

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

# **LA HERENCIA PROMETEICA: EL SUJETO REBELDE**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura **Mención en Literatura General y Comparada**

Alumna:

**Carolina Brcic**

Profesora Guía: Irmtrud König

**Agosto, 2003**



<b>Introducción .</b>	<b>1</b>
<b>Hesíodo: Prometeo y el conflicto de la Metis .</b>	<b>5</b>
<b>Esquilo: Prometeo y la lucha por la Témis .</b>	<b>15</b>
<b>Romanticismo y Mitología . .</b>	<b>25</b>
<b>El Sujeto romántico .</b>	<b>33</b>
<b>El sujeto romántico: sus fundamentos filosóficos .</b>	<b>33</b>
<b>El sujeto romántico: entre la Ilustración y la subjetividad .</b>	<b>36</b>
<b>El sujeto romántico como rebelde social . .</b>	<b>40</b>
<b>Un nuevo espacio: el sujeto romántico y la Naturaleza .</b>	<b>41</b>
<b>La experiencia creadora: el sujeto romántico y la “romantización” del mundo . .</b>	<b>42</b>
<b>El sujeto romántico: el rebelde literario .</b>	<b>44</b>
<b>Goethe: el rebelde creador .</b>	<b>45</b>
<b>Los románticos ingleses .</b>	<b>57</b>
<b>Lord Byron: el rebelde maldito .</b>	<b>61</b>
<b>Shelley: el libertador de la humanidad . .</b>	<b>69</b>
<b>Kazantzakis: la ascensión del hombre . .</b>	<b>81</b>
<b>Conclusiones .</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .</b>	<b>99</b>
Bibliografía de las obras estudiadas . .	99
Bibliografía acerca de mitología, mito y autores griegos: .	100
Bibliografía marco teórico .	100
Bibliografía sobre Romanticismo y los autores estudiados: .	101
Bibliografía crítica sobre Kazantzakis . .	102



# Introducción

La cultura griega nos ha legado un gran repertorio de mitos que persisten, aún hoy, en el inconsciente colectivo, y que ha nutrido a la literatura occidental. De este gran corpus de relatos, existe uno que ha cautivado la imaginación de poetas y escritores a lo largo de la historia y que, pese a las diferentes interpretaciones que se le han otorgado, ha mantenido su esencia intacta: el *mito de Prometeo*.

La intención de estas páginas es analizar la recepción de este mito, a partir de una dimensión: la construcción de un arquetipo, el sujeto rebelde.

Nos parece importante señalar desde un principio, cómo surge en nuestra lectura la inquietud por este aspecto del mito, es decir, cuál es la mirada que orientó nuestro análisis. En nuestra investigación del Romanticismo nos interesó particularmente un aspecto que es una constante dentro de las obras literarias, la figura del rebelde. En su gran mayoría, los personajes románticos poseen una actitud contestataria y desafiante hacia todo lo que los rodea. La lectura de Percy Bysshe Shelley y su *Prometheus Unbound*, nos hizo reflexionar sobre la actitud “rebelde” de este personaje y que se observa también en muchos de los protagonistas de las obras de este período. Desde aquí surge la pregunta por la **“actitud prometeica”**: cuál es el motivo que hace que los artistas románticos se inspiren en este mito y comprender cuál es la herencia de Prometeo que asumen los personajes -y también los poetas románticos- que los lleva a identificarse con él. Esta es la lectura del mito que nos interesó, cómo los románticos se apropiaron de él y cómo “revitalizaron” la esencia de la figura prometeica.

La imagen del rebelde en el mito de Prometeo es entonces la dimensión que nos

interesa analizar en estas páginas y desde esta premisa haremos una lectura comparada de los textos.

El mito de Prometeo se remonta a los orígenes de la literatura griega, específicamente al siglo VIII a.C.. En esta época el poeta Hesíodo, en sus obras *Teogonía* y *Los trabajos y los días*, relata la fábula de Prometeo, estableciendo las principales unidades constitutivas del mito, los mitemas.

Este mito nos relata la historia del Titán que, desafiando el poder y la autoridad de Zeus, robó el fuego divino para entregárselo a los mortales. Como castigo a esta rebelión, Zeus mandó a encadenar a Prometeo a una roca, hasta donde llegaba un águila que devoraba sus órganos, los que se regeneraban eternamente. Los mortales, directos beneficiarios de la rebeldía prometeica, también fueron castigados con duros males, personificados en la figura de Pandora, la primera mujer.

Ésta es la fábula que cautivó a Esquilo y lo llevó a escribir -presumiblemente- la primera pieza literaria en torno a este mito. La trilogía de Esquilo, de cuyas partes sólo ha llegado una hasta nosotros, ha sido considerada por los autores modernos y contemporáneos como el referente más importante del mito de Prometeo.

Es necesario señalar, como se verá más adelante que, si bien Hesíodo nos muestra a Prometeo como un individuo que se rebela ante la autoridad de Zeus, en su obra, el personaje es descrito desde una perspectiva negativa y su personalidad aparece caracterizada como juguetona e “inofensiva”. A pesar de que en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días* aparece la figura del “rebelde”, hemos considerado importante analizar el sentido de la “utilización” del mito en Hesíodo, por ser la primera referencia que tenemos de la fábula.

Nuestro análisis en propiedad se inicia con el *Prometeo Encadenado* de Esquilo, ya que es en esta obra en la que observamos la esencia del mito que se mantendrá hasta la actualidad. Es el dramaturgo griego el que dota a Prometeo de la grandeza trágica que persiste en las obras modernas, y construye un nuevo tipo de héroe, el rebelde.

Es esta dimensión del personaje y su evolución la que nos interesa destacar y analizar en las obras posteriores.

Nos hemos detenido particularmente en un momento de la historia literaria, el Romanticismo, porque es el primer movimiento artístico de la modernidad que reflexiona sobre el quehacer estético. En el marco de esta reflexión encontramos dos aspectos interesantes, por una parte, un gran interés por el tema de la mitología como fuente de la creación poética y artística, y por otra, la creación de nuevos mitos y la “recepción creativa” de mitos antiguos. Es en este contexto, en el que el mito de Prometeo alcanza una gran proyección. Diversos poetas, entre los que destacan Johann Wolfgang von Goethe, Lord Byron y Percy Bysshe Shelley, rescatan el mito de Prometeo y escriben sus propias obras, inspirados en la figura del Titán.

Hemos considerado necesario detenerse en dos niveles dentro del tratamiento del mito: la importancia que cobra la mitología dentro del Romanticismo como fuente de poetización, y la utilización de la figura de Prometeo como símbolo del “gran mito romántico”, es decir, la configuración del sujeto como un arquetipo: “el rebelde”.

---

En el primer nivel, es decir, en la recepción del mito por parte de los románticos, nos detendremos en la importancia que adquiere la mitología para el proceso de creación poética. Para los románticos, el mito otorgaba una realidad inobjetable y con un valor en sí mismo a la poesía. De esta reflexión, nace la necesidad de incorporar antiguos y nuevos mitos a la creación artística. Es así como la “mitologización”, entendida también como la lectura y reescritura de antiguos mitos, junto con la inspiración en su propia realidad, les permitió crear imágenes simbólicas sintetizadoras.

Este proceso de “mitologización” busca, a través de los mitos, crear nuevas imágenes poéticas que sintetizan simbólicamente, su visión de la realidad.

En esta creación de nuevas imágenes simbólicas, opera el segundo nivel del mito que ya hemos mencionado. La figura arquetípica que se proyecta en el relato mítico, en este caso Prometeo, les permite a los románticos construir su propio gran mito, el rebelde.

La caracterización de Prometeo en la obra de Esquilo - una de las fuentes más importantes para los románticos- se potencia en las obras de este período y adquiere grandes proporciones. Su caracterización como individuo altanero, soberbio, rebelde y contestatario, que se opone a los arbitrarios e injustos designios de la autoridad, cobra grandes resonancias dentro del pensamiento romántico. Esta figura simboliza en gran medida, lo que estos autores conciben como el “verdadero sujeto romántico”.

Para comprender el interés por este mito dentro del Romanticismo, hemos creído necesario considerar ciertas variables históricas y filosóficas que dan cuenta de una nueva sensibilidad y por ende, de una nueva percepción del sujeto. Esta nueva percepción del individuo se proyecta literariamente como un arquetipo, el sujeto prometeico.

El análisis del mito de Prometeo en el Romanticismo, se centrará en los tres autores ya señalados, Goethe, Lord Byron y Shelley. Observaremos cómo estos tres autores que se enmarcan dentro de la sensibilidad romántica, reescriben el mito antiguo en función de una propuesta estética: caracterizar a Prometeo como el individuo romántico por excelencia, el rebelde. En el estudio detenido de las obras de estos poetas, destacaremos aquellos aspectos comunes y las variantes particulares que ellos proponen. Es así como Goethe en su drama *Prometheus* ve al Titán como el rebelde creador, Byron en su poema *Prometheus*, al rebelde maldito y Shelley en su drama lírico *Prometheus Unbound*, al verdadero liberador de la humanidad. A pesar de estas diferencias, en estos tres “**Prometeos**” que encarnan al sujeto romántico, se mantiene la misma esencia.

Por último, hemos querido incorporar en nuestro análisis la proyección del mito en una obra contemporánea. La trilogía de Prometeo de Nikos Kazantzakis muestra la riqueza y actualidad de un mito que ya cuenta con veintiocho siglos de vigencia.

La elección de Kazantzakis no ha sido arbitraria, por un lado nos ha parecido interesante cómo un escritor griego lee, interpreta y actualiza su propia tradición literaria, y por otra parte, creemos que la figura del rebelde se consolida en Kazantzakis de manera absoluta.

En las obras *Prometeo Portador del Fuego* y *Prometeo Encadenado* del poeta griego, observaremos cómo lo que los románticos concibieron como un arquetipo, el rebelde o el sujeto prometeico, se convierte en el verdadero impulso que debe anidar en cada hombre para conquistar la libertad absoluta.

Así como en la lectura romántica del mito consideramos la nueva subjetividad que se proyecta en los textos, en Kazantzakis veremos cómo una nueva visión del hombre, surgida de la filosofía de Nietzsche y de los autores existencialistas, así como de los acontecimientos históricos ocurridos en la primera mitad del siglo XX, son muy iluminadores para comprender la visión del hombre rebelde que se desprende de las obras de Kazantzakis.

Nos ha parecido importante cerrar la lectura comparada de este mito, considerando la propuesta de un autor tan trascendente de la literatura contemporánea como Nikos Kazantzakis, pero a la vez tan desconocido en lengua hispana.

# Hesíodo: Prometeo y el conflicto de la Metis

Mitos y leyendas forman parte del acervo cultural de los pueblos, han modelado de alguna manera su idiosincrasia y han constituido también, fuentes de conocimiento para acercarse a ellos. Toda época ha leído e interpretado mitos de otras culturas y de otros tiempos desde su particular visión. Los ha recogido, incorporado y también reformulado, poniendo el acento en aquellos aspectos que le sirven para explicar su propia circunstancia.

En su gran mayoría, los mitos griegos han cruzado la cultura occidental y también su literatura. Es así como constantemente se vuelve la mirada hacia ellos, se los relee, actualiza y se proyectan con un significado particular. Muchas de las figuras de la mitología griega, entre ellas la que nos interesa, la figura de Prometeo, se han convertido en un arquetipo. Ya sea por las ideas o las motivaciones que encarnan, se han convertido en símbolos que se proyectan desde la literatura y encuentran eco en la cultura.

Si consideramos a Homero y Hesíodo como las bases literarias que sustentan la cultura y literatura griega, comprenderemos también que ellos constituyen el primer intento por fijar una mitología que se encuentra dispersa por la transmisión oral.

Para la tradición literaria occidental, Homero es sin duda el padre de la literatura griega y *La Iliada* y *La Odisea* las obras fundacionales de la épica. Por siglos se ha considerado a estas obras como las fuentes literarias para acercarse a la historia y cultura griegas, no en vano en su propio tiempo - siglo VIII a.C. y siguientes- fueron las

principales fuentes de enseñanza para el pueblo griego. En ellos encontramos cuantiosa información sobre las costumbres, hábitos y prácticas de aquella sociedad que, inicialmente, a través de la narración oral se perpetuaron por generaciones. Libaciones, ritos funerarios, ofrendas a los dioses, costumbres alimenticias son parte de las prácticas cotidianas de los héroes de Homero que dan cuenta de las tradiciones y costumbres de aquella época. Información histórica sobre las prácticas guerreras se desprende también del relato, es así como podemos conocer las armas, el material empleado en su confección, las tácticas militares, los trofeos y botines, y también un código ético diplomático. Importante de señalar son también los pueblos que conformaban la antigua Hélade y que participan en el combate de Troya, datos que permiten conformar una suerte de retrospectiva histórica acerca de la conformación e identidad del pueblo griego. Pero quizás uno de los aspectos más interesantes, tanto para los oyentes de aquellas narraciones como para el estudioso de las civilizaciones antiguas, es el inmenso material religioso mítico que proporcionan estas obras. Tan importantes como las hazañas de Aquiles y Odiseo, son las de sus dioses, Zeus, Atenea, Apolo, Afrodita que intervienen en el relato. Se ha establecido que con Homero se inicia la identificación del panteón olímpico de los dioses griegos. En sus obras, las deidades aparecen caracterizadas con rasgos más o menos definidos que perviven en el culto posterior.

