORDE ÚLTIMO DE LAS FLAUTAS.
ILUMINACIÓN Y CONDENA EN UNA REINTERPRETACIÓN ENTRE LA DISOLUCIÓN,
LA LOCURA, EL MALDITISMO Y LO DROGADO DEL MITO EN LEOPOLDO MARÍA PANERO**

Parece una historia borgiana: la historia de un escritor que tras de trabajar como un negro por ubicarse en los límites de la historia, que no de la «gloria», descubre al cabo de los años, poco antes de morir, que no ha escrito jamás, porque no ha sido leído.

Johannes de Silentio, «Prólogo». *Narciso en el acorde último de las flautas*

Trovador fui, no sé quién soy
Leopoldo María Panero,
«Trovador fui, no sé quién soy». *El último hombre*

Y todos los hombres son monumentos de mis ruinas
Leopoldo María Panero,
«Senesco, sed amo». *Last river together*

Una reinterpretación del mito de Prometeo dentro del contexto de una poesía ya puramente postmoderna la encontramos en el poema «París», del libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), de Leopoldo María Panero. Tiene el interés, además, de conectar con algunos de los *topics* más característicos de este poeta que nos ha legado una de las obras más particulares y atípicas de la poesía española producida a partir del último cuarto del siglo XX.

Tratar de Leopoldo María Panero es una complejidad equivalente a la que sería tratar del (casi) último poeta, título bajo el que se presenta uno de los estudios de referencia de su obra, a cargo de Túa Blesa. Poeta, poesía que deambula sonámbula entre la capacidad de fascinación que despierta a una parte de su público y la capacidad para generar malestar y rechazo en cierto sector de la *crítica institucional*, en cuyas manos se viene amasando y dando forma a un canon oficial que mantiene una relación amor-odio con él. Entre medias, una escritura multiforme, plurivalente, polifónica, logofágica, babélica, en donde se construyen, se generan, una multiplicidad de planos y estructuras discursivas cuya disección forense resulta labor de alta complejidad. Entre las líneas de su escritura, sobre todo en su producción transicional, donde la interrelación entre ellas se da con una mayor intensidad, convirtiendo en laberíntica una aproximación seria a su obra, hallamos una espectral configuración de la química farmacológica ecuacionada «con las preocupaciones metaliterarias de la obra, con el discurso edípico, la cuestión de la sexualidad, la escritura de la máscara y la disolución de la identidad, la reescritura del Apocalipsis, la deconstrucción de la literatura» y un

largo etcétera de advenimientos que, en una lectura profunda, «obligaría a perderse en el inventario extensísimo de articulaciones de todos y cada uno de estos conceptos, que siempre, de una u otra manera, se encuentran influenciados por la farmacia metafórica» (Labrador, 2009, 325). Con la sensación siempre por delante de que, por mucho que nos aproximemos, es imposible agotar el número de lecturas y argumentos que la obra de Leopoldo María Panero ofrece. Añadamos una producción cambiante y multiforme, dedicada a construir una arquitectura poética alucinada, y toda una suerte de *ars poéticas* de rica variabilidad de matices, que articulan modos sinuosos de estos discursos bajo infinidad de máscaras y propuestas irreverentes. Añadamos una producción voraz e insaciable que atraviesa varias décadas y supera, de largo, el medio centenar de volúmenes conocidos. Añadamos el controvertido personaje –entre el bufonismo, el exhibicionismo, el trágico don de la locura, el malditismo⁸⁷, las dramaturgias sociales, la *boutade*, la erudición, la “iluminación profana” y la mascarada–, y una no menos controvertida biografía que lo acompaña. Ambos en gozosa confabulación y confluencia con esta singular obra que hacen que la instalación de Leopoldo María Panero en el campo literario no resulte nada sencilla (Labrador, 2009: 323). Confluencia de elementos que acaba trazando un producto difícil de manejar, de afrontar, que si, por un lado, exige abordar la obra del poeta sin utilizar “su torpe biografía para juzgarle” –declaración repetida hasta la saciedad en multitud de entrevistas concedidas por el mediano de los Panero, tratando de huir del personaje que tanto le divirtió construir en otra época–, por otro lado, hace difícil sustraerse a una lectura no biográfica de su obra y a la fascinación que produce enfrentar, de manera conjunta, esta suma del personaje y la obra. Todo ello, decíamos, nos da un producto de gran complejidad y difícil de manejar. Producto que va aparejado a un fenómeno de recepción no menos complejo. Ese fenómeno de recepción nos sitúa ante un hecho contradictorio que, por un lado, viene a agrandar la leyenda del poeta y de su obra; por otro, dificulta y problematiza su inserción en el campo de los estudios literarios, lastimando dicha obra. Así, Labrador nos habla de un doble malentendido que se ha instalado en el fenómeno Panero con respecto a esta recepción en el campo literario:

De un lado, sus detractores reclaman el final del teatro y la necesidad de leer su obra más allá de la máscara del personaje, de empezar a tratar a Panero como un poeta

⁸⁷ La relación del poeta con la condición de maldito arranca casi desde el primer momento en que el poeta irrumpió en el espacio público del mundillo literario. Un complejo y peligroso juego de amor-odio que el poeta ha mantenido siempre con él, construyendo esta condición de *eterno maldito* de la que, a su vez, ha tratado continuamente de huir, unas veces vistos los maleficios que comportaba (una obra en gran medida incomprendida) junto a sus supuestos beneficios.

normal [...] ya que, incluso aunque se niegue a comportarse con urbanidad o decoro, es necesario reconocerle unas indudables dotes literarias. Esta llamada al orden no se ha visto acompañada de una acción dirigida a su reingreso formal en el canon [...] frente a ello, sus seguidores, en general, público lector de poesía no profesionalizado, buscan en los versos justamente al personaje que tanto les fascina en su dramaturgia pública. Así las cosas, al cabo, la obra de Leopoldo María Panero corre el riesgo de dejar de ser leída dos veces (2009: 322).

Es por ello que el crítico llama la atención sobre el fenómeno Panero, afirmando que la instalación del poeta «en el campo literario actual no es nada sencilla, y no puede limitarse a la condición de eterno *maldito*»:

Es posible que el Panero de inicios de milenio sea una *performance* de sí mismo y juegue el papel de *loco oficial* del sistema de las letras españolas, pero, sin embargo, este ingreso en la esfera del espectáculo [...] no se acompañó de un conocimiento profundo de su obra, de su lectura atenta o de la interrogación por el contenido de su discurso (2009: 322).

La tarea de enfrentarse a la obra de Leopoldo María Panero, por tanto, está, bajo cualquiera de sus aspectos, dotada de gran dificultad y dista mucho de poder ajustarse a los límites de espacio razonables, si se quiere alcanzar una visión profunda y pormenorizada del fenómeno de su(s) escritura(s), o de cualquier manifestación aislada de esta(s). Sin embargo, podemos intentarlo. Vamos a partir así de algunas directrices generales que nos permitan focalizar mejor uno solo de sus elementos: la reinterpretación que realiza del mito de Prometeo en un texto de uno de los libros de su primera época de producción. Para después intentar adentrarnos de manera más profunda en él y las significancias que se involucran en esta novedosa reinterpretación. Siempre teniendo presente que es difícil sustraer un órgano para diseccionarlo y entenderlo en toda su amplitud y profundidad, si no se atiende adecuadamente a los vínculos y las relaciones que este establece con el resto de órganos, dentro del complejo organismo biológico en el cual se inserta –complejo organismo biológico que supone la obra de Leopoldo María Panero–, y de cuyas interacciones depende que la máquina funcione.

Empecemos pues por decir que, dentro de la frondosa selva que es la poesía de Leopoldo María Panero, pueden diferenciarse, con más o menos nitidez, dos estados opuestos de escritura. Uno de ellos, dentro del cual se insertaría su producción primera, que abarcaría desde su primer libro –*Así se fundó Carnaby Street* (1970)– hasta, aproximadamente, *Guarida de un animal que no existe* (1998), en donde se realiza una

minuciosa y elaborada construcción del discurso textual. Una escritura, sí, plagada de figuras espectrales, fantasmagóricas, alucinadas, pero que se textualiza en formas elaboradas y pormenorizadas, que se corporeiza en llanuras y desiertos textuales que tienden al largo aliento (aunque también se da cabida a la forma breve), y que se inclina, de alguna forma, a conformar corporeidades textuales individualizadas en tanto que objetos poemáticos. En todo caso, escritura cambiante que gusta de avanzar en ese su propio horizonte que siempre está más allá. A partir de *Guarida de un animal que no existe*, comienza a aflorar, aún tímidamente, pero cobrando poco a poco vigor (cf. «Poemas a la vieja»), un nuevo estado en que acabará por instalarse definitivamente la escritura de Panero en casi todos sus libros posteriores. La escritura ahora se fragmenta y se recrea en sí misma, se hace rizomática –por utilizar el concepto de Deleuze–. Parece divertirse trazando un complejo laberinto de ecos y reflejos, una red inextricable de relaciones que conducen una y otra vez al mismo punto, no siendo ya, sin embargo, nunca más ese el mismo punto, que conducen al mismo texto, que es la suma de todos los textos en sí mismos. Complejo estado que ensimisma la escritura. Que hace que el discurso gire sobre sí mismo una y otra vez, atrapado en su propia vorágine. Que, como la definición de Dios contenida en *El libro de los veinticuatro filósofos* –tan grata al hermetismo–, hace de la obra «una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna».

Es cierto que este segundo estado de escritura, de alguna manera, también supone un gesto desafiante, una manera de poner en evidencia a las formas institucionales del mundillo literario. Los Beatles podían permitirse la grabación de un disco como *Yellow Submarine*, de calidad más bien dudosa, porque antes nos habían dado el *Sargent Pepper's*. De igual manera, Leopoldo María Panero parece presentar ahora –poder permitirse– un tipo de escritura mermada en calidad que, sin embargo, sirve para desenmascarar y poner en evidencia las fallas del sistema institucionalizado de la literatura española contemporánea, una vez esta ha aceptado entrar a formar parte del juego del sistema de producción capitalista, convirtiéndose en una suerte de mercancía más, de objeto, cultural, sí, pero de consumo. Con una fórmula relativamente fácil y repetida, prontamente estereotipada, Leopoldo María Panero parece devolver el pastel a los adalides que han encabezado esta venta de la literatura al sistema, pagándoles con su propia moneda, inyectándoles su propia medicina. Así, un producto aparentemente fácil y sencillo, llega, sin embargo, a un público amplio y mayoritario, dispuesto a consumir ese producto –su poesía–, independientemente del valor real de

esta, por el simple hecho de haberse constituido en marca, la marca poética Leopoldo María Panero. Este hecho sirve para meter el dedo en la llaga e irritar a aquella parte de la institucionalidad crítica que, conformando un canon bajo premisas puramente comerciales y de consumo, ven, sin embargo, cómo productos de baja calidad se sitúan a la alza de ese mercado, relegando al olvido otras obras teóricamente más serias, vendidas por los reguladores del canon como propuestas de superior calidad. Para colmo, Panero no pierde ocasión de regodearse y mofarse de ello, de dar cualquier momento por bueno para, con cinismo desafiante, señalar y poner en evidencia, regocijándose en esta especie de broma macabra que devuelve la moneda. Así, tan pronto puede encontrarse disfrazado de mártir en su propio carnaval, declarando que sus editores le deben millones, como regodeándose con júbilo de haberse convertido en una suerte de “Fénix de los ingenios” que hubiese encontrado la máquina de escribir prodigiosa, en una fórmula donde la genialidad y la bufonada se abrazan, produciendo obras en serie como la mejor de las industrias capitalistas (“Tardo tres cuartos de hora en escribir un libro [...] Y perfectos” –dirá, por ejemplo, en la entrevista realizada por Vegue y Labrador [2003: 327-347]–). A la par, este sistema de hiperproducción de obras con que Panero vino abasteciendo la creciente demanda de su público en sus últimos años, unido a una aparente merma del criterio de calidad seguido por el autor en sus muchas últimas obras, le ha dejado nuevamente expuesto ante la crítica que, abandonando la tarea de indagar y construir una lectura más profunda sobre su discurso poético, se agarra a estos hechos para desprestigiar, con criterios más o menos manejables, fáciles y dudosos, a un poeta que se ha forjado como una leyenda viva de su época.

Debajo de todo ello puede encontrarse, sin embargo, una propuesta poética que entraña implicaciones de mayor gravedad. Y que, sin dejar de explotar las posibilidades de confrontación y bufoneo hacia el sistema institucional que prestan, sí tienen que ver, real, paralelamente, con lúcidas formas de indagación poética que pretenden llegar al meollo de la encrucijada, de las cuestiones –tanto personales como sociales– que le han tocado vivir. Así lo ha visto Labrador, para quien esa poesía de “Oh” y de “Ah” –según el *dictum* de Túa Blesa– «no ha implicado un abandono de los lugares fundacionales de su discurso poético».

Aunque la «antaño minuciosa construcción del discurso» haya venido a ser sustituida por «una modalidad tántrica de poemas hiperbreves que se repiten una y otra vez con pequeñas variaciones, como si todos sus últimos libros fuesen en realidad un

único poema y, además, el último poema de todos» (Labrador, 2009: 322), este nuevo estado en que se instala la escritura de Leopoldo María Panero, «en su repetición adquiere, justamente su intensidad» (2009: 324). Una intensidad que ha de descodificarse desde una perspectiva de resistencia que contiene implicaciones de gran envergadura con sus espacios simbólicos referenciales:

La transición como espacio clausurado es el tiempo referencial donde se ubica el poema continuo que representan los últimos libros de Panero [...] el momento histórico donde se ubicaba su proyecto de poesía es hoy un tiempo cerrado, aquel que los teóricos de la memoria han poblado de espectros, fantasmas y demonios. Ahora el discurso solo refiere el trauma, como una voz que proviene de otro tiempo, configurando un texto anacrónico, autorreferencial, enloquecido, que se nombra y se niega simultáneamente [...] Esta escritura psicofónica es asimilada por el campo literario actual bajo la etiqueta de poesía sin mayor problema, a pesar de que esta expresa su voluntad de resistencia insistiendo sobre su naturaleza espectral y señalando una descompensación simbólica entre el valor de uso y el valor de cambio del hecho literario [...] Escritura obsesionada por un problema de retorno al origen. Su poética es un sucesivo viaje intrauterino, que termina siempre por verse interrumpido, que señala en el discurso la incapacidad de trazar su ruta (2009: 324 y ss.).

No es este periodo de la obra de Panero ni este estado ulterior en que se instala su escritura el que nos interesa aquí, puesto que la reinterpretación de Prometeo que vamos a comentar tiene lugar en un poema perteneciente a *Narciso en el acorde último de las flautas*, libro muy temprano dentro de su vasta –y dilatada en el tiempo–, producción poética. Sin embargo, nos interesaba mencionar la reflexión teórica propuesta por Labrador sobre este estado hacia el que evolucionará su poesía como espacio de resistencia, puesto que, como poética de resistencia, aunque de otra forma y con otra configuración del *scriptum*, desarrolla Panero también en su obra anterior un aspecto central de toda su escritura: la desestructuración y desarticulación del sujeto y de su posición en el mundo. Desestructuración y desarticulación que encuentra su correlato biográfico en el desarrollo de la esquizofrenia paranoide (que se asume de una manera poéticamente natural, germinando paulatinamente a lo largo de su poesía y viendo su correlato en diferentes propuestas estéticas). Desde el progresivo desarrollo de su esquizofrenia, la escritura de Panero va a asumir ese natural estado de desarticulación del sujeto, proceso «que se acompañaba en sus orígenes de un consumo militante de psicofármacos y, posteriormente, por un alcoholismo extremo» (2009: 326). Así, para Labrador, «la acción de la droga en este proceso, la representación de la farmacia en el interior del tiempo, es un espacio de involución, de retorno a un caos

preedípico, a un momento de la personalidad donde la propia conciencia del yo se encuentra desdibujada». Y desde este

estadio primitivo en la configuración del yo [...] se investigan y deconstruyen todos los grandes tabúes que conforman al sujeto: el incesto, la homosexualidad, la coprofilia, la necrofilia... se trata de un curioso espacio de conciencia [...] Y es en la capacidad de rastrear oscuridades donde la escritura drogada se muestra más rentable en la obra de Panero, en la navegación por las capas más profundas del yo y en el enfrentamiento y focalización de los grandes *interdits* (2009: 327).

Es precisamente este sujeto desarticulado, desestructurado, sumido en la propia disolución del yo, hijo de nadie, el que llega a «París» en la apertura de nuestro poema: “Hijo de puta llegó al hormiguero” (Panero, 2001: 196)⁸⁸. Conviene recordar que *Narciso en el acorde último de las flautas* aparece publicado un año después del regreso del poeta de su estancia en París. Por tanto, gran parte de la gestación y creación del libro pudo haberse llevado a cabo durante aquella estancia o, al menos, está directamente relacionada con ella. Es el París emblemático, cuna de las vanguardias, del arte y los artistas, de la bohemia, el que visita Panero. Pero bajo la mirada endiablada del sujeto desestructurado y disoluto, en amplio sentido, el París que vemos es muy diferente. Un París donde lo sublime no lo inspiran los siglos de arte que pesan sobre las paredes de su historia, ni los sueños de poetas y artistas que han corrido por sus venas, sino lo más insignificante y molesto que puede encontrarse por la calle, que callejea igual que el sujeto desestructurado: “Aquí su musa la pulga / callejeó como una puta / [...] se quedó allí medio atontada / sin oír la canción del vacío / perdiéndose en las espirales del viento”. La fascinación por la ciudad a la que se llega desbanca en la jerarquía de intereses a la propia labor poética, relegando a segundo plano la fascinación natural de ejercer el oficio de poeta:

¡La música! –la música que nos destruye
es el paraíso [...]
el placer de que gozan los dioses que no hablan
del dios macarra que nos da de bofetadas

Poeta –Más tarde...! primero el placer:
El Parnaso que es preciso escalar
está en sus primeras gradas
lleno de resentimiento y amargura
[...]
El incomprendido, en cambio, se acuesta con su pose
(2001: 197)

⁸⁸ Todas las citas de la poesía de Panero que siguen se realizan por esta misma edición y la de 2012.

Aquí el poeta se desdobra en dos figuraciones: una que corresponde al que se inscribe en una carrera de cultura oficial para entrar en el Parnaso, otra donde se abre paso el sujeto atomizado, que se inclina por vivir la vida canalla del maldito, que se le presenta como rasgo de verdadera autenticidad. Esta última es con la que se identifica el yo lírico y la que trata de adoptar:

Es la bohemia, muchacho: piensa que tus páramos se han incendiado
[...] y enséñanos
que sabes bailar sin tambor
[...]

¡Evohé!, que agotas la inspiración.
¡Evohé!, miseria cegadora,
como mujer de la vida, derríbate
con esta palabra en la boca: ¡Gozar!
[...]
Vete por los teatrillos, los lupanares, las iglesias,
corte de los milagros y corte judicial;
-¡cuarto de hora de inmortalidad!
Apareces tú: es la apoteosis
te arrojan algunos regalos
flores de papel, mierda.

(2001: 199-200).

Nuestro poema consta de siete partes. Estamos en la sexta. Hasta aquí ha llegado nuestro sujeto poético desestructurado. Y es ahora, después de este oscuro y sinuoso recorrido por los espacios de los bajos fondos exteriores e interiores, de la ciudad y del ser, cuando va a irrumpir, al fin, la reinterpretación prometeica de Panero. Transcribimos esta parte íntegramente:

He aquí que el viento cobra fuerza, dicen que es la tramontana
creerás que ha llegado el momento
Prometeo mil quinientos
a una roca de cartón piedra encadenado.

¡Ay de mí! ¡Cuál ave de presa, qué buitre exquisito
vendrá a mordisquear tu higadito gordo y trufado—
para qué
para llevarse un gran chasco

un chasco banal... ¡Adiós encarnes!
Deglutiendo otra vez tu bazo hecho papilla,
avanza como un pelícano blanco

maltratando el canto del cisne
ve con tu pico amarillo a herirte en el flanco...
frente a un pescador solitario.

(2001: 200).

El viento simboliza las fuerzas desestructuradoras. Este simbolismo ya se apunta desde el principio del poema, cuando la inspiración, la musa –pulga– se queda “allí medio atontada / sin oír la canción del vacío / perdiéndose en las espirales del viento” (2001: 196). Momento en que comienza la escisión entre el poeta de Parnaso que ha llegado a París, y el sujeto desestructurado que puede recorrer esta ciudad emblema de los parnasos con mayor autenticidad, la autenticidad del poeta maldito. Un poeta maldito que recorre su lugar natural, la noche de los misterios del bohemio, hasta su final

y al amanecer unos cuantos
versos ateridos, un papel indefenso ante la luz más cruda
que perecerá por agua o por fuego, o arrastrado
por la sórdida canción del viento, hacia el Valle, quizá,
en donde nada existe [...]

(2001: 198).



Fig.16.

*Solo estoy a la luz unido
la catacumba atravieso
sin nada salvo mis ojos.*

Carta y poema de «El Ermitaño».

Leopoldo María Panero, *Tarot del inconsciente anónimo*.

librando la tarea de esbozar unos cuantos versos “ateridos”. El adjetivo hace referencia al probable estado del sujeto al final de una noche poseído por las fuerzas del frenesí, pero también a la incapacidad de los versos para dar auténtica cuenta “de la luz más cruda”, sobre un “papel” que perecerá, yendo al Valle en donde quizá “nada existe”, arrastrado por las fuerzas naturales: el agua o el fuego o la “sórdida canción del Viento”. El viento se hace aquí dilógico y apunta, por un lado, a la literal fuerza destructora de esos elementos para con la indefensión y fragilidad del papel. Por otro, el papel se hace símbolo de la vacuidad del oficio del poeta y de la poesía misma. El viento, como los otros elementos, pasa así a representar también la natural fuerza desestructuradora del sujeto ante la que los versos, la ilusión de una poesía iluminada, nada pueden hacer. No está la poesía capacitada para dar cuenta de “la luz más cruda”, que la sobrepasará, destruyéndola. Prosigue el sujeto desestructurado, el poeta maldito, pues, su andanza, y llega el momento en que “el viento cobra fuerza, dicen que es la tramontana” (tipo de viento a cuya exposición continua se asocian efectos como el desarrollo de estados mentales alterados, tales como la paranoia; hecho este que viene a reforzar la fuerza destructiva del acceso a la lucidez, que se sitúa ya al borde de la locura). El yo lírico vuelve aquí a tener un atisbo de esperanza, la esperanza de que locura y lucidez sean lo mismo, de que a través de la primera se llegue a la segunda y el poeta se ilumine (“creerás que ha llegado el momento / Prometeo mil quinientos / a una roca de cartón piedra encadenado” [2001: 200]). La roca de “cartón piedra” nos sigue convocando al momento de la creación poética, y a un agarrarse a él en tanto que esperanza de lucidez (“encadenado”). Mientras tanto, en ese estado máximo de desestructuración y de desequilibrio en que parece hacer acto de presencia la locura-lucidez, el poeta cree “llegado el momento / Prometeo mil quinientos”, es decir, el estado máximo de potencia, del oculto y verdadero conocimiento a que es posible llegar y acceder. Acceso que iluminará al poeta. Aquí “mil quinientos” intensifica hábilmente la metáfora que por sí mismo ya evoca la aparición de Prometeo: la transformación que está a punto de darse en el poeta en ese estado, convirtiéndose en el mismo Prometeo (“el momento Prometeo”). La connotación automovilística se facilita por la evocación de carroza o canguro (“coche celular en argot español” [cf. la nota de Túa Blesa en la edición de 2001: 196]), al principio del poema. Allí se evocaba al ciudadano encadenado, al sujeto perfectamente modelado y construido, que se sitúa “allá”, en el mismo lugar donde se queda la pulga, para “vivir a golpes de fusta”, y “pasar en carroza o en canguro [...] sin

que nada pase” (2001: 196). Era al principio del poema, donde la musa, la inspiración, a través de la activación simbólica de la pulga, se entiende bajo la forma de algo nimio y molesto, que se agarra al poeta pero solo causa picores y escozor, quedando lejos del verdadero conocimiento. Sin embargo, el poeta cree ahora “llegado el momento” del “Prometeo mil quinientos”. Frente a la ridiculez de las formas mecánicas automovilísticas que las expresiones “carroza” y “canguro” evocan, emerge ahora, en contraposición, todo un *Prometeo mil quinientos*, máxima potencia. Recordemos que el “1500” de Seat fue un modelo de gran popularidad y recorrido en las décadas de los 60 y 70, llegando a ser “el modelo preferido por los taxistas españoles” –según reza Wikipedia–. Las connotaciones aquí se disparan, basta recordar que, durante esa época, «Seat se anunciaba sin rubor como ‘el coche español’» –consideraciones del imaginario popular de época que extraemos del artículo que en Wikipedia se le dedica al *Seat 1500*, pero que cualquiera que haya vivido la época puede confirmar–. Así que el adjetivo viene a resaltar la potencia de ese Prometeo, de ese momento de lucidez que se cree es llegado, pero también permite establecer relaciones de época que nos sustraen a la dimensión de un poeta español. Estamos ante la identificación de autor real y autor implícito o textualizado, según la propuesta de Wayne Booth.

Ese momento de potencia visionaria inminente, de iluminación que el poeta ve llegado, en seguida recupera su realidad, la incertidumbre, el temor ante la posibilidad de los peores augurios que introduce la irrupción del folclorismo “Ay de mí”. Ese mismo que tanto rendimiento ha dado en las advocaciones folclóricas y de tipo popular, y del que ya el mismo Lorca se sirvió numerosas veces en su *Poeta en Nueva York*. Al *quejío* suceden las interrogaciones que explicitan la fuente de esa incertidumbre. Pero se hace de manera transversal, operando de lleno desde el simbolismo. Estamos ya dentro de los planos míticos de Prometeo. El yo lírico, el poeta, el sujeto desestructurado, se pregunta qué ave o buitre “exquisito” vendrá “a mordisquear” su “higadito gordo y trufado”. El lector no tardará en darse cuenta de la gravedad del tipo de implicaciones que el poeta ha insertado en esa ave, que parecía prefigurar de una manera solo en apariencia un tanto burlesca. Lo hará en cuanto llegue a los versos ulteriores: “ve con tu pico amarillo a herirte en el flanco”. El pico se convierte en el espacio dilógico que conecta el plano simbólico con la realidad que se encierra en el poema: apunta simultáneamente a la parte característica de la anatomía de las aves ya evocadas en el plano mítico y a la dosis que el sujeto va a inyectarse. Ambos agentes productores de dolor y herida. El adjetivo “amarillo” también se hace aquí bisémico, apuntando tanto a

las características cromáticas de la fisonomía del pico del ave como a las características productoras de decadencia, destrucción, decrepitud, propias de la droga y una adicción dilatada en el tiempo. Ambos planos se relacionan también, transversalmente, con la luz. El momento de lucidez, de locura, queda conectado con el espacio del sujeto drogado, y las aves se redimensionan. El temor de ese momento “Prometeo mil quinientos” surge por la incertidumbre del lugar hacia el que se inclinará la balanza: la posibilidad de la lucidez y la iluminación que las drogas pueden abrir, o del mal viaje –a corto plazo– y la vorágine autodestructiva –a largo plazo– a que las drogas pueden empujar al sujeto. Es esa la incertidumbre del poeta ante el tipo de ave que ha de llegar. Un ave que ofrece la promesa mística del alto vuelo, de la experiencia iluminadora y reveladora que prometen las drogas, también de la evasión de la realidad. Pero un ave que, simultáneamente, puede devorar al sujeto en el intento. Entre medias, no deja de haber un punto irónico, en donde se invierten los papeles: es el “ave de presa o buitre exquisito” el que acude a por el cebo (“¡Adiós carnes!”), en lugar del individuo a por su dosis. O puede que el ave sea la tentación de la lucidez, que se lleva consigo. Pero pronto se lleva un chasco porque el higadito “gordo y trufado” que espera encontrar –del que vive el camello que vende la droga– no es más que un “bazo hecho papilla”. Tres aves van a entrar ahora en juego en este desplazamiento en que se ha recodificado el mito de Prometeo hacia el ámbito de las drogas, con sus promesas de conocimiento y sus posibilidades de castigo, de condena, de “encadenamiento” perpetuo a una tortura dolorosa y destructiva que, como el ave prometeica, vuelve una y otra vez para el sujeto que está enganchado. Son el ave de presa o buitre, el pelicano blanco y el cisne. La primera cumple su papel directamente con la dimensión mítica a través de la cual se está reinterpretando Prometeo dentro de un acto relacionado con las drogas, con la búsqueda de un conocimiento superior, con la configuración del poeta maldito como identidad y ante la disolución del ser. La ave prometeica es así promesa iluminadora de la droga, pero también capacidad de aniquilación, de defenestración del individuo de la misma. Los dos mitemas activados aquí son el conocimiento del fuego prometeico, que promete un individuo que progrese en la evolución de su conciencia a través de la droga, y el suplicio y el castigo, la condena en que esa misma droga puede sumir al individuo. Una vez se han conectado todos los planos, como una bandada desmedida, irrumpen nuevas aves en el poema, formando una isotopía que llena de simbolismo el resto de planos que se involucran en el autor implícito: el “pelicano blanco” que avanza “deglutiendo otra vez tu bazo hecho papilla” es metáfora de la droga –bien podría ser la heroína–; a su

vez, ese “pelicano blanco” maltrata “el canto del cisne”. Esta aparición es sumamente sugerente. Evoca tanto el acto sublime de entrada al conocimiento, a la iluminación a que el sujeto-poeta se creía expuesto, y que es malogrado –maltratado–, como el acto mismo de poetizar⁸⁹. Por supuesto, a ello se añade la sugerencia de estados terminales que lleva consigo también el “canto del cisne”, y que serían consustanciales a cualquiera de las evocaciones anteriores. Hay una gran habilidad de construcción encerrada en esta secuencia, que se abre a varios planos narrativos simultáneos a través de la pericia en la elaboración sintáctica. Así, este verso permite ser leído en conexión con el enunciado anterior en una secuencia causativa, configurándose como consecuencia del enunciado previo, en una formulación sintáctica de causa-consecuencia. Desde esta lectura, el avance de la droga –del “pelicano blanco”– sería el que maltrataría “el canto del cisne” (el canto del poeta). Desde otra lectura, la secuencia puede conectarse con el enunciado que le sucede. Estaríamos entonces ante una fórmula de persuasión, en donde el sujeto implícito exhorta –se exhorta a sí mismo, mediante el desdoblamiento autorreferencial– a ir a herirse consumiendo su dosis mientras maltrata “el canto del cisne”. En el primer caso, el acto de maltratar el canto del cisne sería consecuencia del acto de drogarse. En el segundo caso, ese maltrato sería un acto más llevado a cabo por iniciativa propia del sujeto y que va a coincidir en el tiempo con un segundo acto “maldito” que se va a ejecutar: el de drogarse. En este punto se conectarían a través de una consecuencia compartida a que darían lugar los dos actos por separado: atentar contra el orden establecido, uno en el ámbito social; otro, en el ámbito cultural (del mundo literario). Finalmente, el sujeto va a llevar a cabo el acto de drogarse, de “herirse en el flanco” con el buitre de la droga (ya pelicano) ante “un pescador solitario”. Este pescador solitario podría estar apuntando al camello que va a observar cómo el sujeto se droga. En este mundo alucinado y espectral del drogadicto, el camello bien puede figurarse como un pescador que asiste a la contemplación de todo con infinita paciencia. Esta transformación figurativa también tiene su encuadre dentro de la cadena de transformaciones metafóricas que se han generado en el poema y adquiere su lógica dentro de la isotopía conformada. Si la droga, que era ave rapaz, buitre, se ha convertido en “pelicano” mediante la metáfora, el hígado que en su pico llevaban y devoraban aquellas, siguiendo la progresión metafórica, sería ahora el pez que el pelicano lleva

⁸⁹ No es necesario recordar aquí las connotaciones que, a partir de la poesía modernista, quedaron impresas para siempre en el cisne, emblema de la belleza, de la sensualidad, de la pureza espiritual del canto del poeta; también de “la retórica preciosista del Modernismo” en palabras de Pedro Salinas, que volvería a evocar, desde este semema simbólico, a los poetas de Parnaso y su vano canto artificioso.

dentro de su pico, ante la atenta mirada de un pescador-camello con el que ahora se conecta y que, solitario –en una soledad duplicada, la del camello y la del sujeto que se droga–, todo lo contempla.

La última de las partes que componen el poema nos va a situar ante la construcción definitiva del poeta maldito, una vez este ya ha pasado por el acto decadente, y muy en consonancia con el espíritu del “maldito”, de drogarse. El protagonista de esta escena –que cabe pensar es el mismo que el de las anteriores escenas– se encuentra sonriendo. El yo lírico corrige su gesto invitándole a ser “amargo”, arrugar “el entrecejo”, convertirse en un “Mefistófeles fanfarrón”, un ser oscuro, un enemigo de la luz. Le invita a dejar que arda su garganta por el ajenjo –la garganta apunta también a la voz del poeta– y contar que “su corazón se pudre”. En seguida volvemos a encontrarnos dentro de una imagen alucinada en donde el sujeto al que se va dando forma es evocado como “un pistolero” que nada cuesta ver a punto de protagonizar una escena de *western*. Este sujeto aún se encuentra en una ensoñación, aspirando “miasmas de gloria”, proyectando ser un “vencedor”. El yo lírico rompe abruptamente esa ensoñación de gloria poética con un “Basta”. De inmediato, pone al protagonista poemático los pies en el suelo ante su realidad, la disyuntiva de decidirse por las dos opciones que se le presentan: irse, abandonar su bolsa (“último amante”) y su pistola (“último amigo”) y convertirse en un “curioso tipo de pistolero [ciudadano corriente] / fracasado”; o bien quedarse y devorar el resto de su vida “sobre una mesa ya levantada”, prefigurando la escena de un tiroteo en el que se acepta tomar parte, poniendo en juego la vida. Desde la escena metafórica o alucinada del *western* Panero no hace sino apuntar hacia las dos alternativas que asume desde su condición de poeta: la de abandonar el camino del malditismo iniciado, dejando sus armas y cualquier tentativa de gloria por ese camino, acobardándose y huyendo (“¡Vete ya!”) o consumarlo, afrontando los riesgos y sumiéndose en ese tiroteo que devorará su vida (“o bien te quedas y devoras el resto de tu vida”), y que será, a la postre, el que le permitirá hacer “de ti mismo tu obra póstuma”. Estamos ante el dilema al que se enfrenta el poeta maldito: aceptar el juego o abandonarlo. Sumirse en su condición de maldito como en ese tiroteo autodestructivo que acabará por ser su obra “póstuma”, maestra, terminando de construir la leyenda del poeta maldito –aunque le lleve la vida en ello–; o huir, y aceptar ser el pistolero fracasado. Esta última escena en el aire no se resuelve, y deja al protagonista poemático en la brecha de decidir, instado a hacerlo con urgencia. Concluido el poema, aparece inscrito el nombre de Tristan Corbière, poeta maldito que

sirve aquí de protagonista del poema, poniendo nombre y rostro al que ha sido el sujeto poemático de todo él, pero que sirve de trasunto del propio Leopoldo María Panero – que ya había conducido a lo largo de todo el poema la fusión del autor real y autor implícito–, y que se proyecta a través de él⁹⁰. Más si cabe cuando asistimos a un final del poema en suspense (el final de la vida del poeta evocado se conocía), momento en que la fusión de la vida del protagonista poemático y la de Panero se lleva a cabo en ese momento en que se debe decidir entre la huida o la aceptación al tiroteo, a hacer de sí mismo “obra póstuma” y a asumir la condición de poeta maldito. Es una proyección, como decimos, que queda en suspense, inconclusa, que no se resuelve, y en la que deambula el poeta, indeciso entre las dos alternativas, entre el camino del malditismo que le dé la gloria o la renuncia a ese camino, continuando por el camino fácil y cobarde de la vida, según el punto de vista que aquí presta el poeta. Es también el dilema entre el acto autodestructivo de la locura como camino hacia la lucidez, hacia lo que debe poder ver realmente el poeta, o la huida de ese camino que le permita preservar la cordura y sobrevivir, viviendo perpetuamente instalado en un sueño de ilusoria y falsa gloria.

Pero la prefiguración del malditismo adquiere una entidad simbólica que va mucho más allá de la creación de un personaje y posee profundas implicaciones estéticas en el discurso poético más profundo de Panero. Ese discurso debe ponerse en conexión con los estados de muerte y los momentos terminales, constantes en su poesía, la poesía de alguien que se debate entre la locura y la cordura, entre la libertad que ofrece el malditismo y la condena del ciudadano común, entre la razón y la vía de la iluminación autodestructiva. Y es que una parte de la poesía de Panero es una metafísica de la oscuridad donde la oscuridad es metafísica, es la persecución de ese lugar profundo de la oscuridad donde se encuentra la locura pero también la lucidez, la iluminación, la posibilidad de la auténtica luz, esa de la que debe dar cuenta la verdadera poesía. El poeta fluctúa en esa constante que lo sitúa entre la muerte y el renacimiento, entre una sucesión de muertes y renacimientos. Por eso su poesía se plagia de momentos terminales y de sucesivas muertes de Leopoldo María Panero. Leyendo un libro como *Narciso en el acorde último de las flautas* –nos dice Jordi Jové– solo se nos permite

adivinar las constantes de autodestrucción y de dolor que le ayudan a enaltecerse [...] Una implacable ‘pureza’ que el poeta va suplantando, invirtiendo, deformando, a través de su escritura, significando finalmente efectivos frente a la realidad hostil [...]. Como

⁹⁰ Esto justifica plenamente que el poema aparezca inserto en un conjunto más amplio bajo el nombre de «Palimpsestos».

todo antídoto contra la enfermedad es reversible [...] si el poeta bebe el cáliz de la muerte, como en *Tristán e Iseo*, el del amor se prueba inevitable. En ese momento nace un temor de niño, terror ante el acto de escribir, como quien siente la premonición de falsedad, la sinrazón y el sinsentido sobre ese lugar, esos días, esos seres [...] el artifice de versos es un embaucador, sus mundos una mentira y también por analogía excrementos (1986: 68-69).

