

## Iconografía del mito de Prometeo

Toda auténtica mitología (y aquí entenderemos por mito la exégesis del símbolo) pretende no tanto relatar un comienzo como simbolizar aquello que mantiene al presente prisionero del origen. En la mayor parte de los casos se ha querido preservar esta dependencia otorgándole un carácter tan sagrado como intocable, instaurando castas sacerdotales o chamánicas cuya misión fundamental era blindar la conciencia de la deuda del presente para con el pasado frente a toda crítica. En Grecia, sin embargo, ocurrió algo bien distinto. Los griegos no solamente se negaron a refugiar sus mitologemas tras una ortodoxia, sino que, yendo más allá de lo que cualquier otra cultura se había atrevido a pensar, osaron ensalzar la dignidad del sacrilegio. Esto no quiere decir que en las tierras helenas no existiera ningún ámbito reservado a lo sacerdotal, sino que éste no era ni dogmático ni predominante.

A grandes rasgos podemos establecer, en el mundo griego, dos distintas maneras de enfrentarse al problema de la dependencia del presente para con el origen:

La primera bebe de las fuentes de las tradiciones órficas o demetéricas y pretende mostrar que el hombre lleva en su esencia un rastro divino. Desde esta perspectiva la labor más alta de una vida será aquella dedicada a revitalizar la presencia de la huella divina latente en el alma del hombre, a dinamizar un rescoldo casi dormido, pero que es portador de una luz eterna. La existencia humana, para esta tradición, no sería sino un paréntesis que conviene cerrar de la manera adecuada para dar así apertura a la presencia plena de lo precedente, esto es, de la inmortalidad. Por lo tanto en esta tradición se postulará la necesidad de sujetar el curso de la vida a unas prácticas determinadas, de acuerdo con algo que se considera normativo y cuyo punto inicial viene marcado por unos determinados ritos iniciáticos. El no iniciado es el otro, el extranjero, frente al cual el iniciado se siente miembro de una comunidad superior pero en la que existen diferentes grados. En los superiores el más santo marca, con el testimonio de su vida y la orientación de su palabra, una referencia luminosa. La deuda del presente para con el origen sólo se salda con la muerte, pero éste es única-

mente accesible a quien ha llevado la vida adecuada. Para éste la muerte no es sino un reencuentro con lo que era.

Mientras los mitologemas de la primera tradición apuntan a un origen más tracio que estrictamente helénico, los de la segunda son, a mi modo de ver, los más específicamente griegos y hacia ellos hay que mirar para encontrar una singularidad que, naciendo en Grecia, ha acabado latiendo en el pulso de Europa. Nos referimos, como ya hemos apuntado, a un grupo de relatos que sitúan el origen de la cultura en un acto sacrilego. Dicho esto así bien pudiera pensarse que no tienen nada de original. También el *Génesis*, por ejemplo, sitúa el origen de la cultura en un acto de rebeldía contra el mandato divino. Pero lo que separa radicalmente los mitos griegos de todos los demás es que no solamente se limitan a contar el sacrilegio, sino que se atreven a ensalzar el gesto sacrilego. Actuando de esta manera, una tradición semejante no puede pretender proteger su palabra tras el amparo de una dogmática sin traicionarse a sí misma pues, de hecho, lo que está diciendo es que todo acto de rebeldía es capaz de fundar cultura. Sin duda el grupo de mitos que mejor recogen la dignidad del sacrilegio son los engarzados en torno al mitologema de Prometeo.

La cultura occidental es deudora de estas dos tradiciones míticas, de forma que no sería descabellado proponer una historia de la misma que recogiera la sucesiva dominancia de una o de otra, en un movimiento de sístole-diástole que ha venido conformando, a lo largo de los siglos, eso que hemos llegado a ser. En estas líneas nos detendremos a considerar únicamente —y de forma necesariamente sucinta— uno de estos movimientos, el narrado por el mitologema de Prometeo, intentando recoger, a partir de su evolución iconográfica, algunos de los símbolos que conforman nuestra cultura. Pero antes de entrar en esta cuestión parece pertinente detenernos a señalar alguna de las características propias de este mitologema.

El mito de Prometeo desarrolla una perspectiva etiológica del origen de la cultura, no de su salvación. No puede ser de otra manera: si la cultura humana está encadenada a su origen, es decir, es deudora de una revuelta y está vitalizada por la rememoración de este acto fundador, entonces la humanidad se caracteriza por su sujeción al origen. Es, en este sentido, un mito radicalmente antiutópico. Incluso cuando, sobre todo a partir de Plotino, la iconografía de Prometeo adquiera una dimensión escatológica, tendrá siempre una re-

ferencia individual, nunca colectiva. Es cierto que Marx hablará del titán como del primer mártir del proletariado pero no puede dejar de reconocer el carácter individual de su rebeldía.