Hesíodo, un poeta probablemente contemporáneo a Homero, aún cuando posterior, educado en esa tradición, moldeará y configurará los rasgos de las divinidades griegas en dos obras que se consideran tan indispensables como las homéricas para comprender la cultura griega. La *Teogonía* y *Los trabajos y los días* son las obras del poeta apacentador de ovejas que, inspirado por las musas, canta el nacimiento de los dioses y el trabajo diario de los campesinos.

La *Teogonía* es el primer intento por configurar en forma casi programática el panteón olímpico de los dioses griegos. Inspirado por las musas del Helicón, Hesíodo quiere cantar la gloria de Zeus y su regia potestad. Para ello se remonta al inicio de los tiempos en que surge desde el caos, la Tierra. El poeta va narrando el germen del cosmos y cómo los elementos personificados, aire, tierra, agua van cobrando forma para constituirse en divinidades arcaicas. La tríada Urano, Cronos y Zeus muestra la evolución en el ejercicio del poder absoluto por sobre todos los otros elementos. Las constantes luchas internas y la usurpación violenta del poder de parte de los hijos a los padres, hasta llegar al reinado absoluto y justo de Zeus, le permite a Hesíodo hacer desfilar un sinnúmero de deidades de diversa importancia. Es Hesíodo, el primer poeta que ha llegado hasta nosotros y que en forma programática, le otorga a estas figuras sus características principales y que perdurarán tanto en la literatura como en el culto oficial que se les rendirá en las polis<sup>1</sup>. Aquí encontraremos la gestación y el nacimiento de algunos de los dioses más relevantes de la religión griega: Zeus desde el vientre de su madre, Gea, quien para salvarlo de su padre lo esconde en las colinas del monte Argeo; Atenea nacida desde la cabeza de su padre, sin intervención femenina; Afrodita, que

---

<sup>1</sup> Es necesario señalar que, aún cuando las obras de Homero hacen referencia constante a este universo mítico, las características y atribuciones de los dioses aparecen en forma intercalada en la narración. A diferencia de Homero, Hesíodo en su *Teogonía* se refiere exclusivamente al mundo de los dioses y establece en forma definitiva las características que a lo largo de la tradición "literaria" mantendrán.

emerge desde la espuma del mar producto del semen de su padre Urano, cuyos órganos vitales caen al Océano tras ser mutilado por su hijo Cronos.

Junto con narrar la gestación o nacimiento de los dioses, el poeta entrega algunos de sus atributos y funciones principales, que se mantendrán en el culto posterior.<sup>2</sup>

Es en este relato donde encontramos por primera vez la figura mítica que nos interesa en este análisis, Prometeo.

Hesíodo lo identifica como el hijo de Jápeto<sup>3</sup> y Clímene, hermano de Menecio, Atlante y el torpe Epimeteo, los que fueron castigados por Zeus. Menecio fue enviado al fondo del Erebo por su insensatez y desmedida osadía, a Atlante, Zeus le asignó el destino de sostener el cielo más allá de las Hespérides. Epimeteo fue desde el principio, tal como lo señala el poeta “un mal para los laboriosos hombres, pues por primera vez aceptó una doncella modelada por Zeus”<sup>4</sup>.

A diferencia de sus hermanos y de los otros Titanes -divinidades más antiguas que Zeus, que tras intentar sublevarse, fueron enviados al Tártaro por el Crónida-, Prometeo gozaba del favor del padre de los dioses. Caracterizado como un sujeto mañoso, de versátil astucia, quiso poner a prueba la inteligencia de Zeus, por lo que tramó un engaño. Trozó un buey en partes iguales, dejando en un lado las carnes y vísceras envueltas en la piel, y en otra parte dispuso los blancos huesos y los recubrió con brillante grasa. Los ofreció al padre de los dioses y éste -según Hesíodo- previendo el engaño, escogió la ofrenda de los huesos. Zeus se encolerizó y como castigo a los humanos les negó el fuego divino. Pero una vez más Prometeo burló la inteligencia divina, robó la llama divina pasándola por una cañaheja hueca y se la entregó a los mortales. Herido en su orgullo y autoridad, Zeus concibió un doble castigo, encargó a Hefestos, el herrero inmortal, confeccionar una doncella, que fue ataviada por Palas Atenea. La doncella, llamada Pandora, que significa “regalo de los dioses”, fue enviada a los hombres portando un cofre con todos los males para la perdición de los mortales. Por otro lado, mandó a atar a Prometeo con férreas cadenas a una columna y envió un águila para que incesantemente devorara el hígado del Titán que cada noche se regeneraría. Tiempo después- no se precisa cuánto-, el hijo de Zeus y Alcmena, Heracles, mató al águila y liberó al Titán de su tormento.

En *Los trabajos y los días*, Hesíodo retoma el mito de Prometeo, que ya había enunciado en la *Teogonía*, haciendo hincapié en ciertos aspectos que la obra anterior sólo menciona al pasar.

Los *Erga (Trabajos y días)* es una obra radicalmente distinta a la *Teogonía*, tanto en

---

<sup>2</sup> Es así como Atenea es caracterizada por su fuerza y prudente decisión, además de señalar su gusto por los gritos, las guerras y las luchas. Cfr. Hesíodo: *Teogonía*. Madrid: Alianza Ed., 1997 p.34

<sup>3</sup> Jápeto es hijo de Urano y Gea, por tanto pertenece a los dioses de la primera generación, al ser hermano de Océano y Cronos. Tras la oposición de los Titanes hacia su padre, logran instaurar a Cronos en el poder, pero éste también los exiliará. Zeus, liberará a sus tíos paternos, para luego castigarlos una vez más cuando intenten sublevarse.

<sup>4</sup> Cfr. *Teogonía*. Obra cit. p.42

los temas que aborda, como en su estructura y orientación. Concebida como una obra didáctica, el poeta busca aleccionar a su hermano Perses en la conducta ciudadana y en los trabajos propios del campesino. La obra se inicia con una invocación a Zeus, como aquel que endereza lo torcido, que todo lo sabe y prevé y que se alza como el soberano justo. Perses, que ha actuado con imprudencia y en forma alevosa, debe enmendar su conducta. Es por ello que su hermano le entrega una serie de consejos. Pero antes de estas lecciones de buen vivir, Hesíodo recurre a tres mitos para explicar la decadencia humana y el estado desmejorado en que viven los hombres de su tiempo.

El primer mito que aparece en este relato es el de Prometeo, el que se vincula directamente con el de Pandora. En los *Erga*, se alude - sin especificar- a los engaños que urdió Prometeo en contra de Zeus, por lo que el padre de los dioses ocultó el fuego para los hombres<sup>5</sup>. Encontramos aquí una variante en relación a la *Teogonía*, en ella se mencionaba que Prometeo robaba el fuego con intención artera, mientras que en esta obra se destaca que lo hace “para bien de los hombres”.

También en este texto, el poeta relata la creación de la primera mujer, Pandora, la doncella modelada por Hefesto, quien en este caso es ataviada no sólo por Atenea, sino por varios dioses con diversos dones. Atenea le enseña a tejer, Afrodita le entrega la sensualidad y la gracia y Hermes la dota de una mente cínica y un carácter voluble.

Otra variación frente al texto de la *Teogonía*, radica en el hecho de que la doncella es enviada al torpe Epimeteo, quien desoye los consejos de su hermano Prometeo, de no aceptar jamás ninguna dádiva que provenga de Zeus. Pandora, al abrir la tapa de la jarra que contiene en su interior los males para la humanidad, deja que éstos se desperdiquen por toda la tierra, quedando en su interior sólo la esperanza.

Hesíodo destaca la insensatez y torpeza de Epimeteo, quien desoye los consejos de Prometeo, para recalcar la importancia de sus propios consejos dirigidos a su hermano. La insistencia en el torpe Titán, resalta la necesidad de que Perses escuche sus consejos, para que no le ocurra lo que a Epimeteo.

En esta obra, Hesíodo omite el engaño en el reparto de las carnes, tampoco da cuenta del suplicio y tormento al que es sometido el Titán como castigo. Su interés se centra en este texto, en las penurias que acarreó para los hombres el proceder de Prometeo.

Es por esto que, tras narrar el mito de Prometeo y Pandora, procede a relatar el “mito de las Edades”, que le permite al poeta explicar el origen de las desgracias humanas.

En el “mito de las Edades”, el poeta recurre a cuatro variaciones del metal para explicar la degeneración de la raza humana que se corresponde con las gradaciones del oro, la plata, el bronce y el hierro<sup>6</sup>. Hesíodo plantea con este mito, que la degradación física y moral de la humanidad, no se debe a un capricho divino, sino a la incapacidad del hombre de procurar su propio bien, y por el contrario buscar su desventura.

La inclusión de estos mitos en los *Erga*, le sirven a Hesíodo para ilustrar el origen de

---

<sup>5</sup> Hesíodo parece suponer que su destinatario conoce la primera parte del mito en que Prometeo engaña a Zeus en el reparto de los trozos del buey. De esto se desprende que el destinatario también conoce la obra en que el poeta expone esta parte del mito, la *Teogonía*.

los males en el mundo y la figura de Prometeo se alza como un ejemplo de la forma en que no se debe actuar. Los individuos que, como el Titán, pretenden engañar a la justicia - para el poeta, Zeus encarna la justicia suprema- deben ser castigados ejemplarmente. En ese sentido, la exposición del mito se plantea como una advertencia para el actuar de los individuos, particularmente para aquellos que, como Perses, han querido burlar la justicia para quedarse con los bienes que les pertenecen a otros.

**Así no es posible escamotear ni transgredir el designio de Zeus. Porque ni siquiera el Japetiónida, el benefactor Prometeo, logró zafarse de la abrumadora cólera de aquél, sino que por la fuerza, por muy sabio que fuera, le atenaza una enorme cadena.**<sup>7</sup>

Como ya hemos señalado, Hesíodo es el primer autor -que ha llegado hasta nosotros- en consignar por escrito el mito de Prometeo, mito que expone en sus dos obras principales, la *Teogonía* y los *Erga*. Entre ambos textos se pueden observar algunas variantes, por ejemplo el hecho de escoger ciertos aspectos del mito que se quiere resaltar en función de la orientación de las obras. Estos aspectos son las unidades constitutivas del mito, que Levi Strauss ha denominado "mitemas"<sup>8</sup>. En estas páginas consideramos a los mitemas sólo como unidades básicas de análisis para la interpretación del mito. Es por ello que en estas dos obras de Hesíodo en que se relata el mito de Prometeo, podemos distinguir seis mitemas:

- 1.- Engaño de Prometo a Zeus en los sacrificios.
- 2.- Castigo del Crónida a los hombres, privándolos del fuego.
- 3.- Robo del fuego divino, nuevo engaño de Prometeo en favor de la humanidad.
- 4.- Castigo a la Humanidad, creación de Pandora y envío de los males a los hombres.
- 5.- Castigo a Prometeo, encadenamiento y tortura.
- 6.- Liberación de Prometo por Heracles.

Si bien en la *Teogonía* Hesíodo expone los seis mitemas que componen el mito, pues da cuenta de él en su totalidad, se centra fundamentalmente en las cuatro primeras

<sup>6</sup> El mito de las Edades presenta cinco etapas: una primera época, la de oro, en que los hombres convivían con los inmortales disfrutando de alegrías y goces sin preocuparse de la muerte que se los llevaba en el sueño. Cuando esta raza se extingue, Zeus los transforma en daimones benignos, protectores de los mortales. En la segunda, la edad de la plata, los hombres se criaban junto a sus madres durante un lapso de cien años y luego en su adultez vivían poco tiempo. A esta raza Zeus la sepultó por no rendir los honores correspondientes a los dioses. En la tercera edad, de bronce, los hombres eran guerreros terribles, así como de este metal eran sus armas, también lo eran sus casas y corazones. Se extinguieron por su propia mano. Una cuarta edad recibe el nombre de la edad de los héroes, en esta época encontramos a los héroes de Troya y Tebas. Después de su muerte estos semidioses moran junto a Cronos. La última edad, es la época de Hesíodo, edad en que abunda la miseria, el hambre y el dolor. Recibe el nombre de edad de hierro, puesto que es el metal de más baja gradación, que se corresponde con la degradación experimentada por la raza humana.