En *Narciso en el acorde último de las flautas*, como apunta Jové, hay también una ascesis que lo recorre, en donde la oscuridad, como ya hemos insinuado, es metafísica, y la palabra, alquímica. Una clave de lectura la tenemos en el mismo prólogo del libro, en donde Panero se pregunta en su final “¿quién soy yo?”. Lúcidamente lo ha visto Jové, quien señala que

los restos morales del alma en pena vagan mortalmente por los bulevares halitosos. Quien usurpa el hábito del mundo vital, en el eterno vagabundear [...] es ese desconocerse del que hablaba Berkeley [...] De continuo allí en las ciudades, de esquina a esquina, en los metros y las estaciones, nadie nos mira [...] Borrarse con lentitud cada una de las máscaras y llegar a desconocerse por completo para no saber quién era antes, para asombrarme de nuevo ante la nueva imagen que no dura más que un instante (1986: 70).

Esa disolución del ser está, como hemos apuntado, ya en el principio de nuestro poema (“Hijo de puta llega al hormiguero”). Esa disolución del ser y la desarticulación del sujeto que se describen y reordenan a lo largo del poema, son, de alguna manera, hitos fundacionales instalados en toda la obra de Panero, y se reivindican en actos de profunda soledad como la consumición de drogas ante el “pescador solitario”. Y es que «París» representa la lucha encarnizada de ese ser en disolución con «el espejo de la Gran Ciudad (‘arquitectura extrahumana’ [...] según Lorca)» (1986: 70), a la vez que la lucha a vida o muerte del ser entre la fascinación de la locura, la iluminación de lo oscuro, el sueño de la libertad total pero también aniquiladora, y la vida autodestructiva y vana que se tensionan en la figura del poeta maldito mejor que en ningún otro sitio. Miedo exterior y miedo interior, miedo a la Ciudad y miedo a uno mismo (Jové, 1986: 71). Fascinación y miedo por la escritura como lugar de encuentro de todas estas fuerzas de choque (“oscuro es en efecto el nombre que todo ha de romper”). Todo ello queda sinérgicamente desarrollado en «París», pero se extiende a lo largo de todo el libro al que pertenece nuestro poema. Así lo ha captado perfectamente Jordi Jové, quien realiza una lectura global extremadamente lúcida de *Narciso en el acorde último de las flautas*, sintetizándola en unas líneas que no nos resistimos a reproducir:

La venida del espíritu, al que proféticamente se invoca, para acabar de una vez con la tiranía de una vida establecida de antemano y con Prometeo encadenado [...] El poeta busca llegar con su entereza de loco al final del verso y de la página, del poema y del libro [...] La locura le salva y acribilla. Es un terrible mal pero, al mismo tiempo, la mayor libertad que puede poseerle. La locura se equipara al acto poético. Escribir es enloquecer. Toda escritura está condenada al silencio. El poema, como quería Mallarmé, ‘no dice nada, dice en tanto se dice a sí mismo’. Este drama, asumido paso a paso en *Narciso* [...] le hace llegar hasta el callejón sin salida de la escritura y volver sobre él [...] comunicar la ruina individual de su propia existencia [...] Su demencia real o su realidad demencial le corroe y le sirve de fetiche para conceptualizar el culto debido a su propio destino [...] la exaltación de la muerte es el único recurso inevitable para restituir al hombre contemporáneo en su justo centro [...] Los muertos son, para el poeta, un organismo vivo: “se aman”, “florecen” [...] Narciso se interpreta como imagen de la muerte, representa el trágico final motivado por el insistente admirarse de sí mismo. A la vez, la propia muerte, en palabras del poeta, es ‘impúblicable, escondida y obscena’, como resultado del libro que refleja su mirar [...] porque, como en el poema de Oscar Wilde, es el estanque, las aguas espejeantes quienes se contemplan en los ojos de Narciso. [...] El mundo es un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo (1986: 71-74).

Desde esta lectura profunda de *Narciso en el acorde último de las flautas* y de su poema «París», no podemos estar de acuerdo con la opinión de Luján Martínez cuando, analizando los diferentes tratamientos de que es objeto la mitología a lo largo de la obra de Panero, afirma que el tratamiento de Prometeo por parte de Panero en el poema «París» se limita a un simple «tono burlesco» (1997: 174). Sin embargo, sí puede apreciarse la confluencia de dos de los procedimientos más habituales que Panero utiliza en el tratamiento de la mitología en su poesía, y que perfectamente ha delineado el mismo Luján Martínez. Según el crítico, podemos apreciar un primer procedimiento en el que el signo queda «configurado mediante un significado procedente del mundo clásico, pero expresado mediante significantes que nada tienen que ver con él» (1997: 167). En esta línea se insertaría un texto como «Himno a Dionisos», que el mismo crítico pone de ejemplo. Allí se evocan «naipes de colores. El carnaval de Niza. El circo: los elefantes, el rugido de las panteras negras, las risas de los niños» (2001: 37). Es decir, tenemos «la esencia de lo dionisiaco, en su sentido plenamente griego», perfectamente captada, pero no expresada por símbolos, figuras o alusiones naturales del mundo clásico sino a través de elementos del mundo moderno que, aunque resultan «anacrónicos», dan la medida de lo dionisiaco (1997: 167). El otro de los procedimientos señalados como habituales invierte la manera de proceder. En este tratamiento inverso «Temas, mitos y personajes procedentes del mundo clásico se integran, con las connotaciones que su mera evocación despierta, en conjuntos más amplios de imágenes para transmitir contenidos que –en principio– nada tienen que ver

con ellos» (1997: 168). Como ejemplo, serviría el poema «Streap-tease», que el crítico pone al lado de muchos otros ejemplos, y del que dice: «el significado (la sensación que provoca un streap-tease) no procede ahora del mundo clásico, sino que es el significante el que procede de él para potenciar el nuevo significado: Safo, sí, pero algo desengañada» (1997:168). En unas ocasiones estos procedimientos aparecen de manera más o menos nítida y discernible, poco problemática, pero en muchas otras ocasiones las fronteras entre un procedimiento y otro no son claras, y vienen a confluir y a fundirse, actuando conjuntamente. Encontramos así una trama textual en donde significantes y significados del mundo moderno y del mundo clásico se confunden y fusionan, girando unos dentro de los otros en una vorágine textual y alucinada, pero extremadamente lúcida. La reinterpretación del mito de Prometeo que se desarrolla en nuestro poema sería buena muestra de ello. Así, podemos encontrar elementos significantes procedentes del mundo clásico (Prometeo, el ave que devora sus entrañas, el hígado) junto a elementos netamente modernos (Prometeo es un *mil quinientos*; el pico, que apunta simultáneamente a la dosis que va a consumir el sujeto y a la anatomía del ave que va a devorarlo, fusionando ambos planos, el mítico y el moderno). Y, desde luego, encontramos los significados míticos y modernos fusionándose, contorsionándose hasta formar un todo. Así, el espíritu rebelde del poeta maldito; la iluminación de la conciencia por la vía de acceso al conocimiento; el conocimiento oculto, vedado al hombre en su estado natural-racional, que suponen los estados alterados de conciencia de la locura, la droga, o la “auténtica” poesía; el acceso al conocimiento prohibido que también ofrecen las drogas; el castigo y la condena, la destrucción, por desafiar a los dioses en ese intento de acceso al fuego del conocimiento, a lo que quizá esté más allá de la naturaleza del hombre; el castigo y la condena por desafiar a los “dioses sociales” que prohíben el acceso a ese tipo de conocimiento que suponen las drogas; el encadenamiento que supone la adicción; el castigo y la condena del acto autodestructivo que conlleva el malditismo. Todos estos elementos recogen perfectamente la atmósfera y los significados de los actos prometeicos, procedentes de los relatos clásicos, a la vez que los traducen y actualizan a las sensaciones de hechos modernos, quedando, de esta manera, redimensionados y mitificados. Un todo que nos da una actualización del mito en clave moderna, que recoge todas las potencialidades de los significados clásicos a la vez, y los reactualiza. Se ha producido una fusión de unos y otros, significantes y significados clásicos y modernos, en un todo indistinguible. Si a ello se le suma un ligero toque de ironía

(“higadito gordo y trufado”, “llevarse un chasco”, “¡Adiós encarnes!”), obtenemos una reinterpretación sumamente original, novedosa, actual y postmoderna del mito de Prometeo que, además, está perfectamente sintonizada y sincronizada con las personalísimas propuestas poéticas de un autor como Leopoldo María Panero.

Narciso en el acorde último de las flautas resulta una extensión o amplificación a gran escala de todo lo abordado hasta aquí. La obra en sí misma modifica y fusiona diversos procedimientos de acceso al mito, funde diversos planos significativos procedentes del mundo clásico y del mundo moderno⁹¹ en un todo que forma su vorágine con novedosas propuestas poéticas sobre la escritura, la capacidad alquímica de la palabra poética y la labor iluminadora de la poesía, con la locura, el yo, la libertad, en un discurso sobre el malditismo que, a su vez, destruye ese malditismo tratando de situarse en las potencialidades del yo como verdaderas realidades. *Narciso en el acorde último de las flautas* es, como ya hemos apuntado, «el mundo en el acto de pensarse a sí mismo», pero *Narciso* se interpreta también como imagen reorganizadora, higiénica, purificadora de la muerte. El mismo título presenta ya la imaginería del momento terminal (“acorde último”). *Narciso en el acorde último de las flautas* representa la muerte del yo, de uno mismo y de ese mismo mundo. Esta confabulación de significados no es nueva en Panero y ya había sido esbozada en textos anteriores que vienen aquí a culminarse en un libro de gran entidad que da rienda suelta a las poéticas panerianas. Así, puede señalarse el texto «Imperfecto» de *Así se fundó Carnaby Street* en donde «la acción de inclinarse sobre las aguas para contemplar la propia imagen se funde con la de inclinarse sobre un cadáver y verse reflejado en sus ojos» (Luján Martínez, 1997: 169), lo que, por otro lado, como el mismo crítico apunta, «tampoco está tan distante de la idea del mito clásico, ya que la imagen que contempla Narciso sobre las aguas es casi ya la imagen de un cadáver» (1997: 169). La reinterpretación prometeica de Panero en el texto comentado es, como hemos visto, sumamente compleja. El acto interpretativo que se activa en su reinterpretación se dirige hacia la alegoría psicológica de manera múltiple, concatenando mitemas. Por un lado, el fuego como revelación, como desarrollo de una fuerza visionaria, superior a la inteligencia común; también como el camino hacia el desarrollo de un nuevo ser, una nueva civilización, reescribiéndose desde la perspectiva de la asimilación positiva de las

⁹¹ En algún momento también se da cabida en la obra de Panero a elementos procedentes de la tradición cristiana (ovejas perdidas, toda la artillería imagística del Apocalipsis etc.) que recibirán similares tratamientos de fusión y mezcla a los hasta aquí expuestos y en confabulación con ellos (1997: 173).

drogas. Debe notarse cómo la etimología de Prometeo también, consciente o inconscientemente, se activa aquí, relacionándose la capacidad visionaria con esa capacidad visionaria de Prometeo encerrada en su nombre y activada por el mitema de la revelación a Zeus. El poeta, el maldito, el loco como visionario no es sino una reinterpretación de este mitema también construido desde la etimología del titán, que se da por aceptada para poder ser reinterpretada. Por otro lado, esa revelación, desde el mitema de la condena y el águila, como posibilidad de suplicio y padecimiento, también son formas de alegorismo psicológico. Como es una reinterpretación múltiple, las formas de interpretación activadas y desencadenadas también lo son. Así, en paralelo a las de corte psicológico también podemos ver cómo se activa la interpretación alegórica de tipo moral: el malditismo, el desafío a lo establecido, tanto en los órdenes sociales como en aquellos órdenes productores de realidad, es una actitud moral actualizada de aquella actitud de desafío y rebeldía codificada en el titán y cuya interpretación, cuya lectura, se activan.

En su obra posterior, Panero seguirá mostrando su interés por los dos mitos – Narciso y Prometeo –, que llegarán a fundirse en uno solo en diversas ocasiones. Así, en su estudio sobre el mito de Narciso en la poesía española última (2010), Escobar Borrego ha señalado esta otra variante de tratamiento de ambos mitos, los cuales se ponen en directa relación, en un único gesto, a través de la obra de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Para el crítico,

bajo este pórtico de entrada e interés por la marginalidad, Frankenstein, sensible al gozo de la belleza, no puede evitar su desolación al contemplar su imagen en el espejo del agua, en una suerte de contaminación entre el protagonista y Narciso. Son tres, en síntesis, las características compartidas por ambos personajes: el egoísmo individualista, el destructor amor hacia sí mismo y, por último, el desprecio para con el otro. Esta hibridación mítica la ponen de relieve, fundamentalmente, los poemas de Panero «El lamento del vampiro», de *Last River together* (1980), y «El enmascarado», en *Contra España y otros poemas no de amor* (1990).

Nueva clave de interpretación en la que, sin embargo, no vamos a dilatarlos. Baste decir que la lectura que puede hacerse de ella ya está, de manera germinal, en todo lo que acabamos de analizar en relación a *Narciso en el acorde último de las flautas*. Si bien aquí los matices y las formas ahora cambian, evolucionan, y son otros en forma y contenido. Prometeo queda absorbido por Narciso, y Narciso proyectado a través de Prometeo. Los mitemas de Prometeo que se activan, por tanto, quedan contaminados por su evolución frankensteiniana y por Narciso. Se pasa ahora al

egoísmo individualista y el desprecio hacia el otro –frente a la filantropía–; al castigo por la rebeldía ante la naturaleza y los límites humanos –transformado ahora, a través de Narciso, en un “destrutivo amor hacia uno mismo”–. Mitemas negativos que, sin embargo, deben leerse a la luz de las poéticas de la metafísica de la oscuridad de Panero, ya esbozadas en nuestro análisis de *Narciso en el acorde último de las flautas*. Los dos mitos, en resumidas cuentas, van a fundirse dejándonos una curiosa evolución en su tratamiento. Evolución que abre interesantes y diferentes perspectivas de interpretación y especulación que sería interesante analizar con mayor profundidad en un futuro.

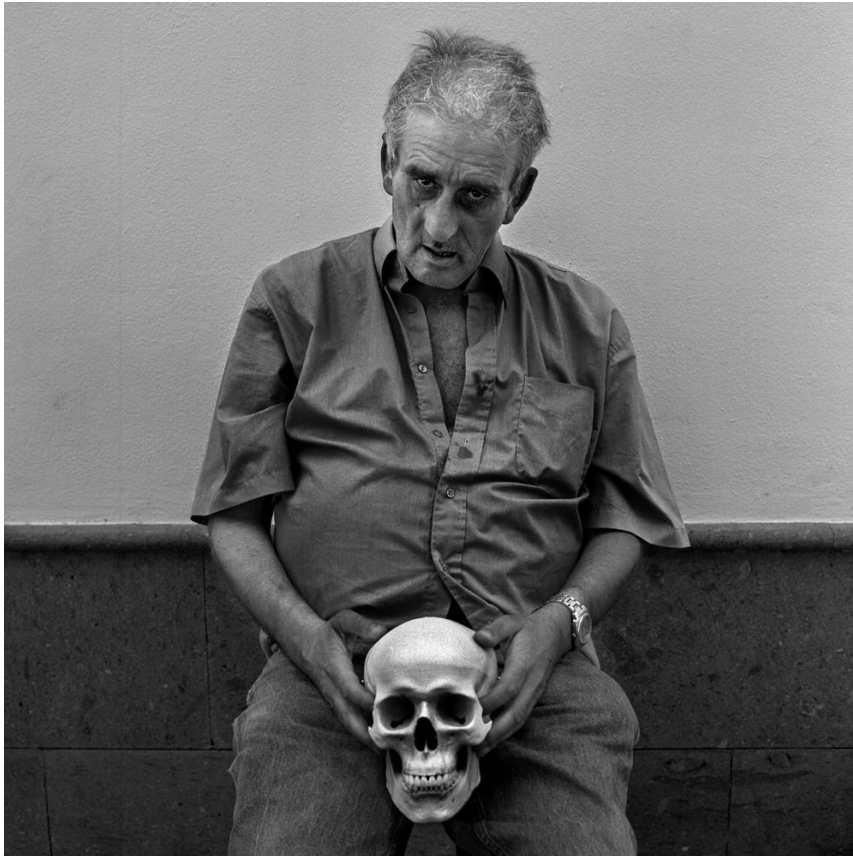


Fig.17. *Prometeo 1500*.

Fotografía de Leopoldo María Panero utilizada por Radio Alemania para promocionar el programa «1984. Leopoldo María Panero» realizado por Ediciones Caín 84

La obra de Leopoldo María Panero, lo hemos visto, reviste una gran complejidad y permite muchas lecturas paralelas y simultáneas. Entre esas lecturas, hay una que gravita en torno a una zona textual en donde las drogas irrumpieron pidiendo voz poética y creando un espacio propio, al igual que hizo –iluminando y defenestrando a partes iguales– en la vida y obra de muchos de los poetas que conformaron el entramado contracultural de la época transicional. En el caso de la reinterpretación del mito de Prometeo de Panero, el espacio poético, como un *agüjero llamado never more*, creado por la irrupción de las drogas, se mezcla con todas las líneas matrices de su poética hasta ese momento –la locura, la iluminación profana de la conciencia, el acceso al conocimiento, la alquimia de la palabra poética, la fascinación y el miedo ante la escritura⁹², el malditismo, la oscuridad metafísica, los estados terminales como procesos de transformación, de resistencia, de aniquilación y resurrección del yo, que se enfrenta a sí mismo en el Salón de los Espejos, «la aspiración de la satisfacción de todas las necesidades que se encuentra en la base de las búsquedas metafísicas de paraísos artificiales», la incontenencia, la oquedad, la multiplicidad de esfínteres de un sujeto poético insaciable, correlato negativo de aquella aspiración, que deviene en la configuración del canto y la creación como deposición y excremento, «la vivencia del yo como recipiente roto, como depósito de demasiadas aberturas cuyo colmo es la obsesión del propio sujeto y su condena» (Labrador, 2009: 328), y tantas y tantas otras–.

Digamos que una parte considerable de la mitología clásica también quiso contribuir y hacerse hueco en aquella extraña partida que se jugó en el periodo de la Transición española. Una extraña partida de pasados y futuros, de poesía, drogas, rock, acusaciones, esperanzas y condenas, de culturas desgastadas que se agotaban, que se luchaba por dejar atrás, y nuevas culturas emergentes pidiendo paso a gritos en su *Harley Davidson* de nuevos tiempos. La mitología, como tantas otras veces antes en la historia, sacó músculo, hizo su particular exhibición de potencias, mostró sus fuerzas cosmovisionarias, sus altas capacidades y, en fin, hizo, en mayor o menor medida, su contribución a la construcción de nuevos espacios simbólicos y a la articulación de ese nuevo imaginario desde la poesía. A veces adoptando formas que jamás nadie habría

⁹² La relación vital –y la *poética* construida a partir de ello– que establece Panero con la escritura, nos remite inevitablemente a la concepción platónica (perfectamente estudiada por Derrida en «La farmacia de Platón» [*La diseminación*, 2015: 91-261]), de la escritura como *farmakon*, como la invención de un fármaco que es remedio y veneno a la vez, con capacidad curativa y destructiva de manera simultánea. Esta idea la desarrolla Platón en el *Fedro*, mediante el mito de la invención de la escritura. Para una revisión del mito y de la visión de la escritura como fármaco fascinante que crea y destruye a la vez, como poder sospechoso, así como de las implicaciones que alcanza la discusión platónica en su carácter de fundacional de los problemas de la interpretación, remito a Domínguez Caparrós (1993: 74-86).

imaginado. Como nuestro mito de Prometeo, que cobra aquí una forma que, quizá, nadie podría nunca haber previsto. La reinterpretación que lleva a cabo Leopoldo María Panero del mito de Prometeo, como el de Narciso en el libro donde aquella se produce, se inscribe así en el contexto de una poesía puramente postmoderna, a la vez que, conectando con las poéticas particulares de un poeta *rara avis* y único en su especie, se inscribe en la articulación poética de un nuevo imaginario contracultural. Uno de los imaginarios, por otro lado, más sesgado, mutilado y cubierto de silencios de nuestra historia reciente. Una historia que insiste en permanecer, de manera espectral, inserta en nuestra cultura. Una historia que aún está llena de puntos ciegos y fantasmas que deambulan, erráticos y enigmáticos, por nuestra era democrática, como muchos de aquellos poetas que se impusieron la ardua sinrazón de llevar a término la articulación de aquel imaginario⁹³.

⁹³ Un estudio iluminador de muchos de aquellos poetas, y de la articulación de aquel imaginario a través de las poéticas del «texto drogado», se encuentra en la citada obra de Labrador *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (2009).

(8)

LA LINTERNA DE PROMETEO

REINTERPRETACIONES DEL MITO EN LAS NUEVAS ARTES AUDIOVISUALES: EL CÓMIC, EL CINE LA TELESERIALIDAD

*No soy un hombre que acostumbre a orar, pero, si
estás allá arriba, por favor sálvame, Supermán*

Homer Simpson⁹⁴

*Ya que el hombre participó del don divino, a causa
de su parentesco con la divinidad, fue el único de los seres
vivos en creer en los dioses [...]*

Platón, «Protágoras»

La gran pantalla, como piedra filosofal en la educación sentimental y en la cultura del espectáculo occidental de nuestra época, no ha sido ajena a la mitología clásica ni a Prometeo. Más allá de las sagas de *Percy Jackson* o *Furia de titanes*, de las recreaciones de Troyas, Ágoras o Hércules, de gladiadores y espartanos y un sinfín de dioses y héroes en acción o superacción, tanto el cine como el cómic o la pequeña pantalla han reinterpretado la mitología para reutilizarla como código simbólico. Es el caso de los tres ejemplos que analizaremos a continuación.

El cómic se presenta como un lugar propicio para las construcciones de carácter mítico. El mundo de los superhéroes, y las inacabables sagas estadounidenses han dominado durante mucho tiempo parte de la escena del cómic en Occidente, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, pero a partir de los periodos de postguerra y, sobre todo, en las últimas décadas, este panorama, paulatinamente, se ha ido

⁹⁴ Oración realizada por Homer Simpson en un capítulo de la serie (cito por Pinsky: 2010).

modificando. La irrupción en Occidente del *manga* japonés y el tremendo desarrollo que lleva acabo el *bande dessinée* franco-belga, junto a las producciones crecientes a nivel nacional (el *tebeo* en España, el *fumetto* italiano y la de muchos países hispanoamericanos) va poco a poco desbancando a Estados Unidos como el artífice rey de la industria del cómic en el panorama occidental. La aparición de grandes artistas en el género, como Tezuka o Moebius, también se muestra definitiva para redimensionar las posibilidades del género, propiciando, a su vez, que el público de este género cambie, ya que se producen distintas vertientes que se orientan a un público más amplio, menos juvenil, que abarca diferentes edades, mentalidades e intereses. Esto da como resultado una dimensión mítica más elaborada, tanto en los perfiles superheroicos como en algunos los nuevos perfiles alternativos a estos que se irán produciendo.

Podemos observar cómo el mito de Prometeo, fiel a su esencia de fuego incombustible y mutable, cuyas llamas pueden adquirir todas las formas, se muestra versátil y productivo también en este género. Pueden rastrearse diferentes manifestaciones en donde el mito va a ser tocado y rastreado. Sirva como ejemplo el personaje o, mejor dicho, el triple personaje *Prometheus* que aparece en diferentes historias producidas por DC Cómics. *Prometheus* se configura aquí como un supervillano, tanto en el personaje de Curt Calhoun –primer Prometheus–, como en el posterior personaje, hijo sin nombre de dos criminales hippies, que va llamarse propiamente Prometheus –segundo Prometheus–, como en su tercera versión, adoptada bajo la figura de Chad Graham y un Prometheus impostor. El personaje presenta como rasgo original la subversión de los valores tradicionales del mito (de benefactor de la especie humana, a enemigo de esta; de hecho, el ataque y asesinato de varios superhéroes se revela como el verdadero trabajo del segundo de los Prometheus de esta saga). El Prometheus de estos cómics también va íntimamente asociado a la tecnología, puesto que en sus versiones segunda y tercera carece de los superpoderes naturales del primer Prometheus, y es la tecnología, sobre todo en el segundo Prometheus, la que va a conferirle extraordinarias habilidades⁹⁵ que le llevan a ser enemigo mortal de los superhéroes más poderosos. De este modo, este Prometheus personaje de algunas sagas superheroicas de cómics se vincula con esa otra vertiente de algunas interpretaciones

⁹⁵ Capacidad de hipnotizar, descarga del conocimiento y las habilidades físicas de otros directamente en su cerebro, posesión de la "Llave Fantasma" que lo dota de la capacidad de teletransportarse a sí mismo y a otros objetos hacia una dimensión llamada "Zona Fantasma", así como la posibilidad de producir la desintegración molecular total. Puede verse una historia de los tres personajes así como un análisis de sus características y superpoderes en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Prometheus_\(DC_Comics\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Prometheus_(DC_Comics))

negativas del mito de Prometeo que, ante los actos de filantropía hacia la raza humana llevados a cabo por el titán (la intercesión en favor de esta durante el rito sacrificial de Mecona y el posterior robo y entrega del fuego a los hombres), ponen en duda la dimensión real del favor que Prometeo realiza a los hombres, y los supuestos beneficios de tal ayuda, a la vista de las penurias y castigos posteriores a que la especie humana se ve sometida como consecuencia de tales actos perpetrados por Prometeo. Reinterpretar así a un personaje Prometheus supervillano, que se enfrenta a los más grandes superhéroes y benefactores de la humanidad, eliminando y causando graves daños a muchos de ellos y, por tanto, indirectamente, atentando contra la propia especie humana, no es sino interiorizar esta vertiente interpretativa negativa del mito y reelaborarla, dentro un género artístico típico de la cultura occidental del siglo XX, mediante la creación de un personaje de ficción con caracteres típicamente modernos que responde, con sus características, a los requerimientos culturales que, en su tiempo, establece este género, que podría considerarse casi un auténtico *cronotopo* postmoderno, por utilizar el concepto de Bajtin. Sin embargo, dicha reinterpretación es casi anecdótica y no presenta mayor interés ni relevancia a la hora de enfrentar la evolución del mito de Prometeo a lo largo de la historia, puesto que los supervillanos, personajes tipo de este género, afloran por sus páginas y sus cientos de historias, y todos desempeñan una función modal equivalente. Si el personaje no se hubiese llamado Prometheus, no hubiese cambiado gran cosa en su dimensión de supervillano. Bien podría haber aceptado cualquier otro nombre y no hubiese variado en nada las condiciones y características que el personaje ofrece. Cualquier otro supervillano de cualesquiera historias de superhéroes, presenta características similares e idénticas funciones. El Prometheus de estos cómics no se desmarca ni distingue, así, del actante que desempeña, y que es equivalente al de cualquier otro supervillano de similares características, cada uno con sus propias peculiaridades, dentro de lo que Propp situaba como “lógica de la ficción”, y que podemos disponer dentro de un modelo actancial como los elaborados por el mismo Propp, Souriau o Geimas⁹⁶. Se vincula por tanto este personaje muy de soslayo con nuestro mito, no presenta un tratamiento artístico profundo de la dimensión ni de la sustancia mítica de nuestro mito y, más que una reinterpretación, se reduce, más que nada, a un simple guiño anecdótico.

⁹⁶ Recordemos que los modelos actanciales derivan de la hipótesis de que «en todas las creaciones o representaciones de mundos ficticios –narrativas, dramáticas u otras– subyacen unas estructuras comunes [...] formas narrativas ‘universales’, simples y en número reducido, que combinadas entre sí darían lugar a la infinita variedad de relatos existentes y posibles» (García Barrientos, 2007, 70).

Más interesante, sin embargo, nos parece la reinterpretación y la elaboración mitopoética de Prometeo que se lleva a cabo desde las historias de *Superman* y que analizaremos en retrospectiva desde la alusión explícita al mito que se realiza en la película *Superman Returns*. Tanto por el interés y la habilidad de sus procedimientos reinterpretativos, como por las implicaciones que contiene para una interpretación de la cultura, queremos detenernos en él analizarlo en profundidad más por extenso.

8.1.- *SUPERMAN RETURNS* O PROMETEO VS PROMETEO

Supermán es un personaje que representa a la perfección la fenomenología de la superheroicidad en la cultura popular americana y en la exportación de dicha cultura a Europa. Sus comienzos como fenómeno de masas va unido a una de las nuevas expresiones de la cultura popular desarrollada en el siglo XX, el cómic, y culmina de alguna manera con el salto a otra dos de las grandes expresiones de dicha cultura popular, la pequeña y la gran pantalla. La incursión del personaje en la pequeña pantalla fue muy temprana, y reforzó la llegada del mítico personaje a todos los hogares que había iniciado el cómic. En cuanto al asalto a la gran pantalla, este se produjo de manos de Richard Donner, quien dirigió la superproducción estrenada en 1978 y protagonizada por Christopher Reeve, quien habría de poner la imborrable cara al superhéroe para el resto del mundo, conmemorando el 40 aniversario del personaje y obteniendo un éxito inmediato y apabullante⁹⁷. Así dan cuenta el reconocimiento oficial (tres nominaciones a los Óscar como mejor banda sonora, mejor edición de sonido y mejor montaje, y premio especial de la Academia por los efectos visuales) y el reconocimiento icónico (precursora de los films de superhéroes *live-action* (no animados) modernos, primera película de superhéroes basada en cómics que es llevada a la gran pantalla, una de las muy pocas películas del género galardonada por la Academia a lo largo de los años, y producción que marcará el devenir icónico del personaje en futuras películas y series televisivas, animadas o no animadas). Con la celebrada película de Donner, Supermán se configura definitivamente como icono y emblema de la cultura popular del siglo XX.

⁹⁷ Si bien el personaje de Supermán comenzó a aparecer en películas casi desde su creación, debutando en series de cortos animados a partir de 1941, y protagonizando varias series de películas (1948, 1950, y el largometraje protagonizado por George Reeves en 1951), la superproducción dirigida por Richard Donner ostenta el reconocimiento unánime de ser la responsable de haberlo lanzado como éxito internacional en la gran pantalla. Para una historia del personaje en el mundo del cine véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas_de_Superman

En su haber destaca la inauguración del género superheroico americano como expresión de una nueva cultura popular dominante, la americana; la navegación con éxito en las tres expresiones artísticas más poderosas de dicha cultura popular de masas inauguradas en el siglo XX –el cómic, la televisión y el cine–; la vinculación de esta nueva cultura popular de masas con la artesanía audiovisual; la irrupción, con todas las consecuencias, en Hollywood, retroalimentándose, en tanto que cultura popular, como fenómeno internacional, y consolidando su iconicidad como fenómeno de dicha cultura popular y de masas, al sentar las bases del género de los superhéroes americanos cinematográficos en una de las grandes aportaciones de EEUU a la cultura global: Hollywood.

No es de extrañar, pues, que Umberto Eco haya prestado atención al personaje, al elixir de significaciones que entraña la aparición de este superhéroe como fenómeno cultural, y lo haya analizado como una de las piezas centrales en la serie de ensayos que dedicara a diseccionar la cultura de masas en el siglo XX. Si Roland Barthes hacia acopio en su *Mitologías* de toda una serie de fenómenos surgidos a lo largo del siglo, dignos de considerarse paradigmas de un nuevo imaginario mítico con las personales huellas del siglo XX, los fenómenos analizados por Eco en esta serie de ensayos dedicados al análisis de la cultura de masas, entre ellos el de Superman, serían dignos de formar parte de aquel corpus iniciado por Barthes, como si de una edición revisada y ampliada se tratase o, más aún, como si de una versión 2.0 de aquellas mitologías de principios y mediados de siglo vislumbradas por Barthes se tratase. Es por ello que prestamos especial interés en la referencia prometeica que aparece en la quinta y última de las películas de la saga fílmica de Superman hasta el momento, *Superman Returns* (2006), de Bryan Singer⁹⁸.

La película comienza con dos acciones paralelas, por un lado, la del superhéroe regresando a la Tierra y a la casa de sus padres adoptivos, de la misma manera que llegase por primera vez a la Tierra siendo niño, tras un largo periodo de ausencia fuera del planeta⁹⁹; por otro lado, la del antagonista, Lex Luthor, apoderándose, con sus habituales malas artes, de la fortuna de una viuda moribunda y millonaria, Gertrude Valdenworth. Luthor, quien ha fingido un tardío e inquebrantable amor por la anciana,

⁹⁸ Consideramos aquí *Superman Returns* de Singer como la quinta de la saga fílmica iniciada en el cine por Donner en 1978, entendiendo como parte del universo extendido –*reboots*, secuelas...–, pero diferentes a la saga cinematográfica iniciada por Donner, películas posteriores del género como *Man of Steel* (2013), *Batman v Superman* (2016) etc.

⁹⁹ Argumentalmente, la película retoma la historia de Superman a partir de la película de *Supermán II*, obviando la tercera y cuarta parte de la saga. El superhéroe regresa al planeta Tierra tras una larga ausencia de cinco años fuera del mismo.

se convierte así, en el lecho de muerte de esta, en el único y legítimo heredero de la fortuna, cuando poco antes de morir la millonaria anciana cede y lega todo su patrimonio a Luthor, en detrimento de sus parientes y herederos naturales. A partir de aquí, mientras Supermán entiende que la Tierra lo ha olvidado y debe volver a encontrar su lugar en el mundo, Luthor inicia un rocambolesco viaje hacia el Polo Norte, donde se encuentra la fortaleza secreta de Supermán, levantada con la avanzada tecnología de los cristales kryptonianos. Una vez allí, su pretensión es la de apoderarse de dicha tecnología y todos sus secretos, con el fin de utilizarlos para rehacer el mundo a su imagen y semejanza y dominarlo. Es en el transcurso de este viaje hacia el Polo Norte, a bordo del lujoso barco que la fortuna de la millonaria y recientemente fallecida anciana le ha procurado, donde se produce la siguiente conversación entre él y su aliada Kitty Kowalsky¹⁰⁰:

Luthor (*Mientras camina por la biblioteca de su barco*): ¿Conoces el mito de Prometeo? No, claro que no. Prometeo era un dios que robó el fuego a los dioses para entregárselo a los mortales. Resumiendo, nos dio la tecnología. Nos dio el poder.

Kitty: Así que vamos a robar el fuego en el ártico...

Luthor: Pues más o menos, verás, quien controla la tecnología, controla el mundo. El Imperio Romano gobernó el mundo porque construyó carreteras, el Imperio Británico gobernó el mundo porque construyó barcos, Norteamérica la bomba atómica y así etc, etc. Yo solo quiero lo que quería Prometeo.

Kitty: Suena bien, Lex, pero tú no eres un dios...

Luthor: los dioses son seres egoístas que van volando por ahí con su capita roja sin compartir su poder con la humanidad [...] Y no, no quiero ser un dios, solo quiero ser quien entregue el fuego a la gente... Y sacar tajada.

(Se focaliza una vitrina con un relieve de Prometeo. Suceden varios fotogramas de la llegada a la Fortaleza. Ya dentro y ante los cristales...)

Luthor: Más que su casa es un monumento a una civilización extremadamente poderosa que existió hace mucho tiempo. Insertado en los cristales que tienes ante ti se halla el conjunto de todos los conocimientos de las ciencias y las letras de decenas de otros mundos que se extienden por las veintiocho galaxias conocidas.

(Superman Returns, Bryan Singer: 2006)

La referencia realizada por Luthor es intrascendente en el devenir de la trama y nada aporta a dos personajes perfectamente definidos por años de narratividad, pero imprime un plus simbólico que contribuye a realzar y reforzar el perfil psicológico de los personajes. Como en el resto de casos que veremos, el cine contemporáneo de ciencia-ficción se ha servido de la figura de Prometeo para configurar estructuras simbólicas que alimenten las fantasías y especulaciones narrativas. Aunque la referencia en el caso de *Superman returns* es colateral, tiene la peculiaridad de proyectarse sobre el

¹⁰⁰ El fragmento citado es transcripción literal de la escena tal y como aparece doblada en la versión en español que se estrenó ese mismo año de 2006 en nuestro país.

protagonista y el antagonista simultáneamente, ejerciendo una delineación gravitatoria sobre las cualidades que una narratividad encapsulada y bien delimitada adopta como *status quo* de las aventuras del superhéroe. En su análisis –el cual seguimos en estas líneas–, Umberto Eco ya señalaba la «innegable connotación mitológica del personaje», la misma «mecánica mitopoyética que utiliza el poeta moderno» y que actúa en los ámbitos de la sociedad de masas, concretándose en «símbolos ofrecidos simultáneamente por el arte y por la técnica» (2015: 258-261). Se configuran así una serie de procesos de mitificación entre los cuales encontramos la superheroicidad americana y el personaje de Superman, que es uno de los grandes pilares de esa superheroicidad, de ese proceso de mitificación.