El mito nos cuenta que hubo un momento, anterior a toda cultura, en el que una humanidad prepolítica se sentaba en la misma mesa que los dioses a consumir manjares abundantes recolectados sin esfuerzo. En aquel tiempo previo al origen no había preocupaciones, ni trabajo, ni dolores, ni muerte. Ni tan siquiera había nacimientos, pues la mujer aún no había sido creada. El mito realiza un elogio del paraíso en el que la loa a la inocencia se confunde con la añoranza de una absoluta indolencia. En el paraíso no hay lenguaje, ni técnica, ni esperanza, ni vergüenza, ni justicia. Lo único que hay es, de hecho, la tutela directa de los dioses sobre unos hombres radicalmente menores de edad.

Llega el día, sin embargo, en el que el hombre decide realizar el trueque más trascendental de su historia: cambia felicidad (y minoría de edad) por humanidad (y mayoría de edad). La mera expresión de este deseo pone en marcha una nueva forma de vivir que sólo ahora merece plenamente el título de existencia. Éste es el sentido del sacrilegio prometeico. Prometeo ha introducido la cultura donde sólo había naturaleza o, si se quiere, ha hecho emerger la ironía donde sólo había cinismo. El habitante de la naturaleza es el sátiro, eternamente inocente, porque es ajeno a todo sentimiento de culpa. El de la cultura es el hombre. Mientras el primero sólo tiene descendientes, para ser hombre se ha de manifestar la voluntad de optar por una herencia: la del sacrilegio. Al hombre lo hace hombre la cultura, que no es sino la capacidad para recibir con aquiescencia sentimental cualquier gesto de traspasar una frontera. Otra cosa distinta es considerar si la repetición de este gesto es suficiente para desterrar de su interior el sátiro que era o, en todo caso, la añoranza por el sátiro que fue en un tiempo irremediamente perdido, cuando dejándose llevar por un estado de permanente entusiasmo, sin depender de las sujeciones y límites de la reflexión, como Sileno, tenía junto a sí a la diosa Embriaguez.

El sátiro no es sacrílego, puesto que en nada cree. El hombre, por el contrario, está condenado a heredar una cultura que, en tanto que le promete una autonomía, le impide encontrar acomodo en la heteronomía. Si la existencia humana está modelada de esta manera, esa misma existencia le obliga a renunciar a todo mundo dado a su medida. La repetición del gesto prometeico,

tanto si toma la forma de una revuelta social, de un sofisticado ritual cultural, o de una ofrenda en un altar (a partir de Prometeo todo altar no es sino la presencia de una mesa vacía anteriormente frecuentada por hombres y dioses, unidos en la común celebración de un banquete), es una apuesta por mantener viva la voluntad de ir más allá de lo dado. Es decir, de renunciar definitivamente a todo lo dado a medida.

La cultura humana es paralela, por lo tanto, a un movimiento de retirada de los dioses y, al mismo tiempo, esta retirada permite pensar la condición humana desde la categoría de la autarquía. Sólo tiene sentido interrogarse por el poder del hombre si su obra es capaz de manifestar una autonomía, de crear cultura. Es decir: la retirada de los dioses no abandona al hombre a la indigencia, sino que, bien al contrario, es condición necesaria para que surja la pregunta por el cuidado de sí.

Este conjunto de rasgos propios del mito de Prometeo no pretende agotar su capacidad para dar que pensar. Parece evidente que el mito, en tanto que exegésis del símbolo, sólo puede mostrarse, siendo refractario al encorsetamiento a que lo somete, inevitablemente, la explicación articulada con criterios lógico-deductivos. Sin embargo es posible que hayamos conquistado una perspectiva adecuada para detenernos, a continuación, en la recepción cultural de su iconografía y, más en concreto, en la que hace referencia al fuego, el martirio y la técnica.

## El fuego

El fuego que roba Prometeo del Olimpo es, según las más antiguas versiones del mito (sobre todo la de Hesíodo), una llama diminuta.

La llama, como ha puesto magníficamente de manifiesto Gaston Bachelard, es, entre los objetos del mundo que convocan al sueño, uno de los más grandes productores de imágenes. Representa la verticalidad, el proceso ascensional, el claroscuro psíquico, la soledad del soñador... Toda esta enorme complejidad simbólica se encuentra en el origen del mito. Sus posteriores reelaboraciones no harán sino activar lo que ya llevaba en sí de forma implícita.

La llama representa la permanencia del fuego, a pesar de que aquello de lo que se alimenta está condenado a convertirse en cenizas. En esta dirección el fuego de los hogares tradicionales, como ha visto Fustel

de Coulanges, no sólo sirve para preparar alimentos, también se erige en símbolo de la unión de distintas generaciones que han venido a reunirse junto a él. Aun cuando las anteriores hayan desaparecido, la respuesta a la convocatoria del fuego revive su memoria, permitiendo la pervivencia de lo antiguo en lo nuevo. De igual manera, el fuego que se guardaba en el recinto más sagrado de Atenas, en el Pritaneo, simboliza la continuidad histórica de la ciudad, al mismo tiempo que la comunión de los ciudadanos en una misma corriente histórica que salvaguardaba su identidad frente a la erosión del tiempo. Aún seguimos siendo deudores de esta ligazón simbólica entre llama y pervivencia de la memoria.