<sup>7</sup> Cfr. *Teogonía. Obra cit. p.46*

<sup>8</sup> Véase Claude Levi Strauss: *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Paidós, 1992 pp. 232- 234

unidades. Estos cuatro mitemas se articulan en torno al tema del “engaño”, en que la rivalidad entre Zeus y Prometeo se expone como un conflicto que busca resaltar la inteligencia de ambos. El duelo entre la “inteligencia” y la “astucia”, que encarnan ambos personajes se desarrolla en el plano de la *métis*.

El concepto de *métis* se debe entender como la inteligencia astuta, aquella que nace del “dólo” o el engaño.<sup>9</sup>

Tal como señala Pierre Vernant, “**todo el relato consiste en un duelo de astucia - para ver quién engañará a quien- entre el titán poseedor de la *métis* y el Olímpico, rey de los dioses, el metioesis**”<sup>10</sup>, es decir, entre Prometeo que encarna la astucia y Zeus, “que sabe planes eternos” y que por tanto, posee la inteligencia más preclara.

El conflicto entre Prometeo y Zeus radica por tanto en el poder de la inteligencia y el engaño. Para el poeta los dos personajes encarnan la astucia, ambos aparecen caracterizados en el plano de la *métis*, pero mientras la inteligencia y clarividencia de Zeus es ensalzada, la de Prometeo es presentada negativamente. Adjetivaciones como el embaucador, engañoso, artero, el de torva astucia, el burlador, intentan disminuir la figura del Titán frente al Olímpico, que se muestra como “**el conocedor de planes eternos**” y previsor.

Siendo la *métis* una cualidad, en Prometeo se convierte en un rasgo negativo porque desafía al que todo lo sabe y presente. Esta característica de Prometeo debe verse en función del sentido que tiene el mito en esta obra. La *Teogonía* se debe entender como un conjunto de mitos etiológicos, es decir, aquellos que buscan explicar las causas y orígenes de ciertos fenómenos y costumbres. Al explicar cómo surge el universo, la tierra, el mar y los diferentes elementos a partir de las personificaciones de los dioses, Hesíodo da cuenta de la usurpación violenta del poder entre la estirpe divina de Urano. Esta sucesión alternante en el poder entre padres e hijos, culmina finalmente con la instauración de un dios justo y superior. Para el poeta, Zeus encarna la autoridad soberana, justa y recta y es por ello que al caracterizarlo como el “metieosis” no puede permitir la burla artera, que en el fondo es un insulto a la autoridad y el poder que él ejerce.

A raíz de este conflicto entre la inteligencia astuta y la inteligencia previsor y soberana, que encarnan Prometeo y Zeus respectivamente, surge, a juicio de Hesíodo, la perdición humana. El relato del mito, narrado en la *Teogonía* y los *Erga*, busca

---

<sup>9</sup> El concepto de *métis* tiene su origen en una divinidad que, por sobre todos los otros dioses, encarna la inteligencia. Según relata Hesíodo en la *Teogonía*, Métis, la Titánide, “la que sabía más cosas que cualquier hombre o dios” habría sido la primera esposa de Zeus. Pero ésta al estar embarazada y a punto de dar a luz a Atenea, fue devorada por Zeus por consejo de Urano y Gea. Esto, porque Metis no sólo engendraría a Atenea, sino a un hijo que destronaría a Zeus y pasaría a ser el rey de los dioses y de los hombres. Cfr. *Teogonía*. Obra cit. p. 53. Según la versión de Apolodoro, en la que se destacan las acciones de Metis, ésta también habría proporcionado un “pharmakon” a Zeus, que éste habría entregado a Cronos, para hacerlo vomitar, primero la piedra que había devorado y luego a sus cinco hijos. Versión citada en Bermejo Barrera: *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Eds. Akal, 1996, p.47

<sup>10</sup> Cfr. Jean Pierre Vernant “Le mythe prométhéen chez Hésiode” en *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Maspero, 1988 179

intencionadamente poner sobre relieve la decadencia y el origen de los males humanos. Para Hesíodo, Prometeo se presenta como el agente del divorcio entre los dioses y los hombres, mostrando el alejamiento recíproco, que permite comprender el estado de decadencia humana.

Esta orientación del mito es muy interesante, ya que es la única variante dentro de la tradición literaria del mito, que ve en Prometeo una figura negativa <sup>11</sup> y no como el benefactor (en Esquilo) o el individuo rebelde que se alza en contra de las injusticias (en el Romanticismo).

Siguiendo el estudio de Vernant sobre el mito de Prometeo <sup>12</sup>, podemos establecer que el duelo entre el dios y el Titán se articula en torno a tres operaciones que tienen como punto de partida demostrar cuán inteligente se es. Estas tres operaciones serían las de *Kaluptein* y *Kruptein*, que traducimos como “ocultar” y “disimular a la vista” y la de *Kleptein* “robar sin ser visto”, que ponen de manifiesto la capacidad de engañar mediante la inteligencia astuta.

En el primer mitema, el reparto en los sacrificios de Mecona, vemos cómo Prometeo “ofrece” al padre de los dioses un mal disimulado por una atractiva apariencia. El Titán “oculta” la peor parte del animal, los huesos, bajo la brillante apariencia de la grasa, intuyendo que Zeus la aceptará y reservando las carnes y entrañas bajo la piel para los hombres <sup>13</sup>. El poeta afirma que Zeus se deja engañar, ya que él todo lo sabe, y acepta el “don” para perder a los humanos. Así, en el segundo mitema, la negación del fuego, Zeus encolerizado por la astucia de Prometeo, castiga a la humanidad “ocultando” el fuego celeste del que antes también los hombres gozaban. Pero nuevamente, en el tercer mitema, el Titán burlará al dios “robando sin ser visto” el fuego y pasándolo por el hueco de una férula. Desde este momento el “fuego prometeico” brilla entre los hombres, permitiendo cocer los alimentos, a diferencia del fuego celeste que Zeus reserva para uso divino. Viendo Zeus que los engaños de Prometeo se convertían en dones o dádivas para los hombres, emprende la fabricación de un mal que aún no existía para los hombres, la mujer. En este cuarto mitema, el “bello mal” está destinado exclusivamente a los hombres, porque marcará su condición desdichada, pues bajo una hermosa apariencia (los dioses adornan a Pandora) se “oculta o disimula” una terrible raza, la de las mujeres:

***Gran desgracia para los mortales, con los hombres habitan no como compañeras de la perniciosa pobreza, sino de la abundancia. Como cuando en las abovedadas colmenas las abejas alimentan a los zánganos, dedicados a míseros trabajos: ellas durante todo el día, hasta la puesta del sol, día a día se afanan y fabrican los blancos panales, mientras ellos permaneciendo dentro, en los recubiertos panales, recogen en su estómago el trabajo ajeno, así, del mismo***

<sup>11</sup> Diferente es el caso de Luciano, a quien nos referiremos a partir de las fuentes de inspiración en Goethe, que degrada la imagen del Titán, convirtiéndolo en un individuo “charlatán” y “sofista”.

<sup>12</sup> Cfr. Jean Pierre Vernant Obra cit. 179

<sup>13</sup> Esta parte del mito explicaría por qué los hombres queman los blancos huesos en los sacrificios a los dioses y reservan para ellos la parte comestible.

**modo, el altitonante Zeus como desgracias para los hombres mortales hizo las mujeres, dedicadas a malvadas acciones. [Y un mal suministró a cambio de un bien: quien esquivando el matrimonio y las funestas acciones de las mujeres no quiere casarse, y llega a la funesta vejez sin sostén para esta etapa, éste no vive falto de medios, pero al morir, sus parientes se reparten sus posesiones. Quien, en cambio, participa del matrimonio y tiene una esposa prudente, provista de inteligencia, a él desde el comienzo de los tiempos se le iguala el mal con el bien en modo constante. El que consigue un tipo de esposa destructiva, vive con incesante afición en su pecho, en su ánimo y corazón, y su mal es incurable] <sup>14</sup> .**

Este “bello mal” es enviado a Epimeteo, hermano gemelo y reverso de Prometeo, el que torpe y no previsor, no dudará en aceptar el “regalo de los dioses” (significado etimológico de Pandora), desoyendo los consejos del hermano de no aceptar jamás un “don” de Zeus, sino rechazarlo y devolverlo, para que no aconteciera algún daño a los mortales.

El regalo de los dioses a los hombres es una dádiva ambigua, el poeta insiste en catalogarla como un “mal necesario”. Por un lado está el calvario que significa para el hombre la mujer, porque como un zángano se “come” todo lo que él cosecha. Pero por otra parte, ella es el vientre receptáculo necesario para que la semilla masculina prospere y genere descendencia. Es interesante destacar las analogías que Hesíodo va haciendo con el término de “gáster” (su traducción es la de estómago y con mayor propiedad la de “vientre”). Así como Prometeo ocultó las partes comestibles (un bien) bajo la apariencia del pellejo y del gáster poco apetecible, el poeta ve en el gáster de la mujer el lugar donde todo el trabajo del hombre irá a parar (un mal), pero también la fuente de la vida, en que la semilla humana prosperará (un bien). El vientre como receptáculo que oculta la vida es equiparable al seno de la tierra: Zeus ha ocultado el “bios”, el grano en el fondo de la tierra.

**Y es que oculto tienen los dioses el sustento a los hombres; pues de otro modo fácilmente trabajarías un sólo día y tendrías para un año sin ocuparte en nada. Al punto podrías colocar el timón sobre el humo del hogar y cesarían las faenas de los bueyes y de los sufridos mulos. Pero Zeus lo escondió irritado en su corazón por las burlas que le hizo objeto el astuto Prometeo; por ello entonces urdió lamentables inquietudes para los hombres y ocultó el fuego. <sup>15</sup>**

Así como la mujer se perfila como un sufrimiento para el hombre, la obtención del alimento diario, el grano, el cereal, también lo será. Si en la Edad de Oro, los hombres convivían armónicamente con los dioses, gozando del resplandor del fuego divino y comiendo lo que espontáneamente se les ofrecía, en esta Edad, la del Hierro, el alimento es ocultado por Zeus, para que a través del esfuerzo y la fatiga lo coseche.

De esta manera, el mito de Prometeo ilustra a cabalidad el largo deterioro de la condición humana, producto del desafío a la autoridad y al poder de los dioses - reflejada en los actos de Prometeo al poner a prueba la *metis* de Zeus.

Hesíodo atribuye mayor importancia al engaño sacrificial que al rapto del fuego. El fuego robado viene a ser una consecuencia del dolos primigéneo, aquel que busca poner

---

<sup>14</sup> Cfr. Teogonía. Obra cit. p.46

<sup>15</sup> Cfr. Hesíodo: Los Trabajos y los días obra cit. p.125

en tela de juicio la omnisapiencia de Zeus. Tal como señala Vernant: **“El fraude prometeico que consagra la separación de los hombres y de los dioses constituyendo la comida sacrificial en su forma normal, tiene como consecuencias y correlatos necesarios el fuego robado, la mujer y el matrimonio (que implica el nacimiento por engendramiento y la muerte), la agricultura de los cereales y el trabajo.”**<sup>16</sup>

Los actos de Prometeo que a juicio del poeta no hacen más que acarrear un “mal disfrazado de bien” (el alimento y el fuego) van a coronar la existencia desdichada y ambigua de los humanos, separando insalvablemente la brecha con los inmortales. Ambigua, porque como Pandora que es al mismo tiempo un bien y un mal, la triste sobrevivencia del hombre estará marcada por la Esperanza.

*Elpis* (traducida por Espera o Esperanza) será lo único que quede al interior de la vasija que porta Pandora como regalo para los hombres y que será abierta por el irreflexivo Epimeteo. Esta espera o esperanza de que algo bueno suceda, alimentará una existencia marcada por el sufrimiento y el trabajo.

Junto con definir la condición humana, el fuego dado a los hombres será el instrumento que permita diferenciarlos de las bestias. Si bien para el poeta, Prometeo no es más que el origen de la decadencia humana, podemos considerar también la posibilidad de verlo como el promotor de la civilización. El fuego prometeico es el fuego de la técnica, que diferenciará a los hombres de los animales, al establecer que desde este momento en adelante no comerán los alimentos más que asados o cocidos. Por otro lado, este fuego arderá en los altares en los eternos sacrificios de los osares, para recordarles a los hombres su mortal condición y el tributo requerido por los dioses.

Para un poeta pesimista como Hesíodo, ya sea por lo que vio en su propia época o por las experiencias personales que lo desilusionaron frente a la raza humana, poco importa el destino de Prometeo. Una vez cometidos los fraudes, desafiando la sapiencia y autoridad de Zeus, era justo que pagara por su atrevimiento. Es por esta razón que, la supuesta reconciliación entre Zeus y Prometeo, que se desprende de la liberación del Titán por mandato de Zeus en manos de Heracles, es sólo mencionada tangencialmente. Poco importa el tormento del Titán en la roca, son los mortales quienes han pagado por su osadía.