Para entender bien el recurso de la mitología antigua en la configuración de una mitología contemporánea, debemos comprender las semejanzas y, sobre todo, algunas de las diferencias más notables entre los mitos tradicionales de la antigüedad –tanto de la mitología clásica como de las religiones reveladas– y los personajes contemporáneos que elevan su condición a la de míticos, debemos advertir los puntos de contacto y de distancia de unos y otros, a partir de los cuales la interacción va a resultar altamente fértil, produciéndose un ensamblaje que da como resultado una sutil operación alquímica en una fragua estética, potenciándose la dimensión mítica de los superhéroes contemporáneos.



Fig. 18. *Prometeo Returns*.

Fotograma del relieve de Prometeo que aparece en la biblioteca del barco en el que Luthor viaja hacia el Ártico en *Superman Returns* (Singer, 2006).

El primer de esos puntos de contacto y distancia aflora desde el nivel contextual en el que cobran vida social unos y otros personajes míticos. Los mitos de la antigüedad van unidos a una dimensión contextual religiosa, mientras que los contemporáneos, aunque aspiran a una cierta religiosidad, se establecen en un ámbito regulador que lo une socialmente a una industria del espectáculo. Mientras que, utilizando una expresión de corte popular, las religiones antiguas se configuraban “para todos los públicos”, los mitos superheroicos modernos, inmersos en dicha industria del espectáculo, pese a venderse como narraciones “para todos los públicos”, paradójicamente, se saben narratologías destinadas a una serie de públicos y, por ende, con un alcance no totalizador, que las excluirá de los ámbitos de otra serie de públicos. Forman parte de un circuito de masas, pero precisamente el concepto de masa alberga la posibilidad de las formas marginales, no partícipes de los elementos de masificación, mientras que las expresiones religiosas dejan atrás la posibilidad másica, buscando una posibilidad totalizadora que ofrezca mecanismos de inclusión tanto de los grandes centros sociales como de los elementos periféricos. El segundo de estos puntos de contacto y distancia es consecuencia de este primero. Dentro de la industria del espectáculo, el cómic, lugar de nacimiento de los superhéroes y de sus proyecciones míticas, posee unas características narrativas muy concretas, que se enmarcan dentro del ámbito de una *civilización de la novela* (Eco, 2015: 268), mientras que las características narrativas de los mitos antiguos y religiosos asumen unas características narrativas muy distintas, enmarcadas en una civilización hierofánica, del *homo religiosus*, de tal forma que si lo sagrado se manifiesta en la realidad cotidiana, incluso profana, que rodea al *homo religiosus*, para el público contemporáneo de esta clase de mitos, lo religioso se busca como consecuencia de un proceso de mitificación, como una aspiración dentro de una sociedad de masas construida por el *homo sapiens*, y siempre regulado en un contexto social más amplio en donde se sabe una expresión artística, pero no espiritual, más. El salto del cómic al cine proporcionará un valor cuantitativo al fenómeno como elemento de la sociedad de masas, pero no cualitativo, por lo que, si bien contribuye a amplificar su condición natural –la del fenómeno másico–, el salto de medio no altera las propiedades narrativas iniciales y consustanciales, antes bien se dedica a repetir el modelo, asumiendo las mismas características narratológicas, las otorgadas por esta misma *civilización de la novela* en la que se sigue circunscribiendo. Incluso cabría decir que, al ser el cine, aunque de mayor alcance, un medio mucho más lento y costoso en la producción que los cómics, estas cualidades narratológicas no solo van a ser las mismas,

sino que van a solidificarse de una manera mucho más vigorosa si cabe. A menor producción, mayor solidez en la matriz, en los cimientos narratológicos que sustenten las producciones.

8.1.1.- NARRATOLOGÍA MITOLÓGICA ANTIGUA Y NARRATOLOGÍA MITOLÓGICA SUPERHEROICA: FUSIONES Y CÓDIGOS ANAGRAMÁTICOS

En el caso de los superhéroes, las historias, nacidas en los cómics, quedan unidas al sistema de periodización semanal, quincenal o mensual, convirtiéndose en un sistema generológico folletinesco. Desde esta condición, el núcleo argumentativo se desdobra, manufacturando narraciones que fluctúan entre un centro argumental base y una dinámica argumental de variaciones episódicas. En el caso de Superman, las características del superhéroe (origen no humano, poderes sobrenaturales, doble identidad que conlleva una doble acción, la integración en la especie humana, ocultando el otro lado de su verdadera identidad, y esa oculta identidad que es puesta al servicio de la propia especie, para lograr la justicia y el triunfo del bien allí donde la especie no es capaz de conseguirlo con sus propios recursos), el antagonista principal que desencadenará gran parte de los actos que ponen en jaque a la sociedad y a la justicia, amenazando o alterando el orden establecido y que Superman enfrentará para restablecer dicho orden, son parte del núcleo argumental iterativo. A partir de aquí, cada entrega debe presentar una nueva aventura, distintos hechos, distintos sucesos, conflictos con diferentes puntos de gestación y desarrollo y resoluciones que confluyen manteniendo el orden original. Desde esta perspectiva, la narratología propia superheroica asume parte de las condiciones del género policiaco. Como sucediera, por ejemplo, con Sherlock Holmes: hay un género base, unos personajes que se encuentran ante una serie de casos, y ante ellos ponen en acción, a su servicio, sus especiales cualidades para resolverlos. Es en los casos en donde se introduce el factor de variables¹⁰¹.

¹⁰¹ Analizaremos a continuación algunos mecanismos que producen un esquema narrativo iterativo, que llegan a darse, en consideraciones de Eco, con mayor insistencia aun «en la narrativa de consumo actual que en la novela de folletín» (2015: 290). Este esquema iterativo estructural, esta forma de mensaje *de alta redundancia* es analizado por Eco en la dialéctica de una *sociedad industrial contemporánea* que opera *bajo el signo de una continua carga informacional*, que «opera por sacudidas intensas, implicando nuevos reasentamientos de la sensibilidad, adecuaciones de las asunciones psicológicas, recualificaciones de la inteligencia» y que contaría con la *narrativa de la redundancia como indulgente invitación al descanso*. Invitación al descanso a un público consumidor al que *el arte 'superior' no hace otra cosa que proponerle esquemas en evolución, gramáticas en mutua eliminación dialéctica, códigos en continua aproximación*. Si bien habría que tener en cuenta qué tipo de implicaciones adquiere el hecho de que la

Estas condiciones narratológicas que envuelven las historias superheroicas sitúan a sus personajes y sus historias en una paradoja que habrán de resolverse mediante una serie de recursos narrativos que los singularizan y que se comprende mejor al contrastarlos con las características de la mitología clásica, dándonos, al tiempo las confluencias y divergencias entre estos nuevos mitos y los mitos antiguos. Así lo disecciona Umberto Eco:

La imagen religiosa tradicional era la de un personaje, de origen divino o humano, que en la imagen permanecía fijado en sus características eternas [...] la historia había sucedido y no podía ser negada [...]

La narración de moda en las antiguas civilizaciones era la narración de algo sucedido ya conocido por el público [...] El público no pretendía que se le contara nada nuevo, sino la grata narración de un mito, recorriendo un desarrollo ya conocido, con el cual podía, cada vez, complacerse de modo más intenso y rico. No faltaban añadidos y embellecimientos pero estos no alteraban la definición del mito narrado [...] Se narra lo que ya había sucedido.

La tradición romántica [...] nos ofrece, en cambio, una narración en que el interés principal del lector se basa en lo imprevisible de aquello que va a suceder y, en consecuencia, en la inventiva de la trama [...] Los acontecimientos no han sucedido *antes* de la narración: suceden *durante* la misma

Estamos ante las condiciones del personaje en la *civilización de la novela*. En la mitología, el mito se unía a una ley universal, y es previsible, no reservando sorpresas; funciona sobre el público no sumergiéndolo en la novedad o la sorpresa al público, sino activando los mecanismos de identificación y catarsis. El personaje novelesco moderno asume la sorpresa y la imprevisibilidad como valor estético, sumando el valor artesano de «la invención ingeniosa de hechos inesperados» (Eco, 2015: 269). «Esta nueva dimensión de la narración –continúa Eco– se paga con un menor carácter mítico del personaje (Eco, 2015: 269). Frente a lo previsible y el carácter universal del personaje mítico, lo imprevisible, y la similitud del personaje novelesco con cualquiera de nosotros, siendo lo imprevisible que pueda sucederle igual de imprevisible que lo que pueda sucedernos a nosotros. De esta forma, de esta norma –nos advierte Eco–, el

narrativa de la redundancia pase de ser simples espacios de descanso a convertirse en la *norma de toda actividad imaginativa* (2015: 285-293). Por otro lado, este esquema iterativo, como los niños que quieren escuchar *no una nueva historieta, sino la historia que conocen ya y que les ha sido contada muchas veces*, vincula la narrativa superheroica a los relatos mitológicos antiguos, pero a diferencia de ellos, se circunscribe a una estética de la redundancia, y debe lidiar con una serie de paradojas narrativas producidas por el circuito cultural al que se circunscriben. Presentará por tanto una serie de características que lo heterodoxan de los esquemas iterativos mitológicos. De esta forma, si bien debe acudir a modelos mitológicos para imprimir dicho carácter a sus *nuevos mitos*, por otro lado, las narraciones superheroicas se encontrarán ante una serie de *paradojas narrativas* en donde los esquemas iterativos funcionan de forma cualitativamente distinta y se verán obligadas a encontrar soluciones narratológicas nuevas y originales que repasaremos a continuación, y que lo distancian, en esta forma estructural, de los esquemas mitológicos.

personaje «no asume la personalidad propia del mito, no se convierte en un jeroglífico» (2015, 269), y se activa la categoría narratológica del *tipo*.

El superhéroe, el personaje mitológico del cómic –y, por extensión, del cine, pues ya hemos dicho que son el mismo y cómic y cine asumen las mismas características narratológicas en el género superheróico–, asume las características de uno y otro, situándose en una singular encrucijada:

debe ser un arquetipo, la suma y compendio de determinadas aspiraciones colectivas, y por tanto debe inmovilizarse en una fijeza emblemática que lo haga fácilmente reconocible [...] pero por el hecho de ser comercializado en el ámbito de una producción novelesca [...] debe estar sometido a un desarrollo [...] del personaje de novela [...] Para resolver una situación semejante se han ideado varios tipos [...] Supermán [...] ejemplo límite [...] el caso en que el protagonista posee, desde un principio y por definición, todas las características del héroe mítico, hallándose al mismo tiempo inmerso en una situación novelesca de sello eminentemente contemporáneo (Eco, 2015: 270).

El superhéroe y, concretamente, la figura de Supermán, maneja y fusiona las características mitológicas y novelescas de diversos modos. Lo hace categorialmente, asumiendo generalógicamente las condiciones de la trama trágica y la trama novelesca por igual. Según Aristóteles, existía la primera cuando «al personaje le suceden una serie de acontecimientos, peripecias y agniciones, lastimosas o terroríficas, que culminan en una catástrofe»; existe la segunda cuando tales vínculos dramáticos «se desarrollan en una serie continua y articulada» que prolifera *ad infinitum* (Eco, 2015: 270). Así pues, el cómic asume, imprime y fusiona magistralmente las dos categorías para sus superhéroes, y lo hace mediante un código anagramático en donde disemina las peculiaridades del mito, que se van a desordenar para reordenarse en las estructuras de corte novelesco y, al mismo tiempo, disemina las peculiaridades de las estructuras novelescas, reordenándose en una nueva forma de categoría mitológico. Lo hace, así mismo, con la naturaleza del hábil recurso narratológico de la doble personalidad y lo hace con los peculiares artificios en el manejo de la temporalidad. Vamos a detenernos en estos dos últimos recursos para verlos con algo más de detalle antes de analizar la reinterpretación prometeica que se da en el caso de *Superman returns*.

8.1.2.- DOBLES PERSONALIDADES Y ESQUEMAS ITERATIVOS MÚLTIPLES

La mezcla de lo previsible y lo imprevisible, el placer de la historia y el placer de la no-historia en dialéctica, exigencia del nuevo género mitológico superheróico contemporáneo, lleva al superhéroe a enfrentarse con elementos obstaculares sorprendentes que fascinan al lector en su extrañeza (situaciones diabólicas, máquinas inconcebibles, seres *supernaturales*, espaciales etc.) y, al mismo tiempo, resuelve las situaciones antes las especiales y superiores condiciones del superhéroe mítico (Eco, 2015: 272). De esta manera, el superhéroe, Superman, siempre realiza algo nuevo y siempre realiza lo mismo, colocando al personaje en la extraña dimensión que aúna la temporalidad y la intemporalidad. La doble personalidad, la de mito y humano, no solo interviene en la solidificación de las categorías trágicas y novelescas, también hace lo propio en las eventualidades temporales-intemporales. Se abre aquí una implicación metafísica fundamental también para la fusión anagramática del mito y el hombre en esta nueva categoría mitológica contemporánea. Mientras que en las narraciones mitológicas la obra era siempre la misma, con variantes y versiones que en lo sustancial no alteraban la historia intemporal, el personaje de Superman se ve impelido a realizar nuevos actos. Cada nuevo acto lo circunscribe en una temporalidad, y esta temporalidad es de índole humana. Cada nuevo paso, cada nueva obra, cada nuevo gesto involucra que hay *nuevo tiempo* en su historia y, por tanto, el tiempo ha de pasar también para él, acrecienta sus experiencias y lo acerca al envejecimiento, a la muerte.

Supermán siempre ha realizado algo. En consecuencia, el personaje ha hecho un gesto que se inscribe en su pasado, y gravita sobre su futuro; en otras palabras, ha dado un paso hacia la muerte [...] *Obrar* para Supermán, como para cualquier otra persona (y cada uno de nosotros) significa *consumirse*.

Sin embargo, el mito no debe consumirse, debe ser intemporal, mantener una historia cerrada, no revisable, solo reinterpretable. Si el mito se consume, se humaniza, se temporaliza y pierde su esencia mitológica.

El personaje del mito clásico se hacía [...] inconsumible porque era constitutivo de la esencia de la parábola mitológica el haber sido él ya consumado en alguna acción ejemplar; y le era igualmente esencial la posibilidad de un renacimiento continuo, simbolizando una especie de ciclo vegetativo o cierto carácter cíclico [...] Supermán es mito a condición de ser una criatura inmersa en la vida cotidiana, en el presente, [...] ligado a nuestras propias condiciones de vida y de muerte [...] Un Supermán inmortal dejaría de ser un hombre, para convertirse en dios, y la identificación del público con su doble personalidad (la identificación para la que ha sido pensada la doble identidad) caería en el vacío [...] Supermán debe, pues, ser incombustible y, al mismo tiempo, consumirse según los modos existenciales cotidianos (Eco, 2015: 272-273).

Es la *paradoja narrativa* que lo dota de las características del mito intemporal, a condición de que su acción se desenvuelva, paralelamente, en el mundo humano de lo temporal (Eco, 2015: 273).

Esta es la metafísica del mito superheroico contemporáneo. Debe ser humano y divino, temporal e intemporal, eterno y efímero, debe ser y no ser. Solo así logra convertirse en *nuevo mito* y se hace funcional para la dialéctica existencialista postmoderna dentro de la expresión social de la cultura de masas. La doble identidad es el primer hallazgo genial para resolver la paradoja narrativa. Supermán, como todo superhéroe contemporáneo, desarrolla una doble identidad. Clark Kent es la personalidad humana, que asume todas las condiciones de una vida humana cotidiana: un trabajo como periodista, debilidades, torpezas, rutinas, aparentes necesidades etc. Supermán, la parte superheroica de Kal-El –su verdadero nombre kryptoniano, cuya versión terrestre es Supermán– es la personalidad oculta, que ostenta todas las cualidades sobrehumanas, mitológicas. Mito y tipo unificados en ese desdoblamiento que desarrolla la doble personalidad. Con ella, además, no solo se da la unificación de los caracteres trágicos y novelescos, mitológicos y tipológicos, míticos y humanos, sino que obtenemos una curiosa inversión –o reinversión– de los mismos: el héroe –que contiene el núcleo mitológico puro–, Supermán, es la parte del personaje que afronte lo imprevisible, la parte que aflora ante esos hechos imprevisibles que amenazan o alteran el orden establecido y que pugnarán por mantener o restablecer dicho orden; Clark Kent, el hombre –la parte novelesca, que realiza las cuestiones imprevisibles en los argumentos novelescos– adquiere cualidad cerrada y acabada, previsible, repetitiva. La parte de la identidad mítica asume las cualidades propias del personaje novelesco, y la parte de la identidad humana transmuta su carácter abierto e imprevisible, se cierra, asume la condición de previsibilidad que le era propia al mito. Mito y hombre se invierten y reinvierten, actualizan su código anagramático, alteran e intercambian sus peculiaridades para modificarlas –reactualizarlas en una estética y metafísica contemporáneas– respetando y manteniendo sus esencias establecidas. La doble identidad permite que el hombre se mitifique y el mito se humanice, y entren en una simbiosis perfecta que los regenera y da como resultado la eclosión de un nuevo movimiento cultural mitológico, de una nueva forma mítica, superheroica y superhumana, en donde el hombre, como objeto cultural, puede identificarse de manera versátil, trágica y novelesca, puede proyectar sus deseos y anhelos más humanos y más

divinos, puede superhumanizarse superheroificándose. En el intersticio de esa doble identidad, otra solución genial: ahí mismo se coloca la capacidad amorosa del héroe. Su parte humana, encarnada por Clark Kent, se muestra atraída, en un principio de arte amorosa, por Lois Lane. Al mismo tiempo, ese principio amoroso permanece congelado, pues Superman no puede, no debe acceder a su desarrollo normal¹⁰². En este estado casi platónico, de hibernación, coloca nuevamente al personaje en la fusión de ambas condiciones mítico-novelescas: muestra la parte humana, capaz de los sentimientos más sublimes del hombre, como el amor, y la parte mítica intemporal, superándolo y no cayendo en sus designios. Al contrario que los mitos clásicos, capaces de enamorarse y vivir aventuras amorosas entre dioses y con mortales, Superman solo puede someterse a los principios amorosos mortales renunciando a sus poderes sobrenaturales y aceptando una condición plenamente humana, como muestra el largometraje de *Superman II*. Pero al hacerlo su historia de dispararía al final, pues el superhéroe debe desaparecer. Por tanto, conservar su identidad superheroica implica renunciar a una vida plenamente humana, sacrificar el desarrollo pleno del amor. Esta dimensión sacrificial en su argumento nuclear mantiene vivo la doble identidad y la condición del superhéroe, vinculándolo a las actividades más puramente humanas pero limitando la humanidad de su desarrollo para conservar viva la parte superheroica y, por tanto, mitológica¹⁰³.

Junto al recurso de la doble identidad, el artificio de la temporalidad va a regular este sistema de mestizaje mítico novelesco. Ya hemos apuntado como el recurso de la doble identidad contribuye a canalizar la fusión de temporalidad-intemporalidad. El sistema cultural de producción y consumo somete al cómic y al cine, sobre todo en sus productos de índole folletinesca (los cómics de superhéroes, las series televisivas etc.), al tiempo sucesivo y la idea kantiana de causalidad tanto en los hechos como en el devenir de los personajes. La necesidad de producir nuevas historias somete a crisis la

¹⁰² Se han mostrado muchos otros recursos originales para mantener ese estatus de hibernación. Por ejemplo, el superpoder del beso amnésico de Superman. Cuando, tras dejarse llevar por los impulsos amorosos y acceder al contacto erótico-amoroso, así como a la revelación de su oculta identidad para poder hacerlo, Superman comprende que el camino tomado no es adecuado, el superhéroe recurre a un largo beso cuyas propiedades son la producción de una amnesia permanente sobre los acontecimientos ocurridos, de manera que borra virtualmente los hechos, y la narración puede transcurrir como si nunca nada hubiese ocurrido. Mediante la técnica del olvido, se neutraliza así su influencia sobre la activación temporal en la dimensión de consumición para el superhéroe que tendrían.

¹⁰³ Eco subraya, en detrimento de los planteamientos homosexuales, la forma parsifalista. Así «la dimensión platónica de sus afectos, el implícito voto de castidad» encontrarían su razón estructural como elemento narrativo: «el ‘parsifalismo’ de Superman es una de las condiciones que impiden su destrucción, protegiéndolo de las aventuras (y por consiguiente de los decursos temporales) relacionadas con la vinculación erótica» (Eco, 2015: 279).

estratificación argumental, y precisa de nuevas tramas que, bajo el sistema de coherencia narrativa, deben conectarse con el antes y el después, marcando pasados y futuros posibles, y limitándolos simultáneamente. El tiempo se dinamiza y somete al personaje a los mismos patrones temporales humanos. Cada acto, como decía Eco, condiciona el pasado y se proyecta hacia el futuro del héroe. Su ciclo vital se vuelve orgánico y dinámico, activo. Cada trama, cada aventura, sometido a los patrones temporales, lo aleja de su nacimiento y lo acerca a su muerte. Al mismo tiempo, ya apuntábamos la necesidad de intemporalidad para configurar la vertiente mítica de los superhéroes, lo que sitúa estas producciones en una paradoja narrativa. Pese a que el tiempo ha llegado a ser planteado en el ámbito de las estructuras de la subjetividad por el existencialismo y la fenomenología, este siempre se somete a un orden causativo claro que va del antes al después. «El tiempo como *estructura de la posibilidad* es, ni más ni menos, el problema de nuestro movimiento hacia un futuro, teniendo a nuestras espaldas un pasado» (Eco, 2015: 274). La dinámica de producción y consumo, la dimensión novelesca de Superman, someten al personaje a esta fórmula temporal humana de «desarrollo y consumición» que es «letal para su naturaleza de figura mítica» (Eco, 2015: 276). Los viajes en el tiempo y otras peripecias temporales no anulan esta condición, pues aunque en las aventuras del superhéroe este pueda efectivamente viajar en el tiempo y contactar con otras épocas, tanto del futuro como del pasado, ello «no impide que el personaje se halle involucrado en aquella situación de desarrollo y consumición» que atenta contra su condición mítica (Eco, 2015: 276). Para poder salvar la situación, la estructura narrativa de Superman debe sustraerse de alguna manera a este concepto del tiempo, y lo va a hacer a través de una serie de recursos que van a poner en crisis «el tiempo de la narración, es decir, la noción de tiempo que enlaza un relato con otro»¹⁰⁴ (Eco, 2015: 277 y ss.).

¹⁰⁴ Las series televisivas, a menudo, enfrentan este problema en otro plano: dinamizar la dimensión de consumición temporal de los protagonistas es acercarlos a su muerte, dinamizarlos temporalmente y, por tanto, acercarse al agotamiento en la posibilidad de producción de nuevos episodios en sus historias, ya que sus vidas irían conformando un pasado y precisando un camino que avance, precisando de la correspondiente coherencia narratológica. Seguir produciendo es una cuestión comercial necesaria en las series de éxitos, por lo que se enfrentan ante la paradoja narrativa. Las soluciones que se han hallado para afrontar estas paradojas son muchas y diversas. Como curiosidad, queremos mencionar el hecho de que la propuesta por la popular serie *Expediente X*, dividiendo la serie en dos planos narrativos (el de capítulos independientes, con historias de investigación de casos que empiezan y acaban, aunque el final sea abierto, y el de capítulos conectados en la trama conspirativa), hizo que, a este segundo plano en donde se activa la dinamización temporal que abre la dimensión de consumición de los personajes, se le conociera popularmente como “Expediente X-Mitología”.

Ya nos advierte Eco (2015: 277 y ss.) de que si cada nueva historia de Supermán se iniciara en el mismo exacto punto en que finalizó la anterior, el superhéroe avanzaría hacia la muerte. De igual modo, si se produjese una desconexión total entre una historia y otra, sin ningún tipo de vínculo entre ellas, ni alusiones de haber procedido de historias previas, aunque se eludiría el proceso de consumación, se correría el riesgo de acabar cayendo en la comicidad receptiva. En esta coyuntura, los guionistas de los cómics de Supermán hallaron una solución original: «Todas sus historias se desarrollan dentro de una especie de clima onírico –completamente inadvertido para el lector–, en el que aparece muy confuso aquello que ha sucedido antes y lo que ha sucedido después». En paralelo, se involucran otras técnicas que se aprovechan de este planteamiento y lo refuerzan, tales como las denominadas por Eco *imaginary tales* y *untol tales*. Mediante ambas, se consigue satisfacer «las exigencias novelescas del público». Si Supermán, por ejemplo, se casara con Lois Lane, sería un hecho crucial en su vida, que marcaría antes y después, uniéndolo en ese punto al proceso de paso del tiempo y consumición, acercándolo a la muerte. Pero sí se puede narrar «lo que hubiese sucedido si Supermán se hubiera casado con Lois Lane», desarrollando el planteamiento argumental «en todas sus implicaciones dramáticas» pero sin salir del terreno de lo imaginario dentro de la ficción. Este tipo de recurso narratológico correspondería a los *imaginary tales*. En cuanto a los *untol tales*, con este recurso se plantea la *renarración*, «relatos que conciernen a acontecimientos ya narrados pero en los que se ‘había dejado de decir algo’ [...] por lo que se re-narran bajo otro punto de vista, descubriendo en ellos aspectos laterales». Mediante estos artificios técnicos, los guionistas de Supermán, tanto en los cómics como en las versiones cinematográficas cuyos directores asumen estas mismas soluciones narrativas, nos encontramos ante una serie de «acontecimientos no unidos entre sí por un hilo lógico, y no dominados mutuamente», llevando al lector a olvidar «la noción del orden temporal» y a vivir en un «universo imaginario» onírico o fantasma que se estructura dentro de la ficción, y que permite satisfacer todas las fantasías del público, sin agotar la vida del personaje, y eludiendo los procesos irrevocables de consumición. Así, como se resuelve del análisis narrativo de Eco,

Supermán se sostiene como mito únicamente en el caso de que el lector pierda el control de las relaciones temporales y renuncie a razonar [...] abandonándose así al flujo incontrolable de las historias [...] Puesto que el mito no está aislado ejemplarmente en una dimensión de eternidad, sino que, para ser compatible, debe hallarse inmerso en el flujo de la historia actuante, esta historia es negada automáticamente como flujo y vista como presente inmóvil (2015: 281).

Cabría preguntarse de dónde esta necesidad de elaborar, en un simple personaje de ficción, dimensiones de carácter mítico que van más allá de una simple capa simbólica compositiva. La respuesta la obtiene Eco en lo que denomina el hombre *heterodirigido*, «hombre que vive en una comunidad de alto nivel tecnológico y dentro de una especial estructura social y económica (en este caso [...] en una economía de consumo)», y que es invitado constantemente, desde todos los ámbitos, a desear, sugiriéndole constantemente «aquello que debe desear» desde un sistema cultural de persuasión radical. Se ve así el caso de Superman como parte de una estructura cultural en espiral, en donde cada parte refleja la totalidad del modelo:

la manifestación de un *modelo de cultura unitario*, capaz de reiterarse en cada aspecto [...] hipótesis de antropología cultural que nos permita leer los cómics de Superman como *reflejo* de una situación social, ratificación periférica de un modelo general [...] una estructura narrativa expresa un mundo [...] revelando que el mundo presenta la misma configuración de la estructura que los expresaba [...] [contribuyendo] a definir la estructura que lo expresa como una estructura circular, estática, vehículo de un mensaje pedagógico sustancialmente inmovilístico (Eco, 2015: 282-284 y 293).

8.1.3.- LA CARA OCULTA DE PROMETEO

Comprendemos pues la alta complejidad de implicaciones culturales que se encierra en las historias de Superman y los esfuerzos estéticos por apresar un carácter mitológico que se acerca tanto como se distancia de las estructuras mitológicas antiguas, para refundirse y emerger dotando a estas nuevas historias de una renovada, distinta, contemporánea dimensión mítica y mitológica. Todas las operaciones destinadas a ello actúan desde niveles estructurales, caracterizadores e implícitos.

No es necesario dotar a un personaje de una referencia explícita para vincularlo con una dimensión mítica, la tradición grecolatina está tan arraigada en Occidente que las proyecciones y los sincretismos se producen y revelan de manera inconsciente y natural. Pueden rastrearse ecos mitológicos en los personajes y los tipos más célebres de nuestra tradición, hay algo de Ulises en Don Quijote, hay algo de Hércules, de Aquiles en Amadís o el Cid¹⁰⁵, los ejemplos podrían ser innumerables. De igual manera, no es necesario situar al público ante una referencia explícita y literal, del tipo *Superman o el postmoderno Superprometeo*, para comprender que existen elementos prometeicos en la configuración del personaje del superhéroe y, más que en ningún otro, en el de

¹⁰⁵ Al respecto de estas codificaciones mitológicas remito, por ejemplo, al interesante estudio de Martín Romero (2010: 2001-2014).

Supermán. Ya hemos dicho que Supermán aspira a enraizar en su esencia todas las potencialidades míticas en comunión extática con las condiciones novelescas que le son impuestas por su género y el contexto y los patrones culturales en que se desarrolla el mismo. Mediante algunos de los procedimientos señalados hemos visto como extrae los núcleos base de las potencias míticas y los inserta en la configuración de una nueva forma mítica híbrida. Pero si además, como en tantas otras ocasiones anteriormente en nuestra tradición, se produce una referencia mitológica explícita, esta forma mitológica nueva, actual, verdaderamente contemporánea, funcional y versátil para su tiempo, los tiempos modernos, que adquiere las potencialidades mitológicas de su pasado, lo hace no solo a nivel estructural sino también a nivel consciente, abriendo y potenciando las cualidades simbólicas de un mito pasado, de una tradición, prolongando su capacidad funcional para nuevos mundos, reinterpretándolo bajo códigos metapoéticos establecidos.

Poco importa que la referencia se produzca en la quinta entrega de una saga cinematográfica, que asume una extensísima saga de cómics anterior, y que se estrena en el año 2006, casi setenta años después de su primera aparición para el público. Las condiciones narratológicas de Supermán proyectan dicha referencia hacia adelante y hacia atrás, hacia su pasado y hacia su futuro. Esa especie de ambiente onírico que todas las aventuras de la saga –tanto en su versión en cómics como cinematográfica– configuran, y que eleva a un plano difuso cada acontecimiento, apareciendo confuso aquello que ha sucedido antes y lo que ha sucedido después o, mejor aún, proporcionando una peculiar lógica narrativa en la que cada acontecimiento sucedido en una aventura podría haber sucedido perfectamente en cualquier otra de las aventuras del superhéroe, sin que se hubiese alterado ni roto ninguna lógica temporal, hace que la referencia prometeica que sucede en este capítulo adquiera esencialidad dentro del universo ficticio de Supermán. Poco importa que se dé en el regreso del superhéroe tras unos años de ausencia, lo que implica ya un pasado en la Tierra. Supermán sigue siendo el mismo que era en su más tierna edad, tiene las mismas peculiaridades y condiciones, las mismas destrezas y aspiraciones, y los mismos comportamientos; Lex Luthor sigue siendo el mismo, idéntico afán de dominio y poder, los idénticas pautas de comportamiento y obra para conseguir sus anhelos y aspiraciones más profundos, el mismo conflicto, la misma forma de desarrollarse los acontecimientos. Lex Luthor realiza esta referencia prometeica en un estreno del año 2006, pero la referencia hubiese poseído el mismo valor simbólico si se hubiese realizado en el primer estreno

cinematográfico de 1978, en una publicación cualquiera de los años 50, en un hilo argumental base, en uno de los *imaginary tales* o en cualquiera de los muchos *untol tales* realizados con los años, ya que los mecanismos iterativos permiten descodificarlo así. Las características narratológicas de Superman hace que esta reinterpretación de Prometeo automáticamente se secularice y pase a formar parte de su naturaleza, porque su naturaleza siempre ha sido la misma, porque esas condiciones que lo vinculan con Prometeo existían desde los principios del superhéroe, y serán las mismas que se extenderán hasta el final del mismo, si algún día llega.

Veamos qué mitemas de Prometeo se convierten en actantes en nuestro superhéroe y de qué manera. En primer lugar, Superman es una figura de origen extraterrestre. Para el desarrollo de la sustancia mítica, esta condición es algo más que un mero rasgo anecdótico y comporta suma importancia, por ejemplo, activando algunos mecanismos de verosimilitud esenciales para este tipo de producciones culturales.

EXCURSO: FICCIÓN Y PRODUCCIONES DE REALIDAD. UN APUNTE SOBRE LA VEROSIMILITUD EN LOS RELATOS CULTURALES CONTEMPORÁNEOS Y LA REALIDAD HERMAFRODITA.

Las teorías *exopolíticas* forman parte de una de las muchas caras de la identidad cultural contemporánea de Occidente y, así, de su particular *enciclopedia*, que diría Eco, de su idiosincrásica mitología¹⁰⁶. La cuestión se enraíza y hace compleja de tal modo que la cuestión “Extraterrestres, ¿realidad o ficción?” se hace casi imposible de dirimir. Cuanto de realidad y cuanto de ficción hay en el fenómeno es difícilmente mensurable, y las teorías –desde las más serias hasta las más peregrinas– para defender una u otra postura se suceden de manera vertiginosa y no concluyente. Sin embargo, la cuestión de las fronteras entre la realidad y la ficción es antigua, está en los orígenes mismos de la literatura, y llega a involucrar el concepto mismo de literatura. Como en la literatura, en la que esta cuestión está presente desde sus orígenes, mucho antes de llamarse aún literatura, tal cuestión también se remonta al nacimiento de los cultos y el origen de las religiones. La puesta en cuestionamiento de los presupuestos mismos de verdad dieron un giro definitivo al devenir de la mitología clásica, catapultándola hacia otra dirección

¹⁰⁶ Para ver una de muchas otras formas en que el “fenómeno extraterrestre” puede codificarse como parte de esta nueva mitología postmoderna del siglo XX, remito al ensayo de Barthes, «Marcianos» contenido en sus *Mitologías* (2009: 37-39).

que, a la larga, habría de acabar con ella como expresión religiosa a la par que convirtiéndola en uno de los elementos más ricos de producción simbólica y estética para las expresiones artísticas y culturales de Occidente. Es por ello que queremos detenernos un momento en esta cuestión antes de proseguir nuestro análisis icónico de Superman. Como expone Domínguez Caparrós, la *ficcionalidad* es una cuestión «que desborda el marco de la narración literaria para constituirse en problema que centra la definición de la literatura» (2009: 167). El mismo crítico viene a recordarnos que «si se traduce *mimesis* por *ficción*, como hace G. Genette, entonces toda la teoría clásica y clasicista concibe la literatura como ficción» (2009: 168). Por supuesto, con la cuestión de *ficcionalidad* se entremezcla de manera inextricable la cuestión de *realidad*. La literatura, así también en todos los géneros artísticos, por supuesto en los de esencia narrativa (el cómic, el cine, las producciones seriadas y televisivas...), ha generado tanto especializaciones como espacios liminares, fronterizos¹⁰⁷. Entre los primeros, aquellos que dejan clara su naturaleza ficcional. Entre los segundos, los que hacen todo lo contrario, hasta el punto de difuminar y disolver cualquier la posibilidad de definición de una naturaleza concreta y precisa. Como expresiones artísticas, estos parecen tener un marco cultural muy claro que las regula desde la *ficcionalidad*, los sistemas retóricos tanto de tradición como de vanguardia, o la voluntad de estilo. Sin embargo, la producción de géneros y mecanismos para crear espacios vacíos que funcionen como auténticos *agujeros de gusano* estéticos que dinamiten las fronteras, los límites, entre realidad y ficción, no se detiene. Así como determinadas expresiones artísticas y literarias ponen en tela de juicio los conceptos de arte y literatura, una y otra generan mecanismos de apropiación para convertir la vanguardia de hoy en la tradición de mañana. Se establece así una dialéctica de producción continua que difumina de manera constante las fronteras y los límites, haciendo de esta cuestión algo inagotable y casi hasta característico de la literatura como fenómeno cultural orgánico y en constante movimiento y evolución. Hasta el punto que, simultánea y paradójicamente, se llega a poner en entredicho las funciones de la literatura y el arte mientras se multiplica sus altas capacidades como expresiones culturales y casi, diríamos, tecnológicas.

Desde muy antiguo, gravitando alrededor de estas cuestiones ha estado siempre un concepto que, no por antiguo, ha perdido nunca un ápice de sus potencialidades y

¹⁰⁷ Para estas cuestiones, remito al interesante análisis que de ellas hace Domínguez Caparrós al examinar la cuestión de los «Géneros no miméticos» y las implicaciones que comportan a la hora de plantear definiciones y funcionalidades de la literatura (2009: 176-178).

esencialidades en la construcción de discursos tanto artísticos como culturales. Se trata del concepto de *verosimilitud*. Cuestiones como las ya planteadas por Aristóteles y, después, por las diferentes poéticas clasicistas, en relación al principio de *verosimilitud* que el Estagirita aplicaba a su concepto de *mímesis*, no dejan de tener valor aún hoy. Recordemos que, en caso de conflicto «entre la razón (la verosimilitud) y la realidad», Aristóteles optaba por aquello de que se debía preferir *lo imposible verosímil a lo posible increíble* (cito por Domínguez Caparrós, 2009: 19). Son aquellas condiciones aristotélicas que otorgaban al poeta, en contraposición al historiador, el don de deber decir no *lo que ha sucedido*, sino *lo que podría suceder*. Pero encontramos en la postmodernidad algunos muy interesantes nuevos caminos que determinados fenómenos culturales han abierto en relación a los fundamentos de la verosimilitud. Para poder apreciarlos mejor, vamos a tomar como paradigma de contraposición un lo que consideramos un fenómeno de creación discursiva postmoderna de gran interés en nuestra época. Son las llamadas leyendas urbanas (término acuñado por el estadounidense Richard Dorson en 1968 con que popularmente se las conoce,¹⁰⁸). En primer lugar, debe reseñarse que, en tanto que creaciones, se sitúan, a priori, fuera de cualquier posible marco cultural regulador –no son expresiones artísticas, aunque sí culturales–, para inscribirse como modos de creación cultural insertos en las dinámicas puras de realidad. Por supuesto, siempre dentro de un marco cultural de época como fenómeno. Si la literatura convoca el problema de la *ficcionalidad* o *ficcionalización*, desde el lado opuesto, las *leyendas urbanas* convocan el problema de la *realidad* o *realificación*.