La llama y la voz son las dos más antiguas tecnologías de la copertenencia humana. Allá donde hay fuego los hombres se congregan a contar historias y, a la inversa, allá donde los hombres se congregan, acaba apareciendo el fuego como centro de la reunión. En cierta manera este doble gesto reproduce el calor afectivo que envuelve física y psíquicamente la relación entre la madre y el hijo. De forma contraria, la soledad, tal y como se presenta, por ejemplo, en la inmensa mayoría de los cuentos infantiles, no es sino la pérdida de referencias con respecto a la convocatoria de ese calor/fuego.

En algunas versiones del mito, posteriores a Lucio Accio (nacido hacia el 170 aC), Prometeo roba el fuego directamente de la fragua del dios herrero Hefestos-Vulcano. Se trata, por lo tanto, fundamentalmente de un fuego técnico, capaz de ablandar, modelar y gestionar la propia naturaleza. En este sentido simboliza al saber que guía al hacer técnico o, en terminología de Ernst Jünger, a las fuerzas titánicas, a los de hierro.

En la iconografía de los sarcófagos prometeicos romanos, posteriores al siglo tercero de nuestra era, la llama de Prometeo es la de una antorcha (prototipo de toda antorcha olímpica) y, por lo tanto, el fuego que lleva es vicario de otro fuego más fundamental. Dice un antiguo proverbio árabe que ninguna antorcha puede iluminar su propia base. Efectivamente, para iluminar la base de un fuego necesitamos de otro y así sucesivamente. ¿Pero existirá una llama capaz de iluminarse a sí misma? Ya Hesíodo pone claramente de manifiesto que el fuego de Prometeo no es estrictamente idéntico al de Zeus, entre otras cosas porque el fuego del hombre necesita ser permanentemente alimentado. El hispanorromano Higino, bibliotecario de Augusto, añadirá que lo que caracteriza al hombre es la

necesidad de cuidar del fuego, mientras que los dioses disponen de una llama autosuficiente. Para los romanos y también para los hombres del Renacimiento y del Barroco este fuego humano es símbolo de su propia razón. Prometeo, en una tradición que se remonta hasta Apolodoro, habría modelado al hombre con barro. Pero la figura que sale de sus manos está inerte, sin vida. La capacidad de dar vida al barro o, como dirá Calderón de la Barca en su *Estatua de Prometeo*, de despertar la razón dormida en el barro, es algo que no está al alcance del titán. Esta capacidad es exclusiva de un ser superior, la propia divinidad. En los sarcófagos prometeicos romanos y en algunas versiones literarias del mito, Prometeo, para dar vida a la imagen modelada con barro, robó el fuego de la razón divina. Acercando la llama a la cabeza de la estatua, ésta cobró vida (es decir: vida humana). Pero entonces, tanto la propia vida como la razón humana no dependen del barro (de la estricta naturaleza) sino de otro principio.

La antorcha ilumina, guía, orienta, ofrece un sentido al barro. El primer portador de la misma, Prometeo, es el símbolo de la filantropía (esta palabra aparece por primera vez en griego en el *Prometeo encadenado*, de Esquilo). La luz de su llama es como una estrella filantrópica. En un sarcófago prometeico del siglo II dC que se encuentra en el Louvre, aparecen juntas la figura de barro modelada por el titán, la antorcha y la estrella. La reproducción del acto de dar vida al hombre al acercarle el fuego de una antorcha se repite en una variadísima iconografía. Posiblemente quien mejor la representa sea el cuadro de Piero di Cosimo *Historia de Prometeo*, pintado hacia 1515. En un detalle de la obra aparece el titán esculpiendo en piedra su propio cuerpo con el palo de la antorcha que ha utilizado para traer el fuego a la tierra.

En la medida en que el acto prometeico simboliza la toma de consciencia de la figura inerte, este gesto puede explicar la liberación de las cadenas del mismo Prometeo, castigado por Zeus a permanecer ligado a una roca del Cáucaso. En esta dirección la antorcha, la estrella y la ruptura de las cadenas se encuentran en el origen de una iconografía de la liberación que nos resulta bien próxima. Por poner algún ejemplo bien diverso remito al lector al cartel de la película *Espoir*, de André Malraux; al emblema de la Editorial Prometeo, creada por Blasco Ibáñez; a la estatua de la libertad, de Nueva York; a la imagen dorada de Prometeo portando el fuego que se encuentra en las puertas del Rockefeller Center de Nueva York...

Lo que ilumina la antorcha prometeica es, sobre todo, la dimensión de la insatisfacción humana, animándonos a mantener presente la complejidad e irreductibilidad de nuestras esperanzas. Recordemos que, según Hesíodo, una de las consecuencias de la revuelta prometeica fue la creación de Pandora, quien movida por su curiosidad abrió la tapa de una tinaja en la que estaban guardados todos los males. Inmediatamente se escaparon la enfermedad, el trabajo, el dolor y la muerte, pero Pandora tuvo tiempo para encerrar a uno en el interior de la tinaja: la esperanza, que desde entonces habita en el interior de la casa del hombre. La esperanza es un mal porque pone de manifiesto la finitud humana. Los dioses omnipotentes no la necesitan. Pero en la medida en que se queda a vivir en la casa del hombre es uno de los componentes de su morar. Es ésta una cuestión permanentemente presente en Camus, quien en una fecha tan significativa como la de 1946, publicó su *Prometeo en los infiernos*. Según Camus, lo que Prometeo significa para el hombre de hoy es que la esperanza que nos brinda la oferta técnica ya no puede separarse de la estética. El hombre demanda, al mismo tiempo, y de forma irrenunciable, tanto oportunidades de felicidad como de belleza. Nunca podrá contentarse con una si se le niega la otra. Por lo tanto, «si se tiene hambre de pan y de brezo, y si el pan es lo más necesario, aprendamos a guardar el recuerdo del brezo».