Indudablemente la imagen de Prometeo que se desprende del relato de Hesíodo, no es la de una figura heroica o ejemplar. Muy por el contrario, a partir de la caracterización negativa y “mezquina” que hace del Titán, los hombres contemporáneos al poeta y los que vendrán en los siglos siguientes, verán en Prometeo al individuo rapaz, y en cierta forma al culpable de sus desgracias.

Sólo tres siglos más tarde, bajo la poesía de Esquilo, la imagen de Prometeo se reivindicará y alcanzará una proyección simbólica positiva, que es, sin lugar a dudas, la que persiste hasta hoy en día.

---

<sup>16</sup> Jean Pierre Vernant obra cit. p. 191



# Esquilo: Prometeo y la lucha por la Témis

En las páginas anteriores hemos señalado a Hesíodo como el primer autor - que ha llegado hasta nosotros- en consignar el mito de Prometeo. Es indudable que las obras de Hesíodo ayudaron a difundir el mito del Titán que roba el fuego divino a Zeus para entregárselo a los hombres. Junto a la versión que entrega Hesíodo del mito, es necesario señalar que, en tiempos posteriores circulaban algunas leyendas populares sobre Prometeo. Una de ellas lo vincula al dios Hefesto, quien luego de ser precipitado del Olimpo, cayó en la isla de Lemnos. El dios habría instalado allí su taller y Prometeo, en beneficio de los mortales habría robado algunas brasas <sup>17</sup>.

Es importante señalar la existencia de estas otras versiones, ya que presumiblemente, Esquilo estaría en conocimiento de ellas y las habría considerado sus fuentes de inspiración.

La tragedia de Esquilo, el *Prometeo Encadenado*, es una de las siete piezas de las noventa, que probablemente habrían sido escritas por él. La fecha de su primera representación es incierta, y los críticos, a partir de la reconstrucción que se ha hecho de su obra, le atribuyen el año de 479 a.C.

Mucho se ha discutido sobre la autenticidad y autoría del *Prometeo Encadenado* <sup>18</sup>. Los estudios sobre la tragedia de Esquilo han constatado que esta obra se enmarcaría

---

<sup>17</sup> Véase L. Séchan: *El mito de Prometeo*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964 cap. I pp. 10-11

dentro de una trilogía, la llamada *Prometeida*, compuesta por dos obras más, *Prometeo Liberado* y *Prometeo Portador del Fuego*. Otro aspecto de la discusión radicaría en el orden de la trilogía, considerando al *Prometeo Portador del Fuego* como la primera parte de ella, en la cual efectivamente se llevaría a cabo el rapto del fuego, para luego ser encadenado y posteriormente liberado. Por otra parte se ha considerado - y esta es la tesis de mayor aceptación-, teniendo en cuenta la estructura de otras tragedias como la trilogía de *La Orestíada*, que el *Portador del Fuego* no correspondería sino a la última parte. Como no se han conservado estos textos, es presumible que en la última etapa, luego de la liberación y reconciliación del Titán con Zeus, vendría la instalación del culto a Prometeo, tal como ocurre en *Las Euménides* con las Erinnias transformadas en Euménides, diosas protectoras.

Tras la reconciliación con Zeus, es posible que Prometeo se convirtiera en un dios del fuego local, patrono de ciertos comercios - entre ellos los alfareros y herreros- cuyo culto se realizaría en torno al “altar de Prometeo” que compartía con Hefesto, dios protector de las mismas artes. Las festividades en honor al dios, se iniciarían con las carreras de antorchas conocidas como “*Prometheia*” y “*Hephaistia*”<sup>19</sup>, que arrancaban desde su altar para desplazarse a través del “Kerameikos”, o barrio de los alfareros.

La carrera de antorchas sin duda recordaba el tránsito de Prometeo con el fuego robado al interior de la férula, que entregó a los mortales para su sobrevivencia y manejo de las artes.

El tratamiento del mito en Esquilo es bastante diferente a lo que veíamos en Hesíodo. Esto se debe a la función que le asignan al mito los diferentes autores, y a la intención que subyace a las obras.

En primer lugar, es necesario señalar que, tanto la intención de Esquilo como su pensamiento religioso, sólo se pueden comprender a cabalidad a la luz de la trilogía completa, pero en este caso nos atenderemos a la obra que nos ha llegado.

Anteriormente señalamos que podemos encontrar seis mitemas dentro del mito de Prometeo. Hesíodo centra su atención en ciertos mitemas: el engaño que hace Prometeo a Zeus- en el reparto del buey en los sacrificios y en el rapto del fuego- y en el castigo a la humanidad, privándola del fuego celeste y enviando a Pandora para su perdición.

El foco de interés para Esquilo es totalmente distinto, en la tragedia no se menciona el primer engaño de Prometeo, pero se insiste en el ocultamiento del fuego y el posterior

---

<sup>18</sup> W. Schmidt es uno de los teóricos que ha puesto en duda la autoría de Esquilo para el *Prometeo Encadenado*, aduciendo que esta tragedia no compartiría características comunes con las otras obras conservadas del autor. L. Séchan refuta esta tesis, entre otros argumentos, postulando en primer lugar que debido a las pocas tragedias conservadas -sólo siete- es imposible descartar al *Prometeo* como una obra que no se atiene a la poética de Esquilo. En segundo lugar, diversos autores han mencionado la tendencia de Esquilo a componer sus dramas en base a trilogías, tal como ocurre en *La Orestíada*, y se presume fehacientemente que el *Encadenado* también correspondería a este tipo de composición. Para ello baste recordar la referencia que hacen autores griegos posteriores a Esquilo a algunos aspectos del *Prometeo Liberado* y *Prometeo Portador del fuego*. Para mayores antecedentes ver L. Séchan : *El mito de Prometeo*. Obra cit. cap.IV pp. 33- 35.

<sup>19</sup> Véase Gilbert Murray : *Esquilo: el creador de la tragedia*. Buenos Aires: Ed. Espasa Calpe, 1943 p.36

robo de Prometeo para beneficio de los mortales. El tema de esta tragedia es el castigo a Prometeo y el énfasis del poeta está en demostrar la dureza de la decisión de Zeus. En Esquilo las consecuencias del robo recaen directamente en la persona del Titán y no en los pobres humanos, que aun cuando se conmueven de la suerte de su benefactor, no participan directamente en la acción. Sólo son aludidos en los diálogos que sostiene Prometeo con los representantes de Zeus, al mencionar la precaria condición en que habitaban, hasta que él les entregó el fuego.

El tema central correspondería al quinto mitema: encadenamiento y tortura a Prometeo. En Esquilo el castigo a Prometeo ya sufre ciertas variantes en relación a Hesíodo. En el autor del siglo VIII el castigo consistía en el encadenamiento en el Cáucaso, donde el águila devoraba incesantemente el hígado del Titán que sólo sería liberado por Heracles, tras el consentimiento de Zeus. En Esquilo el castigo atraviesa por tres etapas: En primer lugar, encadenamiento de Prometeo a un peñasco en Escitia, llevado a cabo por Hefesto, Bía y Cratos, para que a través del sufrimiento aprenda a respetar la voluntad de Zeus y revele el secreto con el cual lo amenaza. En segundo lugar, tras las advertencias de Hermes como mensajero del Crónida para que deponga su actitud y revele el secreto, se produce el despeñamiento de Prometeo (y junto a él, el coro de las Oceánidas) a las profundidades del Tártaro. Con la caída del Titán a las profundidades se cierra esta tragedia y, en palabras de Hermes, sólo después de un gran lapso de tiempo, Prometeo podrá ver la luz nuevamente<sup>20</sup>.

Tal como el mensajero de los dioses afirma, el castigo no terminará allí. Muy por el contrario, la tortura se agudizará y será clavado al monte Cáucaso, en el que el perro alado de Zeus, el águila, devorará sus entrañas. Sin duda esta continuación del castigo era el argumento del *Prometeo Liberado*. A pesar del terrible presagio de Hermes, sabemos por Prometeo, que su tortura tendrá fin, cuando un descendiente de la estirpe de lo, Heracles, mate al ave de rapiña.

En la obra de Esquilo el conflicto se produce por la osadía de Prometeo al desafiar la autoridad de Zeus, pero fundamentalmente por la soberbia negativa a revelar el secreto que pone en cuestión la permanencia de Zeus en el poder. Themis, madre de Prometeo le habría revelado un secreto que ponía en peligro la regencia de Zeus. El padre de los dioses tendría un hijo que lo derrocaría del poder, así como lo había hecho él con su padre. El nombre de la madre de este futuro hijo, es el que Zeus desconoce, por lo que persuade tiránicamente a Prometeo a través de la tortura para que lo revele<sup>21</sup>.

Es importante señalar una de las principales variantes que introduce Esquilo en la genealogía de Prometeo: al hacerlo hijo de Themis<sup>22</sup> y no de Clímene, el personaje

---

<sup>20</sup> Como algunos autores han señalado, entre ellos Zielinsky, el Tártaro no suelta su presa sino a cambio de otra, es bien probable entonces que Prometeo haya sido sustituido por el centauro Quirón, quien torturado por una herida incurable y cansado de una inmortalidad dolorosa habría aceptado descender a los Infiernos para que Prometeo fuera liberado. Véase *El mito de Prometeo*, obra cit. p.24

<sup>21</sup> Esta mujer sería Tetis, madre de Aquiles, a quien ya conocemos por su intervención en *La Iliada*. Según el mito, Zeus, habiendo pretendido en amores a Tetis, tras conocer el secreto de Prometeo por boca de Themis, la entrega a un mortal, Peleo, quien será el padre de Aquiles. Véase J.C. Bermejo Barrera et al: *Los orígenes de la mitología griega* obra cit. p.225

posee otros atributos, como por ejemplo, tener una visión de la justicia determinada, que influye directamente en sus actos y decisiones.

Themis es la diosa guardiana de las tradiciones ancestrales y encarnaría el poder de una sabiduría jurídica. Según la tradición hesiódica, Zeus, al casarse con Themis, al igual como lo había hecho con Methis, se hace depositario de ese saber y justicia al “apropiarse” de las atribuciones de su nueva esposa <sup>23</sup>.

Es necesario recordar que la sociedad de los dioses corresponde a un géno, es decir, una “sociedad familiar” y no política. Zeus asegura su dominio sobre el géno de los dioses, casándose con Themis, lo cual le concede el poder jurídico de naturaleza oral que permite la cohesión del grupo, mediante el establecimiento de ciertas normas religiosas que los demás miembros deben cumplir.

Así, dentro de esta tradición, Zeus se perfila como el “metioesis” (el soberano omnisciente) y el “themisto” (el gobernador de justicia preclara), al haberse apropiado de estas virtudes tras sus matrimonios con ambas diosas, Methis y Themis.

En la obra de Esquilo, Themis habría revelado su secreto -el nombre de la mujer que daría a luz el hijo que derrocaría a Zeus- a su hijo Prometeo, quien se niega a dar cuenta de él por las injusticias del padre de los dioses.

Según la versión del trágico griego, no es Prometeo quien introduce la amplia brecha entre el mundo olímpico y el de los mortales, como se desprende del relato Hesíodo. Recordemos que, según Hesíodo, con el engaño de los sacrificios en Mecona y con el robo del fuego, Prometeo habría trazado irremediabilmente la línea divisoria entre dioses y mortales. En el drama de Esquilo en cambio, no se alude a esa Edad de Oro en que supuestamente hombres y dioses habrían convivido armoniosa y pacíficamente. Muy por el contrario, Prometeo asegura que la raza humana nunca conoció una época feliz, y que sólo cuando él les donó el fuego y les hizo anidar “las esperanzas”, ellos concibieron un mejor porvenir. Por otro lado, él destaca la aversión que sintió Zeus siempre por los mortales, a tal punto que se había propuesto eliminar la raza humana.

***No bien se colocó en el trono paterno, hizo distribución de dones a los dioses, dando a cada uno su propio galardón y dispuso en todo el mando. Pero de los mortales desdichados ni cuenta mínima hizo... antes bien tenía el intento de aniquilar su raza y hacer brotar una nueva. Y ante esa tentativa nadie se enfrentó: yo fui el único. Yo tuve la osadía, yo fui el que me opuse a que los mortales***

<sup>22</sup> Según la genealogía expuesta en la *Teogonía*, Themis es una Titánide hija de Urano y Gea, de cuyo matrimonio con Zeus nacen las Horas (Eunomía, Dike y Eiréne) y las Moiras (Cloto, Láquesis y Atropos) Véase Hesíodo: *Teogonía*. Obra cit. p.55 Diodoro de Sículo (historiador, siglo I A.C.) establece la misma genealogía para Themis y señala que ella habría introducido la actividad oracular en la Antigua Grecia. Junto con la adivinación, los sacrificios y todas las normas relativas al culto de los dioses, Themis habría instruido a los hombres en la obediencia a las leyes y la paz. Véase J.C. Bermejo Barrera et al.: obra cit. p.51

<sup>23</sup> Existen diferentes versiones acerca de la revelación del secreto a Zeus. Para algunos autores, sería Themis quien, como principal garante del nuevo orden que representaba Zeus, informaría sobre ese secreto. Para otros autores como Apolodoro, fue Prometeo quien señaló a Zeus del peligro que corría uniéndose a Tetis. A pesar de la existencia de estas dos versiones, el papel que juegan Prometeo y Themis es idéntico, pudiéndose interpretar a Prometeo como un desdoblamiento de su madre. Para mayores referencias véase J.C. Bermejo Barrera et al. Ídem p. 225- 226.