La construcción de estos relatos que adaptan la fenomenología de la *leyenda* a la cultura contemporánea se emparentan, en esta misma condición, con otros fenómenos culturales de patrones similares como el *hoax* o los nuevos géneros jocosos de la literatura popular en red. Nos parecen acertadas algunas de las consideraciones que de ellas se hacen en el artículo que se les dedica dentro de Wikipedia:

Contienen elementos sobrenaturales o inverosímiles presentados como hechos reales sucedidos en la actualidad [...] A menudo parten de hechos reales, exagerados, distorsionados o mezclados con datos ficticios [...] Circulan a través del boca a boca, correo electrónico o medios de comunicación como prensa, radio, televisión o Internet. Suelen tener como trasfondo una oscura «moraleja» [...] Se difunden de forma

¹⁰⁸ Definidas por el mismo Dorson como «una historia moderna que nunca ha sucedido, contada como si fuera cierta», estos relatos son llamados así por pertenecer al folclore contemporáneo y reciben el calificativo de urbanas «por su adecuación a la sociedad industrial y al mundo moderno», oponiéndose de este modo a las leyendas tradicionales que, «habiendo sido objeto de creencia en el pasado, han perdido su vigencia y se identifican con épocas pasadas». Cito las consideraciones de Dorson a través del artículo que Wikipedia ofrece sobre las leyendas urbanas (cfs. https://es.wikipedia.org/wiki/Leyenda_urbana).

espontánea como verdaderos [...] La leyenda urbana se encuentra en el límite de la credibilidad. Todas incluyen hechos falsos pero algunas toman elementos de la realidad o están basadas en algún hecho real. Por eso, la leyenda urbana suele contarse como si fuera un suceso verdadero o, al menos, verosímil (Wikipedia, o.c.).

Su relación con la realidad es de largo alcance, puesto que pueden englobar, prácticamente, todos los ámbitos de la vida cotidiana (salud, alimentación, fenómenos paranormales, historia –oficial o alternativa–, vida de famosos, lados ocultos de vidas anónimas, lugares, viajes en el tiempo, tecnología, series de televisión, arte, cine, música, literatura, economía, política, deporte etc.). Los elementos recurrentes para distorsionar los límites de la credibilidad y amplificarlos son muchos: la localización (el uso de «escenarios concretos –una determinada ciudad, calle, país»); el uso de la figura del testigo en la formulación de "un amigo de un amigo"); los arquetipos tipificados (un hombre, una mujer, un niño, un padre de familia, una anciana...), son solo algunos ejemplos. Otro de los rasgos más relevantes es el de su adaptación al medio, lo que da como consecuencia una alta capacidad de supervivencia del relato. «Con el paso del tiempo, los elementos de la narración se transforman para volverla más atractiva e impactante», o para incluir nuevos elementos de realidad que continuamente la redimensionen como posible, haciéndola perennemente verosímil. En este sentido, son muchos los analistas que han llamado la atención sobre el hecho de que en la transmisión de persona a persona, cada nuevo emisor añade detalles o aspectos de su propia cosecha que, adaptándose a las características del nuevo receptor, potencien la verosimilitud impidiendo su pérdida o su decadencia. Esta inusual forma de adaptación al medio la dota de capacidad para producir infinidad de versiones del mismo relato, «construidos a partir de un mismo esquema, pero adornados con detalles muy variados en función de su localización» (Wikipedia, o.c.), según los rasgos de diferentes ámbitos y distintos tipos de receptores¹⁰⁹.

Destaquemos que este nuevo género de producción de *leyendas modernas* no se limita solo al folclore, a menudo ha generado falsos mitos que llegan a afectar incluso a los propios profesionales de diferentes campos científicos¹¹⁰. Es lo que Carlos Canales

¹⁰⁹ Todo ello hace, además, que el origen de una leyenda urbana sea prácticamente inidentificable, contribuyendo aún más a su solidez como relato, y a la eliminación de puntos ciegos que debiliten la credibilidad.

¹¹⁰ Por ejemplo, el de la medicina. Al respecto, puede verse, el interesante estudio llevado a cabo por Rachel C. Vreeman para la *British Medical Journal* (2007) donde desarticula falsos mitos médicos. Puede consultarse versión digital en: <https://www.medpagetoday.com/upload/2007/12/26/1288.pdf>

denomina *metaleyendas*. Se trataría de creencias comunes «a las culturas de todo el planeta, gracias a la fuerza de difusión de las ideas que tiene la cultura occidental», que han arraigado con una fuerza enorme en el imaginario contemporáneo (las consideraciones citadas las realiza Canales en el programa radiofónico *La Rosa de los vientos* del 31 de diciembre de 2007)¹¹¹. En este caso, como sugiere Canales, el factor de credibilidad se incrementa al estar avaladas por una información científica o médica solvente. Surge así una suerte de *criterio auctoritas* que otorga un respaldo de respetabilidad a la leyenda urbana, al falso mito. Si añadimos que se incorporan a la publicidad, a la televisión, al discurso científico la difusión de la leyenda se hace imparable, y llega a arraigar en la educación y la cultura de la que es, al mismo tiempo, expresión codificada. La leyenda va mutando y cambiando, se va adaptando al medio, se convierte en mitos que pasan a formar parte de la educación generacional y las fronteras de la ficción y la realidad quedan totalmente abolidas. Ya no es que, siguiendo el dicho popular, la realidad supere a la ficción, es que una y otra, se hacen indistinguibles. Lo interesante es cómo reutiliza de manera fantástica y postmoderna la noción de verosimilitud. Fundan una extraña circularidad: los elementos de producción de verosimilitud las hacen creíbles; el hecho de ser creíbles hace que, aun no habiendo sido realidad, se consideren que podrían perfectamente haber sucedido, lo que las hace aún más creíbles, más verosímiles. Se convierten así en auténticos hechizos de posibilidad. Las fronteras de la realidad y la ficción quedan dinamitadas para siempre, y las convierten en un auténtico género de las *estéticas de la posibilidad*.

Detengámonos ahora en las interesantes cuestiones que surgen al confrontarlas con el hecho literario. La literatura crea centros y periferias en la realidad, entradas y salidas a esta. Las leyendas urbanas no, su relación con la realidad es directa, sin caminos. O es realidad o no lo es, no quedan más alternativas, no posibles influencias entre una y otra, ni inspiraciones, basarse en.... No existen puntos intermedios de producción o modificación de esquemas que, en *feedback*, se retroalimenten y modifiquen mutuamente. Y no existen, no hay vías de acceso entre uno y otro porque no se ejecutan desde un medio, desde un tránsito. Está claro que, como producto cultural, la literatura es un fenómeno que surge dentro del marco omnímodo de la realidad. Pero la literatura establece sus relaciones con la realidad a través de un desdoblamiento de tipo

¹¹¹ Puede consultarse en formato *podcast* en la siguiente dirección electrónica:
<https://larosadelosvientosporsecciones.wordpress.com/2008/01/03/103-%E2%80%93-tertulia-4cs-%E2%80%93-31-12-2007/>

libidinal: objetualiza la realidad para tratarla como si fuese una entidad distinta, como si literatura y realidad fuesen dos objetos diferentes que pueden fusionarse, completarse o contraponerse. Realidad y cultura son planteadas como dos polos que pueden establecer cualquier tipo de relación entre ellas, pero siempre bajo la forma de dos dimensiones que la literatura viene a tridimensionar. La leyenda urbana, al contrario, solo adquiere su condición de fenómeno cultural cuando comienza a perder su capacidad operativa sobre la realidad. La literatura construye, deconstruye y reconstruye la realidad. La leyenda urbana solo contempla una dirección: la construcción de realidad. Solo adquiere su categoría cultural de leyenda urbana cuando deja de hacerlo. O, dicho de otro modo, la literatura siempre quiere ser literatura. La leyenda urbana no quiere ser leyenda urbana. La literatura se erige como producto estético de alta cultura, se erige primero como literatura, y a partir de ahí actúa e interacciona con la realidad. Esto es así incluso para las expresiones literarias de carácter más social, comprometido, de raigambre marxista. La leyenda urbana, al contrario, solo se conforma como objeto cultural cuando ya es inoperante sobre la realidad. Solo cuando deja de ser realidad, o comienza a dejar de serlo, pasa a adquirir la categoría cultural de leyenda urbana. Establecen recorridos inversos. La literatura es primero artificio y después negocia con la realidad. La leyenda urbana es primero realidad, y solo después se reconoce como artificio. En tanto que artificio, la literatura, como todas las artes, trata, primero de todo, de mostrarse como tal artificio. Una vez alcanzada su categoría, entra en juego la dialéctica con la realidad. Las leyendas urbanas, por el contrario, se aproximan a la única de las artes que es una excepción a esto: la magia. La literatura, como el resto de las artes, tratan de mostrar siempre sus métodos, de realizar una exhibición de sus mecanismos de producción. La magia, por el contrario, trata de ocultarlos para lograr su efecto. Mientras que para un artista hacer gala de su dominio sobre la técnica es demostrar su talento, los profesionales de la magia no tratan nunca de mostrar sus técnicas, sino de ocultarlas. En el momento en que una técnica se muestra pone en evidencia el artificio, y por tanto destruye el efecto mágico buscado quedando reducido a la simple noción de truco. Para esquivar la noción de truco, el mago debe ocultar su técnica, debe hacerla invisible. Cuanto más invisible sea la técnica, menos visible es el artificio y más cerca estará de conseguirse un efecto mágico. Las leyendas urbanas operan exactamente del mismo modo: ocultar el artificio es la única manera de lograr el efecto deseado, pasar por realidad. Una vez estamos ante el hecho literario, puede discutirse la funcionalidad de la literatura, pero para ello primero ha de haber literatura. La leyenda urbana deja de ser

funcional y pasa a ser manifestación cultural superada cuando alcanza, precisamente, su categoría de leyenda urbana, es decir, cuando ha dejado de ser realidad¹¹². Cabe decir, pues, que la leyenda urbana se camufla, lucha por no revelarse, forma parte de una estética de la posibilidad pero también de una estética de la disimulación. No emula, ni imita la realidad, ni la cuestiona; la crea, pero no de manera dialéctica, como la literatura, sino suplantándola

Decíamos que se habían abierto nuevos caminos que redimensionaban la verosimilitud en la cultura postmoderna. Si, como Genette (1993) sustituimos el concepto de *mimesis* aristotélico por el de *ficcionalidad*, observamos que se cumple uno de los principios que enunciaba el Estagirita: la primacía estética de lo «imposible verosímil» sobre lo «posible increíble». Sin embargo, algo cambia cuando confrontamos las categorías del poeta –entendido como paradigma de todo discurso artístico–, al que Aristóteles otorgaba la función de decir *lo que podría suceder* y el historiador –entendido como paradigma de todo discurso cultural de índole no artístico– al que Aristóteles adjudicaba la función de decir *lo que ha sucedido*. Y es que las verosimilitudes que manejan los discursos culturales y artísticos de la postmodernidad, además de permitir esta opción, permite también que *lo que podría suceder* se articule discursivamente como *lo que ha sucedido*. Es lo que sucede, en caso de no ser ciertas, por ejemplo, con el mito extraterrestre y las teorías *exopolíticas*.

Regresemos ahora a las historias de Supermán. Su naturaleza extraterrestre se armoniza, decíamos, con un rasgo cultural propiamente contemporáneo: el mito extraterrestre. En cuestiones de verosimilitud, si Supermán hubiese sido de naturaleza totalmente humana, hubiese perdido su condición mítica y estaríamos ante una historia totalmente diferente. Si Supermán hubiese sido de naturaleza divina, el personaje podría ser verosímil narrativamente, dentro de la ficción, pero la dimensión mítica se ficcionalizaría también, bloqueándose la transmutación icónica con las implicaciones sociológicas que desde él se articulan. Si su condición de superhéroe proviniese, como en el caso de muchos otros superhéroes, de la tecnología como elemento de

¹¹² Aunque esto es solo parcialmente. El poder de sugestión de la leyenda urbana, y ahí radica parte de su poder, es tal que, una vez que ha arraigado como verdad, aun llegado el momento en que se desmitifique y se reconozca como leyenda urbana, puede seguir operando sobre la realidad siempre que haya una parte de la población que siga creyendo en ella o no haya cobrado conciencia del juego ficcional. Cuando una leyenda urbana se ha hecho creíble, e incluso educacional, no hay nada más difícil que invertir el camino y aceptarla como ficcionalidad, como simple leyenda urbana. Este es el motivo por el que muchas de ellas sobreviven y, con el paso del tiempo, siguen siendo objeto de creencia por gran parte de la gente aun cuando ha sido demostrada su falsedad científicamente o los propios protagonistas de las leyendas urbanas, en el caso de las construidas sobre personajes famosos, las hayan desmentido.

verosimilitud, encuadraría con otro tipo de discurso cultural contemporáneo y también muy occidental: el de la sociedad tecnológica. Pero no lo haría con el de la sociedad americana con la misma fuerza y proyección con que lo hace¹¹³. Así pues, el hecho de optar por la naturaleza extraterrestre como coordenada de verosimilitud, además de conectarlo directamente con un fenómeno claramente postmoderno, como es el de una realidad hermafrodita donde las fronteras entre realidad y ficción se han borrado, opera en perfecta consonancia y policrónica armonía con todos los demás elementos y procedimientos que activan en las historias de Superman una dimensión mítica. La verosimilitud, por tanto, no se enfoca, en este caso, a hacer verosímiles, exactamente, las historias, los hechos o el personaje de Superman, sino a contribuir, junto a todos los demás elementos, en la producción de la sustancia mítica necesaria que permita la activación del discurso cultural que trata de construir, como veremos a continuación, y que lo eleva a icono de su tiempo, a saber: la imagen mesiánica de EEUU¹¹⁴.

Volvemos a la cuestión de qué mitemas de Prometeo que se convierten en actantes en nuestro superhéroe y de qué manera. En primer lugar, decíamos, había que mencionar la naturaleza de Superman como figura de origen extraterrestre, de cuya importancia ya hemos dado cuenta. Aunque toda su vida va a desarrollarse en sociedad, en humanidad, su origen no es humano. Esto lo sitúa directamente en una escala superior a los humanos, tanto por condiciones y poderes, como por origen (su civilización de origen, en tránsito de extinción es, sin embargo, más avanzada, superior, a la especie humana. Sin ser una figura divina, esto lo sitúa en el escalafón imaginativo más próximo a la divinidad. El universo es algo menos misterioso para él que para la humanidad (puede realizar viajes en el tiempo, relacionarse con criaturas en otros

¹¹³ Nótese como, en este aspecto, otro superhéroe como es el Capitán América es sentido como un auténtico icono de patrimonio americano, pero no de patrimonio, además de americano, occidental, como es el caso de Superman.

¹¹⁴ Nótese la versatilidad y alta funcionalidad que presenta el mito extraterrestre cuando se le pone en relación con la producción de discursos culturales desde el ámbito de las artes: siendo un mito que, fundamentalmente, se enfoca a la reescritura de la historia o, cuando menos, a cuestionar la historia oficial, utilizado de otro modo puede servir también, paradójicamente –así en el caso de Superman, como se desprenderá de las páginas que siguen–, para tratar de consolidar, reafirmar, perpetuar una época, una cultura, una sociedad.

planos temporales vedados a los humanos...), y tiene *superpoderes*, es decir, condiciones naturales superiores a las de los humanos y cualquier criatura de nuestro planeta. Está, en definitiva, más cerca de la totalidad, de la omnipotencia que los hombres. Sin ser un dios, lo convierte en el escalafón evolutivo intermedio entre dioses y hombres, más cercano a los primeros que a los últimos, desde el punto de vista de los humanos. En un universo ficticio tan cerrado, planteado en términos maniqueístas absolutos, que limita cualquier tránsito y deja tan poco margen para la evolución psicológica, ser poseedor de las condiciones sobrenaturales de Superman, de una tan abrumadora superioridad física, mental y espiritual, solo deja dos alternativas viables: convertirse en la gran amenaza de la humanidad o ser su mayor valedor. Superman, que opta por lo segundo, se convierte así en el gran benefactor de la humanidad. En el microcosmos de su universo ficticio, Superman es la pieza que va a regular y equilibrar el microhábitat que conforma el mundo. El mundo presenta un orden establecido, basado en la búsqueda de una igualdad y justicia universal, y ante cualquier situación, persona, criatura, avatar que amenace dicho equilibrio, Superman aparecerá para solucionar las situaciones injustas, delictivas o cruentas ante las que cualquier persona pueda verse, de manera indigente e indefensa, expuesto. Como en el mito de Prometeo, la especie humana, desvalida ante su entorno y sus condiciones naturales, va a encontrar un benefactor que le proporcione aquello de lo que adolece para poder superar ese estado de indefensión. Notemos algunas concomitancias y diferencias. En el relato de Protágoras que realiza Platón, Prometeo iba a reaccionar ante la condición desvalida que otorga a la humanidad el reparto injusto de las características naturales realizado por Epimeteo. Superman también va a reaccionar ante esta condición desvalida de la especie, solo que tal condición se produce en la humanidad respecto a la sociedad y así misma. Superman va a solventar las situaciones de injusticia (desvalidez social) de los especímenes débiles (incapaces de resolverlas por sí mismos). Así pues, Superman actúa como benefactor en dos dimensiones, en el ámbito personal (ayudando a personas concretas, que podrían ser cualquiera) en situaciones puntuales, y como gran benefactor de la humanidad ante criaturas *supermalvadas* o situaciones hiperdimensionadas (por ejemplo, las que pretende Lex Luthor) que amenacen su existencia o el orden mundial establecido. Prometeo realiza su acto de beneficencia robando el fuego a los dioses para otorgárselo a los hombres, Superman no robará ningún fuego, pero robará su propio tiempo y su energía, dedicando su vida, en una labor sacrificial, a preservar a la especie humana y a llevar la justicia hasta allí donde los propios hombres no son capaces de

llevarla, o ellos mismos la amenazan. En este plano, se produce un híbrido de Prometeo y Zeus desde el relato de Protágoras. Recordemos que, según Protágoras, Prometeo «una vez que robó la técnica del fuego, la de Hefesto, y el resto de la técnica de Atenea, se la entrega al hombre; y de ahí resulta la posibilidad de vida para el ser humano». Sin embargo,

Eran destruidos por las fieras al ser en todo más débiles que aquéllas, y su habilidad artesana les era un recurso suficiente para procurarse el alimento, pero deficiente con vistas a la lucha contra las fieras –porque aún no poseían el arte de la política, de la que el saber bélico es una parte–.

Así que Zeus, temiendo que fuera a perecer toda nuestra raza, envía a Hermes a llevar a los hombres el sentido moral y la justicia.

En el relato de Protágoras, Zeus, si bien castiga el atrevimiento de Prometeo contra los dioses y contra sus designios, no obstante, finaliza la obra de caridad otorgando la técnica política y la *diké* a los hombres. El fuego que Superman se roba a sí mismo para dárselo a los hombres es su tiempo y su vida, son sus superpoderes, que va a ofrecer a la humanidad para salvaguardarlos de las fieras (los peligros que amenazan su existencia ante los depredadores –criaturas maléficas que pueden destruirlos– o actos de dimensión mundial llevados a cabo por sí mismos –guerras, maléficos planes articulados por Lex Luthor etc–), y para salvaguardarlos de la injusticia. Estamos por tanto ante un Superman de carácter híbrido y protagórico, que fusiona, según el relato del filósofo, las dos vertientes representadas por Prometeo y Zeus, que va a dar a la humanidad la protección y la justicia total, en dimensiones humanas y de especie, interplanetarias. Hasta aquí, el mundo ficticio de Superman funciona en absoluta coherencia prometeica. Pero veamos ahora los intersticios de la ficción con su cultura y su época.

Nos recuerda Umberto Eco (2015: 297-302) que «cada uno de estos personajes es profundamente bueno, moral, subordinado a las leyes naturales y civiles». El mensaje pedagógico, a nivel de la literatura infantil, sería «la reprobación final del mal y el triunfo de los buenos». Pero a sí mismo nos hace notar que la ambigüedad aparece al plantearse la cuestión de *qué es el bien*. «Supermán es prácticamente omnipotente», sus facultades tanto físicas como mentales y tecnológicas superan todos los límites humanos imaginables, «su capacidad operativa se extiende a escala casi cósmica». Si bien hallamos aventuras en donde se pone en peligro a la especie entera o al mundo conocido, gran parte del trabajo de Superman se centraliza en un ámbito reducido, en una pequeña comunidad. A partir de este planteamiento, debemos observar que,

De un hombre que puede producir trabajo y riqueza en dimensiones astronómicas y en unos segundos, se podría esperar la más asombrosa alteración en el orden político, económico, tecnológico, del mundo. Desde la solución del problema del hambre, hasta la roturación de todas las zonas actualmente inhabitables [...] Supermán podría ejercer el bien a nivel cósmico [...] En vez de esto, Supermán desarrolla su actividad a nivel de la pequeña comunidad en que vive (Smalville en su juventud, Metrópolis ya adulto) [...] si bien emprende con la mayor naturalidad viajes a otras galaxias, ignora, no digamos ya la dimensión 'mundo', sino la dimensión 'Estados Unidos' [...] el único mal a combatir [...] individuos pertenecientes al *underworld*, al mundo subterráneo de la mala vida [...] En otras palabras, *la única forma visible que asume el mal es el atentado a la propiedad privada*» (2015: 297-302).

Paralelamente, el *bien se configura únicamente como caridad*. Es en este contexto del mal redefinido en donde Luthor se convierte en sacerdote del mal. «El civismo de Supermán es perfecto, pero lo ejerce y configura en el ámbito de una pequeña comunidad cerrada»¹¹⁵. Por tanto, Supermán no solo es un Prometeo protagonista e híbrido con Zeus, desde el relato del filósofo, también es un Prometeo atrapado en su propia historia, que se muestra como un benefactor total, pero que no es más que un benefactor cultural: defiende el orden occidental establecido, que es el proyectado en Metrópolis, su justicia, su sentido del orden, su comunidad. No realiza la justicia o el bien a escala cósmica, ni mundial, no altera, para mejorarlo, el mundo, tan solo arregla los pequeños vacíos y desaguisados, los errores, las fallas cotidianos, para conseguir una versión mejorada pero del mismo mundo, el mundo occidental actual, el mundo norteamericano.

Esto mismo se plantea de manera transversal y sutil en la forma en que la referencia a Prometeo es realizada en *Superman returns*. Este es el gran acierto de la manera en que se hace: poniéndola en boca del enemigo por excelencia, de Lex Luthor. Recordemos que este acude al Polo Norte para robar la tecnología extraterrestre de Supermán, igualando tecnología y poder. Pero Luthor niega la condición prometeica a Supermán auto-otorgándosela a él mismo. Para él, el fuego no es la justicia, es la tecnología que encierra el secreto de sus superpoderes, para él, Prometeo no es aquel que ayuda a la humanidad a sobrevivir y a crear un mundo hipotéticamente más justo,

¹¹⁵ Estas características no son solo proyectivas, también contribuyen a la resolución de las paradojas narrativas: cualquier acto que contribuyese a cambiar de manera sustancial el orden del mundo conocido, dinamizaría el mundo temporalmente, y con ello a Supermán, moviendo a ambos de nuevo en la espiral de consumación. Pero esta metafísica inmovilista no solo es producto de la estaticidad de la trama, Supermán debe hacer consistir la virtud en varios actos parciales, nunca en una forma de conciencia total. El relato implica «un concepto del 'orden' que insinúa el modelo cultural en que viven, fabricándose, a escala reducida, maquetas análogas con función de representación». Esto hace hablar a Eco de un *calibradísimo sistema de sistemas* en referencia a la saga de Supermán.

sino aquel que quiere compartir con la humanidad el secreto encerrado por la tecnología extraterrestre para una verdadera evolución, es decir, él. El otro, Supermán, es un simple egoísta que ayuda solo parcialmente a la humanidad. Como el proverbio, da de comer a la humanidad durante la jornada en que esta pasa hambre, pero no la enseña a pescar para que pueda comer toda una vida. Este es el gran hallazgo: la inversión de papeles. Por un momento, Luthor hace entrar en crisis la credibilidad de Supermán como Prometeo moderno para sus compañeros y para el público. Claro que, para los conocedores de Supermán, dentro y fuera de la ficción, el *fake* de Luthor enseguida se revela. Todos sabemos que Luthor tiene una inequívoca aspiración de controlar, dominar, someter al mundo, y esa aspiración pasa por la eliminación de quien salvaguarda su integridad, Supermán. El discurso de Luthor está manipulado y presenta una incoherencia fundamental: los poderes de Supermán, y la manera en que los ejerce, guiado por un sentido moral y de la justicia de orden superior no responden no son producto de la tecnología kryptoniana, sino de la naturaleza de origen del héroe. Es cierto que la Fortaleza de la Soledad –sobre todo en estas versiones modernas de la saga– encierra el secreto de una alta tecnología kryptoniana, y sirve a Supermán como refugio y guía espiritual (recordemos que, en esta tecnología, se almacena la capacidad de hacer presente una representación holográfica del Jor-El, el padre de Supermán, que hace las veces de guía y consejero espiritual de este), pero sus superpoderes, al contrario que en muchos otros superhéroes y sus supervillanos (Batman, Spiderman, Hulk, Capitán América, Flash, Iron Man, los 4 fantásticos...), no proceden directamente de la tecnología ni de un accidente en un escarceo entre el protagonista y la más alta tecnología¹¹⁶, sino de las peculiaridades morfológicas naturales del superhéroe. La

¹¹⁶ En el mundo ficcional de Supermán, los superpoderes de este y los kryptonianos proceden, en gran parte, de «la habilidad de absorber energía solar en sus células, lo que genera diferentes efectos en su organismo acorde al tipo de sol bajo el que se expone [...] cuanto más joven sea el sol más poder recibirá el kryptoniano». Así, un sol joven, como el sol amarillo de la Tierra «le da a los kryptonianos más poder, el moribundo astro rojo de su planeta natal drena su energía». De igual manera, la diferente fuerza de la gravedad de Krypton y la Tierra modifica la estructura molecular de los kryptonianos, haciendo que esta tenga una mayor densidad que la del titanio y contribuye a su capacidad para volar, al poder desafiar fuerzas gravitatorias menores. Son innumerables los espacios dedicados a estas cuestiones mitómanas del superhéroe. A modo ilustrativo pueden consultarse, por ejemplo, estos dos espacios web:

<http://www.vix.com/es/btg/comics/4023/como-funcionan-los-poderes-de-superman>

<http://www.vix.com/es/btg/comics/3238/los-5-poderes-mas-extranos-de-superman>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Kryptonita>

No deja de ser curioso que la naturaleza de Supermán esté unida al sol, y que en el relato del mito de Prometeo de Protágoras los hombres fuesen creados, forjados y modelados por los dioses «dentro de la tierra con una mezcla de tierra y fuego, y de las cosas que se mezclan a la tierra y el fuego» (Platón, 2000: 389). Tampoco deja de ser curioso que la kryptonita, única sustancia conocida capaz de anular los poderes de Supermán y amenazar su vida, siendo culpable de la muerte de millones de kryptonianos, sea

tecnología de los misteriosos cristales kryptonianos de la Fortaleza de la Soledad, podrían llegar a modificar el mundo, pero no por influjo sobre la especie humana, sino sobre las fuerzas naturales telúricas. La Fortaleza se configura como un templo erguido sobre la excepcional tecnología de unos extraños cristales blancos «que son en realidad potentísimos ordenadores kryptonianos con la capacidad de autogestionarse, modificar su tamaño y heredar las características de los minerales que los rodean, formando así enormes estructuras que se pueden modificar al gusto» (Wikipedia: Fortaleza de la Soledad¹¹⁷). No son estos cristales de donde proviene la capacidad superheroica de Supermán, a lo sumo, contribuye a su perfección moral, pero dicha perfección tampoco tiene su raíz en la tecnología, es instintiva del héroe, y no por el hecho de ser kryptoniano (en la segunda entrega de la saga cinematográfica puede verse como de la Zona Fantasma escapan otros kryptonianos cuya moral es opuesta a la de Supermán y afín a la de Lex Luthor). Luthor, por tanto, ha establecido un silogismo que encierra una falacia: las proposiciones comparativas no son equiparables y están distorsionadas. Aunque para Supermán los beneficios psicológicos de su Fortaleza de la Soledad parecen evidentes, el hecho de que entregase su tecnología kryptoniana a la humanidad no deja entrever necesariamente un beneficio directo para esta, incluso parece dar muestras más bien de lo contrario. Los superpoderes con los que Supermán ejerce su benefactoría hacia la especie humana, así como el sentido moral superior que lo guía, nada tienen que ver con el dominio de esta tecnología. El silogismo prometeico de Luthor es por tanto falaz. Luthor se ha autoatribuido el papel de un Prometeo benefactor de la humanidad sobre la base del mitema tecnológico, el robo de los cristales que equivaldría al fuego que va a proporcionar a la humanidad una tecnología de la que carece, pero Supermán, como hemos señalado, yergue su calidad prometeica desde otro plano, desde la figura del Prometeo protagórico, que otorga a la humanidad la *diké*, a través de una suerte de tecnología que a ellos está vedada, precisamente, por no ser exactamente una tecnología, sino una naturaleza: sus superpoderes.

La comparación prometeica de Luthor hace dudar por un momento de la credibilidad prometeica de Supermán, pero revelada la falacia, todo vuelve a su orden: vendiéndose como el verdadero Prometeo que no es, Luthor pone aún más de manifiesto si cabe su verdadera naturaleza: la del perverso manipulador, el sacerdote del

«un compuesto radiactivo formado por la fusión de algunos minerales presentes en el núcleo de Krypton».

¹¹⁷ Cfs. En web:

https://es.wikipedia.org/wiki/Fortaleza_de_la_Soledad

mal que no duda en utilizar ningún recurso para mostrarse como el ángel de la guarda de la humanidad y asestarla el golpe final que le eleve a la posición de poder y dominio codiciado sobre esta. Al final de su ejercicio de prestidigitador conceptual, Luthor no puede dejar escapar una coletilla irónica, medio lúdica medio seria, que revela la oculta verdad en este intento persuasivo y autopublicitario: «Y no, no quiero ser un dios, solo quiero ser quien entregue el fuego a la gente... Y sacar tajada». Su supuesta benefactoría queda por él mismo puesta en entredicho: no se trata de dar sin recibir nada a cambio, en un verdadero acto filántropo. Su intención siempre ha sido la de obtener no solo algo de beneficio, sino todo el beneficio. La supuesta liberación de la especie no es sino un verdadero acto de dominio y sometimiento de la especie. El propio Luthor se ha desacreditado a sí mismo y ha revelado su falacia: la verdadera condición prometeica sigue descansando en Supermán, y él solo ha realizado una hábil manipulación silogística para tratar de apropiarse de tal condición y venderse como tal a los demás. El lobo disfrazado de cordero, la figura de la santidad encerrando la perversidad suprema. Para que la trampa de su discurso quede al descubierto, la receptora del mismo, su ayudante y amiga Kitty, se muestra en todo momento incrédula ante el razonamiento de Luthor hasta que él mismo se deja al descubierto. Punto de inflexión en donde su compañera consolida sus sospechas, cobrando conciencia de las verdaderas intenciones del líder al que sigue, que es todo lo contrario de lo que dice ser, y asentando su simpatía última por el que era vendido por su manipulador líder como figura maléfica siendo en realidad todo lo contrario, Supermán.

El maniqueísmo exacerbado sobre el que se construye el universo ficticio de Supermán ofrece dos caras de la misma moneda: una idea de bien absoluto, encarnada por el superhéroe, y una idea de mal absoluto, encarnada por su sacerdote, Lex Luthor. De alguna forma, se produce un desdoblamiento que sitúa en este nivel moral a uno como el equivalente negativo o positivo del otro¹¹⁸. La referencia prometeica de Luthor ha puesto en escena, mediante una falacia, dos mitemas diferentes del mito, ha hecho explícita la proyección prometeica de Supermán, que además es codificada como un Prometeo híbrido protagórico, y, mediante la falacia, ha contribuido a remarcar el perfil psicológico manipulador del antagonista. Además, nos ofrece dos versiones morales,

¹¹⁸ En casi todas las aventuras de superhéroes, casi como *leit motiv*, aparece en algún momento este recurso de desdoblamiento de diferentes maneras. Una de las más utilizadas es aquella en que, por diferentes circunstancias, el superhéroe se ve preso de un desdoblamiento que hace emerger una figura exactamente igual a él, con sus mismas habilidades y mismos superpoderes, pero con un instinto moral opuesto, inclinado a hacer el mal. Suele aparecer dotado del mismo traje o los mismos complementos, pero en versión gótica, totalmente oscuro.

positiva y negativa, del mismo mito. Un Prometeo luminoso, Supermán, que puede ser benefactor de la humanidad otorgándole, como Zeus en la versión protagórica, la capacidad para el último arte que necesita: la *diké*, el arte de la política superior para establecer una definitiva justicia evitando la autodestrucción de la especie por sí misma; en frente, mediante un mitema distinto, el tecnológico, Luthor, encarnando una versión negativa de Prometeo, que nos advierte de cómo el manejo de la tecnología de un modo equivocado –en este caso, mediante una moral desviada– puede producir el efecto contrario a la benefactoría: la sumisión y el sometimiento de la especie, el riesgo de su extinción. El mitema tecnológico ofrece muchas variantes en las utilizaciones reinterpretativas negativas. Una de las más comunes es como mecanismo de advertencia. Una advertencia que puede delinearse bajo diferentes aspectos. Quizá el más común sería el de la advertencia del peligro para el hombre al ejecutar un acto de soberbia y pretender, mediante la tecnología, actuar por encima de sus límites y acercarse a la naturaleza divina, dominando las fuerzas naturales que están por encima de él, acto que puede volverse contra él mismo y destruirlo). En este caso, la advertencia es distinta: el peligro de que la tecnología sea utilizada por una moral perversa. De este modo, pese a que el planteamiento de Luthor encerraba una falacia inicial, se produce un encaje térmico del planteamiento último, puesto que la advertencia que se deriva del mitema proyectado por Luthor viene a consolidar la figura prometeica codificada en Supermán: si el código moral es el correcto, el efecto de utilizar una tecnología que conlleve poderes supranaturales, o su versión natural, los superpoderes, no será nunca destructivo sino constructivo, proporcionando a la especie humana la posibilidad de un orden de justicia y armonía, de evolución.

8.1.4.- ESTÉTICAS DE LA POSIBILIDAD: FUEGOS ANTIGUOS, NUEVOS PROFETAS

¿Por qué las historias de Supermán contienen tanta sustancia mítica? ¿Por qué dicha sustancia funciona en ellas? ¿Por qué los múltiples guionistas de sus historias han realizado tantos artificios narratológicos en la producción y alcance de dicha sustancia mítica? ¿Por qué Supermán sigue siendo un fenómeno de ventas y proyecciones ochenta años después de su nacimiento? Para encontrar la respuesta, acudimos a otro fenómeno de receptividad singular y paradigmático, cuyas particularidades, creemos, permiten establecer ciertos paralelismos con las historias de nuestro superhéroe que den respuesta

a las preguntas planteadas. Se trata del peculiar fenómeno de receptividad que envuelve las aventuras de uno de los personajes literarios más fascinantes: Sherlock Holmes.