## El martirio

Hesíodo nos cuenta que como castigo por el robo del fuego, Zeus encadenó a Prometeo a una columna e hizo que un águila le devorase el hígado durante el día. Para hacer perdurar el castigo, lo consumido de día volvía a crecer por la noche. Una de las representaciones más antiguas de este tormento es el que aparece en un kylix de figuras negras del pintor Arcesilao (hacia el 560 aC), que se encuentra en el museo etrusco del Vaticano. En él se muestra a Prometeo junto a su hermano Atlas, siguiendo fielmente la descripción de Hesíodo. El mundo helénico nos ha legado otras imágenes de este castigo, como la que aparece en una copa de figuras negras de estilo cireneo del Museo del Louvre, sin embargo no es un motivo especialmente frecuentado. Por otra parte durante la Edad Media la imagen del rebelde caído será monopolizada por otro portador de la luz, Lucifer. Esta situación se prolongará hasta que Milton se atreva a imaginarse, en su *Pa-*

*raíso Perdido*, un Lucifer de indudables rasgos prometeicos, ejerciendo de esta manera una decisiva influencia en la recuperación del mito del titán en la literatura y la pintura británicas. En el continente la fuerza plástica de la imagen del castigo de Prometeo será recuperada magistralmente por Tiziano (1549, Museo del Prado). A lo largo del Renacimiento y del Barroco se confunde con el tormento de Ticio (Ribera, 1632, Museo del Prado). Evidentemente, si lo que interesaba era reflejar lo dramático del castigo, ambos padecen uno similar. Sin embargo la extraordinaria riqueza simbólica del mito de Prometeo no tardará en imponerse (Jacob Jordaens, Rubens...).

Retengamos la imagen de una persona indefensa desgarrada por un ave rapaz. No es difícil descubrir su adecuación para representar la situación de sumisión extrema del débil frente a la crueldad caprichosa del poderoso despiadado. La síntesis la realizará Goya en *Las Resultas*. En este aguafuerte, una mujer medio muerta, que simboliza al pueblo desangrado tras la guerra, es despedazada por los vampiros del mal gobierno. En 1831 Grandville y Forest publicarán en *La Caricature* una imagen semejante. Ahora la mujer, sujeta con cadenas al suelo, es Francia. Las aves que la atacan son cuervos. El título que ponen a su obra no puede ser más explícito: *Francia devorada por todo tipo de cuervos*. Tanto Goya como Grandville y Forest recogen de esta manera una imagen que había sido ampliamente difundida en las vísperas de la revolución francesa: la del pueblo liberándose de las cadenas que lo sujetaban a la explotación de los poderosos.

En la iconografía de la izquierda estas imágenes son deudoras del *Manifiesto de los plebeyos* que Babeuf publicara en *Le Tribun du Peuple* el 30 de noviembre de 1795. Recojamos algunas líneas del mismo:

Pueblo, despierta a la esperanza, acaba con la desesperación que te sepulta [...]. Despierta a la vista de un futuro feliz. ¡Amigos de los reyes!, perded toda esperanza de que los mallos con los que habéis abrumado al pueblo le sometan para siempre jamás al yugo de uno solo [...]. ¡Dominadores culpables!, en el momento en que podéis azotar sin peligro a este pueblo virtuoso con vuestro brazo de hierro, os hará sentir su superioridad, se librará de vuestras usurpaciones y de vuestras cadenas, recuperará sus derechos primitivos y sagrados.

No puede sorprendernos que en el Romanticismo se produzca un amplísimo movimiento de recupera-

ción del mito de Prometeo, fundamentalmente en la versión trágica de Esquilo. En esta obra encontramos ya latentes gran parte de la simbología, e incluso del vocabulario, que movilizará tanto a los ilustrados como a los románticos. En la obra del trágico griego, Prometeo es encadenado para que aprenda a respetar a los dioses y a amar menos a los humanos. Quien lo encadena es Hefestos, empujado por el Poder y la Fuerza, que son los vigías de ese tirano despiadado que es Zeus. Pero a pesar del castigo el titán no se arrepentirá de lo que ha hecho. Fue consciente, plenamente, de sus actos y no encuentra motivo para renunciar a su filantropía. Al contrario, está convencido de que en tanto que este sentimiento crezca entre los hombres, los dioses se verán progresivamente más arrinconados entre los muros de su despecho. «¿Crees —le dirá Prometeo a Hermes— que levantaré mis brazos rogando a ese dios tan odiado por mí que me libere? Es cosa que no haré en modo alguno.»