***bajaran al Hades hechos trizas... Tal es la causa: ¡por esto estoy doblegado a estos tormentos insufribles, tremendos de soportarse, lastimosos de verse! ¡Yo tuve compasión de los mortales: nadie de mí... y este es el trato cruel que Zeus me ha discernido: para él un espectáculo ignominioso!***<sup>24</sup>

La dureza de las palabras de Prometeo y el hecho de que según él ha sido injustamente castigado, tienen antecedentes previos, que el mismo Titán recuerda. Tras el derrocamiento de Cronos del poder, Prometeo es quien ayuda a Zeus en su batalla con los Titanes. Éstos, que encarnan la fuerza bruta y ciega, son desplazados por Zeus y la ayuda sagaz de Prometeo, quien intenta persuadir a los Titanes para que desistan. Tal como dice Prometeo, él facilitó el triunfo de este tirano, que ahora desconoce la ayuda brindada por él.

Luego de estas acciones beneficiosas para Zeus, Prometeo cae en desgracia al ayudar a los mortales y desconocer así las decisiones del nuevo soberano.

Puede concluirse y es necesario destacar para los objetivos de este trabajo, que la imagen que instala Esquilo es la de Prometeo como benefactor de la humanidad y promotor de la civilización. En un largo monólogo enumera las dádivas que entrega a los hombres: hizo morar en ellos ciegas esperanzas, para que de este modo no previeran la muerte con horror. Les entregó el fuego y con ello el arte de la cocción de los alimentos, iluminó sus oscuras moradas, que luego construyeron con ladrillos, así como la fabricación de artefactos de madera. Transformó a los hombres de niños en adultos, haciéndolos discretos y entendidos, les entregó el conocimiento de la astrología, la ciencia de los números y las letras, así como la memoria y la medicina, enseñándoles las propiedades de las sustancias para el alivio de sus males. Junto a ello dispuso el arte de la adivinación e interpretación de los presagios. Les descubrió los metales que se encontraban ocultos en la tierra, subyugó a las bestias para sustituir a los hombres en el arado y ató los corceles a los carros, inventando además los barcos<sup>25</sup>.

Prometeo se perfila así como el promotor de la techné, lo que favorecerá la dura existencia de los hombres, contraviniendo los designios de Zeus.

No es casual entonces la encarnizada violencia con que lo castiga el Olímpico, al ver la “doble traición” de su antiguo colaborador: ha favorecido a lo mortales y ahora se niega a revelar el secreto que podría salvarlo.

El *Prometeo Encadenado* se nos presenta como una obra distinta a las demás conservadas de Esquilo. En ella no se observa una peripecia absolutamente desarrollada, en el sentido aristotélico. Esto se refleja en el hecho de que en el primer acto nos encontramos con el héroe en el proceso de ser encadenado, es decir, ya ha experimentado la caída de la dicha al infortunio. Los largos monólogos de Prometeo exponen los antecedentes y el yerro que, como él señala, no ha cometido por error o ignorancia, sino con voluntad plena.

Según Aristóteles, la compasión surge de un acto terrible cometido por el personaje,

---

<sup>24</sup> *Esquilo: Prometeo Encadenado* obra cit. p.74

<sup>25</sup> Cfr. *Prometeo Encadenado* p.77

con o sin conciencia de ello. En esta obra en particular, la compasión -del coro y del espectador- no nace del acto cometido por Prometeo, sino más bien del sufrimiento que se desprende del relato que el protagonista hace de las acciones realizadas. En ese sentido, esta obra no se destaca por su “peripecia”, sino por el relato que hace Prometeo de ella, mientras padece la tortura.

De esta manera, tanto la intervención del coro como de otros personajes no hace más que intensificar el agón y pathos del protagonista. Tanto el coro de las Océánidas como lo solidarizan con el sufrimiento del Titán, simpatizan (en el sentido original de *sympathein*, es decir, sufrir con...) en el dolor de Prometeo, a tal punto que el coro sucumbirá con él. Por otro lado, el diálogo que el protagonista mantiene con estos personajes va intensificando la imagen de Zeus como un tirano arbitrario, que ostenta su soberbia sobre los viejos dioses - recordemos que Prometeo al ser un Titán es una divinidad anterior a Zeus. La intempestiva aparición de Io, perseguida por el tábano y el relato de sus desdichas, pone de relieve el arbitrario poder y la injusticia de Zeus en el plano humano. Zeus, un dios, pretendía lujuriosamente a esta mortal que debe abandonar la casa paterna, ante el vaticino de los oráculos de Loxias, que amenazaba con fulminar la casa de Inaco. Desde entonces, Io transformada en vaca, huye desenfrenadamente perseguida por el tábano, que por celos Hera le ha enviado. Prometeo la tranquiliza profetizando su futuro, será de su descendencia de donde nacerá el libertador del Titán, pero antes deberá pasar por innumerables infortunios en su loca carrera.

En su proceder con Io, Zeus es mostrado como un dios sin escrúpulos al hacer a la doncella terriblemente desdichada, ya que por causa de su lujuria, Hera se ha puesto celosa y le ha enviado este castigo.

En un paralelo, en el plano divino se encuentra Prometeo. También él es víctima del poder arbitrario de Zeus, quien ha actuado injustamente, desconociendo su antigüedad y la ayuda que él le brindó en el momento más difícil de su ascensión al trono.

Esta obra se destaca por la violencia que encierra, tanto en el nivel de la fábula como en el del lenguaje. El conflicto de la tragedia se produce por el choque violento de dos fuerzas encarnadas por Zeus y Prometeo, que simbolizarían dos visiones de mundo distintas que entran en pugna. Zeus se perfila como el tirano que se ha entronizado por la fuerza y violencia, y funda su autoridad sobre estos dos principios. No es casual que los representantes de Zeus (fuerzas negativas) que encadenan a Prometeo sean Cratos y Bía<sup>26</sup> (Fuerza y Violencia) y que ellas sean las únicas razones que el tirano escucha.

La caracterización de Zeus en esta obra es muy distinta a la que esboza Hesíodo, mostrándolo como el sabedor de planes eternos, que sobresale por su inteligencia. En Esquilo, Zeus se nos presenta igual que su padre y abuelo: sólo saben utilizar la fuerza para imponerse. Este carácter de soberano injusto del Zeus esquiléo **“se debe a su carencia de thémis, de esa justicia preclara que permite instalar el justo gobierno**

---

<sup>26</sup> Hesíodo ya identifica a estos personajes dentro de su *Teogonía*: “Estigia dio a luz también a Cratos y Bía, conspicuos hijos. No está lejos de Zeus su morada y no hay lugar ni camino por donde el Dios no gobierne con aquellos, sino que siempre están situados junto al resonante Zeus”. Cfr. Hesíodo: *Teogonía*. Obra cit. p.39

**basado en el respeto a las normas anteriores. Zeus es un soberano que gobierna sin tener en cuenta los thémistes y que convierte sus caprichos en leyes, despreciando la auténtica ley y aproximándose al tirano que hace la ley a su gusto”**

27 .

Esta ausencia de justicia y omnisciencia se deben en este caso, al hecho de que Themis, la diosa, no ha ayudado al dios, revelándole el nombre de quien será la mujer que dará a luz a su hijo. Por el contrario, el conocedor de este enigma es Prometeo, quien se ha negado a develarlo, por lo que el desconocimiento de la verdad y la carencia de omnisapiencia por parte de Zeus, se traduce en impotencia y lo lleva a actuar de manera despótica y arbitraria.

Prometeo se alza como la víctima oprimida por este poder despótico, aun cuando él mismo reconoce haber ayudado a Zeus en la expulsión violenta de su padre y en su ascenso al poder. Por su parte, la *hybris* de Prometeo se manifiesta en la violencia de sus palabras, en su actitud altanera y rebelde frente al padre de los dioses. El desprecio por el castigo que sufre y el hecho de no someterse a la voluntad de Zeus, se deben a la confianza que guarda en el secreto que no revela. Por esta razón no le importa padecer un sufrimiento mayor, puesto que los días de reinado despótico de Zeus, también tendrán su fin.

El Prometeo de Esquilo es un personaje que ya no posee las características negativas y peyorativas que le atribuía Hesíodo. No es presentado como embaucador y artero, sino como un benefactor que ha entregado la sabiduría a los efímeros seres de un día. Tampoco es un personaje totalmente positivo, en su actitud rebelde, hay un exceso, una *hybris*, él se vanagloria de sus actos, aún cuando el coro considere excesivas sus intenciones para con los mortales. Un personaje incidental como Océano le reprocha esta actitud:

***Aunque eres tan sagaz y ardidoso, aún quiero amonestarte con útil consejo. Conócete a ti mismo y transforma tus procedimientos, ya que también es nuevo el que impera sobre los dioses. Si sigues profiriendo altaneras y punzantes palabras, muy sobre ti está en su trono Zeus y muy lejano, pero puede oírte y en tal caso, resultarán un juego de niños los males insufribles que hoy padeces. Ea, pues, infortunado, echa de ti la cólera que guardas, busca el remedio de aliviar tus tormentos. Palabras de viejo acaso han de parecerte mis palabras, pero es lo cierto que esa es la recompensa que se da a un lenguaje orgulloso y altanero. Pero, oh Prometeo, aún no eres humilde, aún no te doblegas ante tus males***<sup>28</sup> .

Zeus y Prometeo son figuras estáticas que no evolucionan en esta obra, es decir, se mantienen firmes en su actitud y accionar, Zeus en el castigo y Prometeo en su decisión de no revelar el secreto. Prometeo funda su seguridad en el conocimiento que tiene de que nada es perdurable, ni siquiera la más ignominiosa de las tiranías ni tampoco el mayor de los sufrimientos; sabe que Zeus algún día también será derrocado y nada menos que por un hijo suyo, tal como lo hizo él con su propio padre, pero se niega rotundamente a revelar el nombre de la que será su madre y esto determina el

<sup>27</sup> Cfr. J.C. Bermejo Barrera *Los orígenes de la mitología* obra cit. pp. 228 -229

<sup>28</sup> *Esquilo: Prometeo Encadenado* obra cit. p.75

enfurecimiento del dios que lo hace caer del peñasco.

Se sabe que en el *Prometeo Liberado* se produce la reconciliación entre ambos, Prometeo revela su secreto y Zeus lo perdona, evolucionando los dos en su actitud. El primero depondría una actitud rebelde e impetuosa y el segundo se alzaría como el soberano justo. Es esta característica la que se aprecia en la descripción del dios soberano en todas las otras obras de Esquilo. Zeus en el *Prometeo Encadenado* representa para Esquilo, según L. Séchan, **“una divinidad histórica y pretérida, lleno aún de pasiones combativas, es un dios de teomaquia, del cual ha de surgir más tarde, en la soberana quietud de la prudencia finalmente conquistada, el Zeus triunfante y justo, único al que el poeta venera”**<sup>29</sup>. Sólo en la disposición de las tres partes es posible apreciar el verdadero pensamiento del trágico griego. En este cuadro, tras despojarse cada uno de sus excesos, la reconciliación entre ambos se nos presenta como un elemento decisivo en la armonía y estabilidad del reinado de los dioses.

La evolución de ambos personajes nos revela el pensamiento religioso de Esquilo, que se expone claramente en su tragedia *Agamenón*: **“sólo se llega al más alto conocimiento a través del dolor”**<sup>30</sup>. Nadie escapa a ello, ni siquiera los dioses. El mismo Zeus en esta obra aprenderá y logrará posicionarse como un soberano justo (en el *Liberado*), ha depuesto el uso de la violencia y utiliza la razón. Según Gilbert Murray<sup>31</sup>, Zeus le enseña a los hombres, lo que él por sí mismo experimentó. Llegó por medio de la lucha y el combate al trono, dominó y apresó a sus adversarios, y al verse libre de amenazas pudo encontrar la serena tranquilidad del razonamiento. Es Prometeo quien profetiza que **“Zeus de alma altiva, se tornará humilde alguna vez...habrá ya de enseñárselo el tiempo al ir envejeciendo”**.