Más allá de las relaciones de uno y otro con el género folletinesco y la literatura seriada, de que los personajes que se presentan ante Sherlock Holmes en busca de su ayuda, como aquellos a los que personalmente socorre Supermán, son la masa social – pertenecen a todas las clases y tipos posibles–, más allá de la mitomanía que despiertan y la excepcional receptividad que tuvieron en toda su larga vida como personajes, más allá de modernizar y consolidar todo un género posterior –el policiaco y detectivesco para Holmes¹¹⁹, el de la factoría de superhéroes americanos para Supermán–, más allá de convertirse en personajes míticos, más allá, por supuesto, también de las notables diferencias entre uno y otro, creemos que les une un fenómeno de receptividad muy peculiar que, desde una perspectiva sociológica y antropológica, siempre desde los diferentes contextos de uno y otro, arroja luz a la capacidad de estos dos personajes para convertirse en paradigmas de su género y en iconos de una época. Con las aventuras del más famoso de los detectives su autor, sir Arthur Conan Doyle, no solo se mostró siempre agudamente crítico ante el sistema policial victoriano, sino que creó un arquetipo cuyas implicaciones iban más allá de esa crítica. En palabras de Ronald Nossintchouk, el sistema policial victoriano con su «logística débil, sus investigadores poco inspirados, sus medios limitados» no correspondía «a la soberanía de la sociedad victoriana, que necesitaba tener un sistema policial que estuviese a la altura de la ambición de esta sociedad floreciente», de modo que «se necesitaba, incluso urgía, la aparición de un personaje que fuera un profeta. Y ese personaje fue Sherlock Holmes» (Bonan, 2002: 28'03''). Efectivamente, el personaje de Sherlock Holmes contiene un doble perfil, un perfil que proyecta una condición visionaria, por un lado, y una condición profética por otro. Su lado visionario se proyecta en cuanto va a erigirse en precursor de un nuevo camino de investigación policial, que hará salir a la investigación policial –como afirma Nossintchouk– «del oscurantismo del pasado» hacia «la era

¹¹⁹ La influencia de Holmes, aunque el personaje ya contaba con antecedentes y predecesores de la talla del Auguste Dupine de Allan Poe, para consolidar el nuevo y moderno género policiaco, no tiene precedentes. Atraviesa las épocas y los siglos, y su influencia es tan notable que acude como arquetipo del género aún hoy en día, ante el visionado o la lectura de cualquier novela, saga detectivesca, película o serie televisiva de carácter policiaco, sea del grado de modernidad que sea. La proliferación de series policíacas con métodos ultramodernos de investigación criminal e investigadores capaces de realizar las deducciones y los hallazgos investigadores más insólitos, y demostrar las capacidades persuasivas y psicológicas más increíbles como detectives, son incapaces de dejar atrás al padre de todos ellos, Sherlock Holmes, cuya sombra planea sobre cualquier talento producido en el imaginario de un género tan prolífico y fértil como el policiaco.

moderna». Sus métodos basados en la observación y la deducción, la anticipación de las modernas técnicas policiales (el desarrollo de las huellas dactilares –cuyo precursor reconoce la deuda directa con el personaje de Holmes en el desarrollo de esta técnica científico-criminológica–, los “retratos robots” que elabora, la búsqueda de indicios, los análisis, la recogida de datos, las hipótesis, la reconstrucción narrativa sobre los indicios para la identificación del autor delictivo y los móviles, la traslación, en fin, de la medicina científica al método de investigación policial¹²⁰, el rol desempeñado por Watson, que anticipa la figura de los peritos criminalísticos, los médicos forenses o los investigadores de balística, y un largo etcétera), su intuición y sus capacidades de razonamiento y cognitivas, todo ello, configuran a Sherlock Holmes como un visionario. Pero más allá de ello, como han señalado numerosos analistas, el personaje del Sherlock Holmes visionario adquiere unas cualidades proféticas fruto del extraordinario fenómeno de receptividad que envuelve la emergencia del personaje y sus aventuras en su contexto sociocultural y de época. Es, a la postre, este fenómeno de receptividad, esta condición profética, la que consolidaría el éxito de la figura y lo elevaría al altar de su actual condición de mito. Y son esas mismas cualidades proféticas las que creemos que, paralelamente, posee y desarrolla también el personaje de Supermán, cualidades proféticas que, como en el caso de Holmes, se establecen a través de una lectura sociológica de ambos como fenómeno cultural.

La época victoriana necesitaba un estado policial a la altura de la perfección que pretendía. Holmes es aquí profeta, realizando una compensación imaginaria del estado victoriano. La psicocriminóloga y perito judicial Michèle Agrapart-Delmas hace notar que la primera novela de Doyle en donde aparece el personaje de Holmes, *Estudio en escarlata* (1887) es prácticamente concomitante cronológicamente con los asesinatos de Jack “El Destripador”, que dan lugar a una fantasía de pánico colectivo. Esta fantasía va a poner en evidencia las incapacidades del sistema policial victoriano de la misma manera que lo hará Doyle a través de su personaje (Bonan, 2002: 58’30’’). Estamos en el centro de un imaginario en el que Doyle comienza a excavar. Es en esta desconfianza, en esta crisis de confianza de la sociedad victoriana hacia su propio estado policial, su propia seguridad, en la que la figura de Sherlock Holmes se revela como profética. Ante los deseos, las necesidades pulsionales de esta sociedad de acercarse a un estado de perfección, y ante las carencias mostradas por su propio sistema para su propia

¹²⁰ Nótese la doble proyección de Doyle, quien también era médico, en los dos personajes protagonistas de las historias de Holmes: el detective y su compañero Watson.

seguridad, Holmes viene a representar lo que esta sociedad siente que necesita: una personalidad extraordinaria, producto de su misma mente extraordinaria, capaz de reconstruir, a través de la arquitectura del pensamiento, no solo los escenarios de los crímenes más deleznable, los hechos de los casos más indescifrables y misteriosos, sino los cerebros de los criminales más oscuros, de las mentes más perturbadas y hábiles para cometer sus atrocidades impunemente. Sherlock Holmes aparece así como ese individuo extraordinario capaz de lograr lo que un torpe sistema policial no es capaz de hacer, justo lo que necesitaba la sociedad victoriana del momento. La figura de Holmes se eleva como profeta para esta sociedad, a través del vínculo libidinal que establece con ella: es su profeta, anuncia la posibilidad de que verdaderamente la sociedad victoriana cuente con un sistema de protección infalible, a la altura de su ansiado estado de perfección. Holmes es el mesías para el imaginario victoriano, a través del cual se proyecta este ansiado estado de perfección.

Por otro lado, de todos es sabida la relación tempestuosa de Doyle con su creación. El primer intento de parricidio de 1893, en el relato «El problema final», donde Doyle ofrece la muerte a su criatura, cansado de dedicar tiempo y esfuerzo a una serie de creaciones que no consideraba serias ni realmente arte –consideración que proyectaba hacia la novela histórica, de la que pensaba que sería la que podría traerle el verdadero paso a la historia–, habría de desencadenar una avalancha de críticas a la redacción de *The Strand Magazine*. La pérdida de suscriptores a la publicación, llevándole casi a la ruina, las críticas, los actos de luto, los insultos y amenazas al propio autor, la enorme presión, en definitiva, del público lector e incluso de su propia madre, obligan prácticamente a Doyle a resucitar al personaje y retomar sus aventuras. Finalmente, en 1927 llegaría el momento de la última aventura de Holmes. Para June Thomson, situar tal cierre en las puertas de la Primera Guerra Mundial es todo un acierto. Se trata de un momento convulso y traumático para la Europa del momento. June Thomson (Bonen, 2002: 1º 5'), cita las declaraciones que un político inglés realiza al inicio de la guerra y que toman el pulso de dicho momento: “las luces de toda Europa se han apagado, y nosotros no volveremos a verlas encendidas nunca”. Es en el inicio de este momento traumático de la historia de Europa en el que definitivamente Doyle jubila, literalmente, a su creación. El acierto de Doyle estriba en la elección de un escenario ideal para retirar al héroe del imaginario. Ante el inicio de uno de los mayores traumas de la realidad histórica de Europa este hecho hará, precisamente, que el apagón de la figura de Holmes permita conservar un brillo perenne para dicho imaginario. Se

activa la pulsión melancólica de una cultura, una sociedad que convierte así la figura de Holmes en emblema de un orden social prometido que pudo ser pero no fue por culpa del mismo tipo de hombre que lo deseaba.

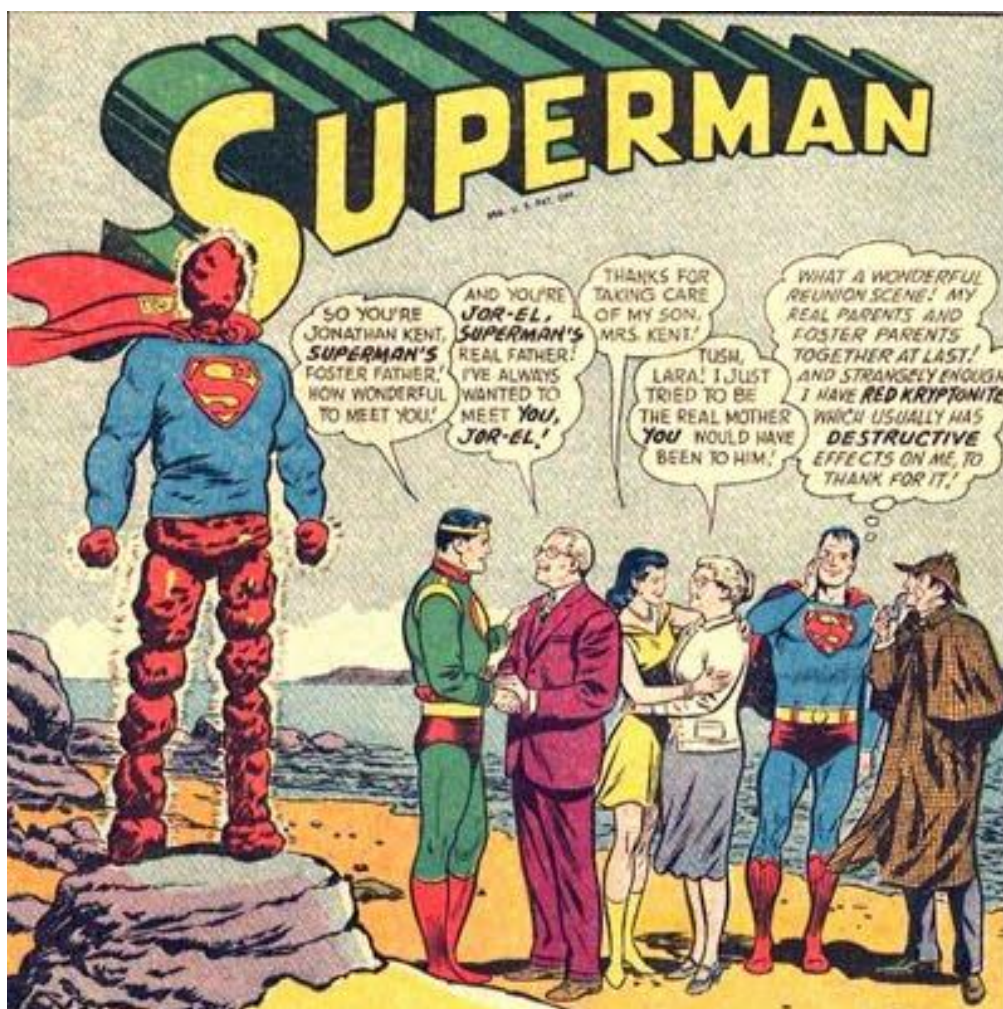


Fig. 19. *What a wonderful world*
Portada de Supermán hallada en un foro de internet

Esa calidad profética que sitúa a un personaje en el centro de un imaginario también está presente en los superhéroes americanos y Supermán. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, la irrupción en el imaginario de este superhéroe va a coincidir con otro gran momento traumático para la sociedad occidental, trayendo de nuevo para dicho imaginario herido una *estética de la posibilidad*. El espíritu mesiánico que siempre ha caracterizado el discurso político americano durante el siglo XX viene a refrendar la consideración de la propia sociedad americana de un estado de orden social

cuya perfección representaría la misma sociedad estadounidense. Su intervención providencial, tal y como ha pasado a la historia oficial, para el final de la Segunda Guerra Mundial da inicio a este espíritu mesiánico que, como las historias de Supermán, se extiende hasta nuestros días. Norteamérica se ofrece a sí misma como valedera y protectora del bien y del orden social, un orden social que debe salvaguardarse y que es él mismo de la que ella es el máximo exponente. Al igual que EEUU en el panorama internacional, Supermán se muestra como protector, como mesías de la especie humana en la defensa de este mismo orden social, el orden americano. La defensa de este orden implica, en este discurso, la defensa de la propia especie, por considerarse que este orden es la representación ideal del bien. Supermán, al proteger a la especie y al llevar la *diké* suprema al sistema social representado en sus historias, que es el norteamericano, se está haciendo valedor y protector de este mismo orden. Obsérvese como la configuración de Metrópolis –la cual, a la larga, quedaría convertida en una analogía de Nueva York¹²¹–, queda desplazada en la saga cinematográfica: para la retina de la memoria popular ha pasado esa imagen final de la segunda entrega en la que Supermán, cuyas aventuras siempre se desarrollaron en Metrópolis, vuela hasta la casa blanca devolviendo al Presidente de los EEUU en persona la bandera del país para el lastimado Capitolio. La gran diferencia entre Holmes y Supermán en su condición profética es que, si bien ambos se erigen como figuras protectoras de un orden social concreto –el victoriano para el primero, el norteamericano para el segundo–, el orden social americano se hace valedor, a su vez, de protector de la especie humana, condición que no asumía la sociedad victoriana. Supermán defiende no a una sociedad, sino a toda una especie, por lo que su condición debía ser superior para afrontar el reto. No hubiese podido bastar con un individuo excepcional, con una mente extraordinaria, debía estar un paso más allá, ser un ser extraordinario, condición por la que se requiere la intervención de una sustancia mítica que no precisaba Sherlock Holmes. Para la sociedad victoriana, bastaba un profeta nacido de su propio seno, una persona dotada de unas facultades mentales extraordinarias. Pero una figura así, como decimos, no puede alcanzar las condiciones mesiánicas sobre la especie que la identidad cultural norteamericana proyecta en Supermán. Para lograrlo, nuestro icono debe albergar condiciones míticas.

¹²¹ A Frank Miller se atribuye la analogía de Metrópolis como Nueva York de día y Gotham City (hogar de Batman) como Nueva York en la noche (*cfs.* Wikipedia, enlace: [https://es.wikipedia.org/wiki/Metr%C3%B3polis_\(c%C3%B3mic\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Metr%C3%B3polis_(c%C3%B3mic)))

En su «Oda a John Rambo»¹²², Óscar Borona utiliza el curioso epíteto «John Estados Unidos Rambo». La fórmula es posible, al igual que sucede con tantos personajes creados por el cine de este país, con Superman. Operan aquí las dialécticas discursivas de las imágenes y semejanzas. Superman, como Rambo, como tantas otras creaciones cinematográficas, es, de alguna manera, EEUU. La condición de protector de la especie humana, de una especie humana solitaria y desvalida ante los peligros de una naturaleza cósmica que ignora y de su propia naturaleza destructiva, a la que está expuesto, solo puede ser encarnada por un personaje de dimensiones mítica. Este extraterrestre que llega a la Tierra para salvar su vida y dedica su vida a salvar la Tierra encarna así, con su condición mítica, un paso más allá que el de Holmes: el papel de una divinidad, un Destino, una fuerza u orden cósmico superior que, antropomorfoseado en su figura, se hace valedor de la desvalida especie humana, y configura su esperanza de supervivencia. El mismo, idéntico carácter, que trata de encarnar EEUU en el orden político internacional y que se hace valedor y protector, a su vez, de una estructura social representada por el mismo país, única garante de esta supervivencia. Superman se equipara así a los dioses de la mitología que podían proteger o acabar, decidir, el destino de la humanidad. Y en su postura de benefactor, emerge la figura de Prometeo, perfectamente proyectada y codificada en un nuevo mito a la altura de un imaginario postmoderno nuevo y americanizado en Occidente. Digamos que, dentro de la ficción, el personaje de Superman adquiere la cualidad de mesías de la especie humana, y eso, a su vez, otorga a sus historias una cualidad profética para su contexto cultural, para lo que Vicente Verdú llama el *capitalismo de ficción*¹²³. Cualidad profética que anuncia –y vende– al país norteamericano como país cuya organización social es elegida por una criatura de naturaleza superior, en este caso, un superhéroe, para vivir en ella, y que considera digno de ser protegido y salvaguardado, lo que lo eleva y convierte en modelo social de referencia a salvaguardar. De este planteamiento se produce la inferencia de que es el modelo ideal para la especie humana si desea sobrevivir. Esta cualidad

¹²² Puede consultarse el poema en versión web en la siguiente dirección:
<http://borona.blogspot.com.es/search?updated-max=2014-03-10T02:31:00%2B01:00&max-results=20&start=20&by-date=false>

¹²³ En su elocuente ensayo (2003), habla Verdú de tres formas históricas de capitalismo: el *capitalismo de producción*, «que era hijo del mundo de la esclavitud y sometía hasta amargos niveles de subsistencia»; el *capitalismo de consumo*, que «moderaba esa presión para succionar un plus dulce en el momento del consumo»; y el *capitalismo de ficción*, que ofrece como peculiar añadido a ambas plusvalías la «intención adicional de hacernos creer únicos». Así, el capitalismo de producción «trataba de exprimir nuestras fuerzas físicas sin importarle el dolor; el capitalismo de consumo trataba de exprimir nuestros sueños sin ocuparse de nuestros desvelos, pero el capitalismo de ficción hace su negocio procurando mimarnos» (Verdú, 2003: 130).

profética que trata de forjar las historias de Superman, a su vez, contribuyen a forjar la figura mesiánica que EEUU viene fabricando desde hace décadas y que exporta y vende en la realidad político social y cultural de Occidente. Configura así EEUU una imagen de pueblo elegido, y por tanto de mesías de la especie humana, del mundo. No es un fenómeno aislado, puede verse cómo una gran parte de la factoría de ciencia-ficción de la industria cinematográfica hollywoodiense contribuye a ello, superhéroes, ángeles, extraterrestres, personajes de condiciones excepcionales eligen EEUU como lugar del mundo en el que afincarse, o cambian su punto de vista sobre la necesidad de que la especie humana desaparezca a través de una vivencia experimentada con algún elemento de esta sociedad, decidiendo salvarla o protegerla. Al mismo tiempo, EEUU codifica y consolida su imagen mesiánica en cientos de películas en las que, tras una catástrofe de orden mundial o que amenaza a la especie (ataques alienígenas, amenazas nucleares, desastres naturales, amenazas interplanetarias de carácter cósmico, terrorismo mundial...) se muestra como país, y por tanto sociedad, de la que emerge la solución y la salvación del mundo tal y como lo conocemos, de la especie humana, de la vida en la Tierra.

El sentimiento que trata de suscitar el icono de Superman es equivalente al de los dioses y los mesías de las grandes expresiones religiosas de Oriente y Occidente. Pero la genialidad americana radica, precisamente, en que no necesita una crisis de las expresiones religiosas para hacer que estos iconos sean funcionales. Si bien la figura de Sherlock Holmes surgía ante una crisis o una falla de la sociedad victoriana que se ponía en evidencia, y el contexto de la Segunda Guerra Mundial es propicio para que emerjan en el imaginario americano y occidental figuras como los superhéroes, su alternativa no entra en conflicto con las expresiones religiosas ni las creencias de tipo espiritual sino que, antes bien, se aprovecha de sus vacíos a través de su fuerza mítica. Primeramente, desde la ficción, y mediante los complejos mecanismos discursivos expuestos, los superhéroes ahondan en la psicología y el imaginario social para, desde la fantasía, proponer una alternativa a aquellas mentes autoexcluidas de las religiones tradicionales. Iconos que proyectan los anhelos y deseos de los miedos más atávicos y que, a través de la fantasía, permiten ser, siquiera por un momento, saciados. Bourdieu propuso un modelo fenomenológico en el que estudia la posibilidad de una alta capacidad de la literatura para edificar fábulas identitarias. De esta manera, Bourdieu¹²⁴

¹²⁴ Al respecto, remito a su obra *Las reglas del arte* (1995).

estaría concibiendo, reconociendo, «un enorme poder de evocación, de seducción, una amplia capacidad de ‘resonancia’ y de ‘maravilla’» (Labrador, 2008: 179-180) capaz de hacer *ver* y *sentir*, por un sistema de ejemplificaciones y evocaciones cercanas a la condición del *hechizo*, y que sería capaz así de producir, mediante una *magia evocadora*, efectos «sobre los cuerpos», sobre las conciencias. Consigue así mover a

una creencia y una participación imaginaria análoga a las que atribuimos habitualmente al mundo real [...] El efecto de creencia que produce el texto literario se basa en el acuerdo entre las suposiciones que introduce y las que introducimos en la experiencia habitual del mundo» (cito por Labrador, 2008: 179-180).

Lo que Bourdieu está haciendo –afirma Labrador– es entender que la literatura – y, como ella, el icono cultural– posee «una capacidad desmedida de penetración en los sujetos, de *ilocución*, solo superada por la capacidad de lo *real* para afectar a los individuos. Fuerza conformadora de lo real, *real diferido*», poder que «se manifiesta en la experiencia del sujeto con el lenguaje» –aquí cabría añadir también *con la imagen icónica* o *con el lenguaje de la imagen icónica*–; experiencia entendida como «exposición a su capacidad de irradiar formas, de *informar*» (Labrador, 2008: 180). Bourdieu concibe las obras literarias como entidades históricas

no solo en su capacidad de producir un ‘efecto de realidad’ en y sobre la época de [la] que surgen sino también y, ante todo, en la capacidad que tienen de interiorizar y reescribir el campo de fuerzas sociales sobre el que se generan, reescribiendo al mismo tiempo la posición del autor en dicho campo (Labrador, 2008: 78-79).

En nuestra lectura del icono de Supermán, tratamos de aproximarnos al esquema propuesto por Bourdieu, considerando que las propiedades de la obra literaria que el analista francés expone son extrapolables a las de este tipo de iconos culturales. Añadamos que, al tratarse de un tipo de producciones *culturales*, de carácter *colectivo*, el autor –se entiende, del icono, no así de las narraciones– no es una persona sino, a la postre, toda una identidad cultural. De manera que esa capacidad podríamos sustituir la palabra y noción *autor* por las de *identidad cultural* y hablar de una capacidad de *reescribir el campo de fuerzas sociales sobre el que se generan, reescribiendo al mismo tiempo la posición de “la identidad cultural autora” en dicho campo*. Retomando la cuestión de los superhéroes y las expresiones religiosas, añadamos que, al no entrar en conflicto con estas, por no proponerse como alternativa a ellas, entran en simbiosis y permiten complementariedad, conformándose un sistema multidisciplinar de creencias

compatibles. Es decir, un cristiano no puede ser simultáneamente musulmán, lo mismo que un musulmán no puede ser judío o budista y viceversa. Se trata de expresiones religiosas y espirituales que entran en conflicto, pero cualquiera de ellos puede ser cristiano, musulmán, judío, hindú o budista y, al mismo tiempo, un adepto de las historias de Supermán, un *filófilo* de los superhéroes.

En relación al tratamiento de la plegaria en la serie *The Simpsons*, comenta Mark I. Pinsky: «Como en todos los aspectos de la fe, las creencias y la religión, Homer tiene una confusión fundamental en cuanto a la naturaleza de la fe»; y sobre la irónica oración alzada hacia Supermán que los guionistas ponen en boca de Homer: «En momentos desesperados, Homer puede incluso olvidar la naturaleza de lo divino» (2010: 44).

El sistema de creencias estadounidense es mucho más heterogéneo que en otros países o que, pongamos, el mundo islámico de Oriente Medio. Aunque la religión mayoritariamente practicada sea el cristianismo, su convivencia con otras religiones (islamismo, judaísmo, budismo, hinduismo), con un tanto por ciento de la población que no profesa creencia alguna, y la propia diversidad interna del cristianismo (católicos, baptistas, metodistas, luteranos, presbiterianos, protestantes, pentecostalistas, anglicanos, mormones, evangélicos, testigos de Jehová, adventistas del séptimo día...), configura un panorama en donde el sistema de creencias se presta a confusiones e, incluso, paradojas en relación a la naturaleza de lo divino. Desde esta perspectiva, la oración puesta en boca de Homer parece una fina ironía, como tantas otras, realizada por los guionistas de la serie. Sin embargo, cuando tal sistema de creencias se analiza desde su inserción en un marco cultural más amplio, donde asume caracteres democráticos y convive con la producción de otro tipo de iconos culturales —ya sean reales o forjados desde la *fiction factory*—, algunos con una densa sustancia mítica, como el caso de Supermán, la proyección pública de dicho sistema de creencias adquiere una coherencia y una lógica interna abrumadora. Ese marco más amplio que engloba todas esas expresiones no es otro que el del ciudadano americano, el de la expresión cultural del *sueño americano*. En la oración que Homer dirige a Supermán, efectivamente, parece que se produce una confusión, un olvido de la naturaleza de lo divino y lo que es una expresión espiritual de orden religioso. Pero más allá del gesto lúdico-irónico de los guionistas, la plegaría que Homer eleva a Supermán, se revela como una metáfora. Ese olvido, esa confusión hacia la naturaleza de lo divino, en realidad, codifica no un olvido o una confusión del sistema de creencias americano, sino el giro que dicho sistema ha dado, a lo largo del siglo XX, en su relación con la naturaleza de lo divino. Cuando los

diferentes Presidentes que se han ido sucediendo en los EEUU, sea cual sea la ideología subyacente de sus políticas y gobiernos, finalizan sus grandes discursos públicos de manera idéntica con la conocida proclama *God Bless America*, no se está haciendo gala ni demostración pública de un profundo sentimiento cristiano, ni de ellos, ni de sus ideologías ni del mismo pueblo estadounidense. Dicha proclama, que ya forma parte del imaginario americano, no contiene una oración, una plegaría, una monición, un agradecimiento, un guiño litúrgico... sino la expresión de un sentimiento mesiánico. En realidad, lo que dicha plegaría viene a encerrar no es una petición de ayuda ni una encomendación, sino la exhortación de una bendición al pueblo americano, un pueblo que revela así su aspiración, su conciencia, su creencia, su certeza de ser el pueblo elegido. Una coordenada cultural que supera la dimensión de cualquier expresión religiosa para colocarlas a todas ellas dentro de un sistema de creencias superior, que las engloba, la de la ciudadanía americana. Ser ciudadano americano conlleva ser elegido por Dios, sea cual sea la creencia religiosa que se profesa. Y este hecho, este cambio en su relación con la naturaleza de lo divino, permite que el sistema de creencias y expresiones religiosas pueda armonizarse con la producción de iconos culturales. Esa condición mesiánica del pueblo americano es la misma que las historias y el personaje de Supermán, mediante el procedimiento “Supermán mesías en la ficción > Icono de Supermán como profeta para el pueblo americano que anuncia el carácter mesiánico de dicho pueblo” está codificando. La lógica y la coherencia interna del sistema cultural de creencias del pueblo americano, como vemos, se impone por encima de un aparente sistema mestizo, confuso, diverso, poliédrico de creencias. Y la fina ironía de la plegaría a Supermán que Homer realizaba no hace sino legarnos, desde una serie tan americana como Los Simpson, una sutil y endiablada metáfora del cambio de relación de EEUU con la naturaleza de lo divino. Parafraseando las palabras que Platón ponía en manos de Protágoras: ya que EEUU, como cultura, participa del dominio divino y del don divino redentor a causa de su parentesco con la divinidad (mediante su complejo mesiánico), es el primero de los países en crear mesías icónico-culturales en los que cree, porque ayudan a codificar esa misma conciencia mesiánica.

Dice Vicente Verdú que «las técnicas del ilusionismo, la simulación y la dramaturgia se han incorporado a la religión, a la educación o a la guerra» (2003: 55); cabría añadir que también se han incorporado a la superproducción de iconos culturales. Estos, como las marcas mercantiles, «se transforman en motivo de experiencia» (2003: 55), de una experiencia de identidad cultural. Supermán viene a representar el triunfo de

la esperanza, de las estéticas de la posibilidad, del “planeta americano”, que diría Verdú; viene a saciar los miedos y los anhelos del individuo postmoderno, contemporáneo, del siglo XX que continúa en el siglo XXI; viene a contribuir a la construcción del discurso cultural que EEUU ha levantado de sí mismo, es decir, la imagen mesiánica de un EEUU como sociedad y país modelo del orden occidental y mundial en el periodo histórico que nos ha tocado vivir; viene a convertirse en icono que ayude a construir y salvaguardar dicho modelo, viene a consolidar, mediante el influjo de la cultura norteamericana en Occidente, la idea moderna de Occidente, de primer mundo, de mundo desarrollado, que el mismo Occidente ha construido sobre sí mismo; Supermán es la ensoñación de un país, de una cultura, de proteger el futuro de la especie, un futuro que es proyección de la perpetuación de un presente mitificado; pero, sobre todo, el icono de Supermán, con toda su fuerza mítica, es un *Prometeo remake*. Como tal, viene a representar el inagotable influjo de la mitología en nuestra cultura, en nuestra tradición, su interminable, incombustible, ilimitada capacidad funcional, para el mundo antiguo y el mundo moderno, como recurso cultural, como energía renovable, viene a representar, en fin, el triunfo, una vez más, de Prometeo.

8.2.- PROMETHEUS, ESTÁ LLENO DE ESTRELLAS: UNA VERSIÓN CREACIONISTA POSTMODERNA

La frase "Dios mío, está lleno de estrellas" no aparecía en la película 2001, pero sí lo hacía en la novela. En la novela, el monolito era encontrado en la superficie de la luna de Saturno, Jápeto, en vez de estar en el espacio cerca de Júpiter. Cuando Bowman sobrevuela el monolito, de pronto el monolito se convierte en un túnel infinito. Cuando esto sucede, él pronuncia la frase final: "El objeto es hueco... y sigue, y sigue... y... oh, Dios mío, ¡está lleno de estrellas!".

Extraído del blog Películasdeculito.blogspot.com.es¹²⁵

Prometheus, de Ridley Scott, fue estrenada el 8 de junio de 2012 en EE.UU. La película fue concebida como una precuela de *Alien, el octavo pasajero* (1979), también dirigida por Scott, que va a reescribir dicha película mediante el desarrollo de una historia que precede a los eventos de *Alien*¹²⁶. El mismo título ya anticipa la importancia

¹²⁵ Puede consultarse en la dirección <http://películasdeculito.blogspot.com.es/2006/09/2010-odisea-2.html>

¹²⁶ La saga, como es sabido, ha contado con un considerable éxito, y ha dado pie a numerosas precuelas y secuelas que se engarzan con ella. El panorama se ha enrevesado poco a poco, hasta entremezclarse con otras sagas también de éxito. Así, la película *Alien vs Predator* es considerada una secuela de la

que va a cobrar nuestro mito en el simbolismo que va a ofrecer esta película. El recurso de la creación de significaciones a través del título no es original y suele ser un mecanismo habitual y recurrente. En el largometraje que nos presenta Ridley Scott, *Prometheus* es el nombre de la nave espacial tripulada por la expedición que marcha en busca de los orígenes del hombre. Esto, aparentemente, parece poner de relieve el mitema tecnológico del mito. Obviamente, este mitema también va a ser tratado, pero basta ver la primera escena de la película para comprender que el mitema activado para construir el argumento de esta es el de la creación de los hombres.

La fórmula simbólica de asignar el nombre del mito a una nave espacial tampoco es original y ya se encuentra en la novela de Arthur C. Clarke *Preludio al espacio* (1951), en donde se nos cuenta la historia del lanzamiento de la primera nave espacial de la Tierra, llamada, precisamente, *Prometheus*¹²⁷:

Y allí, el «Prometheus», primera de todas las naves del espacio, había sido montada durante los tres últimos años. El Prometeo de la leyenda había traído a la Tierra el fuego del cielo. El «Prometheus» del siglo XX tenía que devolver el fuego atómico al hogar de los dioses y probar que el hombre, por su propio esfuerzo, se había liberado por fin de las cadenas que lo había sujetado a este mundo durante un millón de años (1956: 8)¹²⁸.

Entre la novela de Arthur C. Clarke y la película de Ridley Scott se produce un nexo simbólico, pero también una notable diferencia. En la primera, se adopta el mitema de la adquisición del conocimiento y el consiguiente desarrollo tecnológico. Será este desarrollo tecnológico el que permitirá a la humanidad abandonar su mundo –sus límites, “sus cadenas”–, y partir a la conquista del espacio. De tal forma, la nave espacial adopta el nombre de *Prometheus* como símbolo orgánico de este desarrollo tecnológico que lleva al hombre a superar sus limitaciones naturales. Esta misma idea es la que se extrapola en el cuento «Verano en Ícaro», del mismo autor, en donde vemos confluír la carga simbólica de los dos mitos, Prometeo e Ícaro, implementándose. En la película de Scott, si bien el desarrollo tecnológico subyace como motivo en todo el argumento, no es este mitema el que se va a anclar como punto de fuga. La nave

saga *Depredador* y una precuela de la saga *Alien* actuando de punto de enlace entre ambas producciones. Unidas ambas a *Prometheus*, las tramas no dejan de producir variantes reescribiéndose continuamente tras cada nueva entrega.

¹²⁷ La idea de Clarke tuvo su correlato en la realidad, y no está muy lejos de la historia reciente de la humanidad. Poco después de su cuento y de su novela, en 1966, se daba inicio al *Programa Apolo* de la NASA. La onceava expedición de este programa habría de acabar dejando al hombre pisar la luna por primera vez. El *Programa Apolo* se podría considerar una auténtica exointerpretación del mito de Apolo.

¹²⁸ La idea es recurrente en el afamado novelista, y en su cuento «Verano en Ícaro» contenido en su libro *Relato de diez mundos* (1961) volverá a retomar la idea de una nave espacial llamada «Prometeo».

espacial *Prometheus*, de Ridley Scott, no solo representa el progreso tecnológico de la humanidad, el cual le permite a esta superar sus límites e ir más allá de su mundo explorando el espacio exterior, el cielo de los dioses o lo desconocido, sino el mitema de la creación de los hombres. La exploración tiene una ruta de viaje clara y definida, la expedición conformada –por metonimia, la humanidad– busca contactar con sus orígenes. El hombre, como puede verse en la primera escena, ha sido creado a partir de un organismo extraterrestre: el cuerpo de Prometeo. Es ese Prometeo, esa civilización de la que procedemos, la que la expedición espacial va a buscar para encontrar respuestas al origen de la humanidad. La nave adquiere el nombre de su creador, *Prometheus*, como muestra del desarrollo tecnológico pero, sobre todo, la nave *Prometheus* rinde, en la adopción de su nombre, homenaje al dios que creó a la humanidad.

La película comienza con un extraterrestre antropomorfo (cuya naturaleza alienígena se expone por la visión de una nave espacial), al borde de una cascada, en un planeta de sublime y terrible naturaleza. El extraterrestre bebe un líquido negro y comienza a desintegrarse, cayendo al agua. Una vez en el agua, el ADN del extraterrestre sufre una reacción biogénica. Como descubriremos más tarde, el ADN de aquella civilización y el nuestro resultan ser el mismo, por lo que se confirma que nuestra especie tuvo origen en aquel primer extraterrestre. El argumento da un salto y nos sitúa en 2089, dos arqueólogos descubren un mismo mapa estelar en escrituras de distintas culturas de la Antigüedad que no pudieron tener contacto entre ellas. Los arqueólogos lo interpretan como una invitación de los precursores o “diseñadores” de la humanidad –de sus “Ingenieros” –, como los van llamar, a visitar un sistema planetario que aparece en el mapa, y que es tomado como su planeta de origen. Un anciano millonario, Peter Weyland, sufraga el proyecto y los gastos de una expedición espacial a bordo de la nave científica *Prometheus* en busca de «los ingenieros», de los creadores. Como veremos más tarde, aunque la expedición no lo sabe, el viejo y enfermo Weyland se encuentra a bordo de la nave, pues en todo momento su intención ha sido la de encontrar a sus creadores antes de morir y obtener quizá las respuestas que todo hombre busca. La tripulación viaja en hipersueño, controlada por un androide, David, que recuerda al supercomputador Hal 9000 del clásico de Kubrick, *2001: una Odisea en el espacio*. Durante el trayecto, David estudia lenguas antiguas, como el protoindoeuropeo, con la pretensión de quizá poder comunicarse con los «ingenieros» una vez los encuentren. A partir de aquí, el desarrollo de la película es más o menos

previsible. Encuentran el planeta, y en él una superestructura. Tras hallar el cadáver decapitado de un gigante extraterrestre antropomorfo y una serie de proyecciones holográficas que parecen dar cuenta de los sucesos que ocurrieron en un tiempo remoto indeterminado, se precipitan los acontecimientos. Los miembros de la tripulación irán muriendo al entrar en contacto con una sustancia de origen desconocido que genera en el interior del cuerpo organismos parásitos que matan a la persona infectada, al modo de *Alien*. David acabará encontrando una cámara abovedada con cilindros que contienen la sustancia oscura. Con dicha sustancia infecta a Holloway, uno de los arqueólogos que hicieron el descubrimiento. Su pareja quedará así embarazada de un híbrido humano y alienígena, aunque se practicará una cesárea para extirparlo de su cuerpo en pleno proceso de gestación. Finalmente, se descubre que la estructura es una nave espacial. En la sala de control se encuentra un ingeniero que es despertado. David habla al ingeniero en protoindoeuropeo y este parece entenderle, pero, en lugar de responder, mutila al androide y mata a Weyland y su equipo. La cabeza aún activa de David revela a Shaw que el ingeniero lanzará el líquido en la Tierra. La película finaliza con los supervivientes de la tripulación matando al ingeniero y deteniendo sus propósitos. La película depara una última sorpresa: el ingeniero es parasitado y aniquilado por el monstruo que la doctora Shaw se había extirpado de su interior. De su interior sale un ser similar a un xenomorfo, una suerte de alien evolucionado.

La película resulta así una novedosa reinterpretación de Prometeo, que solo podría haberse dado en el siglo XX, cuando se han desarrollado las teorías exopolíticas de las visitas extraterrestres a las antiguas civilizaciones, cuando el furor del fenómeno ovni propicia este tipo de teorías, cuando sigue sin encontrarse una explicación definitiva a la construcción de ciertas construcciones megalíticas de civilizaciones del pasado, cuando ha adquirido popularidad la teoría de la necesidad de una ayuda externa, de una intervención artificial de nuestro ADN para poder dar el salto evolutivo –el eslabón perdido– que dio nuestra especie, y un largo etc. El mismo Scott ha reconocido su inspiración en la teoría de los antiguos astronautas de Erich von Däniken. Así mismo, se postula del lado de las teorías de la intervención genética:

La NASA y el Vaticano coinciden en que es casi matemáticamente imposible que podamos estar donde estamos hoy sin que hubiera habido una pequeña ayuda en el camino.