Goethe y Nietzsche leerán con admiración estas palabras. A través de la lectura del primero, el segundo se atreverá a anunciar la muerte de los dioses.

Pero el sufrimiento de Prometeo puede leerse también de otra manera: como la preocupación que acompaña al hombre en su existencia. Así será visto, genialmente, por Higinio y cuando en el Renacimiento se recupere la mitología clásica, las dos obras pioneras de este esfuerzo, la *Genealogia Deorum* de Boccaccio (1486) y la *Mitologia* de Natale Conti (1551), se mantendrán especialmente atentas a esta lectura. Goethe recurrirá a Higinio en el acto V escena V de la segunda parte de su *Fausto*. A través de K. Burdach, Heidegger se detendrá con gran interés en esta imagen. Si Higinio había presentado el ser del hombre como «cura», es decir, como preocupación o inquietud permanente, Heidegger definirá la «Sorge», que traduce aquel término, como el existencial fundamental. En las letras hispanas nadie parece haberse sentido más atraído por esta cuestión que Unamuno, que la recogerá con gran intensidad en dos poemas. El primero es un soneto que titula *A mi buitre*, el segundo es una extensa composición, que lleva el título de *El buitre de Prometeo*. En carta dirigida a Maragall escribirá que esta última composición «es de las más mías». En ella Unamuno dirige, entre otras, las siguientes palabras al buitre que lo devora, llamado «Pensamiento».

¡Cuánto me quieres, buitre mío, cuánto!  
¡Con qué voraz cariño me devoras

encendido en deseo de mi cebo!  
¡Sangre eres de mi sangre, y es tu carne  
de mi carne renuevo!  
Me abrazas y me estrechas en tus garras,  
como en espasmo de fusión suprema;  
tiembla mi cuerpo de dolor entre ellas,  
palpitantes amarras,  
pero mi alma...  
mi alma a ti se vuelve, mi verdugo,  
pues que te debe de su vida el jugo.

Si la preocupación acompaña la existencia del hombre quizás no haya manera de eliminar a una para salvar a la otra. Como dice el poeta, si la vida es una herida, su curación equivaldría a la muerte. Ahora bien: hay diferentes grados de preocupación. Los más extremos son los que, huyendo siempre de lo mediocre, tampoco pueden conformarse con lo bueno, ya que ponen toda su esperanza en la búsqueda permanente de lo mejor. Pensando en estos últimos, André Gide publicó en 1899 su *Prometeo mal encadenado*. Según Gide, de las cadenas es fácil librarse, porque nos sujetan desde fuera, pero del águila no. Al águila la alimentamos nosotros mismos con nuestras esperanzas. El águila es nuestra criatura. Ahora bien, en la medida en que se alimenta de nosotros, cuanto más firme sea nuestra convicción en un futuro utópico, más famélico será nuestro presente, porque sólo se puede añorar el mañana si no se encuentra satisfacción hoy. Al águila la alimentamos, precisamente, con esa insatisfacción. La intensidad de su crecimiento no refleja otra cosa que el grado de nuestra incomodidad con lo que somos. El hombre que tiene un águila no ama a los hombres, sino a lo que los devora. Quizás se muestre permanentemente dispuesto a hacer algo por ellos, pero sólo en la medida en que les tiene lástima.

Sin embargo el Prometeo de Gide es capaz de liberarse de su águila. Para ello sólo precisará atreverse a vindicar el presente, liberándolo de toda sumisión con respecto a una incierta promesa de futuro. Cuando Prometeo descubra que el presente debe liberarse a sí mismo, invitará a sus amigos a un gran festín. Matará y guisará el ave que lo devoraba, que con el tiempo ha llegado a alcanzar un tamaño enorme. Éste será el plato al que los convidará. El banquete es la reconciliación del presente consigo mismo, el descubrimiento de que ninguna hipótesis de futuro puede hipotecar el disfrute del ahora.

## La técnica

En Hesíodo la entrega de la técnica prometeica a los humanos está descrita con un vocabulario sorprendente: el de la ocultación y el del engaño. Esquilo añade el concepto de ceguera. En definitiva, lo que nos están queriendo decir es que las técnicas humanas no son completamente diáfanas, ya que ocultan, entre otras cosas, los efectos no previstos que ponen en marcha nuestras buenas (o malas) intenciones (e, incluso, nuestra indiferencia).

Este carácter engañoso de las técnicas humanas puede contemplarse desde muy diferentes perspectivas. Por ejemplo: si el hombre es capaz de desarrollar técnicas es que no es un ser inocente (es decir, tiene unas ciertas responsabilidades con respecto a sus actos), pero si desconoce todo lo que pone en movimiento con sus actos es que no es omnipotente y, por lo tanto, tampoco es completamente responsable. El mundo de la técnica está limitado, de esta manera, por dos fronteras de muy difusos perfiles.

La plural dimensión de la técnica será recuperada por Rousseau en su *Discours sur le rétablissement des sciences et des arts*, de 1750. Remitiéndose al mito de Prometeo señala que fue un dios enemigo del reposo del hombre quien inventó las ciencias. Remitiéndose a una de las versiones más antiguas del mito añade que cuando Prometeo robó el fuego de los dioses, un sátiro, admirado y prendido de la belleza de su fulgor, quiso abrazarlo, pero el titán le advirtió: «Ten cuidado, lamentarás la pérdida de tu barba, pues el fuego quemando toca».