Pero no es Zeus el único que cambia, también lo hace Prometeo, el tiempo le enseñará a moderar su espíritu, sólo así se explica su reconciliación posterior con el padre de los dioses.

Luego de conocer el secreto celosamente guardado por Prometeo, Zeus evitará su unión con Tetis y no habrán amenazas para su reinado. Por fin podrá ejercer la thémis, ordenando el cosmos griego, el mundo de los dioses y los humanos, que tras la intervención de Prometeo se separa irrevocablemente de los Olímpicos. Así, utilizando el fuego y los dones entregados por el Titán, los hombres sobrevivirán a su precaria existencia, recordando el eterno sacrificio de Prometeo, al correr con antorchas encendidas y venerando al padre de los dioses, quemando los blancos huesos.

En las tragedias de Esquilo, entre ellas el *Prometeo*, el mito es uno de los elementos centrales para desarrollar los conflictos dramáticos. La utilización del mito, le permite

<sup>29</sup> Vid. Louis Séchan *El mito de Prometeo* Buenos Aires: EUDEBA, 1964 p.31

<sup>30</sup> Ese conocimiento es el que Esquilo pone en boca del coro del Agamenón: “Hay para el hombre un firme documento de discreción y por ley se fija: «En el sufrir está la ciencia». Gota a gota en el corazón, aun en los sueños va destilando el recuerdo del dolor pasado. ¡Hasta los más reacios ven llegar la sabiduría! ¡Oh graciosa violencia de los dioses que eficazmente rigen la nave de la vida!”. *Agamenón* en *Las siete tragedias*. México: Ed. Porrúa, 1997 p.95

<sup>31</sup> Véase Gilbert Murray: Obra cit. pp. 47-48

elaborar en forma artística ciertos problemas que observó en su propia sociedad. Uno de los temas recurrentes en sus tragedias, es el de la justicia, que podemos observar en la trilogía de *Prometeo*, en la *Orestíada* y también en *Las Suplicantes*.

En el caso de la trilogía de *Prometeo*, el tema de la justicia se vincula al problema del poder, entendido como el ejercicio de una autoridad justa, que no destruye a los adversarios, sino que busca conciliar intereses disímiles.

En este contexto podemos comprender muy bien la afirmación de M.C. Bowra:

***En estas obras[la trilogía de Prometeo], Esquilo transplantó a un plano cósmico algo que se dejaba ver de un modo inquietante en la nueva y vigorosa democracia de Atenas. Después de las guerras médicas, Atenas había tomado gusto al poder, estaba sedienta de más y había perdido desde entonces algo de su anterior generosidad. De la misma manera que pronto había empezado a emplear la fuerza contra los aliados que se negaban a someterse a su voluntad, se volvió contra sus propios salvadores y benefactores, como Temístocles y Arístides, porque le resultaban sospechosa su independencia de criterio y nobleza. Esquilo sabía esto, pero su mirada fue aún más lejos y se dio cuenta de que el problema se elevaba a la categoría de conflicto universal; y fue éste el que tomó por tema de su obra***<sup>32</sup>.

Este fenómeno que Esquilo observó en Atenas, se puede percibir en el conflicto que se desarrolla entre Zeus y Prometeo. Si bien este aspecto es innegable, el problema de la justicia en el *Prometeo* adquiere las dimensiones de un conflicto universal.

Mientras que en Hesíodo, el mito permite ilustrar en forma didáctica el origen de ciertos males dentro de la cultura griega y Prometeo se perfila como una figura altamente negativa para la otrora convivencia armónica entre hombres y dioses, la utilización del mito en Esquilo, ofrece una mayor riqueza y densidad.

En su *Prometeo Encadenado*, Esquilo plantea a través de un mito ampliamente conocido un conflicto que se hace universal. El problema entre un poder despótico y arbitrario y la instalación de una justicia preclara y sabia, encierra una dramática lucha por el principio de la libertad. Prometeo se instala a partir del drama de Esquilo como el arquetipo del rebelde, que no se doblega ante un poder injusto. Es esta imagen de Prometeo, la que trasciende a la cultura griega y se proyecta, posteriormente, como un arquetipo universal.

Esquilo dota a su personaje de una fuerte grandeza trágica, instalándolo como un modelo positivo para la tradición posterior. Lejos está el Prometeo de Hesíodo, aquella figura disminuida por la intención del poeta para realzar la magnanimidad de Zeus. El personaje del trágico griego, aún cuando no es completamente positivo - su excesiva soberbia e ineludible negativa son para Esquilo actitudes que debe limar- se perfila para la posteridad como una figura inquebrantable en sus principios. Es éste precisamente el rasgo que rescatarán los poetas románticos, su rebeldía lo convierte en un símbolo para estos autores, que ven en su férrea decisión la proyección de su propia actitud ante la vida.

---

<sup>32</sup> C.M. Bowra: *La aventura griega*. Madrid: Guadarrama, 1957 pp. 162 - 163 citado por Paulius Stelingis en "La idea de Prometeo en Esquilo y en Vincas Mykolaitis- Putinas". *Boletín de Filología, Tema XXII*, 1971. Ed.Universitaria p.132

Es entonces, bajo la pluma de Esquilo, donde Prometeo se posiciona en la tradición como un “héroe literario” y como el modelo del “rebelde”.

## Romanticismo y Mitología

Cuando nos enfrentamos al Romanticismo, generalmente pensamos en su carácter innovador y revolucionario. Muchos autores han visto en esta tendencia el movimiento artístico y literario que inaugura la “modernidad”, que se perfila como la gran “ruptura” frente al arte anterior y que instala una nueva concepción de la obra de arte, que nutrirá inclusive a las vanguardias artísticas del siglo XX.

El Romanticismo como sensibilidad artística se desplegó por toda Europa entre los decenios de 1770 y 1830 aproximadamente y se proyectó a América Latina, durante la primera mitad del siglo XIX.

Es indudable que no podemos hablar de *el* Romanticismo o *un* Romanticismo común a todos los países. Esta sensibilidad que posee ciertos rasgos característicos y comunes en las distintas partes en que tuvo acogida, estuvo matizada por las variantes locales y nacionales.

Dentro de los rasgos comunes encontramos el problema de la identidad cultural, el interés por la historia y la mitología, el culto al sujeto y la incorporación de la naturaleza como objeto poético.

El interés por la “identidad cultural” que cobra gran fuerza durante este período, está determinado por dos ideas centrales, la “identidad nacional” y la “cultura de los pueblos”, que son parte de la discusión en torno a este tema. El concepto de “identidad nacional” que surge por estos años se explica a partir de dos fenómenos históricos. Por un lado, nos encontramos con la resistencia de algunos países europeos que, tras la Revolución

Francesa y el régimen expansionista de Napoleón, intentaron defender sus territorios y también su identidad como naciones autónomas. Por otro lado, es el tiempo en que surgió y se desarrolló un impulso de liberación que motivó a muchas naciones a buscar su independencia de otros países <sup>33</sup>.

El interés por la “cultura de los pueblos” surge como un rescate de lo autóctono, que se expresa en la valoración de las literaturas nacionales.

Uno de los países en que con mayor fuerza se observa este interés por las literaturas nacionales es Alemania. La sensibilidad previa al Romanticismo en Alemania -como casi en toda Europa- fue el clasicismo. Este país que no tuvo una Academia que dirigiera los modelos artísticos, vio en Francia el ejemplo y modelo a seguir. Es por ello, que gran parte de su literatura no sólo se inspiró en la tendencia francesa sino que buscó asimilar sus patrones de composición literaria.

En el marco del prerromanticismo alemán, fundamentalmente en el movimiento del *Sturm und Drang* que se desarrolló aproximadamente entre los años 1770 y 1780, diversos autores dedicaron su reflexión a encontrar una literatura propia. Esta nueva literatura no sólo encontraría nuevos caminos para la expresión poética, sino que además descansaría en el rescate de la tradición pasada.

Las ideas culturológicas que nutren al *Sturm und Drang* y al Romanticismo, son las de Jean Batista Vico, Johann Gottlieb Herder y Johann Georg Hamann. J.G. Herder va a propiciar un verdadero interés por la literatura nacional, su entusiasmo por la antigüedad nacional y por los poemas populares se debe a la firme creencia que la poesía nace de los cantos poéticos primigenios de los pueblos. La idea de una creación colectiva, es la de una poesía nacida en el “alma del pueblo”, que conlleva el espíritu de lo propio. De esta manera, la valoración de la cultura propia se traducirá en el interés por la lengua nacional y el folklore (relatos, leyendas y costumbres) que alimentan y dan forma a un espíritu nacional <sup>34</sup>. Estas ideas las encontramos también en Fichte en su *Discurso a la nación alemana* y en la labor de continuidad que realizaron los hermanos Grimm en su recopilación de las leyendas y cuentos populares alemanes.

En esta mirada hacia los orígenes y a las fuentes de la poesía, debemos situar el interés por los mitos antiguos y la reflexión sobre la importancia de la mitología en la “nueva poesía”.

Dentro de la reflexión romántica, uno de los temas fundamentales fue la mitología como fuente de poetización.

Los románticos entendieron la mitología como una de las fuentes esenciales para la elaboración de su poesía. Esto no quiere decir que, sensibilidades previas, como el

---

<sup>33</sup> Es el caso de los Estados Unidos que, en 1776 proclaman su Declaración de Independencia de Gran Bretaña. Más tarde, en 1821, Grecia también comenzará su lucha por la independencia de la ocupación turca. Otro ejemplo claro de este fenómeno, son los países latinoamericanos que por esos años buscan su independencia de las metrópolis europeas. Ellos expresan a través de su literatura sus inquietudes por “lo americano” y sobre todo por “lo local”. El intento por reconstruir y afianzar el carácter nacional se hace manifiesto en la literatura romántica latinoamericana de esos años.

<sup>34</sup> Interesante es la colección de cantos folklóricos de este autor *Stimmen der Völker* (Las voces de los pueblos).

clasicismo, no se hayan sentido cautivadas por la mitología antigua. La diferencia estriba en que, la perspectiva y la función que le asignaron fue diferente.

Ya en el Renacimiento, la literatura clasicista dirigió su mirada hacia los orígenes de la cultura. El rescate del mundo grecolatino que observamos en las pinturas renacentistas, así como en las discusiones teóricas sobre los géneros literarios<sup>35</sup>, trajo consigo la apropiación de los temas mitológicos también en las obras de los autores clasicistas. Destacan entre ellos Pierre Corneille con obras como *Medea* (1635) y Jean Racine con su *Ifigenia en Áulide* (1674) y *Fedra* (1677).

Más tarde, en 1687, Charles Perrault participó en la famosa **“Querrela entre los Antiguos y los Modernos”**. El punto de partida de esta discusión descansa en la oposición viejo/ nuevo y en el reconocimiento del arte clásico y antiguo como un modelo estético. Perrault estaba convencido de que los verdaderos modernos fueron los artistas clásicos (los griegos), quienes supieron renovar el arte, mientras que los autores modernos sólo se limitan a repetir este modelo.

Esta imitación de temas y motivos de la antigüedad clásica, fue uno de los soportes de la literatura francesa del siglo XVI y XVII, que acomodaban las obras y materias antiguas al buen gusto de la sociedad cortesana y cultivada de la época. Para María Moog- Grunewald, ésta fue una **“forma de recepción extraordinariamente libre y autocreadora, que ciertamente recurre a materia y motivos antiguos, pero que en la configuración formal, lingüístico- estilística, y ante todo temática se subordina a la omnipotente raison”**<sup>36</sup>.

Un siglo después, los teóricos románticos, J.G. Herder, F. Schiller<sup>37</sup> y los hermanos Schlegel volvieron a reflotar esta antigua discusión.

Los románticos en su gran mayoría conciben la Historia como el desarrollo lineal de un proceso que va en busca del progreso de la humanidad. Este proceso temporal se correspondería con diversas etapas del arte y la cultura y dentro de éstas reconocen dos épocas muy importantes, la clásica y la moderna. Para Herder, ambas épocas tienen una cultura propia que las hace diferentes, por lo que ninguna sería superior. Para Schiller en cambio, la época clásica encarna el ideal artístico, porque ve en el arte una totalidad, un absoluto. Tanto los medievales como los modernos aspirarían a ese ideal del arte, así como lo hicieron los griegos.

<sup>35</sup> Considérese en relación a este aspecto, la gran discusión que se suscitó en el Renacimiento a partir del surgimiento de nuevas epopeyas como *Orlando Enamorado* y *Orlando Furioso*. La composición de estas obras trajo consigo la valoración de las normas aristotélicas en la escritura de un poema épico. De igual manera, las indicaciones que da Aristóteles para las tragedias se consideraron como la voz autorizada en la normativa dramática. Este interés clasicista por respetar las indicaciones de la tradición clásica, trajo consigo la construcción de obras “a la manera de los antiguos” conservando los temas y la estructura de las tragedias clásicas.