Las teorías de los antiguos extraterrestres postulan que el desarrollo de nuestra especie, así como el inicio de las civilizaciones, se debe, precisamente, a la visita o visitas que estos antiguos extraterrestres habrían realizado a nuestro planeta en el pasado. Ese es el argumento del que arranca la película de *Prometheus*: la vida humana en la Tierra habría comenzado hace milenios porque un ser antropomorfo y gigante habría ingerido una sustancia que hace que su organismo, al entrar en contacto con el agua, genere una serie de reacciones químicas dando lugar a la vida. Eso explica el ADN compartido de la humanidad y los ingenieros, que se revela según transcurre la película. El argumento, en esencia, es que procederíamos del cuerpo de aquel extraterrestre, Prometeo, solo que dando como resultado una versión reducida, más débil y menos avanzada de aquel extraterrestre. Ese líquido negro que desencadena la reacción que va a provocar el desarrollo de la vida es el mismo que va a producir a las criaturas depredadoras de los *Alien*. El mismo Scott explicaba la coherencia subyacente en ese giro de la trama a *Relatospulp.com*:

El líquido negro en cuestión es la savia de la vida. Ése líquido es la sangre del Dios creador de *Ingenieros y Predators* [...] Ridley tampoco nos ha querido especificar cómo los ingenieros lograron hacerse con ese líquido creador de vida, el cual bebe el Ingeniero que sale al principio de la película para crear a los humanos, todo un acto de fe y sacrificio [...] Entonces... ¿qué pasa después con ese líquido? Muy sencillo, los Predator se lo roban a los Ingenieros, y lo modifican biogenéticamente. Si de un Ingeniero da lugar a un humano, de un Predator, da lugar a los Aliens, previa modificación. Por tanto, en ambos casos el líquido es el mismo, la sangre de un Dios Dador, pero usado de distinta forma por sus dos grandes creaciones, los Ingenieros, y los Predator¹²⁹.

Lo que hacen la teoría de los antiguos astronautas es actualizar las teorías creacionistas, devolviéndolas el lugar protagonista de la creación. Los antiguos extraterrestres habrían sido divinizados por un proceso de mitificación. Divinización que se intensifica tras su supuesta desaparición del planeta para no volver más. Sería un suerte de mito de la Edad de Oro, en donde dioses –extraterrestres– y humanos habrían convivido juntos, hasta que aquellos desaparecen y abandonan a la humanidad a su suerte. Como civilizaciones de una tecnología no comprensible para las antiguas culturas de la humanidad, estas habrían presenciado una serie de fenómenos –y recibido una serie de conocimientos– que solo habrían podido explicar atribuyendo este origen divino a civilizaciones tan avanzadas. La famosa tercera ley sobre el avance científico enunciada por Arthur C. Clarke da el sentido de esta hipótesis: «Cualquier tecnología lo

¹²⁹ Las declaraciones están extraídas de <https://www.relatospulp.com/peliculas/analisis/192-prometheus-2012-la-verdadera-explicacion.html>

suficientemente avanzada es indistinguible de la magia». Desde la perspectiva actual y los planteamientos de los partidarios de la hipótesis extraterrestre, este principio es el que justifica la divinización de los *antiguos astronautas*: el intento de dar explicación a lo inexplicable, la tecnología no comprensible se iguala a la magia, los poseedores de tal tecnología pueden entonces perfectamente ser concebidos como magos, como dioses.

Veamos pues cómo se desarrollan estos principios desde la reinterpretación mitológica de nuestra película. Los mitos sobre la creación del hombre recorren todas las mitologías y religiones. Siempre hay un inicio de nuestra especie explicado a partir de la divinidad. Pero los procedimientos de esas formas de iniciarse, de ser creados, cuentan con algunas variantes. Richard Buxton ha establecido una clasificación de siete relatos diferentes de creación en los que pueden englobarse todas las fórmulas creacionistas desarrolladas desde cualquier religión o mitología:

1) los dioses como creadores de la humanidad; 2) la génesis de los seres humanos a partir de la tierra; 3) la génesis de los seres humanos a partir de los propios dioses; 4) la génesis de los seres humanos a partir de plantas o árboles; 5) la idea de que los seres humanos se originaron a partir de los animales; 6) la idea de la creación separada de hombres y mujeres; 7) la idea de que la creación de la humanidad fue un proceso con varias etapas –con paradas y comienzos, interrupciones, dificultades– (2011: 37).

Ninguno de estos mitos, claro, acoge la fórmula evolucionista. La teoría extraterrestre del origen de la humanidad, de Prometheus, nos devuelve otra vez al plano del creacionismo, solo que intentando una fórmula racionalizadora: los antiguos dijeron que los dioses nos habían creado porque se tomó por dioses a civilizaciones tecnológicamente más avanzadas y superiores que nos habrían visitado, y que bien podrían haber intervenido en nuestro ADN para diseñar, modificar o dirigir nuestra evolución, así como habernos proporcionado una serie de conocimientos y saberes tecnológicos que nos permitieran desarrollar nuestra propia civilización. Aunque todos los mitos creacionistas enumerados por Buxton cuentan con su relato (o sus relatos) correspondiente en la mitología griega¹³⁰, el mito de Prometeo creador de la humanidad,

¹³⁰ En cuanto al tipo 1) los dioses como creadores de la humanidad, tendríamos en la mitología griega el relato de la creación de las Razas de hombre de Hesíodo; Respecto al tipo 2) la génesis de los seres humanos a partir de la tierra, tendríamos los mismos relatos creacionistas de Prometeo; para el tipo 3) la génesis de los seres humanos a partir de los propios dioses: el origen titánico de la raza humana; para el tipo 4) la génesis de los seres humanos a partir de plantas o árboles, tenemos varias tradiciones. En Hesíodo la Raza de Bronce se dice fue creada de los fresnos, y Apolonio de Rodas nos da una versión del gigante de bronce Talos como el último superviviente de la raza de bronce nacida de los fresnos; del tipo 5) la idea de que los seres humanos se originaron a partir de los animales, contamos con relatos como el del origen de los tebanos, o el de los Mirmidones, hombres creados a partir de hormigas por Zeus para acompañar a Éaco; del tipo 6) la idea de la creación separada de hombres y mujeres, el mismo relato de Pandora en algunas versiones; y finalmente, del tipo 7) la idea de que la creación de la humanidad fue un

sin embargo, no se corresponde exactamente a la creación contada en la película. El mito griego equivalente al nacimiento de la raza humana a partir de los propios dioses se encuentra en las creencias místicas del orfismo y su relato del origen titánico de los hombres. Sin embargo, la versión creacionista de Prometeo se entroncaría más bien con el relato creacionista de los dioses como creadores-fabricante de los hombres a partir de la tierra, y tendría su equivalente en uno de los relatos de la creación del Génesis. Esta versión prometeica nos deja versiones sobradamente conocidas y otras menos conocidas pero curiosas, como el recogido por Pausanias de los relatos de tradición oral, que aseguraba que en un lugar llamado Panopeo en la Fócide «podías ver dos rocas de las que se decía que olían a carne humana: eran lo que quedó de la arcilla de la que Prometeo hizo a los seres humanos» (Buxton, 2011: 40). Sin embargo, algunos de los mitemas de Prometeo se van a activar para legitimar esta reinterpretación de la creación de la humanidad a partir de su propio cuerpo, y que no es la referida por los relatos creacionistas tradicionales del titán. En primer lugar, el extraterrestre que da origen a la raza humana a partir de la disolución de su cuerpo lo hace a partir del hecho de ingerir una sustancia desconocida y que más tarde será manipulada genéticamente para producir otra especie, los Aliens. Esto nos coloca en la posición de la tecnología como fuente del conocimiento necesario para producir una vida por manipulación artificial. En la película, recibe un tratamiento en paralelo respecto a nuestra especie: la tecnología nos permite ir en busca de nuestros ancestros originales, por eso la nave se llama *Prometheus*. Cuando Weyland explica a la expedición la misión, mediante una proyección holográfica, la exposición se cierra con un breve *spot* promocional de la corporación, que utiliza el lema: “creamos mundos”. Es el sueño de ser dioses mediante la ciencia y la tecnología, reviviendo el “a imagen y semejanza” de los extraterrestres, el sueño de crear vida como ellos, porque si otros han podido, es que es posible. La tecnología, por tanto, se muestra como instrumento capaz de crear mundos y especies. De hecho, los propios humanos se acercan a su lado creacionista tecnológico a través del autómatas –a su imagen y semejanza– casi perfecto que los acompaña: David. Espíritu creacionista de la especie que es espejo, imagen y semejanza, de sus propios creadores extraterrestres. En segundo lugar, el mitema creacionista de Prometeo tiene un matiz de “fabricación”, artesanal. Muchos mitos creacionistas –no todos– incorporan también este matiz. Aparentemente, tal matiz está excluido de la teoría creacionista de

proceso con varias etapas, con paradas comienzos, los relatos de las Razas de Oro, Plata, Bronce, Héroes, Hierro, o el de Deucalión y Pirra con el diluvio de por medio (2011: 35-57).

la película. Sin embargo, la proyección y el papel de la tecnológica esbozado en la acción creacionista no dejan de imprimir un carácter artesanal, el uso de una herramienta, muy poderosa, sí, como es la tecnología, pero herramienta al fin y al cabo. Hay algo artesanal en todo ello, lo que mezcla el matiz de “fabricación” con el de la generación a partir del propio cuerpo de la divinidad. Así lo atestigua también el nombre dado de “ingenieros”. En tercer lugar, la creación de vida a partir del propio cuerpo en un trance de disolución y sacrificio del mismo es un acto de filantropía. Otro rasgo mitemático prototípico de Prometeo que se pone en juego, aunque al conocer la expedición a los ingenieros el motivo filantrópico se disuelva. Por último, solo una civilización avanzada podía desarrollar la tecnología necesaria para viajar por el espacio, descubrir otros planetas, y crear formas de vida. La tecnología resulta aquí la vertebradora del proceso y la que lo posibilita. La tecnología como base para el desarrollo de civilizaciones capaces de crear vida. Y el mito de Prometeo engloba esas dos vertientes, la creadora de vida y la posesión de los conocimientos técnicos que están en el origen de la civilización. Por tanto se han reelaborado todos estos mitemas y se han reorganizado simbólicamente para producir una conexión entre ellos que legitime una nueva reescritura, una nueva reinterpretación: la del mito extraterrestre como creador de la humanidad. Ese primer extraterrestre a partir de cuyo cuerpo se creó la humanidad no era otro que el mismísimo Prometeo, un Prometeo del siglo XX, solo posible desde la cultura postmoderna con sus mitos creacionistas extraterrestres. Un Prometeo actual y postmoderno, que nos ofrece una reescritura novedosísima y totalmente actual de su versión creacionista, que entronca con una de las versiones de esta vertiente creacionista de nuestros orígenes más elaborada de nuestra cultura. Una teoría creacionista que ensaya una fórmula historicista, casi evemerista, relegando nuevamente el evolucionismo y devolviendo el paradigma de los orígenes al creacionismo, con un intento de explicación “científico” y racional de la creación, alejado de la religión. Y ya de paso, ofreciendo una explicación racional también de las religiones a través de las teorías de los antiguos astronautas.

La misma película trata sutilmente este intento de superación de las creencias religiosas mediante las teorías creacionistas extraterrestres. Así, cuando la tripulación despierta, uno de los pasajeros adorna un árbol de navidad para que no se olviden de que están en esas fechas conmemorativas (celebración de raíz religiosa). Más tarde, cuando han llegado al planeta de destino y han descubierto el ADN común, Shaw y Holloway mantienen una conversación sobre las creencias de la primera, que lleva

puesto un crucifijo. La arqueóloga va a despojarse del crucifijo (aunque sin desprenderse de él), dando a entender que están ante los descubrimientos que les obligan a dejar atrás las creencias religiosas tradicionales, puesto que no hay un Dios creador, sino una civilización extraterrestre creadora de la humanidad. No obstante, se deja abierta una puerta a la duda. “Ellos nos crearon a nosotros –dice Shaw–, pero eso no aclara quién los creó a ellos”. La creencia es fuerte y Shaw se ve en el dilema de renunciar a las creencias religiosas tradicionales, o seguir encontrándoles un último reducto, un Dios creador que, aunque no sea el artífice directo de la especie humana, estaría detrás de la creación primera de vida. Al final de la película, podemos ver a Shaw colocándose de nuevo el crucifijo, una vez el «ingeniero» y el peligro ha sido eliminado. Shaw vuelve a agarrarse a las creencias religiosas tradicionales, mucho más amables que la horrible realidad que acaba de descubrir: que no somos nada para nuestros creadores, quienes no tienen ningún atisbo de “humanidad” ni compasión hacia nosotros, y de hecho planifican nuestra destrucción; que no hay ningún acto de filantropía en esos Prometeos o, al menos, en los últimos especímenes de esos ingenieros, de esa raza a la que perteneció nuestro Prometeo creador; que los mapas antiguos quizá no eran una invitación, sino una forma de asegurarse que llegásemos hasta ellos, que estuviésemos localizados para servirse de nosotros si lo deseaban. En cuanto a la naturaleza de los Aliens, la otra forma extraterrestre que entra en juego en la película, ¿fueron diseñados como una forma de guerra biológica? ¿O biología que entraría y limpiaría un planeta como una suerte de plaga divina enviada por nuestro creador para destruirnos? La película *Alien vs Predator* ofrece una alternativa de hipótesis: serían criaturas creadas artificialmente para llevar a cabo ritos de iniciación de una especie extraterrestre guerrera y cazadora, los Predators, quienes debían cazarlos para demostrar su madurez guerrera, o morir en el intento. Sin embargo, esta cuestión no queda cerrada del todo, quizá previendo futuras entregas que puedan seguir abordando el tema y ofreciendo alternativas argumentales.

Dice Žižek que si se quiere saber de qué trata realmente una película fantástica, solo debemos quitar lo fantástico, y aparecerá la ideología. Si queremos saber de qué va una película de zombis, solo debemos quitar los zombis y nos quedará el miedo a las calles vacías, rotas, de nuestras ciudades en crisis y sin trabajo, el miedo al canibalismo, a ser perseguidos y consumidos por nosotros mismos. Si queremos saber de qué va *Cincuenta sombras de Grey*, quitemos lo fantástico: un millonario, su helicóptero, su empresa, su fortuna, sus fantasías, y nos quedará una mujer inestable y falta de

experiencias que le faciliten un sentido trascendente de la vida, en manos de un psicópata. Una niña que nunca se ha salido del papel a la que un tipo le explica que no puedes querer a nadie si no te han hecho daño primero, si no es a través del dolor. La novela termina con ella conformándose. Aprendiendo. ¿A qué? A conformarse. La clásica iniciación al sadomaso, a la vida en el capitalismo de ficción, a la madurez, al fracaso. Desde una óptica más clásica, más literaria, Borges también nos dejó un ejemplo de este *descubrimiento de la ideología* de lo fantástico en su prólogo, precisamente, a las *Crónicas marcianas* de Bradbury:

Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo 'fantástico' o a lo 'real', a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte [...] En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad (1998: 35).



Fig.20. *El Prometeo extraterrestre*
Fotograma del rito sacrificial para generar vida
del inicio de *Prometheus*

Quitemos pues lo fantástico de *Prometheus*. ¿Qué nos queda? El miedo ancestral a ser cazados, a ser devorados, a encontrar un depredador por encima de nosotros en la escala evolutiva¹³¹. El miedo a que nuestros orígenes sean tan indescifrables como

¹³¹ Esta línea "ideológica" es también una línea muy recurrente en nuestra época al respecto de la *cuestión extraterrestre*. Sirve de ejemplo la posición que ha hecho pública en diversas ocasiones una personalidad tan reputada para el mundo científico como Stephen Hawking. Basta recordar sus continuas alertas a un

nuestro destino. El miedo a no ser capaces de obtener respuestas por mucho que busquemos –y encontremos–, o, lo que es peor, el miedo a que las respuestas no sean las que esperábamos. El miedo a que no haya un acto de infinita bondad detrás del origen de la vida y de nuestra existencia, a que las creencias religiosas o culturales no sean tampoco la respuesta, a que no haya nada a qué agarrarnos, y sigamos estando solos. Solos para enfrentarnos a lo incomprensible, a la fuerza incontrolable de la naturaleza y de la vida, a su sentido, a su fuerza centrífuga y centrípeta. Solos para enfrentarnos a los que podrían ser como nosotros, o no ser como nosotros, para enfrentarnos con todos y con todo. Solos para intentar averiguar quiénes somos, adónde vamos, de dónde venimos. Solos para intentar conocernos a nosotros mismos.

8.3.- SECTION ZERO O EL ANTIPROMETEO. UNA REINTERPRETACIÓN DISTÓPICA DE PROMETEO DESDE LOS SERIAL LOVERS

Muy brevemente, queremos reseñar otra reinterpretación del mito de Prometeo, esta vez desde el ámbito de la teleseñal. Podemos encontrarlo en la serie de televisión sueca *Section zero*, estrenada durante el 2016 y perteneciente al género distópico. El argumento nos sitúa en el año 2024, tras la destrucción de Oriente Medio a través de la Guerra Santa. El orden internacional ha cambiado drásticamente, y Estados Unidos está bajo la tutela de China, en un contexto de conflicto geopolítico mundial por conquistar los territorios donde aún existe agua. La deuda devora a los países, y estos se ven obligados a renunciar a su soberanía, pasando a ser controlados por corporaciones multinacionales, los nuevos líderes de Europa, que apoyan un sistema totalitario. Entre estas corporaciones encontramos “Prometheus”, una corporación que expande rápidamente su dominio, cuyo objetivo es el de sustituir a la policía y reemplazarla por una milicia privada liderada por Henry Munro, cuyas pretensiones son las de crear un ejército de guardias paramilitares robotizados. Siempre que encontramos una trama de poder en la que se recurre al mito de Prometeo, este suele interpretarse como fórmula

posible contacto con civilizaciones extraterrestres. Entre provocador y escéptico, Hawking no pierde ocasión de dejar claro que la búsqueda activa de vida extraterrestre podría ser el mayor error de la historia de la humanidad. El reputado científico se muestra del lado de las teorías históricas sobre el choque de culturas y civilizaciones y no deja mucho espacio a la posibilidad de la convivencia. Choque de civilizaciones cuyo resultado habitual suele ser el que todos conocemos, y nuestra propia historia ha demostrado: que la civilización o la cultura más avanzada se impone sobre la más débil, absorbiéndola o destruyéndola.

civilizadora. En este género, es habitual encontrar tramas de sistemas totalitarios que han pasado a dominar un nuevo orden mundial después de algún tipo de acontecimiento holocástico que altera el orden mundial o hunde la civilización que conocemos. Las películas y las sagas construidas sobre este tipo de tramas son habituales e inundan el cine y la televisión: *Los juegos del hambre*, *Soy leyenda*, *The Walking Dead* y una interminable lista de epidemias pandémicas, desastres nucleares o naturales y toda suerte de apocalipsis razonados que hunden la civilización conocida y de cuyas cenizas emerge o bien un nuevo orden mundial totalitario, o bien una suerte de organización pre-civilizatoria basada en los sistemas de clanes y tribus, donde se intenta la supervivencia a medio camino entre la nostalgia de la civilización desaparecida y la nueva, cruel y amenazante realidad del hombre, en donde las formas de organización social en la lucha por la supervivencia nos lleva a las formas arcaicas y rudimentarias de los clanes. El caso de esta breve serie pertenece a los primeros. Asistimos al desmantelamiento del orden mundial actual y a la emergencia de un nuevo orden mundial totalitario basado en el corporativismo. Una de las más poderosas organizaciones en este nuevo orden es “Prometheus”. La adopción del nombre del mito activa automáticamente el mitema civilizador. Como tantas veces ha pasado en la historia, un sistema totalitario se legitima mediante la articulación de discursos civilizadores: son los mesías que van a restaurar las libertades, los líderes filántropos que van a llevar la democracia a los más recónditos lugares donde esta se conoce solo de oídas o como leyenda, son los que van a iniciar la revolución para librar al pueblo del imperialismo, los que van a librar al resto de países de la amenaza de las armas de destrucción masiva, son, en definitiva los lobos bajo la piel de cordero, los que practican las formas encubiertas de la guerra, la tiranía, el despotismo y el dominio bajo la amable fachada del acto civilizador. En nuestra serie, el mito se reinterpreta en una clave bastante realista a fin de cuentas. La tiranía se vende como la esperanza, la filantropía, el infinito acto de amor hacia los demás, el intento de llevar la verdadera civilización hasta aquellos lugares que carecen de ella. El totalitarismo se encubre de abnegación, altruismo y caridad. Y esto es lo que hace la corporación “Prometheus”, disfrazar la verdad para legitimarla, asegurar que aquello que le mueve es la protección de los otros, el asegurarse de su supervivencia, de salvaguardar sus vidas y sus bienes, aunque para ello haya que realizar sacrificios. Todo por el bien común. Es el todo para el pueblo pero sin el pueblo. Es la forma del simulacro que veíamos con Calderón. El encubrimiento del poder totalitario, del control tiránico mediante la legitimación del

discurso civilizador y filántropo. Y el mito de Prometeo, resonando en la lejanía bajo el eco de un mero nombre en esta serie, no hace sino mostrarnos estos simulacros, contarnos desde la fantasía nuestra propia realidad. Es el crimen cometido en nombre de la razón. Es Prometeo legitimando al antiprometeo. Curiosamente la distopía, género de la ciencia ficción social, no hace sino invertir los términos, y darnos nuestra propia historia bajo la forma de lo inexistente. Ya no es el camino de la superación, de la realidad supera a la ficción, sino de la igualación, de la ficción es la realidad, es nuestra historia. O, como hubiese preferido Gide, asistimos a ello «sin comprender que los extremos se tocan, que quien se acuesta muy tarde coincide con quien se levanta muy temprano». Sin comprender que filantropía y totalitarismo se confunden en el camino de la simulación, como por desgracia ha demostrado tantas veces nuestra historia. Es levantar el nombre de Prometeo en nombre de Prometeo, para llevar a cabo todo lo contrario de lo que fue Prometeo.

(9)

SUPERPROMETEÍSMO

EXOINTERPRETACIONES DEL MITO DE PROMETEO EN EL SIGLO XX

¿Qué sucede cuando tratamos de interpretar la historia, es decir, aquello que no es un texto? Ya Droysen se planteó estas cuestiones. Al respecto, nos recuerda Iser que «la historia no puede determinarse antes que la interpretación» (2005: 126), ya que la historia es el discurso de la historia. Desde la concepción sémica del mundo como texto, haciendo un paralelismo, podríamos preguntarnos qué sucede cuando tratamos de reinterpretar el presente histórico, ese presente que, como la propia historia, no puede determinarse antes que la interpretación. Cuando reinterpretamos el presente, nuestro mundo, no desde un texto, desde una obra artística, sino desde el propio presente, desde la supraestructura discursiva de la propia cultura, lo estamos exinterpretando. Y esa exinterpretación lo regula discursivamente, lo recrea y lo construye, lo define, lo diseña, lo dirige. Una exinterpretación, en tanto que reinterpretación, tiene las mismas cualidades que esta: es siempre una reconstrucción en un doble sentido. Reconstrucción de un mito, actualizándolo y volviéndolo funcional para nuestro mundo, pero también es una forma de reconstruir nuestro mundo desde un mito. Solo que la exinterpretación no utiliza textualmente el mito, sino exotextualmente. Como ya dijimos en la elaboración de nuestro marco, en una exinterpretación el objeto estético se desplaza del marco regulador del arte o la literatura. A partir de este desplazamiento ocupa un nuevo espacio, y desde este nuevo espacio va a contribuir a articular un discurso cultural. Ahora no es el objeto artístico el que encierra el discurso, sino que se convierte

en un elemento sígnico más de un discurso exterior a él, de un discurso cultural desde sus supraestructuras discursivas.

9.1.- CUERPOS CON HISTORIA / UNA HISTORIA DE CUERPOS

El cuerpo es un sujeto de reflexión como cualquier otro. El cuerpo es una construcción histórica, porque hay un saber proyectado en él. También él está entrenado para asimilar ese saber y transmitirlo por los mundos corporales, visibles e invisibles – los que serán–, tanto directa como indirectamente. Sucede que, culturalmente, ese saber engloba una regulación, un control y unos deseos que enlazan con una realidad, produciéndose entre ambos, casi por sistema, una fractura. La realidad y lo fantasmagórico que se acumula y proyecta en el cuerpo en tanto que sujeto histórico y sujeto presente a la vez, produciéndose dicha fractura y, con ello, un desencanto, un desagrado para el propio sujeto, así, ya sin intención, sujeto melancólico.

En la actualidad, los medios a través de los que se regulan los discursos eróticos suelen establecer dos puntos de intersección: lo que podríamos denominar *mass-media* o canal, como medio de difusión de masas (el cine, la televisión, internet) y lo que podríamos denominar la naturaleza cultural de nuestra identidad, gracias a la cual funcionan códigos discursivos como el propio cine en un modo metadiscursivo; como la publicidad, en la matriz de estos discursos que sirven como reclamo seductivo a la vez que, en un nivel estético, como modo de gestión de la materia pulsional; o como la mitología, cuando ejerce sus funciones en un plano pragmático intradiscursivo. En el caso del discurso pornográfico, por ejemplo, hay una fuerte codificación de la sexualidad a través de recreaciones, proyecciones y desarrollos mitológicos. Diríamos que el discurso pornográfico se estructura con el esfuerzo de una *retomitología*, entendiendo por esta la construcción de un discurso en donde la mitología no funciona como tema sino como retórica, una retórica dirigida a la consecución de efectos pragmáticos o biotextuales. Pero el discurso de la sexualidad y el erotismo, antes que en estos centros discursivos, se articuló desde otros centros en épocas pasadas, como el arte y la literatura, auténticos espacios, centros discursivos maestros de los cuales los otros han sido sus directos herederos. Desde esta perspectiva, encontramos una curiosa exinterpretación del erotismo y la sexualidad a principios del siglo XX que, sirviéndose del arte y del icono de Venus, articula un desafío a su sociedad. Una

exinterpretación que se activa para codificar un discurso cultural de necesidad de transformación de las fuerzas paralizantes y reguladoras del erotismo, desde el otro lado, con las cuales entra en tensión. Una exinterpretación que vamos a analizar para que nos permita comprender los mecanismos de funcionamiento de este género reinterpretativo, cuya naturaleza se sitúa en las superestructuras de generación discursiva de la cultura, y que nos servirá de guía y perfecto ejemplo para una posterior y mejor comprensión de algunas exinterpretaciones del mito de Prometeo articuladas durante este siglo.

EXCURSO: «LA VENUS DAÑADA»

Octavio Paz (1993) habló de tres llamas que fulguran una dentro de la otra: la primera llama, el *sexo*, la segunda llama, el *erotismo*, y la tercera llama, el *amor*. Del sexo –dice– es animal, y es siempre el mismo. Del erotismo, es humano, es sexualidad socializada, es invención, variación incesante, también podríamos añadir investigación, en tanto que herramienta de modulación. El protagonista del acto erótico es *los sexos*. El plural es de rigor porque, incluso en los actos sexuales solitarios, el deseo sexual inventa o necesita siempre una pareja, real o imaginaria, una otredad¹³². Por último, el amor, que responde, según Octavio Paz, a una construcción que mezcla lo sensible, entendido como algo más biológico, y lo sentimental, entendido como algo más histórico, y que se engarza con una organización de tipo político-social muy condicionada religiosa y culturalmente. Toda cultura crea conexiones en múltiples capas entre estas tres llamas. Y de estas conexiones y la interacción que entre ellas suceda resulta el discurso regulador con el que la cultura controla el imaginario sexual, erótico y/o amoroso de una época. Dentro de esta regulación cultural, se produjo el 10 de marzo de 1914 un acontecimiento que, generando una exinterpretación del mito de Venus, iba a iniciar una modulación discursiva tratando de alterar los paradigmas establecidos hasta ese momento en cuestiones corporales, eróticas, sexuales y amorosas en relación a la construcción de la identidad de la mujer en tanto que mujer. O, dicho de otra manera, inició un camino de deconstrucción de la identidad femenina.

¹³² Excepcional queremos suponer el caso de Dalí, que declaraba trabajar la sublimidad metafísica del orgasmo desterrando de la mente cualquier imagen corporal para superponer visualmente, en el momento de la eyaculación, varios paisajes “sentimentales” (véase Gibson, Ian, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 2003).

Una señora llamada Mary Richardson entró en la *National Gallery* de Londres y, súbitamente, arremetió contra la *Venus del Espejo* de Velázquez, mano en hacha. Fue este un caso muy polémico en su momento y el incidente, aún hoy, ha llegado a simbolizar una percepción particular de las actitudes feministas más radicales contra el desnudo femenino.

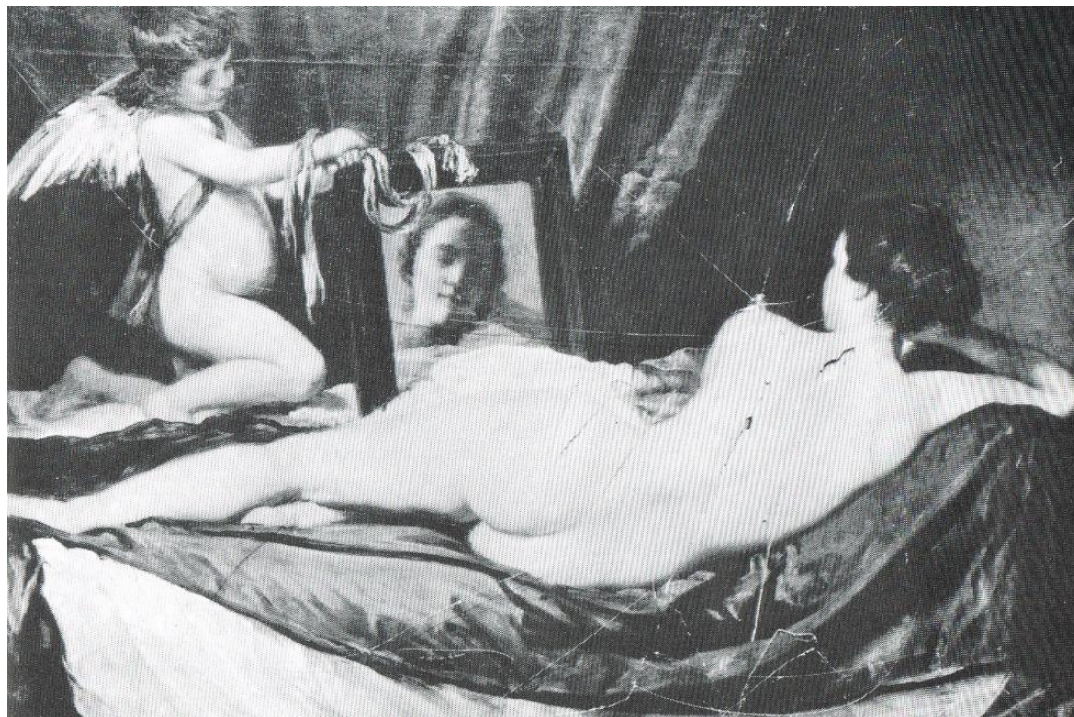


Fig.21. *Imaginario herido*.
Fotografía de la *Venus del Espejo*
tras los daños ocasionados por el incidente de 1914.

La prensa fue muy meticulosa en las descripciones y lo hizo de una manera muy expresiva. *The Time*, por ejemplo, utilizó expresiones como: “una herida cruel en el cuello” y “cortes sobre hombros y espalda”¹³³. En otras palabras, el ataque fue tasado en términos de las heridas infligidas en un cuerpo, más que en términos de daños causados a una valiosa obra de arte (1998: 68). Se produjo, por tanto, la recepción de este ataque como un crimen realizado sobre un cuerpo, y el cuadro se hizo carne en el imaginario cultural. El cuerpo femenino, como representación, colocó a la mujer en el papel del *objeto visto* frente al *sujeto que ve*, forma y juzga su imagen contrastándola con ideales culturales. El cuerpo femenino como uno de los *leit-motiv* más fuertes del arte ha ido

¹³³ Extraigo estos datos de Lynda Nead, *El desnudo femenino* (1998: pp. 68-74).

ligado, desde el Renacimiento hasta avanzado el siglo XX, a la conformación ideológica del sexo femenino como el *bello sexo*. La cultura del *bello sexo*¹³⁴ femenino ha requerido la desigualdad social, el lujo y el desprecio del trabajo. El arte medieval es quizá el punto donde arranca la dura conceptualización de lo femenino en Occidente tal y como lo hemos heredado nosotros. En estos momentos la iconografía cristiana marcará los primeros grandes cambios de enfoque respecto a la cultura grecolatina. En cierta medida, el arte medieval no busca suscitar la admiración del cuerpo femenino sino más bien inculcar el miedo a la consagración a las artes amatorias, que sin duda marcarían el devenir de la sexualidad femenina durante los subsiguientes siglos. Para alcanzar la consagración del *bello sexo femenino* fue necesario primero que la hermosura femenina adquiriese una nueva significación positiva y que el nuevo arte persiguiera una finalidad distinta que la de constituirse como estricto lenguaje teológico. Esto sucede en el Renacimiento, momento en que surgirá la idolatría del *bello sexo*. Se comienza a definir la femineidad de forma muy pareja a las famosas palabras de Ficino, que calificaba la hermosura como “acto o destello divino que atraviesa el universo”. Será Venus, históricamente, la que desde su reposición, pasará a sustituir los iconos medievales. La mujer yacente, icono que empieza a proliferar en el arte, expresa una belleza que excluye el dinamismo voluntario. La mujer comienza a rimar con reposo, languidez, lasitud de la postura, una Venus (mujer) tendida, (frente a las representaciones más activas de las Venus y las Afroditas grecolatinas) comienza a asociarse con un aspecto decorativo, y aproxima la belleza femenina a la pasividad. La mujer que sueña es ofrecida a los sueños de posesión del hombre.

Los himnos femeninos se suceden y multiplican hasta reinar casi el panorama artístico. En Petrarca y Boccaccio solo las partes “nobles” del cuerpo femenino son objeto de atención. Con los blasones anatómicos ninguna partícula del cuerpo femenino escapará a la glorificación literaria.

¹³⁴ Así nos referimos a la conceptualización de la femineidad realizada a través del arte durante los siglos XVI-XVIII.

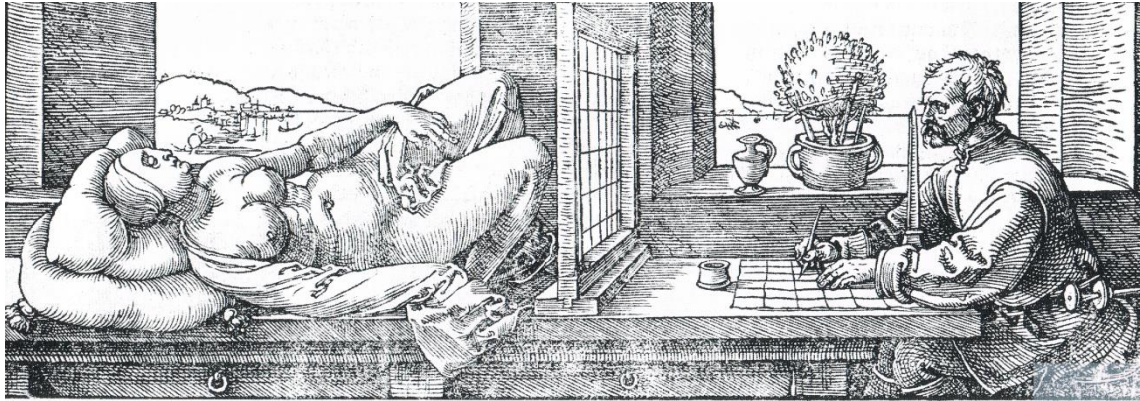


Fig.22. *El dibujante realizando un desnudo* (1538), de Durero. Museo Británico, Londres

Así, por ejemplo, en el grabado *El dibujante realizando un desnudo*, de Durero, tenemos un vivo reflejo de la visión implícita en los imaginarios de la época. Frente a las curvas de la sección femenina (izqda.) y en contraste, las formas rígidas de la sección masculina (dcha.). El dibujante se muestra absorto y la mujer se ofrece a la disciplina del control del arte ilusionista. Evoca «no solo una clase de natural sino también un examen ginecológico, los dos discursos a los que el cuerpo femenino está más sujeto a escrutinio», dándose al mismo tiempo una proyección médica (científica) que encuadra el esfuerzo escrutador del artista como una tarea científica y, por tanto, legítima y no movida por *pulsiones innobles*. Arte y medicina se ponen en primer plano, y legitiman a través de la ciencia reflejada (pantalla) a la mujer convertida en objeto cultural. Mediante los procedimientos del arte la mujer se convierte en cultura. Vista a través de la pantalla, se convierte en pura imagen y la materia lasciva del cuerpo y de la sexualidad quedan reguladas y contenidas¹³⁵. Con la era de la prensa, la publicidad, el cine y la fotografía el *bello sexo* entrará en una dimensión social inédita: la era de las masas. Así las cosas, podemos entender por qué Mary Richardson, la agresora de la *Venus del espejo*, presentaba a la prensa nacional su acción como un acto simbólico. En la representación cultural del incidente se habló del ataque de una militante femenina sobre una perfecta imagen de la belleza femenina, y así fue reclamado posteriormente por los sectores más radicales de un feminismo emergente que se revelaba ante la metáfora del desnudo del cuerpo femenino, por haber sido este un método de represión de la mujer, dándose un viraje absoluto en proyección pública de la toma de conciencia

¹³⁵ Este análisis está guiado por el que realiza del mismo grabado Lynda Nead, *opus cit.*, pp. 26-27.

de la belleza femenina regulada por la masculinidad en su relación con el poder y la organización patriarcal. Por otro lado, de esa misma forma lo recibió el imaginario masculino, que dominaba los medios de difusión informativa y todos los canales discursivos artísticos, intelectuales y, por tanto, culturales del momento. Describir a Mary Richardson en términos de una mujer que entró «dando hachazos», «acullillando» o calificarla con sobrenombres como «La Aserradora» o «La Acuchilladora» son más propios de aplicar a un orden de crímenes diferentes, lo cual ilustra expresivamente la sensación de un imaginario masculino herido (Nead, 1998: 67 y ss.). Richardson aprovechó, pues, un objeto artístico con un mito, Venus, que había contribuido notablemente a la regulación cultural del cuerpo femenino, para realizar un acto de agresión contra las simbolizaciones. Lo que Richardson atacó no fue, en este sentido, una obra de arte, sino la construcción del cuerpo femenino que se había venido realizando desde hacía siglos a través del arte. El hecho de que la prensa del momento analizase los daños infligidos al cuadro en términos de los daños realizados a un cuerpo y no a un cuadro, valida casi sin pretenderlo el acto simbólico que se había propuesto Mary Richardson. Efectivamente, Richardson no había atacado solo una obra de arte, sino, a través de ella, una construcción cultural del cuerpo femenino. Este acto se convierte en una exinterpretación de Venus que, desde un discurso cultural –atacando un símbolo cultural– trata de establecer un discurso de agresión, de destrucción, de ruptura hacia los paradigmas creados e impuestos, buscando su modulación y reconducción. Una obra de arte de incalculable valor recibió cuantiosos daños, pero la reacción de los medios –del imaginario masculino– mostró que el ataque discursivo había sido un éxito y la exinterpretación se había producido: al mostrarse simbólicamente herido, validaba –insistimos–, la agresión simbólica que había iniciado Richardson. El acto se había trasladado a los mecanismos culturales de regulación discursiva de la identidad femenina desde la construcción simbólica de su cuerpo, mediante la exinterpretación activada con la agresión al mito de Venus y al cuadro de Velázquez.