Herder, Wieland, Goethe, Vincenzo Monti, Hugo von Hofmannsthal... recogerán de diversas maneras esta preocupación roussoniana, pero en la cultura popular contemporánea la obra que más ha resaltado la doble faz de la técnica es el *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary W. Shelley. La génesis de esta obra no carece de interés. Mary W. Shelley comenzó a escribirla en 1816, es decir, cuatro años antes de que su marido, Percy Bysshe Shelley, compusiera su grandioso poema dedicado al titán, mientras estaba pasando unas vacaciones en Suiza, junto a Byron, quien, por cierto, dedicará también un poema a Prometeo.

Mary W. Shelley era hija del teórico anarquista W. Godwin y de Mary Wollstonecraft, autora de *Los derechos de la mujer*, una de las obras precursoras del feminismo. Haríamos bien, en consecuencia, tomándonos en serio la advertencia que la autora de *Frankens-*

*tein* nos dirige en el prólogo: su propósito no ha sido crear tan sólo un encadenamiento de hechos terroríficos. A ella le mueve el mismo propósito que guiará a su marido en su *Prometeo*: el de ensalzar las excelencias de la virtud universal. Cosa distinta es considerar si consiguió o no su propósito. En todo caso lo evidente es que al doctor Frankenstein lo impulsa una indudable voluntad filantrópica. Busca la sabiduría para poder transmitirla generosamente a las generaciones futuras, favoreciendo así a todo el género humano. Pero será esta misma filantropía la que, paradójicamente, le hará desatender tanto a sus familiares como a sus amigos para dedicarse por completo a la satisfacción de su esperanza: subsanar completa y definitivamente las carencias naturales del hombre. Si Frankenstein tiene alguna culpa, ésta, indudablemente, no recae en su obra, que nace completamente inocente, sino en el desmedido entusiasmo que ha puesto en su construcción. Como Prometeo, Frankenstein quiere modelar un hombre. Continuamente hace referencia, al relatar el desarrollo de sus trabajos, al entusiasmo, al acicate irresistible, al ardor apasionado, a la constancia inquebrantable, al empuje irresistible, al frenesí... Lo trágico reside aquí en que la obra que ha construido en modo alguno se corresponderá con las expectativas que ha puesto en ella su autor. La novela narrará, a partir del nacimiento de la criatura de Frankenstein (que como en el tiempo preprometeico hesiódico nacerá sin madre), la constante demanda de reconocimiento que el nuevo ser dirige a un hacedor tan decepcionado como esquivo. «Concededme la felicidad y seré virtuoso.» Esto es cuanto demanda, pero la respuesta que recibirá de su hacedor no puede ser más cruel: «¡Libra mis ojos de tu inmundicia!» Él quería hacer un Adán y ha producido un ángel caído. Por eso el doctor, que ingenuamente se había creído todopoderoso, no puede aceptar el reconocimiento que le brinda su obra y, sobre todo, es incapaz de concederle el suyo.

El continuador de la obra de M. W. Shelley será (proponiéndoselo o no) Hervet George Wells (1866-1946), alumno de T. H. Huxley, amigo íntimo de Darwin y el primer novelista inglés graduado en ciencias. No es exagerado afirmar que su obra, junto a la de A. Huxley, marca el fin del optimismo en el progreso científico de la humanidad, tal y como había sido postulado por Bacon y Marlowe. Si leemos *La máquina del tiempo* (1895), *La isla del doctor Moreau* (1896), *El hombre invisible* (1897), *La guerra de los mundos* (1898), *Los primeros hombres en la Luna* (1901), *An-*

tipificaciones (1901) o *Una utopía moderna* (1905) no nos será difícil descubrir en todas ellas a unos científicos animados por unos sentimientos semejantes a los que guiaron al doctor Frankenstein, es decir, por un optimismo ilimitado, una ambición ciega y una beatífica filantropía, pero absolutamente incapaces de prever los efectos de sus buenas intenciones.

En las letras hispanas cabe recordar, en la dirección que nos ocupa, a Ramón Pérez de Ayala. En 1924 publicó su *Prometeo*, donde nos narra cómo un joven perfecto desde todos los puntos de vista, se casa con una joven tan perfecta como él, con el fin de procrear al superhombre, al nuevo Prometeo. Sin embargo, de esta unión perfecta nacerá un niño raquítrico, quien, tras una juventud enfermiza e infeliz, sólo será capaz de ofrecer a sus semejantes como don el espectáculo de su ahorcamiento.

### El mito de Prometeo y el psicoanálisis

Un mito de una carga simbólica tan extraordinariamente rica como el de Prometeo no podría pasarle desapercibido al psicoanálisis. Freud se ocupó de él en un pequeño 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 «lengüetean» o «lamen».