<sup>36</sup> Cfr. María Moog- Grunewald “Investigación de las influencias y de la recepción” en Manfred Schmelting: *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Alfa, 1984 p.87

<sup>37</sup> Es reconocido el carácter clasicista de la obra de Schiller, pero es necesario recordar que en su juventud adhirió a las propuestas prerrománticas e incluso colaboró con publicaciones para el movimiento *Sturm und Drang*.

August Wilhelm Schlegel, en sus *Lecciones de Viena* (1808), introduce en esta discusión el concepto atemporal de sensibilidad, por lo que la antigua oposición entre viejo/ nuevo es desplazada por la de clásico/ romántico. Esta oposición corresponde a dos actitudes espiritual- estilísticas, que se diferencian por el ideal armónico al cual tiende la primera y al desgarramiento propio de la segunda. Estos ideales estéticos corresponderían a designaciones de estilo y género, por lo que es plausible encontrar autores románticos y clásicos en su propia época, la moderna.

Friedrich Schlegel recoge estos conceptos de antiguo, romántico y moderno, y señala:

***No a lo viejo y a lo antiguo, sino a lo que falsamente es erigido entre nosotros como antiquista, a todo lo que sin amor interior imita artificialmente sólo la forma de los antiguos, se ha contrapuesto lo romántico; así como, por otra parte a lo moderno, es decir, a aquéllo que busca falsamente alcanzar influencia sobre la vida mediante la adhesión al presente, que reduce la realidad, y que sucumbe inevitablemente al dominio de la moda y del tiempo limitado***<sup>38</sup>.

Para Friedrich Schlegel, el arte de los antiguos es más complejo y objetivo, más absoluto porque se acercó más al ideal, mientras que el arte de la modernidad es subjetivo e individualista, lo que lo convierte en un arte interesado y por tanto lo aleja de lo absoluto. El autor insiste en que la nueva poesía debe encontrar ese centro que le daba cohesión y unidad al arte antiguo, ese centro no sería otro que la mitología.

En su ***"Discurso sobre la mitología"***<sup>39</sup>, Friedrich Schlegel señala la importancia que tiene la mitología para la poesía. En la Antigüedad clásica la mitología fue el centro unificador, era el producto espontáneo de la fantasía y el punto desde el cual nace la poesía. Ambas son inseparables, por lo que es necesario encontrar ese centro en la nueva literatura. Pero esto no significa, a su juicio, revivir esa forma antigua, esa ***"floración de la imaginación que se desprendió y configuró a partir del mundo sensible"***, sino que la nueva mitología debe nacer ***"desde las profundidades del espíritu, recogiendo las fuentes eternas de la poesía y revelándose a sí misma como el poema infinito"***.

Así como para Schlegel, la mitología es una obra de arte de la naturaleza, en cuyo tejido se da forma a lo más elevado y las relaciones y transformaciones se convierten en imagen, para F. W. Schelling ***"la mitología no es sino el universo en su atavío más elevado, en su figura absoluta, el universo verdadero en sí, imagen de la vida y del maravilloso caos de la imaginación divina, poesía ya en sí, y no obstante, también para sí nuevamente material y elemento de la poesía. Ella (la mitología) es el mundo y en cierto modo, el suelo en el que las excrecencias del arte pueden florecer y perdurar"***<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Friedrich Schlegel citado por Martin Brunkhorst en "La periodización en la historiografía literaria" en Manfred Schmelting obra cit. p. 60

<sup>39</sup> Cfr. Friedrich Schlegel "Discurso sobre la mitología" en *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994 pp.117- 129

<sup>40</sup> F.W. Schelling "Forma simbólica de los dioses" en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1994 p.185

Schlegel señala que la nueva mitología nacerá de las profundidades del espíritu y no de la realidad sensible, por esta razón la eleva a la categoría de arte, con un lenguaje propio.

A diferencia de la mitología griega que surge en primera instancia como un intento por explicar fenómenos sensibles - recordemos el carácter etiológico de gran parte de los mitos-, la mitología romántica debe nacer desde el espíritu, es decir, desde la imaginación. En ese sentido la mitología se transforma en arte, porque es capaz de dar forma a un universo imaginado y transformarlo en imágenes bellas.

La fuente de la mitología no es otra que la imaginación y el lenguaje que la comunica la fantasía. Todos los teóricos coinciden en este punto, la mitología es una realidad en sí misma en cuanto producto de la imaginación.

Es importante detenerse en este punto, ya que en la mayor parte de las reflexiones románticas nos encontramos con los términos *fantasía* (fancy) e *imaginación* (imagination). Los románticos ingleses se caracterizaron por establecer una clara diferenciación entre ambos conceptos, aludiendo a dos procesos o facultades diferentes

Fue Samuel Taylor Coleridge quien en su *Biographia Literaria* establece esta oposición entre ambos términos y la diferenciación más importante <sup>41</sup>.

***Repetidas meditaciones me llevaron a sospechar que la fantasía y la imaginación son dos facultades inconfundibles y muy diferentes en lugar de ser, según la creencia general, dos nombres con el mismo sentido o, como máximo, los grados más alto y más bajo de la misma potencia. Así, considero que la imaginación puede ser primaria o secundaria. La imaginación primaria es para mí el Poder vital y el principal Agente de toda Percepción humana, una repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el e creación en el Yo soy. Estimo que la Imaginación secundaria es como un eco de la precedente que coexiste con la voluntad consciente y sin embargo idéntica a la primaria en cuanto a la especie de su acción, y distinta solamente en el grado y modo de su funcionamiento. Disuelve, difunde, disipa para recrear o, incluso si esta acción es imposibilitada, pugna aún por idealizar y unificar. La Fantasía por el contrario, no puede jugar sino con lo fijo e indefinido. La Fantasía no es ciertamente más que una modalidad de la Memoria emancipada del orden temporal y del espacial, mezclada y modificada por ese fenómeno empírico de la voluntad que llamamos Elección. Al igual que la memoria ordinaria, la Fantasía debe recibir todo sus materiales preparados ya por la ley de asociación.*** <sup>42</sup>

<sup>41</sup> También lo hicieron otros autores románticos ingleses, entre ellos destacan, William Blake y William Wordsworth. Para el primero, la imaginación es la función que consiste en descifrar los códigos del mundo natural, los símbolos y jeroglíficos celestiales, las señales externas de la gracia universal interior y proveer a la poesía de sentido. Wordsworth en el *Prefacio* a sus *Poemas* señala que "la fantasía es una facultad creativa, regida por sus propias leyes y por su espíritu. Es posible ejemplificar a partir de las composiciones de los escritores importantes de qué manera la fantasía procura rivalizar con la imaginación y la imaginación se rebaja a trabajar con los materiales de la fantasía". Véase J.A. Cuddon *Diccionario de Teoría y Críticas Literarias*. Buenos Aires: Ed. Docencia, 2001 pp. 316/ 318 De esta manera, tanto para Wordsworth como para Coleridge, la imaginación es superior al poder de la fantasía.

<sup>42</sup> Cfr. Samuel Taylor Coleridge *Biographia Literaria*. Barcelona: Ed. Labor, 1975 Cap. XIII pp. 49-50

Para los románticos ingleses, la imaginación es inseparable de la percepción e intuición, ya que esta última impulsa el trabajo de la imaginación.

La intuición es lo que permite adentrarse en las “profundidades del espíritu” y una vez alcanzada la imaginación, ésta da forma a las más diversas fantasías. De esta forma, el carácter performativo de la imaginación es indudable.

Tal como señala Bowra: **“La esencia de la imaginación romántica consiste en crear formas que revelan las fuerzas invisibles y no hay otra manera de revelarlas, puesto que son inasequibles al análisis y a la descripción y sólo pueden ser presentadas en ejemplos particulares”**<sup>43</sup>.

Para los románticos alemanes, la distinción no es tan clara, en ocasiones aluden a estos conceptos indistintamente, pero cuando se refieren a la “imaginación”, le otorgan características especiales. Tal como Schlegel advierte en su *Discurso sobre la mitología*, la poesía bebe del reino del espíritu, es decir, en la imaginación o en el universo. Para su hermano, August Wilhelm Schlegel, la poesía y por ende la mitología es una creación de la fantasía. A.W. Schlegel entiende por fantasía lo que Coleridge por imaginación, aquella facultad performática, capaz de dar forma y producir imágenes bellas.

***La mitología es una creación esencial y voluntaria de la fantasía [...] El acto primigenio de la fantasía es por excelencia, aquel mediante el cual nuestra propia existencia y todo el mundo exterior consigue la condición de real para nosotros [...] La mitología otorga a sus productos una realidad ideal, esto es, son reales para el espíritu aunque no puedan ser comprobadas en la experiencia sensible***<sup>44</sup>

Karl Phillip Moritz concuerda con A.W. Schlegel, haciendo una pequeña distinción entre los conceptos y señala que, el lenguaje de la mitología es la fantasía, cuya esencia es configurar, dar forma a los productos de la imaginación, que tiene un valor autónomo porque se convierte en una verdadera obra de arte, acabada y perfecta en sí misma<sup>45</sup>.

La mitologización se puede entender como una de las fuentes de creación en el Romanticismo. Esto significó, por un lado, la apropiación de mitos antiguos, así como la invención de otros nuevos. Los mitos otorgaban una realidad inobjetable y con un valor en sí mismos a la poesía. Esto, junto con la inspiración en su propia realidad, se tradujo en la creación de imágenes simbólicas sintetizadoras.

Para los románticos el mundo antiguo, medieval y renacentista, así como su propia época era fuente inagotable de materia poética, que era necesario “romantizar” para darle la dignidad artística. La mitologización es un proceso análogo a lo que Novalis llama “romantización” que implica **“darle a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito una apariencia infinita...”**<sup>46</sup>. La “elaboración de la realidad corriente” es lo que el poeta llama “universalización” y busca convertir lo cotidiano en imágenes poéticas, que a su vez

<sup>43</sup> C.M. Bowra: *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972 p.22

<sup>44</sup> A.W. Schlegel “De la mitología” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Obra cit. p.217

<sup>45</sup> Cfr. Karl Phillip Moritz “Punto de vista para la poesía mitológica” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Idem p. 214

se proyecten como símbolos.

La creación del espíritu a la que alude Friedrich Schlegel, busca otorgarle una dignidad estética a la realidad a través de la creación de mitos o la apropiación de los antiguos. Los románticos sintetizan su visión del mundo y del hombre, a través de estos símbolos que adquieren profundidad y realidad en sí mismos.

Para Moritz, la mitologización (o proceso de apropiación de los mitos) le entrega dignidad a la poesía, por cuanto ya no es una mera ensoñación vacía, sino que mantiene una estrecha unión con los acontecimientos más antiguos<sup>47</sup>.

Para A.W. Schlegel, el mito le entrega a la poesía un material mucho más elaborado que la mera naturaleza: es una naturaleza en atavío poético<sup>48</sup>.

La creación de nuevos mitos significó para estos autores la posibilidad de expresar sus ideas a través de nuevas figuras arquetípicas, que representasen al sujeto romántico. Esta tendencia en la literatura romántica la inaugura William Blake, quien construye un universo mítico tomando como referencia el tema de la Edad de Oro perdida y la trama bíblica de Creación, Caída y Redención del Hombre. El arquetipo de Blake es el "Hombre Universal" o Ur-Adán que experimenta los procesos de división y reintegración al universo, representando a la humanidad entera, es decir, a cada uno de los individuos. La recuperación de esa unidad perdida es lo que busca la obra profética de Blake. Otros autores ingleses crearon figuras arquetípicas, entre ellos destaca el poeta Samuel Taylor Coleridge, quien en su "viejo marinero" sintetiza la imagen del bardo errante. Otra creación arquetípica es la imagen del rebelde que configura Lord Byron a partir de ciertos personajes como el Corsario, Manfredo y Caín.

Esta creación de nuevas figuras arquetípicas corresponde entonces, a una de las variantes de la mitologización. La segunda alternativa dentro de la mitologización, consiste en la apropiación de personajes míticos que forman parte de la tradición, particularmente antigua. Dentro de esta variante, autores como Goethe y Schiller en su período clasicista retomaron personajes como Ifigenia y Casandra entre otros. *Ifigenia en Táuride* (1787) de Goethe muestra una tendencia dentro del drama clasicista alemán por recobrar figuras de la tradición clásica.

El poeta inglés John Keats compuso en 1818 su largo poema *Endymion* recobrando el mito antiguo pero impregnándolo de sensibilidad romántica.

Esta segunda variante corresponde a lo que M. Moog- Grunewald ha denominado "recepción productiva", en la que autores y poetas, estimulados por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte<sup>49</sup>.