9.2.- UNA EXOINTERPRETACION DE PROMETEO EN EL SIGLO XIX: NAPOLEÓN

Antes de adentrarnos en las exointerpretaciones prometeicas producidas en el siglo XX, no podemos dejar pasar la que, quizá, fuese la exointerpretación del mito más importante en los siglos anteriores. Hablamos de la equiparación de Prometeo y Napoleón. El juicio de Marmontel, como nos recuerda Luri Medrano, se va a revelar aquí totalmente válido y esencial: «mientras que el hombre de talento es productor de formas nuevas, el genio produce nuevos seres, una nueva realidad, prolonga la creación» (2001: 161). Y así irrumpió la figura de Napoleón en plenas disquisiciones sobre la genialidad: como un genio, el genio de la libertad. Una libertad que iba a construir al nuevo hombre de la historia, al nuevo ser que alcanzara todas sus posibilidades superiores. Para Hegel, Napoleón era “la razón a caballo”. «En la figura de Napoleón encuentra el nuevo siglo la plasmación del genio en una personalidad histórica» (2001: 162). Y así, los grandes poetas de la época comienzan a transformar su admiración en versos. Monti, Víctor Hugo, Goethe y una interminable lista de personalidades poéticas. En su *Trabajo sobre el mito* Blumenberg dedicó una importante parte de ese trabajo al mito de Prometeo, «por entender que alcanzó el límite de sus posibilidades expresivas cuando se fundió con el de Napoleón» (2001: 163). Napoleón mostró desde el principio agrado con la identificación que de él se hacía desde los hombres del saber y los poetas, y lo aceptó con mucho gusto. Los poetas encontraron en esta labor de divinización titánica de Napoleón la más pura esencia de los poetas épicos griegos recuperada y encarnada en sus versos y su destino. Y se dieron a ello sin pudor. Cuando un escritor, un poeta, dedica unos versos a una figura histórica, hay un discurso poético sobre esa figura, y también una mirada y una postura ante la historia o el presente. Pero cuando toda una corte de poetas, y no una corte cualquiera, una corte con las voces más reputadas y elevadas, con los poetas más importantes del siglo, se dedica a escribir lo mismo sobre lo mismo, lo que se está haciendo no es un discurso poético, sino un discurso histórico. Y eso sucedió con Napoleón. A partir de la excelencia de las letras y las mentes europeas se anunció la llegada de Prometeo-Napoleón. El hombre –el dios– cuya creencia en la libertad era tan profunda y firme que podía hacer incluso que la propia libertad estallara (basta recordar la frase de Napoleón “hay que obligar al pueblo a ser libres” donde en tan alta estima se presenta la libertad,

con tanta fuerza e ímpetu su deseo, que se lleva a *obligar* a ella, contradiciendo su propia naturaleza en la búsqueda de su esplendor).

Para colmo, el destino tenía preparada la última carta prometeica, y quiso que Napoleón, como todos sabemos, acabase encarcelado y desterrado. Se cerraba así el círculo simbólico, el hombre que había amado al hombre como para desear conducirlo a la libertad y el esplendor que le habían sido negados, acabó castigado y encadenado a su Cáucaso de Santa Elena, enfermo y con un dolor crónico en el estómago (fruto quizá de una afección hepática, del cáncer de estómago o del envenenamiento), en todo caso, como si el águila de la libertad le corroyera desde dentro las entrañas. Prometeo se había encarnado en una figura histórica, Napoleón. O, lo que es lo mismo, el mito de Prometeo fue exinterpretado y sirvió para articular el discurso cultural, histórico, de la libertad del hombre.



Fig.23. *Prometo en Santa Elena.*
«Napoleón en Santa Elena», de Francois-Joseph Sandmann.

9.3.- PROMETEO DESDE EL PSICOANÁLISIS: UNA EXOINTERPRETACIÓN DEL NUEVO HOMBRE Y EL SUPERPROMETEÍSMO

La aparición del psicoanálisis fue una de las revoluciones científicas con respecto al estudio de la mente humana de mayor impacto en este siglo. La propuesta de la existencia del inconsciente por el psicoanálisis, curiosamente, pese a mostrarse como un método científico, racional (con un método de interpretación lógico-tractivo), se sustentaba en el establecimiento de lo irracional como el último pliegue que conforma los secretos de la mente humana. El psicoanálisis postula un nuevo hombre, en tanto que postula una nueva mente, una mente redescubierta. Habíamos comprendido el mecanismo del lenguaje racional, pero el psicoanálisis venía para decir que faltaba la otra mitad de la mente para poder lograr una comprensión total de esta. Esa otra mitad – o tres cuartas partes– era el inconsciente o, más exactamente, la parte enterrada de la mente, formada por el inconsciente, el subconsciente y el superconsciente frente al consciente. El nuevo hombre sería aquel que había conseguido al fin comenzar a entender la totalidad de la mente humana, pudiendo así descubrir sus secretos al desenterrar las tres cuartas partes que permanecían enterradas. El inconsciente era el estrato más profundo y oscuro de esta mente. Al contrario que el estrato superficial y racional, el inconsciente no habla un lenguaje de la razón. Habla a través de símbolos, de metáforas, de metonimias, es decir, su lenguaje es el de la poesía. Resulta que los poetas tenían razón, que sus mitos, sus realidades simbólicas, sus visiones y revelaciones sobre mecanismos insólitos, secretos, de la realidad, del mundo, del yo, no estaban sino expresando el oculto y desconocido hasta entonces inconsciente del hombre. Y por tanto, puesto que los mitos eran poesía, la poesía colectiva de los pueblos, pero eran el inconsciente, no podían ser otra cosa que las imágenes, los nudos, los complejos, los arquetipos que conforman el inconsciente colectivo. De manera que el psicoanálisis es en sí una gran exointerpretación de la mitología.

Con su habitual sagacidad y lucidez, en *El canon occidental*, Harold Bloom propone una lectura shakespeariana de Freud, es decir, una suerte de lectura psicoanalítica de Freud a la luz de los postulados literarios de Bloom, que toma a Shakespeare como el centro del canon occidental y enuncia su teoría del canon bajo el concepto de *la ansiedad de influencias*, una suerte de complejo psicoanalítico en la literatura. Desde la propuesta de Bloom, Freud habría encontrado la mayoría de los complejos que habría enunciado para el psicoanálisis en la lectura y las obras de

Shakespeare. Pero para matar al padre, robarle el fuego y suplantarle, habría desestimado "inconscientemente" adoptar los nombres de los personajes shakespearianos que le habrían inspirado, ocultándolos bajo la máscara de sus equivalentes griegos. Así, en lugar de enunciar el complejo de Hamlet o el complejo de Otelo, habría optado por los complejos que todos conocemos y que toman su nombre de los mitos griegos: Edipo, Electra etc. De esta manera, desde la propuesta interpretativa de Bloom, el psicoanálisis de Freud no sería sino una suerte de intento de asesinato del padre, Shakespeare, en su tentativa de suplantación en el canon de Occidente. Negado y asesinado el padre, declarando haber encontrado la fuente de su inspiración en la mitología grecolatina, y no donde la encontró, Freud se colocaba así en posición de poder usurpar el lugar ocupado por Shakespeare. Era la manera "inconsciente" en que Freud trataba de ocupar su sitio y sentarse en el trono de este canon, en el trono del reino mental del hombre occidental, como gran formulador de los secretos de sus pasiones y de su mente, en lugar de su verdadero formulador, Shakespeare. Al margen de la curiosidad de la lectura propuesta por Bloom, lo cierto es que, como más tarde refrendaría Jung con sus trabajos, la mitología grecolatina contiene esa suerte de arquetipos del inconsciente colectivo, y bajo esta interpretación psicológica-psicoanalítica, se estaban reformulando los paradigmas científicos del momento en cuanto al estudio de la mente humana. Es, como hemos dicho, una exinterpretación en toda regla.

El mito de Prometeo no fue el más estudiado y atendido por el psicoanálisis, pero nos queda esa suerte de complejo que es el intento de matar al padre, de sustituirlo, ya sea por las pulsiones incestuosas freudianas, ya sea por las pulsiones libidinales del poder. El psicoanálisis se ocupó de Prometeo sobre todo a través del símbolo del fuego. Freud lo hizo en un breve texto titulado *Sobre la conquista del fuego*:

Su hipótesis de partida es que la condición previa para la conquista del fuego habría sido la renuncia al placer de extinguirlo con el chorro de orina, que él considera de intenso tono homosexual [...] Freud cree poder legitimar su lectura por la presencia de tres elementos del relato: la manera en que Prometeo transporta el fuego, la índole del acto que realiza y el sentido del castigo recibido. En su conjunto, lo que el mito pondría de manifiesto sería el rencor de la humanidad instintiva hacia el héroe civilizador, quien habría impuesto, con la cultura, una renuncia a la manifestación libre de los instintos [...] El calor del fuego despierta la misma sensación, según Freud, que acompaña a la excitación sexual, mientras que la llama, con su forma y movimiento, nos recuerda el falo. Aún seguimos hablando del fuego de la pasión o de las llamas que «lengüeteen» o «lamen». (Luri Medrano, 2012).

Jung también prestará atención al mito en sus *Tipos psicológicos* mediante el análisis de los *tipos* en diferentes ámbitos culturales (el filosófico, el religioso, el

poético, el psicopatológico etc.), centrándose esencialmente en las configuraciones prometeicas de Goethe y Spitteler. Al margen de los dos maestros del psicoanálisis, otros se han ocupado de abordar los mitos desde la perspectiva psicoanalítica, como Paul Diel o Gaston Bachelard. Este último nos deja tres obras llenas de poesía –como suele ser habitual en él–, en las que, de una u otra forma, aborda el mito de Prometeo a través del fuego desde una perspectiva psicoanalítica: *Psicoanálisis del fuego*; *Fragmentos de una poética del fuego* y *La llama de una vela*. Con él queremos cerrar este apartado dedicado a la exinterpretación psicoanalítica:

El don del fuego-luz-conciencia abre al hombre un nuevo destino [...] drama de esta nueva situación de un psiquismo llamado a la espiritualidad: “La leyenda de Prometeo refleja los terribles peligros inherentes al don de la luz de la conciencia; a tal punto que quien entregó esa luz a los mortales, solo pudo hacerlo cometiendo el crimen de violar las leyes de los dioses, y debió expiar este acto por una eterna herida en el centro de su vida instintiva [...] suerte de supralenguaje apto para plantear los problemas en términos de espiritualidad dominante. En realidad, para estudiar en *psicología completa* una leyenda como la de Prometeo, sería necesario disponer al menos de tres lenguajes: En primer lugar, estaría el lenguaje ordinario, el *lenguaje de la utilidad*. Muchos de los mitos estudiados por Frazer señalan explícitamente la utilidad del fuego para cocer los alimentos [...] Pero para referir el valor humano del fuego, es necesario, parece, hablar un lenguaje diferente del de la utilidad. Es preciso comunicarlo en una suerte de *infralenguaje* por los valores de la vida caliente. Nuestros órganos son hornos. Todo un lenguaje de fiebres da la medida de nuestros instintos. El existencialismo de la sensualidad –¿existen otros?– precisa de este infralenguaje [...] Pero es en una trascendencia del lenguaje natural, en un *supralenguaje*, que Gerard Adler busca las vías de la lucidez. El fuego sería un don demasiado material si no estuviera acompañado por la luz. La luz misma no sería más que un pobre don si se la juzgara por su utilidad, si no se traspusiera su valor en el reino de la conciencia lúcida. En el reino de la lucidez va a desarrollarse un superprometeísmo (1992: 142 y ss.).

9.4.- PROMETEO O EL CÓDIGO CHERNÓBIL

Como hemos visto, Prometeo es un mito hermenéuticamente omniscio. Si escogemos el mitema del robo del fuego, Prometeo puede ser interpretado como el individuo rebelde, la fuerza que se opone al *status quo*, a la estructura de poder establecida, al orden inmovilista; sin embargo, desde este mismo mitema, Prometeo también ha sido interpretado como el derrotado, la fuerza caída al enfrentarse con los límites impuestos en su deseo de sobrepasarlos, el individuo que, *hiperludens*, al atravesar dichos límites, acaba quemándose con el fuego. Si escogemos el mitema del castigo, Prometeo es, por su divinidad, la fuerza regeneradora, que supera una y otra vez la pena impuesta, sobreviviendo sin solución de continuidad, pero también es el castigo eterno, el excelso condenado, abocado a revivir una y otra vez, en su eterno retorno, el

mismo sufrimiento, la perpetuidad rea en el corredor de la imposible muerte. La génesis y la penitencia eternas, entrelazadas¹³⁶. No es Prometeo el único mito que abre este bifrontismo simbólico, esta peculiaridad dual hermenéutica. Tomemos como ejemplo la figura de Ícaro. El mismo hecho, la misma sustancia mitemática, es una apertura a la dualidad interpretativa: de un lado tenemos la encarnación en Ícaro del deseo de los hombres de volar, elevarse, metamorfosearse en aves, símbolos del ascenso alquímico (físico-espiritual), de lo imposible, de alcanzar lo negado, de superar la naturaleza, las limitaciones, en donde toda matriz física es símbolo de lo espiritual. Tenemos aquí al hombre que decide llevar un ideal hasta sus últimas consecuencias, aun siendo conocedor de su destino trágico, aún a sabiendas de su final, ascendiendo, en una pulsión irresistible de inconformismo, impulsado por las alas del deseo irrefrenable. Es la atracción inevitable de la mariposa por el resplandor donde arderá. De otro lado, tenemos la figura del loco temerario que se autodestruye, la del ser que, por alzarse por encima de sus limitaciones, es castigado por ello. Ícaro, pues, es un Jano hermenéutico, despliega sus dos caras, sus dos máscaras,: la de la utopía, la quimera, la realización del sueño, la ejecución del deseo, donde la interpretación del mito opta por dar primacía al vuelo, alineándose aquí con Quijotes, Peter Panes, Gilgamesh; en su otra vertiente, la construcción del mito permite la cara opuesta, la del ser castigado por querer ser lo que no puede ser, lo que le ha sido advertido o prohibido, vedado, primando la hermenéutica de la caída, del descenso, del castigo de la vanidad y la soberbia, de la condena. La vertiente de esta cara lo lanza a la genealogía de Babeles, Ángeles Caídos, Adanes y Evas, Satanes y, desde luego, con la rebeldía castigada de Prometeo. Esta morfología bicéfala se revela como una de las claves en la capacidad seductiva del mito, de lo sugestivo e hipnótico de su figura a lo largo de los tiempos.

No solo la elección interpretativa, sino la correlación entre ambas en forma de fatalidad, inevitabilidad, como una tercera interpretación posible, como fórmula causativa entre las dos interpretaciones anteriores, se da, nos parece, en el caso histórico de Chernóbil. Decimos tercera posibilidad cuanto que el proceso exinterpretativo es doble, y sucede en estos términos: un primer momento en que el mito se usa en su primera posibilidad interpretativa, el dominio tecnológico que eleva a los hombres a dioses, presentándose como capaces de dominar la naturaleza y extraer de ella sus

¹³⁶ Otros mitos representan estas cualidades mitemáticas del castigo: el Ave Fénix, Sísifo son, por su concisión, exactitud y fuerza expresiva para realzar estas imágenes mentales, quizá, los más plásticos al respecto.

secretos, su potencia ilimitada. Prometeo ha triunfado, ha robado el fuego y se lo ha dado a los hombres, que se yerguen como vencedores en su combate con los límites. Los hombres han franqueado las fronteras y han resultado victoriosos. Eso es la Central de Chernóbil, eso es la energía nuclear en el imperio soviético. Por supuesto, esta fuerza divina desencadenada a través del dominio de la energía nuclear representa también el triunfo de un sistema político y social, representado por este titán soviético que se eleva a la altura de los dioses. No es de extrañar que en la ciudad de Pripiat, donde descansan los trabajadores que hacen funcionar el coloso, y así, la construcción simbólica del imperio, descansa, como quien no quiere la cosa, pasando desapercibido pero perfectamente integrado, mimetizado con la estructura simbólica, una estatua de Prometeo portando el fuego a la humanidad. Y para consagrarse en este mimetismo, con la naturalidad de estar integrado en la tela de araña de simbolizaciones, se yergue frente a uno de los cines de la ciudad, lugar recreativo y de ocio por donde pueden pasar todos los habitantes, a la plácida sombra de su presencia.

Pero tendremos entonces un segundo momento en que la vanidad resultará castigada, el control sobre la fuerza de la naturaleza, la energía, era ilusorio y se ha vuelto contra los aspirantes a dioses, destruyéndolos. Chernóbil era el monstruo creado por el soberbio Víctor Frankenstein. He aquí el castigo. Un último estadio en donde la causalidad entre el ejercicio de la vanidad y el castigo metamorfosea el símbolo primero. Los hombres a los que el titán ha llevado el fuego, la posibilidad de la civilización superior mediante el dominio de la tecnología y, con ella, de la naturaleza, para recuperar su lugar junto a los dioses, van a caer fruto de su soberbia. El símbolo deberá deshacer sus pasos, o reconfigurarse, para sustituir aquella primera interpretación y reinterpretar la nueva naturaleza.

Un último paso en esta secuencia se establece: Prometeo como símbolo de advertencia, premonitorio, guardando cierta especularidad con la etimología que lo ligaba a lo profético, a lo visionario. Una suerte de cartel de Dante a las puertas del infierno, pareciendo decir: “si entráis aquí, si traspasáis los límites, abandonad toda esperanza”, “si continuáis por aquí, esto pasará”. Intento desesperado, en definitiva, de advertir a los hombres para no repetir la historia. Así es como pasa su estatua de las plácidas entradas de un cine en Pripiat, a ser trasladado para permanecer encadenado a las puertas de la central nuclear. Tenemos ahora una ciudad fantasma, abandonada, sumida en las fuerzas incomprensibles de la radiación, que superan los límites de la comprensión humana. También los límites de su esperanza de vida. Un reactor

sepultado en un “sarcófago”. Y a su puerta, una estatua de Prometeo portador del fuego a la humanidad, convertido en cartel de entrada al infierno, para advertir a todos los que llegan (o lo ven desde lejos), con su capacidad premonitoria, lo que los pasará si deciden repetir la afrenta. La construcción histórica se ha desdoblado, teniendo una doble exinterpretación a través del mismo motivo artístico, la estatua, resemantizado en dos formas históricas paralelas que se suceden. Recordemos qué es la exinterpretación a la que asistimos: la elaboración discursiva cultural, construida desde un campo no artístico, desde códigos no literarios, no artísticos, no estéticos –pese a sustentarse sobre un elemento icónico como es la escultura– sino históricos y sociológicos, insertándose metadiscursivamente en una estructura macrodiscursiva de índole historicista, geopolítica y postmoderna, que involucra factores científicos, tecnológicos, económicos, de organización ideológico social, en una dialéctica última de dominio de órdenes pujantes y de poder, de alcance planetario y, por tanto, de magnitud de civilización, que involucra los nuevos órdenes del hombre y del mundo.

Hagamos una retrospectiva. Nos situamos en los años setenta, en la ciudad de Prípiat, destinada a albergar al personal trabajador de la central nuclear de Chernóbil. La electricidad, el desarrollo energético, era la nueva eucaristía, y el control del átomo, de la energía atómica, el símbolo del poder. El hombre domina la naturaleza y alcanza, por tanto, capacidad demiúrgica, condición divina: capacidad de creación y aniquilación total. La propaganda de la URSS se jacta de haber dominado el átomo, la fuente inagotable de energía que se escondía en el más preciado cofre cerrado y enterrado en los confines del progreso y el conocimiento. Se configura y despliega así la cadena de símbolos que se retroalimentan entre sí: Chernóbil, como centro neurálgico del dominio del átomo –símbolo, a su vez, del dominio de la energía y del saber, en alianza llamada progreso–, se erige en símbolo desencadenante del dominio del hombre sobre la naturaleza, ya que el dominio de la energía atómica se convierte, en el contexto de la Guerra Fría, en símbolo de poder absoluto sobre el devenir de la especie humana. La URSS, desde este estatus de potencia mundial, se convierte en símbolo valedor del Comunismo como sistema de organización político-social de primer orden y del ciudadano soviético como orden social que puede dominar sobre otros órdenes, y sobre el que pesa la decisión del destino de la humanidad. A los pies de Chernóbil, que es la matriz de esta cadena simbólica, descansa la apacible ciudad de Prípiat, levantada a su servicio. Chernóbil es el correlato perfecto del mitema del dominio del fuego por la especie humana en el mito de Prometeo, un dominio del fuego que es, a su vez, símbolo

del dominio de la energía primordial y, a través ella, de la naturaleza y de la vida. Quizá por ello no resultase disonante alzar una estatua de bronce ante un cine cuyo frontón exhibía el nombre de Prometeo. La estatua representaba al titán, en gesto vanidoso y desafiante, alzando triunfalmente los brazos hacia el cielo y mostrando entre las manos el preciado bien robado a los dioses, el fuego, en el momento de entregárselo a los humanos.



Fig. 24 Estatua en bronce de Prometeo a la entrada de los antiguos cines de homónimo nombre en la ciudad de Prípiat.

Tras la explosión del reactor número 4 de la central, durante la noche del 25 al 26 de abril de 1986, y la ya consabida tragedia desencadenada, Prípiat se convirtió en la actual ciudad fantasma, vacía, sin habitantes, que es hoy, emblema de los peligros de que el ser humano no acepte someterse a los límites y juegue a ser un dios. Antes de ello, la URSS se vio obligada a movilizarse y sellar el reactor para contener el desastre radioactivo, condenando a cientos de voluntarios –los conocidos como *los liquidadores*– en tal labor. Llama la atención la reconfiguración del imaginario colectivo respecto a la tragedia de Chernóbil en algunos de los términos resultantes a tal operación. Así, se habló de obras «faraónicas» en estas operaciones de contención, y a

la cámara resultante para el sellado definitivo que envolvía al reactor se la conoce como el «sarcófago». Ambos son términos que nos ponen en relación directa con el mundo monumental egipcio, pero en posición de contraste: mientras la cultura egipcia llevaba a cabo tales obras titánicas, desde el más pequeño sarcófago hasta la más monumental pirámide, para garantizar y salvaguardar la vida eterna de los difuntos faraones, el sarcófago de Chernóbil trata de contener el poder de los elementos radiactivos, cuya vida no puede destruir. Frente a la cultura egipcia, que velaba por la inmortalidad del alma de los faraones, el sarcófago de Chernóbil, la construcción ideada para sobrevivir, como las pirámides, eternamente, trata de defendernos de la inmortalidad que trata de contener –dada la enorme longevidad de los residuos radiactivos–, de la inmortalidad de un elemento, de una energía, que no puede controlar y que, de no estar contenida y liberarse, en su contacto con la vida, puede destruirla. Asegurar la inmortalidad del alma, frente a asegurar la vida ante la inmortalidad del fuego, enterrado para siempre. Una vez sellado el sarcófago de Chernóbil, se trasladó la estatua de Prometeo a la entrada de la planta nuclear, donde permanece con sus brazos alzados hacia el cielo y las manos sosteniendo el fuego de los dioses (Flahault, 2013: 8-9). La misma escultura que, frente al cinema Prometeo de Prípiat, recordaba el poder soviético levantándose como sombra vanidosa de un espíritu de época, en la ciudad que descansaba a los pies del gran símbolo de este espíritu –la central nuclear de Chernóbil–, veleidosamente, se levanta ahora como símbolo contrario a las puertas de la central, recordando el castigo a la soberbia del hombre frente a sus límites y su propia naturaleza, el destino fatal diseñado para los hombres que se rebelan y desean medirse con los dioses. Chernóbil ha quedado rendida y, así como los campos de concentración de la Alemania nazi se han configurado en museos de la barbarie que se erigen como elementos catárticos que tratan de prevenir la repetición de la historia, mostrando las entrañas de esta, la ciudad fantasma de Prípiat, con la gran pirámide de Chernóbil y el sarcófago de su reactor número 4 como símbolo y emblema de la misma, ha quedado detenida en el tiempo para mostrar el gran error prometeico de los hombres. A sus puertas, la entrada de Prometeo. Si el cartel a la entrada del infierno de la *Divina Comedia* de Dante advertía a las almas que llegaban ante él “Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza”, la dantesca estatua de Prometeo robando el fuego a los pies de Chernóbil, como una suerte de advertencia para la virgiliana humanidad que se acerca hasta sus puertas, parece querer decir: si avanzáis por este camino, abandonad toda esperanza, este fuego que

pretendéis será vuestro infierno, y esto que permanece ante vuestros ojos fuera del tiempo, el castigo que os espera.

El primer discurso cultural exointerpretativo se configuró sobre el triunfo del hombre, a través del fuego tecnológico, y su capacidad para estar a la altura de los dioses. Era también el triunfo de la sociedad soviética. El segundo discurso, con el accidente y la tragedia de Chernóbil, lleva a estatua junto a la central, para convertirse en el discurso histórico de la derrota del hombre por intentar superar los límites de la naturaleza y crearse un Dios. Los distintos mitemas, el de la irrupción civilizadora, hipercivilizadora, en este caso –entendida como una especie de civilización de la civilización–, el del dominio tecnológico, y el del castigo, se conectan y se dan de manera sucesiva fundiendo las dos caras prometeicas en una sola, el Prometeo superhombre y el Prometeo castigado por su desafío.



Fig.25. Estatua en bronce de Prometeo frente a la central nuclear de Chernóbyl.



Fig.26. Estatua en bronce de Prometeo frente a la central nuclear de Chernóbyl. Vista de perfil

9.5.- EL PROMETEO CAPITALISTA

Desde las superestructuras culturales del capitalismo podemos encontrar tres estructuras discursivas muy claras que realizan una exointerpretación con el mito de Prometeo. La primera de estas exointerpretaciones nos lleva hasta el *Rockefeller Center* de Nueva York, complejo de 19 edificios comerciales en pleno corazón de Manhattan. El complejo, construido por la familia Rockefeller, está plagado de imágenes que lo conforman como un lugar lleno de simbolismo. Y hasta allí ha llegado Prometeo, y parte de su familia, porque también podemos encontrar a su hermano Atlas. La historia del complejo Rockefeller comienza en 1920 y la intención del magnate de impulsar la economía de su “barrio”. Pero con el desarrollo del capitalismo, de Nueva York, de Estados Unidos, el complejo, adornado de titanes, adquirió tintes titánicos, como el resto de círculos concéntricos en que se escribía: la gran manzana, la economía, el capitalismo. El *Rockefeller Center* es algo más que un monstruoso complejo comercial, es un canto, un símbolo de la fastuosidad capitalista, en pleno corazón de Nueva York, gran metrópolis por antonomasia de nuestra cultura capitalista, con sus rascacielos, sus complejos financieros, su *Wall Street...* es la Meca del mundo moderno, adonde peregrinan millones de turistas para ver el templo sagrado del sistema capitalista y dejarse fascinar por la monstruosidad sobrecogedora de su titanismo. Es el emblema internacional de Estados Unidos, la joya de la corona capitalista, y en su corazón, en pleno corazón de Manhattan, este complejo comercial plagado de símbolos, de fuerzas mitológicas y prometeicas, sacando músculo y ostentando poder, el poder del titanismo económico, capitalista que lo vio nacer y del que se convierte en su canto. Las estatuas de los titanes contribuyen a imprimir ese carácter simbólico, y Prometeo se erige en ese corazón capitalista con todo su esplendor (en un bronce dorado que fulge como el sol o el oro), activando sus significaciones de progreso y avance civilizador, del fuego entregado a los humanos para erigir la supercivilización capitalista. El *Rockefeller Center* es un canto al capitalismo, y en su centro, Prometeo imprimiendo sus significaciones de progreso y civilización a ese canto. Un progreso basado en el hipercrecimiento, en un sistema económico y social basado en el crecimiento y desarrollo perpetuo, siempre creciendo, porque si se detiene, entonces se convierte en crisis. Una concepción monstruosa de crecimiento que amenaza con desbordar algún día los límites humanos. Una civilización, un sistema, que quiere crecer y crecer hasta llegar a los dioses. La propia estatua de Prometeo en el *Rockefeller center* es una

exhibición de poder. Solo un capitalismo hipermusculado podía permitirse el lujo de erigir una estatua de bronce dorado que irradia luz como el fuego, el sol, el oro. Los grandes prohombres del capitalismo americano asumieron una naturaleza titánica, se adjudicaron la videncia prometeica de la civilización capitalista y esa suerte de hermanamiento titánico como aquellos monstruos que desde la sombra pretender desbancar a Zeus, como si dirigiesen el destino de los hombres y el dominio del mundo desde las profundidades de su sistema. Con la estatua prometeica de Paul Manship (1934), junto al resto de titanes y símbolos escultóricos que vertebran el complejo capitalista por excelencia, la exinterpretación del capitalismo como fuerza de progreso que habría de llevar a la supercivilización estaba consumada.

Cabe resaltar que se han propuesto lecturas esotéricas de la estatua a través de la multitud de símbolos que en ella están inscritos. Esas lecturas recurren al satanismo prometeico, al vínculo entre los dos mitos ya recurrente en épocas anteriores, para construir su teoría conspiranoica de control y manejo secreto, oculto, de los hilos del poder y de la civilización. La equiparación a la Atlántida, la lectura satánica, los paralelismos de Prometeo con Lucifer como portador de la luz, del fuego del conocimiento que lleva al progreso, la mirada de Prometeo pareciendo dirigirse hacia el símbolo de capricornio contenido en el anillo que lo rodea, como una prefiguración visionaria del renacimiento de Lucifer, la utilización del mito prometeico no como advertencia sino como invitación, como modelo a seguir, con las ambiciones de control, dominio y transformación del mundo, modelado a la imagen y semejanza de la economía capitalista, y los poderes que dirigen el mundo en la sombra, y un largo etcétera, contribuyen a la conformación del símbolo. Al margen de su veracidad o no veracidad, de la posibilidad de esas lecturas e interpretaciones o el desvirtuamiento de las mismas respecto a las realidades significativas, lo que está claro es que su articulación contribuye a reforzar el simbolismo titánico implícito en la construcción del *Rockefeller Center*. Una construcción discursiva, al cabo, cultural, donde el sistema capitalista encuentra su dimensión mítica, y se ofrece como la sabiduría prometeica que conduce a los hombres hacia el progreso y su idea de civilización, la supercivilización. Es la exinterpretación prometeica del capitalismo, del lado más oscuro y luminoso del Occidente contemporáneo.

Pero no es la única exinterpretación prometeica que el capitalismo nos ha dejado. Desde la producción simbólica de la publicidad también se yergue otra

exinterpretación capitalista. Grandío Montes propone enfrentar la publicidad desde las reflexiones de Camus sobre el mito de Prometeo:

El hombre actual es semejante al hombre anterior a Prometeo: desposeído de todo, especialmente de la libertad, vive a merced de los dioses que lo privan del fuego y del alimento. Y en este punto se presenta la figura protectora del Titán rebelde: «Prometeo es ese héroe que amó bastante a los hombres para darles al mismo tiempo el fuego de la libertad, las técnicas y las artes (2012: 161).

Desde esta perspectiva que arranca en Camus, la publicidad se erige como ese fuego sagrado prometeico que traerá a los hombres lo que necesitan. La falta de libertad de los hombres, sumidos en el devorador desarrollo tecnológico que los deshumaniza, se ve compensada por la vía de acercar tecnología, ciencia y progreso al arte que realiza la publicidad:

Vemos cómo la publicidad se convierte en un nuevo Prometeo en el sentido destacado por Camus que en su proceder “siempre nos recordará que cualquier mutilación del hombre no puede ser sino transitoria y que nada puede aprovechar el hombre si no es provechoso a todo su ser”. Y así ocurre pues, como sabemos, la publicidad no presenta mercancías útiles, sino productos cargados de valores simbólicos que inciden en determinados aspectos de la vida de los posibles consumidores. Una gran cantidad de los productos que se anuncian hoy son, a la vez, alimento para el cuerpo (función material) y para el alma (función espiritual) [...] En general arte y la belleza han quedado relegados en el mundo actual a un segundo plano frente a la omnipresente tecnología, materializada en la máquina. De nuevo la publicidad busca restituir lo que la modernidad se ha dejado en el camino: la belleza del arte. Para ello “el producto se estiliza, se estetiza, se manipula igual que el potencial comprador” [...] Se presenta el producto como un objeto fascinador y este carácter lo confiere, sobre todo, la estilización a la que está sometido (Grandío Montes, 2012: 166-168).

La publicidad se hace prometeica. Y junto a ella, en confabulación, emerge el sistema de marcas capitalista. En este sistema, las marcas no son solo nombres, son *marcas de amor*. Una marca, nos recuerda Verdú, «es más que una cosa [...] Una no-cosa que se convierte por sublimación en estilo, ideología, creencia», actuando como *territorio simbólico* y comportándose como *soplo espiritual* (2003: 124 y ss.). El capitalismo convierte «los productos en ideologías» y optar por una marca es «optar por una ilusión de vida». En esta cultura del simulacro las marcas son caminos simulados que nos llevan a nosotros mismos, al portarla, como una suerte de anillo mágico, configura su hechizo, construyendo la ilusión de que somos lo que deseáramos ser al portarla. En la cosmología de la marca lo que importa no es la cosa sino el alma de la cosa, que es lo que, por identificación, se trata de adquirir (2003: 127). Así pues, cuando la mercancía elige su nombre, no lo hace de cualquier forma, porque sabe que ha

comenzado su proceso de constitución en marca, ha comenzado la construcción de su alma. En este contexto, la mitología ha tenido su espacio también. Vemos muchos mitos erigirse en marcas comerciales, pero no todos los mitos llegan al espacio de la marca. Porque los mitos tienen un alma de significaciones, y no todas son deseadas para la construcción alquímica de la marca. Así, Venus, por ejemplo, es un mito muy recurrente como marca, pero no abundan muchos productos que en la construcción de su marca asuman el nombre de Edipo. Como Venus, Prometeo es otro mito del que enamorarse al convertirse en marca. Enseguida se activan sus mitemas tecnológicos y civilizadores. Y así, encontramos parques infantiles de la marca Prometeo, sillas marca Prometeo, relojes suizos marca Prometheus y toda una gama variable de objetos que asumen como marca al titán. La tecnología como fuente de creación de comodidad y posibilidades insospechadas para el hombre contemporáneo activa el mitema prometeico. Prometeo nos trajo la tecnología y la civilización, y qué mejor tecnología que la de una marca que proclama, con el nombre del titán, que es el último grito en evolución tecnológica para contribuir a la civilización humana. La exinterpretación vuelve aquí a realizarse. La mercancía, a través del complejo sistema afectivo y libidinal de la marca, convoca al titán para proclamar su desarrollo tecnológico en todo tipo de productos.