Jung tratará de este mito en sus *Tipos psicológicos* y Bachelard en su *Psicoanálisis del fuego*. Para este último, el complejo de Prometeo es el complejo de Edipo de la vida intelectual. Con respecto a la carga simbólica de la llama, Bachelard desarrolla magníficamente este tema en *La llama de una vela*. Pero quizás quien mejor y más fielmente ha desarrollado la hipótesis

freudiana ha sido Paul Diel, en *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Prometeo crea al hombre con barro, símbolo de lo material, pero para darle vida necesita robar el fuego. Este fuego no es la luz del espíritu en su pureza, sino su forma utilitaria. Pero incluso bajo esta forma necesita ser robado. Representa, por lo tanto, al intelecto reducido. El castigo de Zeus no obedece, en consecuencia, a los celos del dios, sino a su oposición a la trivialización de la luz del intelecto. La llama del hombre no es pura. Pero de su impureza depende su cultura. Esta llama puede ser técnica, mística u orgiástica. Prometeo deviene símbolo de la humanidad porque su historia simboliza la historia esencial del hombre: el camino que parte de la inocencia animal (inconsciente) y que a través de la intelección (consciente) y el peligro de sus implicaciones (subconsciente) se lanza hacia la conquista de la vida superconsciente (Olimpo). El mismo camino estaría simbolizado en los mitos judeocristianos. En estos últimos el inconsciente está simbolizado por el paraíso; el consciente por la vida terrenal; el subconsciente por el infierno; el superconsciente por el cielo.

En varios sarcófagos romanos de iconografía prometeica, la figura modelada por el titán se ve completada por Atenea al introducirle en la cabeza una crisálida de mariposa. De esta manera el hombre es un ser de barro que sueña con tener alas. Pero no podrá satisfacer este sueño en vida. En todo caso es una esperanza que queda abierta con posterioridad a su muerte. Para realzar esto, en esos mismos sarcófagos se representa al alma del difunto con alas de mariposa. Añadamos que Creuzer ha recogido algunas imágenes grecorromanas en las que se representa a un hombre leyendo un libro junto a una calavera sobre la que revolotea, caprichosa, una mariposa. Dejemos abierto el símbolo. No lo forzaremos con explicación ninguna para dejar libre al lector la aventura de su comprensión.

### Anexo. Apuntes para una historia del mito de Prometeo

Las fuentes clásicas del mito de Prometeo son las siguientes:

- Escolio, *Iliada* I, 126.
- Hesíodo: *Teogonía* 50b s.; 571s. *Trabajos y días* 50 s.
- Esquilo: *La tetralogía de Prometeo*.
- Platón: *Protágoras* 321.

- Aristófanes: *Las aves*.
- Pausanias I, 24, 7; IX, 25, 6; X, 4, 4.
- Higino: *Fábulas* 142, 114, 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* I, 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.

Con respecto a la iconografía de Pandora:

1. En una copa ática de fondo blanco (c. 460 aC, Londres, British Museum) se encuentra entre Hefesto y Atenea, que le ajusta su vestido.
2. En una cratera que se atribuye al pintor de los Nióbidas (c. 460 aC, British Museum) aparece de pie en medio de una asamblea de dioses.
3. Pausanias relata que el nacimiento de Pandora figuraba en la base de la Atenea Parteno de Fidias, en el Partenón.
4. A partir del Renacimiento, la iconografía de Pandora se transforma, por influencia de Erasmo, a resultas de una confusión con la leyenda de Psique.
5. Roso (1530-1540) la dibuja abriendo la caja de los males (París, École des Beaux-Arts).
6. Jean Cousin la pinta con el título de *Eva Prima Pandora* (1549, París, Louvre).
7. El Greco la esculpe junto a Epimeteo (Museo del Prado).
8. Los neoclásicos, especialmente los ingleses, volverán a prestarle atención. J. Barry la dibuja engalanada, en una asamblea de dioses, dispuesta a cumplir su futuro destino (1791, Manchester, City Art Gallery). H. Howard, influido por los dibujos que ilustran el Hesíodo de Flaxman (grabados por W. Blake y publicados en 1817), retoma los tres episodios principales del relato hesiódico: *Pandora recibiendo los dones de los dioses*, *Pandora conducida ante Epimeteo por Mercurio* y *Epimeteo abriendo la vasija de Pandora* (1834, Londres, Sir John Soane's Museum).
9. Rossetti retomará el motivo misógino de la caja de Pandora (1871, localización desconocida).
10. Paul Klee (1920, col. particular) hizo de *La*

*caja de Pandora en naturaleza muerta* un motivo con evidentes connotaciones sexuales.

En cuanto a Prometeo, sus representaciones son mucho más abundantes, en concordancia con su protagonismo mítico:

1. La representación más antigua conocida es la de una ánfora tirrena (c. 550 aC, Florencia, Museo Arqueológico), donde se representa su liberación por Hércules, quien abate con sus flechas el águila que vuela hacia el titán, sentado en el suelo atado a un poste.
2. El motivo de la creación del hombre, conocido ya desde el siglo IV aC, no se representa hasta época más tardía:

2.1. En una piedra grabada (de finales del s. III aC, Londres, British Museum) vemos a Prometeo reuniendo los huesos de un esqueleto.