En una línea similar, pero desde otro mitema, encontramos la cara más humanística del capitalismo con el titán. Se trata de la construcción de la civilización desde la educación. Aquí, el titán recupera su carácter de sabio. La civilización lograda a través de la educación es la última de las construcciones que abordaremos aquí. Prometeo nos trajo el conocimiento y traernos la civilización. Y desde otro ámbito discursivo, la cultura también da pie a una exinterpretación humanista de Prometeo. La civilización debe construirse desde ese mismo fuego prometeico, la sabiduría, la educación. Así, encontramos marcas prometeicas en editoriales, librerías, becas de investigación, proyectos de educación y desarrollo, y también encontramos a Prometeo insertado en el discurso científico humanístico. Prometeo se contrapone a Epimeteo en la figura del educador en muchos discursos que abordan el tema de la educación. Prometeo será convocado en artículos que abordan diferentes estrategias de intervención social educativa, o fallas de los sistemas educativos y “la educación insuficiente”. Prometeo será convocado para hablar de proyectos sobre el genoma humano, o será el nombre que adopte la iniciativa del gobierno ecuatoriano para potenciar su sistema de investigación y desarrollo. Prometeo será convocado para hablar de política (“Prometeo en las urnas”), o a Prometeo liberado se referirán para hablar de la biblioteca y las

SGAE. El fuego de Prometeo se convoca para investigar sobre Leonardo da Vinci, o para hablar de los cocineros más prestigiosos en sus fogones. Prometeo-UNIMET es un programa universitario de formación integral. A internet se han referido como “la morada del postmoderno Prometeo. El nuevo Prometeo es el nombre que se escoge para reflexionar sobre el liderazgo carismático en el contexto de las democracias modernas. Prometeo, Prometeo, Prometeo, como un conjuro con el que se invocan las fuerzas civilizadoras de la educación, conformando la exinterpretación capitalista y globalizada más humanística. Una exinterpretación que cierra el círculo llenando la investigación humanística de metáforas prometeicas. Los grandes maestros, los grandes líderes educacionales o científicos, como antes fueron los artistas, se proclaman como Prometeos que a través de la educación y el conocimiento sientan las bases del camino que debe tomar nuestra civilización. Como cuando Labrador (2008: 243), para describir al Einstein psicodélico fumando hachís que aparece en la portada del cómic *Apaga y vámonos. Albert Einstein: historias subterráneas*, de Vives (1976), utiliza la nomenclatura de “el moderno Prometeo”. Como cuando Jorge Bustos (2016) adopta el título de *El hígado de Prometeo*, para abordar desde el ensayo y la concepción de la potencia y fragilidad del humanismo, «que muere y nace cada día, siempre amenazado y siempre reconstruido», una serie de héroes civilizadores que tratan de combatir la decadencia de la civilización. La educación como labor prometeica, elaborada desde las marcas de mercancías que contribuyen al desarrollo intelectual, desde cientos de proyectos que asumen el nombre de Prometeo para dar forma a propuestas novedosas de educación y desarrollo o de investigación, desde la articulación del discurso científico que convoca el nombre del titán para todo lo que tenga que ver con el conocimiento y la propuesta humanística de la civilización, desde la metáfora prometeica para cualquier acto humanístico, o cualquier icono del conocimiento, se conectan para construir esta exinterpretación. Un discurso cultural que se enfoca al conocimiento y la educación como piedras del desarrollo de la civilización, que se enfoca hacia el futuro más humanístico y humanizado desde la construcción del presente con un discurso prometeico. El Prometeo sabio, guía, gurú, filántropo, previsor de los hombres es la educación que dará lugar a la civilización que se proyecta y se busca construir desde este discurso humanístico, una civilización sentada sobre las bases de un moderno humanismo dirigido a cultivar a los hombres.

CONCLUSIONES

Metidos en la sombra estamos de luto, escribió Gómez de la Serna. Parafraseándole, podríamos decir que, metidos en el mito, todo se vuelve símbolo, significado oculto y posible. Los mitos encierran un saber, y nosotros queremos conocerlo. Para ello, debemos interpretarlos. Traducirlos. Los griegos fueron los que comenzaron a hacerlo. Adelantándose en siglos a los presupuestos de la literatura moderna. Pero además también entendieron que la interpretación tiene otras formas, otros modos creativos. Y que se puede reescribir y reactualizar los mitos y, con ello, sus significados. Es la reinterpretación. En los nuevos contextos, la literatura, el arte, pueden recontextualizar creativamente los mitos y continuar describiendo, comprendiendo, construyendo, a través de ellos, el mundo. Esto también lo hicieron los griegos. Solo que en ellos el mito mantenía un vínculo con la religión. Y así, la reinterpretación podía dirigir sus energías a reforzarla o a librarse de ella. Es la protointerpretación, que nace y muere en la cultura grecolatina. Después, solo nos queda reinterpretación, porque el mito religioso, el mito literarizado de los griegos, ya se ha convertido para siempre en tradición y forma literaria, artística. Pero conserva sus potencialidades. Y la reinterpretación se vuelve, como la semiosis ilimitada de los textos, infinita. En el arte, y fuera del arte. Desde la superestructura discursiva de la cultura. Es la exointerpretación. Y así llegamos a Prometeo. El mito que aquí hemos estudiado. Y Prometeo recorre la historia desde el arte, desde la literatura y desde la cultura, tomando, como el fuego, formas cambiantes, que reinterpretan el mundo, y lo reescriben, y que a su vez nosotros debemos volver a interpretar. El mito de Prometeo es, en palabras de Canto Nieto, polivalencia, «polivalencia de sus funciones y las distintas variantes que, como las cambiantes figuras que adopta el fuego [...] hacen que

la presencia del dios, como el fuego [...] se multiplique de manera incombustible a lo largo de la historia» (2016: 284). Y cada vez que se acomete una nueva reinterpretación se acomete una nueva reinterpretación del mundo. Cada reinterpretación del mito cuenta con todos los matices que los siglos precedentes le han ido concediendo, ampliando así sus posibilidades simbólicas originales. Y, a la vez, cada reinterpretación del mito va a explorar las vías para construir una nueva significación, un nuevo matiz, del que podrán servirse las reinterpretaciones venideras.

Algunos consideran la literatura como el resultado y el reflejo de las condiciones sociales e históricas. John Brushwood sugirió que las formas y el lenguaje literarios anticipan la cultura en vez de seguirla, y así, el arte, la literatura, se convierten en presagio, en el dictamen benjaminiano que ya enunciamos, según el cual cada época sueña o presagia la siguiente. No entraremos en este debate. Porque las dos propuestas pueden ser erróneas y las dos propuestas pueden ser correctas. Porque, como otros creen firmemente, la literatura, como el arte, podría presagiar y soñar la época siguiente, ya que contribuye decisivamente a construirla. Así, en sus estructuras se reflejarían su mundo, su realidad y su presente, porque arte y literatura nacen y se resuelven en ellas. Pero a la vez en ellas se reflejarían el mundo, la realidad y el presente que está por venir, como presagio, como adelantamiento al propio tiempo, porque aquellos serían el fruto de sus sueños, de sus contribuciones a construirlos. Y así, el mundo presente y el mundo futuro se dan en una sola forma que llamamos arte o literatura. En una forma a la que los mitos han prestado, prestan y seguirán prestando decisivos servicios, pues sus capacidades simbólicas para generar y regenerar nuevas significaciones son inagotables. Y entre ellos, el mito de Prometeo, que ha ardidado, arde y seguirá ardiendo como el mismo fuego que nos trajo, incombustiblemente, siendo fuego nuevo y fuego original y primigenio al mismo tiempo. Siendo, como ya dijimos, un solo fuego todos los fuegos.

Hagamos un ejercicio dantesco de imaginación, una suerte de Divina Comedia invertida. Esquilo, oyendo una extraña melodía, despierta. Al abrir los ojos se encuentra sumido en una selva oscura, pero comprende que ha resucitado, que, como Orfeo, ha vuelto del infierno. Nada más abrir los ojos a la luz oscura piensa en su amada, en su amada criatura, Prometeo. La busca, pero no la encuentra, porque la oscuridad son los significados del mito, sus interpretaciones, y estos se han multiplicado en lenguas y formas que no conoce. Esquilo avanza y se encuentra con nosotros. Nos pregunta por su amada criatura, y nosotros le decimos dónde está. Esquilo nos pide que le llevemos hasta Prometeo. Pero Prometeo está en todos los lugares de la historia desde la muerte

de Esquilo hasta esa resurrección. Así que iniciamos un camino con él para guiarle por el cielo, el purgatorio y los círculos infernales de la interpretación a lo largo de la historia. De pronto estamos en la Edad Media, y Esquilo ve a su amado Prometeo. Se parece mucho al Prometeo que recordaba, al suyo, pero no es el mismo. Algo ha cambiado en él. Ya no hay las dudas que antaño había en su época. Prometeo no es un dios, es un hombre, un hombre sabio, el primer alfarero, el primero joyero, el creador de los hombres en el sentido de instruirles, de civilizarles. Es un gran humanista, un civilizador. Y al mirar hacia otro lado vuelve a ver a Prometeo. Un Prometeo confundido con los símbolos, significando infinitos misterios del alma humana, de la realidad y del mundo. Pero ya no es su Prometeo, su titán castigado. Ahora es un hombre y un símbolo, y lucha por sobrevivir junto a una nueva figura que ha emergido para proclamar su divinidad y sustituir su lugar. Lo convocan con el nombre de Cristo. Y también es un redentor. Es el nuevo Prometeo, pero él no desafía a los dioses para salvar a la humanidad. La salva obedeciendo a un solo Dios que es todos los dioses.

Esquilo quiere saber qué pasó después con su criatura, y aparecemos en otro círculo, o cornisa, o fragmento celeste. Lo llamamos Renacimiento. Allí puede ver de nuevo a su titán. Ahora sí se parece más al que creía recordar, al que cantó, al que prestó su voz y sus servicios a través de la poesía. Tiene el esplendor de antaño, pero tampoco es el mismo, porque auna rasgos de los dos Prometeos anteriores. Mitad titán mitad hombre, resurge para dar esplendor a una nueva cultura, a una nueva idea de hombre, a una nueva mirada que lucha por construir un mundo nuevo. Su Prometeo sabe hacer todas las cosas que han dicho antes. Pero también deja ver un lado sombrío según avanza el tiempo. Y algunos intuyen en él lo que vendrá. Como él, parecen visionarios, previsores. Y anuncian un simulacro, una forma política, social, en que Prometeo se vuelve sombrío, comprendiendo que una representación es más poderosa que la *diké* que soñó Protágoras, que la ciencia del saber que soñaron Sócrates y Platón, que la *polis* democrática y política que soñaron los griegos. Un Prometeo que anuncia el orden político como espectáculo, como simulacro. Esquilo quiere saber más. Nos desvanecemos y volvemos a aparecer en la Ilustración. Ahora Prometeo es un Arlequín. Hace movimientos, giros y filigranas mentales dignas de la *Commedia dell'Arte*. Pero también se ha convertido en principio ilustrado, en forma civilizadora y libertaria. El camino es rápido porque desea llegar a otro Prometeo que fulgura a pocos pasos de allí. Es el Prometeo romántico. Fulgura como una luz prodigiosa. Tan prodigiosa que puede rivalizar con la luz de la mayor divinidad, esa que era todos los dioses. Y por ello cae

desterrada. El progreso y el genio creador se despiertan en su figura, y su rebeldía, que le sume en el infierno, lanza sus cantos, sus creaciones. Prometeo es un gran poeta, como lo fue Esquilo, y crea y se consume a partes iguales, bajo el nombre de todos los poetas del siglo. Esos poetas que han visto un nuevo hombre, un nuevo mundo, y así lo cantan, y así lo hacen. Pero nuevamente la figura de Prometeo parece desvanecerse, y debemos seguir su rastro. Las huellas nos conducen a una nueva época. Ya estamos en el siglo XX. El siglo donde cielo e infierno alcanzaron a ser uno. Y Prometeo vuelve a resplandecer. Ahora crea nuevos países, modela, como antes lo hizo con el barro, identidades nacionales. Y también identidades geniales. Su filantropía, su sabiduría, su genio creador vuelven a ser estandartes. También su castigo y su condena, que cobra nuevas formas y nuevas imaginaciones, hasta llegar a jugar con el fin del mundo. Prometeo invade todas las artes, las antiguas y las nuevas. Y así se le ve venir de otros mundos, o constituirse en sociedades distópicas. Pero Prometeo ya no solo tiene forma de arte. Ahora también tiene forma de cultura, de historia en acción. Prometeo se disfraza de Napoleón en el carnaval de la historia y la fiesta de los presentes, para proclamar a un nuevo hombre. El hombre libre. O un nuevo sistema social, el capitalismo, basado en la economía, en el desarrollo sin límites. O se disfraza de sí mismo para proclamar lo que también siempre ha proclamado: los límites del hombre, los peligros de querer parecerse a las divinidades. Pero también, como pasó en Grecia, encuentra el camino de la educación, y su sabiduría resplandece otra vez para conformar un espíritu humanista que lucha por abrirse paso. Y Prometeo adopta una forma, y luego otra, y como un superhéroe, o un personaje de comic, cambia de disfraz en milésimas de segundo. Y adquiere tantas formas que lo perdemos de vista. La bombilla se ha vuelto a apagar. Y Esquilo se sume de nuevo en la oscuridad. Le decimos que no se preocupe. Que pronto lo veremos. Que debe prepararse. Y así lo hace. Nos separamos un momento, pero nos hemos dado cita. Esquilo se ajusta su reloj Prometeo, y cuando con precisión da la hora convenida, nos encontramos a las puertas del teatro. Vamos a ver una obra cuyo nombre es todos los nombres y cuyo autor es todos los autores. Llegamos al anfiteatro, y Esquilo toma asiento en las plácidas butacas marca Prometeo. Se apagan las luces y se ilumina el escenario. Allí está Prometeo, encadenado al Cáucaso. Esquilo no sale de su asombro. Pero el asombro va a ser aún mayor. Porque de pronto Prometeo comienza a hablar, y en su voz Esquilo reconoce su propia voz, pero esa voz, al mismo tiempo, es una polifonía, suena con la voz de todos los poetas, de todos los hombres. Y lo hace al mismo tiempo. Y fascinado por el hechizo, Esquilo alza la mirada hasta el

rostro del titán encadenado. Este abre los ojos y la mirada de Esquilo se abre al tiempo. Porque Esquilo ve que el rostro del titán es su rostro. Allí, encadenado al Cáucaso, está él, el mismo Esquilo, el gran poeta trágico. Y solo en ese momento Esquilo repara en que la roca del Cáucaso no es una simple roca, es el mundo. Prometeo, Esquilo, todos los poetas, todos los hombres, todos los Prometeos son el mismo, y ese Prometeo permanece encadenado al gran teatro, a la gran roca del mundo. Allí encadenado gira una y otra vez atravesando los años y los siglos. Y llega el gran final. Prometeo inicia su discurso con la voz de Esquilo, que es al mismo tiempo las voces diferentes de todos los poetas que vinieron. Y su discurso es un canto y cuenta todos los Prometeos que hemos visto. Pero entre la descripción poética de uno y otro se intercalan frases en voces, en idiomas incomprensibles que no logramos descifrar. Acaso sean las voces y las lenguas del futuro, y dan cuenta de los Prometeos que vendrán. Porque Prometeo siempre tuvo ese don. Puede anticiparse a todo y ver, prever, lo que vendrá. Lo que habrá de ser. Y nosotros, en el palco de butacas, nos miramos, y vemos que todos tenemos el mismo rostro. Es el rostro de Zeus, que desea saber y no puede saber, porque solo Prometeo, que es también el tiempo, es el que sabe. Y la profecía debe decirse en la lengua en la que se cumplirá. Prometeo lo ha hecho. Nos ha dicho nuestro futuro, pero nosotros aún no somos los hombres que podrán comprender sus palabras, los nuevos Prometeos que serán.

La literatura nos entretiene, nos inspira, nos conmueve, nos enseña, provoca en nosotros admiración, muestra nuestros anhelos y nuestros miedos, nos conduce por nosotros mismos, indaga las profundidades de la vida, del mundo, del hombre, de su historia y trata de revelar, si quiera por un momento, los enigmáticos vínculos entre todos ellos y la realidad. Quizá no otra cosa pretendió nunca hacer la mitología. Por eso esta le resultó siempre tan grata a aquella, hasta el punto que hubo un tiempo en que las dos fueron una.

La literatura, aunque cambiante como el hombre mismo, es, a día de hoy, una de las formas más elevadas de cultura. Como tal, podría haberse permitido el lujo de desprenderse de la mitología grecolatina y dejarla atrás desde hace tiempo. De relegarla a un oscuro rincón de los estudios humanísticos como mera curiosidad, algo estimable, sí, en el pasado, pero mera curiosidad al fin y al cabo para los tiempos de hoy. Sin embargo, no ha sido así. La mitología grecolatina se sigue revelando útil y activa para pensar el mundo actual, y así lo entiende la literatura contemporánea, que sigue dándole cabida y protagonismo en sus intersticios. Como ha sucedido en todas las épocas

anteriores, la mitología se sigue mostrando altamente operativa y funcional para las producciones simbólicas, para la construcción de nuevos imaginarios, y para diseñar estructuras culturales. La mitología resulta un instrumento de alta precisión para articular nuevos discursos culturales, desde la literatura, pero también fuera del ámbito de la literatura y de las artes, como hemos tenido ocasión de comprobar a través del mito de Prometeo con las diferentes exinterpretaciones que hemos ido estudiando. En este proceso la hermenéutica se muestra fundamental.

Pieza esencial en las articulaciones de los discursos culturales de Occidente, al menos, desde que Occidente es Occidente, la mitología está inscrita en su ADN y pervive transmitiéndose de generación en generación, de época en época, de cultura en cultura, adoptando los rasgos específicos de cada nuevo descendiente, pero conservando unos rasgos comunes que, si se rastrean, nos conducen directamente a sus orígenes, a aquellos primeros antepasados de la cultura occidental que están en la cultura grecolatina. Para Díez del Corral, la mitología griega encuentra en su carácter «“erosivo”, antropomórfico, formalizado imaginativamente», el «factor esencial» de la «persistencia de sus efectos sobre la sensibilidad del hombre occidental», conectándose, desde ahí, con los «arquetipos generales de la conciencia mítica de la humanidad» (1957: 32 y ss.). Sea como fuere, aquellos rasgos arcaicos de la mitología griega, actualizándose indefinidamente, perviven en nuestras morfologías y fisonomías culturales, y todo hace prever que seguirá siendo así, al menos, mientras Occidente siga siendo Occidente. Y es que quizá, como dijera Nietzsche, en el mito no solo subyace «un pensamiento, como han creído los hijos de una cultura esteticista y artificiosa, sino que él mismo es pensamiento» (cito por Díez del Corral, 1957: 39). Y por eso, como pensamiento, ha permitido a Occidente seguir pensándose. En parte, desde la poesía y los poetas. Porque quizá tenía razón Bachelard cuando afirmó aquello de que «el poeta habla en el umbral del ser» (2000: 8). Y porque quizá también tenía razón Blake cuando proclamaba, en su *segundo libro profético*, que «la imaginación no es un estado, es la propia existencia humana». A Churchill suele atribuírsele la ególatra y visionaria sentencia “la historia va a tratarme bien, porque pienso escribirla yo”. Si la mitología hablase como los hombres, o hablase también como las otras formas en que hablan los hombres, bien podrían ponerse estas palabras en su boca. Solo nos faltaría ahora saber qué historia, qué mundo está por venir. Pero podemos estar tranquilos, para saberlo solo habremos de acudir a ella. Porque, si como todo hace prever, ella formará parte de aquellas cosas que construirán la escritura de esa historia y de ese mundo que está por

venir, tan solo deberemos acudir a sus oráculos e interrogarlos para poder comprender y descifrar ese mundo y esa historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ADÁN, Óscar, «Prometeo, pensador de la “necesidad” en Esquilo», *Daimon. Revista de filosofía*, nº 16 (1998), pp. 151-167.
- ALCÁZAR RAMOS, Manuel, *Información y poder. De Prometeo a Hal 9000*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2005.
- , *Espadas como labios. La destrucción o el amor* (edición a cargo de José Luis Cano), Madrid, Castalia, 1993.
- ALONSO, Dámaso, «Poetas españoles contemporáneos», en Blas de Otero, *Ancia (Prólogo)*, Madrid, Visor, 2003, pp. 11-21.
- ALSINA CLOTA, J., «Pensamiento mítico y desmitologización en la Atenas del s. V», en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1968, pp. 81-89.
- APOLODORO, *Biblioteca* (traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda), Madrid, Gredos, 2001.
- ARGULLOL, Rafael, *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- , *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona, Acantilado, 2007.
- , *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1999.
- ARISTÓFANES, *Comedias II (Las nubes - Las avispas - La paz - Los pájaros)*, Madrid, Gredos, 2007a.
- , *Comedias III (Lisístrata - Las tesmoforias - Las ranas - La asamblea de las mujeres - Pluto)*, Madrid, Gredos, 2007b.
- ASÍS GARROTE, María Dolores de, «El mito de Prometeo en *Ganarás la luz*», en *León Felipe, poeta de la llama (Actas del Simposio «León Felipe». Enero de 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 31-54.
- AZARA, Pedro, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- BACHELARD, Gaston, *La llama de una vela*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015.
- , *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 2000.
- , *Fragmentos de una poética del fuego*, Paidós, Barcelona, 1992.
- , *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966. Versión electrónica en: https://docs.google.com/file/d/0B_icFRPFaZY2WHFsTjdBUlhKT2s/preview

- BARTHES, Roland, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- , *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- BERMEJO BARRERA, J. C., GONZÁLEZ GARCÍA, F. J., y REBOREDA MORILLO, S., *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Akal, 1996.
- BERNABÉ, Alberto, «El mito de Protágoras sobre el origen del hombre», en *Mitos sobre el origen del hombre*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, pp. 297-325.
- BERTAGNOLLI, Paul, *Prometheus in Music: Representations of the Myth in the Romantic Era*, Burlington VT, Ashgate, 2007.
- BLAKE, William, *El matrimonio del Cielo y del Infierno*, Sevilla, Renacimiento, 2007.
- BLOOM, Harold, *La compañía visionaria. Lord Byron-Shelley*, Buenos Aires, AH, 2000.
- , *La compañía visionaria. William Blake*, Buenos Aires, AH, 1999.
- BLUMENBERG, Hans, *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, Herder, 2004.
- , *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos* (traducción y edición a cargo de Álvarez e Iglesias), Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2008.
- BONAN, Jean-Denis (Director), *En busca de Sherlock Holmes* (título original: *Wanted Sherlock Holmes*), emitido en versión subtitulada al español en *La noche temática*, TVE2, 06 de julio de 2002, 72 minutos.
- BONAZZOLI, Francesca y ROBECCHI, Michele, *De Monalisa a Los Simpson*, Barcelona, Lunwerg, 2013.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, *Poesía completa*, Barcelona, Destino, 2009.
- , *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2008.
- , *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998.
- BOUSOÑO, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968.
- BRETÓN, André, *Manifiestos del surrealismo* (traducción de Andrés Bosch), Madrid, Visor, 2002.
- BRISSON, Luc, «El mito de Pandora», en *Mitos sobre el origen del hombre*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, pp. 129-152.
- BURKERT, Walter, *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificales y mitos de la antigua Grecia*, Barcelona, Acantilado, 2013.

- , *La creación de lo sagrado*, Barcelona, Acantilado, 2009.
- BUSTOS, Jorge, *El hígado de Prometeo*, Madrid, Nobel, 2016.
- BUXTON, Richard, «En el principio. Los orígenes de los seres humanos en la mitología griega y en algunas otras mitologías», en *Mitos sobre el origen del hombre*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, pp. 33-57.
- BYRON, Lord, *Poemas escogidos*, Madrid, Visor, 2015.
- , *Don Juan*, Madrid, Mediterráneo, 1966.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias VI*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2012.
- CANTO NIETO, José Ramón del, «El mito de Prometeo en la poesía y en la filosofía de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 16 (2006), pp. 283-305.
- CARNERO, Guillermo, «Introducción al siglo XVIII español», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa, 1995, pp. XIX-LXXVIII.
- CARRASCO CONDE, Ana, «Los orígenes del hombre en Hesíodo», en *Mitos sobre el origen del hombre*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, pp. 109-127.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas II (El pensamiento mítico)*, México, FCE, 2013.
- CHICO, Álex, *Sesenta y cinco momentos en la vida de un escritor de posdatas*, Sevilla, La isla de siltolá, 2016.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Las paradojas de los estoicos*, Madrid, Rialp, 2016.
- , *Sobre la adivinación*, Madrid, Gredos, 1999a.
- , *Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Gredos, 1999b.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2014.
- CLARKE, Arthur C., *Preludio al espacio* (traducción de Manuel Bosch Barrett), Barcelona, EDHASA, 1956.
- CRAVEN, David, «El Prometeo de Orozco y el discurso del antiimperialismo», en *El proceso creativo. XXVI coloquio internacional de historia del arte*, México D. F., UNAM, 2006, pp. 385-398.
- CRESPO, Ángel, *La realidad entera. Antología poética (1949-1995)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- CRISTÓBAL, Vicente, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 18 (2000), pp. 29-76.

- CROSAS LÓPEZ, Francisco, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III, 2010.
- CUENCA, Luis Alberto de, «El mito clásico en La estatua de Prometeo», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 413-420.
- DEBICKI, Andrew P., *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2015
- y CAPUTO, John D., *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- DETIENNE, Marcel, *Los griegos y nosotros. Antropología comparada de la Grecia antigua*, Madrid, Akal, 2007.
- , *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985.
- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Idea Books, 1998.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Los dioses en el Prado*, Madrid, CIAP, 1931.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la literatura*, Madrid, Ramón Areces, 2009.
- , *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2001.
- , «Mito, alegoría y sentido plural», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones semióticas VII)*, vol. I, Zaragoza, Asociación Española de Semiótica y Tropelías, 1998, pp. 127-131.
- , (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- , *Orígenes del discurso crítico*, Madrid, Gredos, 1993.
- DUCROT, Oswald., y TODOROV, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2015.
- , *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Debolsillo, 2013.
- , *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- , *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge, 2002.
- , *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I*, Barcelona, RBA, 2009.

- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2013.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «La mirada en el espejo como búsqueda de la identidad: el mito de Narciso en la poesía española última», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 2010 ([CD-ROM]). Puede encontrarse en formato web en:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_153.pdf
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, *Obras Completas*, Madrid, Cátedra, 2004.
- FELIPE, León, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2010.
- FERRÀS, Graciela, «Filosofía, mito y nación en el Prometeo de Leopoldo Lugones», *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, nº 24 (2007), pp. 171-186.
- FLAHAULT, François, *El crepúsculo de Prometeo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- FLETCHER, Angus, *Alegoría*, Madrid, Akal, 2002.
- FRANCO DURÁN, M^a Jesús, «Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas», *Scriptura*, nº 13 (1997), pp. 139-149.
- FRANCO SANZ-UREÑA, F., «Bibliografía elemental de literatura psicoanalítica sobre temas clásicos», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 655-657.
- GALLEGO, José Luis, *Prometeo XX y Prometeo liberado*, Madrid, Orígenes, 1983.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *Crítica literaria*, Madrid, Cátedra, 2012.
- GARCÍA CALVO, A., «Dialéctica y mito», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 300-317.
- GARCÍA GAVILÁN, Inmaculada, «La fábula de Prometeo y Pandora de Miguel (Daniel Leví) de Barrios: notas sobre la diégesis mítica», *Lectura y signo*, nº 5 (2010), pp. 211-240.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Prólogo. Prometeo. El núcleo del mito. Prometeo, creador de los seres humanos», en *De Prometeo a Frankenstein*, Madrid, Evohé, 2012, pp. 11-20.
- , *Prometeo: mito y literatura*, México, FCE, 2009.

- , «Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos», en *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 31-44.
- , «Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones semióticas VII)*, vol. I, Zaragoza, Asociación Española de Semiótica y Tropelías, 1998, pp. 34-41.
- , *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1997a.
- , *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997b.
- , *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1995.
- , *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1979.
- , «Sobre el $\theta\alpha\nu\mu\acute{\alpha}\zeta\epsilon\upsilon\nu$ del filósofo», en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1968, pp. 195-200.
- GARCÍA PÉREZ, David, «Las alusiones de los mitos griegos en *Prometeo* de Ramón Pérez de Ayala: humanismo y progreso en crisis», *Nova tellvs*, nº 32-1 (2014), pp. 137-152.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, «Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, nº 4 (1993), pp. 233-255.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- GIDE, André, *Prometeo mal encadenado* (traducción de Emilio Olcina Aya), Barcelona, Fontamara, 1982.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción. Anotaciones sobre el papel de la mitología en la literatura», en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pp. 11-22.
- GONZÁLEZ, Eric «Bolonia reconstruye la fascinación del desnudo», en *El País*, 22 de enero de 2004, p. 33.
- GRANDIO MONTES, María, «Prometeo en el siglo XX: del mito a la publicidad», en *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*, A Coruña, Universidad da Coruña, 2012, pp. 159-170.
- GRIMAL, Pierre, *La mitología griega*, Barcelona, Paidós, 2003.
- , *Diccionario de mitología*, Barcelona, Paidós, 1997.
- HERÁCLITO, *Alegorías de Homero*, Madrid, Gredos, 1989.

- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, «El muslo de oro. Pitágoras como Prometeo», en *De Prometeo a Frankenstein*, Madrid, Evohé, 2012, pp. 21-35.
- HERRERO CECILIA, Juan, «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Cédille*, nº 2 (2006), pp. 58-76.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G., «La autenticidad de *Prometeo encadenado* a la luz de las frecuencias lingüísticas» en *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 149-157.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos (Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen)*, (traducción de Aurelio Pérez y Alfonso Martínez), Madrid, Gredos, 2000.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica (vol. I y II)*, México, FCE, 1996.
- IGLESIAS, R. M^a. y ALVAREZ, M^a. C., «Los manuales mitológicos del renacimiento», *Auster*, nº 3 (1998), pp. 83-99.
- , «La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (IV Simposio de filología clásica)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 185-189.
- ISER, Wolfgang, *Rutas de la interpretación*, México D. F., FCE, 2005.
- JIMÉNEZ BARIÑAGA, David, «Prometeo. Estudio iconográfico», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t.12 (1999), pp. 181-202.
- JOVÉ LAMENCA, Jordi, «Así se fundó Leopoldo María Panero», *Scriptura*, nº 1 (1986), pp. 67-76.
- JUNG, C., G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2015.
- , y KÉRENYI, K., *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela, 2004.
- KAFKA, Franz, «Prometeo», en *Metamorfosis*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1976, p. 91.
- KERÉNYI, Karl, *Prometeo IV. Interpretación griega de la existencia humana*, Madrid, Sexto Piso, 2011.
- KIRK, G. S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 2006.
- KRAMER, Kirsten, «Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora», *Olivar*, nº 11 (2008), pp. 55-86.

- LABRADOR MÉNDEZ, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación, política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.
- , *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir, 2009.
- , *Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2008. Puede consultarse en formato electrónico en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18485>
- , «*Volaverunt: poesía y aviación en la Fin de siècle*» *Revista Kafka*, nº 2 (2003), pp. 95-112.
- LASSO DE LA VEGA, José S., «El mito clásico en la literatura española contemporánea», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 405-466.
- LÉVÊQUE, Pierre, *Tras los pasos de los dioses griegos*, Madrid, Akal, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2012.
- LINDE NAVAS, Pilar, *Leopoldo Lugones. Mitos y arquetipos de Las fuerzas extrañas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2014.
- LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Barcelona, Espasa, 2011.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Isabel, «Vicente Aleixandre y el mito de Prometeo», *Archivo Hispalense*, tomo LXXV, nº 230 (1992), pp. 95-112.
- LOSADA GOYA, José Manuel, «El mito del ángel caído y su tipología», en *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 253-271.
- LUJÁN MARTÍNEZ, Eugenio Ramón, «Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero», *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos* (UCM), nº 13, (1997), pp. 165-186.
- LURI MEDRANO, Gregorio, *Iconografía del mito de Prometeo*, 2012. Versión web en: <https://omarpal.blogspot.com.es/2012/05/iconografia-del-mito-de-prometeo.html>
- , *Prometeos. Biografías de un mito*, Madrid, Trotta, 2001.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, «La transformación de la materia clásica en materia caballeresca en el Renacimiento», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (homenaje al profesor Antonio Prieto)*, vol. IV, Madrid, CSIC, 2010, pp. 2001-2014.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, C., GONZÁLEZ VICARIO, M^a. T. y ALZAGA RUIZ, A., *Mitología clásica e iconografía cristiana*, Madrid, Ramón Areces, 2010.

- MARTÍNEZ-FALERO, Luis, «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», *Revista Signa*, nº 22 (2013), pp. 481-496.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge, «Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi», *Pensamiento y Cultura*, vol. 11-2 (2008), pp. 237-261.
- MEGINO, Carlos, «El origen del hombre según Empédocles», en *Mitos sobre el origen del hombre*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, pp. 263-296.
- MILLARÉS, Selena, «Simbolismo y modernismo: lecturas nerudianas», *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, nº 7 (2005), pp. 54-59.
- MILTON, John, *El paraíso perdido*, Madrid, Cátedra, 1986.
- MORANO, Ciriaca, «El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito», *Revista de filología clàssica*, nº 4 (1982), pp. 77-93.
- MORENO, Gloria, «Sobre 'Prometeo XX', de José Luis Gallego», *Ínsula*, nº 402 (1980), p. 4.
- MÜLLER, Max, *La ciencia de la religión. Origen y desarrollo de la religión*, Buenos Aires, Albatros, 1945.
- NEAD, Lynda, *El desnudo femenino*, Madrid, Tecnos, 1998.
- NIETO HERNÁNDEZ, Purificación, «Algunas reflexiones sobre mitología griega: problemas de definición e interpretación», *Estudios clásicos*, nº 114 (1998), pp. 7-39.
- NIETO NUÑO, Miguel, «El mito de Prometeo en León Felipe», en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pp. 163-180.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2005.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José, *Vicente Aleixandre*, Barcelona, Júcar, 1982.
- OROZ RETA, J., «Cultura clásica y cristianismo», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 627-635.
- OVIDIO, Publio, *Metamorfosis* (traducción de Álvarez e Iglesias), Madrid, Cátedra, 2005.
- PANERO, Leopoldo María, *Poesía completa (2000-2010)*, Madrid, Visor, 2012.

- , *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid, Visor, 2001.
- PANOFISKY, E. y FRITZ, S., *Mitología clásica en el arte medieval*, Sans Soleil, Bilbao, 2016.
- , Dora y Erwin, *La caja de pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona, Barral, 1975.
- PASTOR CRUZ, José Antonio, *Corrientes interpretativas de los mitos (tesis de licenciatura)*, 1998. Formato web disponible en <http://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm>
- PAZ, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barra5, 1993.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Obras completas (volumen VIII). Prometeo*, Madrid, Renacimiento, 1924.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, Madrid, Cátedra, 1995.
- PINSKY, Mark I., *El evangelio según Los Simpson*, México D.F., Selector, 2010.
- PLATÓN, *Diálogos I (Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras)* (traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual), Madrid, Gredos, 2000.
- RAFAEL, Luis, *Entre Prometeo y Narciso. El siglo modernista (1880-1980)*, Madrid, UCM, 2013.
- RAHNER, Hugo, *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Barcelona, Herder, 2003.
- RAMOS, José, «Madrid y Barcelona, ida y vuelta: revisión de una polémica poética de los años 50», en *Actas XLIII Congreso Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo*, Madrid, 2008, pp. 9-18. Formato web disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_11.pdf
- REDONDO REYES, Pedro, «La tradición clásica en la obra de Franz Kafka», *Estudios Clásicos*, nº 132 (2007), pp. 107-126.
- RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones. Cartas del vidente* (traducción y edición de Ramón Buenaventura), Madrid, Hiperión, 1985.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «El cuerpo del ‘fantasma’. Sobre mitología literaria hispánica y progreso tecnológico», en *De Prometeo a Frankenstein*, Madrid, Evohé, 2012, pp. 93-132.
- ROMO FEITO, Fernando, «Escucho con mis ojos a los muertos». *La odisea de la interpretación literaria*, Madrid, CSIC, 2008.

- ROQUET, E., «Origen de la interpretación alegórica», en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1968, pp. 106-112.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, «Nuevas puntualizaciones sobre Prometeo», en *Homenaje a Antonio Tovar*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 437-488.
- SAMOSATA, Luciano de, *Diálogos de los dioses* (traducción de Juan Zaragoza Botella), Madrid, Alianza, 2005.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Francisco, «Heracles en Heródoto: una aproximación al tratamiento de la figura del héroe en el historiador de Halicarnaso», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 33 (2011), pp. 193-202.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, Manuel, «El mito de Pandora en Hesíodo: un nuevo análisis interpretativo de un relato esperanzador», *Minerva: Revista de filología clásica*, nº 12 (1998), pp. 41-52.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.
- SCALERA MCCLINTOCK, Giuliana, «El origen titánico de la raza humana. Modelos y desarrollo de un mito filosófico», en *Mitos sobre el origen del hombre*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, pp. 187-214.
- SCHÖKEL, Luis Alonso, *Apuntes de hermenéutica*, Valladolid, Trotta, 1994.
- SEBOLD, Russell P., «Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa, 1995, pp. 137-207.
- SEVILLA, San Isidoro de, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- SEZNEC, Jean, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983.
- SHATTUCK, Roger, *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, Madrid, Taurus, 1998.
- SHELLEY, Mary W., *Frankenstein*, Madrid, Siruela, 2000.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Defensa de la poesía*, Málaga, Los libros de la frontera, 2016.
- , *Prometeo liberado*, Madrid, Hiperión, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1981a.
- , *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila, 1981b.

- TORRES GUERRA, José B. (traductor), *Mitógrafos griegos*, Madrid, Gredos, 2009.
- TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne (tome I y II)*, Gèneve, Droz, 1964.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas, vol. XIII, (Poesía I)*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958a.
- , *Obras Completas, vol. XIV (Poesía II)*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958b.
- , *Obras Completas, vol. XV (Poesía III)*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958c.
- VV.AA., «El Romanticismo decimonónico: teoría y polémica», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa, 1997, pp. 75-149.
- VARELA ÁLVAREZ, Violeta, «El mito de Prometeo en Hesiodo, Esquilo y Platón», Pontevedra, Mirabel, 2006.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar, *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid, Alianza, 2002.
- VEGUE, David y LABRADOR, Germán, «Entrevista a Leopoldo María Panero», *Revista Kafka*, nº 2 (2003), pp. 327-347.
- VELANDIA ONOFRE, Darío, *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro* (Tesis Doctoral), Barcelona, 2014.
- Disponible en web (formato PDF):
diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/58623/1/DVO_TESIS.pdf
- VERDÚ, Vicente, *El estilo del mundo (La vida en el capitalismo de ficción)*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- , *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 2001.
- , *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1998.
- VILLENNA, Luis Antonio de, *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*, Madrid, Gredos, 2011.
- WIND, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.