2.2. El tema se encuentra de manera mucho más elaborada en el arte romano, en particular en los sarcófagos.

3. La extraordinaria riqueza simbólica del mito de Prometeo será revitalizada en el Renacimiento por Boccaccio y Conti, cuya influencia será recibida por Calderón de la Barca en su *Estatua de Prometeo* y, en las artes plásticas, por:

3.1. Piero di Cosimo (c. 1510), que dedica dos paneles al mito. En uno (Munich, Alte Pinakothek) figura la disputa entre Epimeteo y Prometeo, la estatua del hombre recién creado y Prometeo remontando el vuelo hacia el cielo conducido por Minerva. En el otro (Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts), Prometeo roba el fuego del carro del sol, da vida al hombre y luego es atado a un árbol por Mercurio.

3.2. Rubens (1577-1640) le dedica dos cuadros: *Prometeo encadenado* (Museo de Oldenburg) y *Prometeo con el fuego* (Museo del Prado).

3.3. Otras representaciones son las de Salvador Rosa (1665, Roma, Galleria Nazionale); el *Prometeo encadenado* de Jacob Jordaens (1593-1678), que se encuentra en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia; Jan Cossiers; Tiziano, *Prometeo*, 1549. Museo del Prado; Ribera; Il Domenichino dedica dos frescos al tema, *Prometeo y Minerva* y *Prometeo liberado por Hércules* (1602, Roma, Palacio Farnesio); Luca Giordano traza la creación del hombre en su *Alegoría de la*



*vida humana* (c. 1680, Florencia, Palacio Medici-Riccardi).

3.4. El Romanticismo será extraordinariamente sensible a la simbología prometeica, que parece perfectamente apropiada para representar una nueva sensibilidad. N. S. Adam le dedica una escultura (1762, París, Louvre); G. Moreau, para quien Prometeo simbolizaba el «gran sacrificio que muere por la humanidad», confiere a su *Prometeo fulminado* el aspecto de un cristo pagano (c. 1689, París, Museo Gustave Moreau); A. Böcklin nos muestra, en contrapicado, al titán sujetado a una montaña. Su perfil se confunde con los de las rocas y las nubes (1882, Florencia, col. particular).

Al amparo del titán acogerán su pluma Hobbes, Rousseau, Goethe, Shelley, Herder, Vincenzo Monti, Carl Spitteler, Marx... y, tras ellos, Nietzsche, Kafka, Michelet, A. Gide, Freud, Eugenio d'Ors, Bachelard, Jünger...

En el ámbito musical merece una especial atención *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven (ballet, op. 43), compuesto en 1880 a petición del coreógrafo italiano Salvatore Vigano. Aunque el texto del ballet nos es desconocido, por diversas informaciones sabemos que celebraba a Prometeo como bienhechor de la humanidad a la que había hecho entrega de la conciencia y de las artes. El argumento ponía en escena dos estatuas, que por la potencia de la armonía se animaban poco a poco y se hacían partícipes de todas las pasiones humanas. Al final aparece por primera vez el tema heroico sobre el que elevará la gloriosa construcción final de la Sinfonía número 3 (*Heroica*). El *Prometeo* de Beethoven fue uno de sus primeros éxitos, con más de 20 representaciones en Viena entre 1801 y 1802. En un programa de mano de la época podemos leer lo siguiente:

Este ballet alegórico está basado en el mito de Prometeo. Los filósofos griegos, que conocían el mito, contaron la historia de la siguiente manera: representaron a Prometeo como un elevado espíritu que, encontrando a los seres humanos de su tiempo en un estado de ignorancia, los pulió gracias al arte y el conocimiento y dándoles leyes de buena conducta. De acuerdo con estas fuentes, el ballet presenta dos estatuas animadas que, bajo el influjo de armonía, son capaces de alcanzar todas las pasiones de la existencia humana. Prometeo las conduce al Parnaso para recibir instrucción de Apolo, dios de las artes...

Sobre la presencia de las estatuas, quizás no sea descabellado suponer una influencia de la comedia de Calderón *La estatua de Prometeo*. Salvatore Vigano (nacido en 1769) vino a España cuando cumplió los veinte años, donde se casó con la bailarina María Medina. Fue Vigano quien le dio a Beethoven el guión del ballet. Por cierto que más tarde, en 1813, montará otro Prometeo, mezclando la música de Beethoven con *La Creación* de Haydn, obteniendo un gran éxito en La Scala de Milán.

Otras composiciones musicales dedicadas a este tema son la de Gabriel Fauré (su ópera *Prometeo* fue estrenada en 1900); Jacques-Élie Halévy (1799-1862), que compone música de escena para el *Prometeo encadenado* de Esquilo (1849); Franz Liszt (1811-1886), quien entre 1850 y 1855 compuso un poema sinfónico titulado *Prometeo*; la *Cantata para solos, coro y orquesta* de Camille Saint-Saëns (1835-1921), titulada *Las bodas de Prometeo* (1867); Alexander Nikolaievich Scriabin (estrena *Prometeo*, sinfonía número 5 en 1910); Carl Orff (*Prometeo*, ópera estrenada en 1968)...