Una de los mitos clásicos que mayor sugestión e interés cobró en el Romanticismo,

<sup>46</sup> Cfr. Novalis "Sobre el poeta y la poesía" en Fragmentos I en *Escritos Escogidos*. Madrid: Visor, 1984

<sup>47</sup> Véase Karl Phillip Moritz "Puntos de vista para la poesía mitológica" obra citada p.215

<sup>48</sup> Véase A.W. Schlegel "Mitología: sujeto de la pintura y del saber" en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Idem p.222

<sup>49</sup> Véase M. Moog- Grunewald obra cit. p.82.

es el mito de Prometeo.

Autores como Johann Wolfgang von Goethe (en su período del *Sturm und Drang*), Lord Byron y Percy Bysshe Shelley, subyugados por la fuerza dramática del personaje de Esquilo, se apropiaron de esta figura y escribieron sus propias versiones.

¿Qué es lo que tiene la figura de Prometeo que atrae el interés de los autores románticos?

Es indudable que una figura que representa la voz disidente, el espíritu rebelde, el estoicismo y la naturaleza filantrópica, era para los románticos una imagen atractiva y sugerente, ya que en ella se cristalizan todos los principios que para este movimiento eran tan valorados. Prometeo se convierte bajo la pluma de estos escritores en la encarnación del sujeto romántico, en cuyo interior anida el espíritu prometeico. El grito de libertad de Prometeo se proyecta entonces, como la voz de aquellos poetas que, conscientes de su nuevo rol en la sociedad exigían para todos la libertad de escoger, de ser, de actuar y para crear.

Pasemos entonces al tema que nos convoca en este estudio que es, la imagen de Prometeo en el Romanticismo, a partir de las obras de Goethe, Byron y Shelley.

Para ello, hemos considerado importante establecer los parámetros de la nueva subjetividad y su valoración en el Romanticismo, para comprender de qué manera podemos proyectar en la figura de Prometeo, lo que denominaremos la imagen del “sujeto romántico”.

# El Sujeto romántico

## El sujeto romántico: sus fundamentos filosóficos

Si bien en una primera instancia se comprende al Romanticismo como un movimiento artístico, es indudable que hay que considerarlo a su vez, como un fenómeno intelectual, que implica asimismo una profunda renovación en el campo del pensamiento y de las ideas filosóficas.

Uno de los grandes cambios dentro de la historia de la filosofía, específicamente moderna, lo constituye Immanuel Kant, con una de sus obras fundamentales *Crítica a la Razón Pura* de 1781. La obra de Kant es una pieza crucial para la filosofía romántica, por cuanto establece las bases del criticismo gnoseológico según el cual el sujeto puede conocer al objeto no como es en sí (noúmeno), sino como se manifiesta al sujeto, es decir, como fenómeno. Esto no quiere decir que Kant niegue la realidad, sino que está implícitamente afirmada por cuanto el fenómeno en tanto manifestación de una cosa, remite a la cosa manifestada, noúmeno. El conocimiento fenomenológico tendrá fuertes repercusiones en el pensamiento filosófico de autores cercanos al Romanticismo<sup>50</sup>.

En la reflexión fenomenológica de Kant encontramos la noción de sujeto como la “autorreflexividad de la representación”, es decir, la “yoidad” estaría caracterizada por su “autorreflexividad”, por cuanto la representación de todas las cosas, no sería más que la

representación de nuestro propio estado, en tanto proyección de la conciencia<sup>51</sup>.

Dentro de la definición kantiana de subjetividad, el filósofo distingue entre «yo puro» y «yo empírico». Este yo puro sería la constitución ontológica del yo, lo que Kant llama *personalitas transcendentalis*, del que sólo se puede decir «qué es» y no «cómo aparece». Por otro lado, el yo empírico estaría bajo la condición de un yo puro que lo percibe, sería una *personalitas psychologica*, cambiante y determinado por el tiempo. Para Kant entonces, sujeto y objeto coexisten en el yo, como dos realidades inseparables.

La revolución en la forma de conocimiento que inauguró Kant, a partir de sus planteamientos fenomenológicos, que convierte al sujeto en objeto de análisis, es la base que nutre a una nueva corriente de pensamiento, el Idealismo. Este sistema de pensamiento, fundado por Johann Gottlieb Fichte, sentó a su vez las bases teóricas del Romanticismo, particularmente el alemán.

Fichte, discípulo y sucesor de Kant, parte en su reflexión filosófica de la escisión que hace Kant entre «yo puro» y «yo empírico» que confluyen ambos en un sujeto. El Idealismo arranca de la noción de «conciencia» en la cual coinciden indivisiblemente lo subjetivo y lo objetivo. Nada hay fuera de esta conciencia, este yo, que el filósofo denomina Yo Absoluto, que se visualiza como una actividad eterna (el yo es una acción “Tathandlung” y no un hecho “Tatsache”). En *La Doctrina de la Ciencia* de 1794, Fichte afirma que la realidad es sólo la construcción del hombre, estableciendo que únicamente el espíritu produce el mundo fenoménico, por lo que no es lícito buscar ningún objeto (noúmeno). Esto implica que la única realidad es la del espíritu que crea el mundo, y como la acción es sólo posible en los objetos y como los objetos no existen en sí, el yo los debe «poner». Por tanto, el acto primitivo del Yo es su escisión con el No Yo. En cuanto Yo Absoluto, crea inconscientemente los objetos y, para liberarse de ellos, se pone límites que debe superar. De esta forma, la yoidad sería la estructura del retorno de la actividad inteligente sobre sí misma. El yo fichteano, es un universal, un «yo puro» movido por la razón, que no debe asociarse a la individualidad o la persona. Individualidad y persona («yo empírico» de Kant) son determinaciones más precisas del Yo Absoluto, entidades empíricas, entes en el espacio y el tiempo y que sólo pueden definirse en oposición a otros seres<sup>52</sup>. El Yo Absoluto sería una entidad supraindividual y eterna y la autoconciencia el momento supremo del conocimiento<sup>53</sup>. Para Fichte, el

<sup>50</sup> La influencia de Kant la podemos observar en ciertos autores cercanos al Romanticismo. Es el caso de Friedrich Schiller, autor alemán que en su juventud -al igual que Goethe- adhirió a la estética prerromántica del Sturm und Drang y que más tarde evolucionó hacia la estética clasicista. Schiller incorporó en su reflexión estética las apreciaciones que Kant había esbozado sobre lo “bello” y lo “sublime” en su *Crítica al juicio*. Lo bello se fundaría en el placer de la contemplación de las formas puras, es decir, en el placer de lo sensorial, mientras que lo sublime generaría una emoción y exaltación de naturaleza moral, que engrandecería al hombre. Se ha considerado a Kant como el fundador de la estética moderna que influyó tanto al Romanticismo como al clasicismo alemán y entre sus figuras principales a Schiller, quien en sus *Cartas para la educación estética del hombre* desarrollará estas ideas.

<sup>51</sup> Cfr. Manfred Frank *La piedra de toque de la individualidad*. Barcelona: Herder, 1995 p 36 y ss.

<sup>53</sup> Cfr. Manfred Frank op.cit. p.42 y ss.

replegamiento del pensamiento sobre sí mismo, el momento del conocimiento subjetivo, posee el más alto valor.

La filosofía de Fichte tendrá muchos alcances en teóricos románticos, como Friedrich Schlegel y Novalis, quienes nutridos de su pensamiento, desarrollarán sus propias reflexiones en torno al concepto del “yo”.

Friedrich Schlegel se aleja de la concepción del Yo Absoluto fichteano, en la medida que propone la existencia de un yo empírico (que para el teórico no es otra cosa que el yo del artista y del pensador) que se libera del mundo, reconociéndolo relativo y sintiéndose libre respecto a él. La separación entre sujeto y objeto en Schlegel es decisiva por cuanto manifiesta la voluntad de la conciencia de replegarse sobre sí misma, destruyendo o anulando el objeto. Por otra parte, el método dialéctico de Fichte le permitió a Schlegel reconocer la paradoja del conocimiento que no es otra cosa que la “ironía romántica”. En sus “Ideas”, Schlegel define la ironía como **“Ironie ist ein klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos”**<sup>54</sup>. El caos, para Schlegel, es el universo multiforme, variante e infinito en el que el sujeto se asume precariamente como un individuo finito. La ironía supone el distanciamiento del sujeto que se reconoce como una parte del todo, parte individual y diferente, que paradójal e inexplicablemente muestra su identidad con este todo<sup>55</sup>.

Peter Szondi interpreta el problema de la ironía schlegeliana con gran agudeza: **“el sujeto de la ironía romántica es [...]el hombre aislado convertido en sujeto de sí mismo, al que la conciencia le ha quitado la capacidad de actuar. Anhela la unidad y el infinito, y el mundo aparece ante sus ojos lleno de fracturas y de finito. Lo que se define como ironía es su intento de mantener su crítica situación distanciándose de ella e invirtiendo sus valores”**<sup>56</sup>.

Para Novalis en cambio, el Yo es el mundo, en cierta forma plantea la sublimación del objeto en el sujeto (yo), objeto que se transforma mágicamente.

Es esta última idea la que más se acerca a la experiencia romántica por excelencia, al proceso de elaboración y de recepción que constituyen lo que el mismo autor ha llamado la “romantización” o “universalización”. Este proceso tiene como eje central al individuo, al sujeto, quien recrea la realidad a partir de la percepción que tiene de ella.

De igual manera ocurre en la literatura, la realidad creada es producto de la internalización que hace el individuo de una experiencia, la que transforma y devuelve ya romantizada, es decir, la hace única y extraordinaria. Este proceso tiene como punto de

<sup>52</sup> Para Wladimir Krysinski, la subjetividad, el inconsciente, el yo, la interioridad y la identidad son instancias correlativas del sujeto, es decir, corresponden a las tematizaciones literarias del sujeto. Véase Wladimir Krysinski “Subjectum comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso” en Angenot, Fokkema et al *Teoría Literaria*. Madrid: Siglo XXI eds., 1993 p.283.

<sup>54</sup> “La ironía es la clara conciencia de la agilidad eterna, del caos infinitamente pleno”. Cfr. Friedrich Schlegel “Ideen” en *Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965 p.111

<sup>55</sup> Volveremos sobre el tema de la “ironía” más adelante, en el apartado de la “experiencia creadora”.

<sup>56</sup> Peter Szondi citado por Alfredo de Paz en *La revolución romántica*. Madrid: Tecnos, 1992 p.107

partida la concepción del individuo y de su experiencia como un valor en sí mismo. En este sentido, para el Romanticismo no hay creación sin la intervención directa de un yo y para sus autores la poesía se concibe como experiencia única y subjetiva.

Sin embargo, el valor que el Romanticismo le otorga al sujeto no nace únicamente de la reflexión gnoseológica de los filósofos ya mencionados. Es inconcebible la noción de “individuo” sin las corrientes ideológicas de fines del siglo XVII y XVIII que nutren la gran revolución moderna y cuyos ecos resuenan en la ideología social de la reflexión romántica.

## El sujeto romántico: entre la Ilustración y la subjetividad

Cuando se piensa en la “filosofía del Romanticismo” a menudo se la caracteriza en oposición a la filosofía racionalista del siglo XVIII, y por extensión a la del movimiento ilustrado en Francia, Alemania e Inglaterra. Si bien es cierto que, el Romanticismo como movimiento artístico se define en oposición a la “moral racionalista”, es necesario detenerse en los aspectos que rechaza y en aquellos planteamientos, como los del filósofo francés Rousseau que, indudablemente abonan un terreno fértil en el cual se sustenta gran parte de la ideología romántica.

A diferencia del siglo XVII en que **“la razón era la facultad por la cual se suponía que podía llegarse a los primeros principios del ser”**<sup>57</sup>, la Ilustración concibe la razón ya no como un principio, sino como una fuerza que puede transformar lo real. La Ilustración ve con optimismo el poder de la razón, ya que en ella descansa la posibilidad de reorganizar la sociedad. A través del conocimiento racional de la Naturaleza, el hombre puede alcanzar su mayor meta, dominarla. Esta evolución a la que aspira el racionalismo ilustrado no niega la Historia como un hecho efectivo, pero considera que el pasado no es una forma necesaria para la comprensión de la evolución de la Humanidad, sino el conjunto de los errores cometidos, explicables por la escasa utilización y desarrollo de los principios racionalistas. De esta forma, únicamente a través de la razón el Hombre podrá acercarse a destinos más preclaros y construir una sociedad cuya máxima es el progreso.

La literatura clasicista que se apropió de esta “moral racionalista” fue la representación literaria de gran parte de estos principios ilustrados. Esta literatura, que se definía como intelectual, racional y moralizante, tenía como fin el mejoramiento de las almas y la corrección de los vicios, irregularidades o devaneos. Buscaba conocer al hombre en general y se apartaba de las particularidades y singularidades, por lo que las excentricidades y subjetividades eran ajenas a su temática. Destinada a cierta clase social, y más específicamente a ciertos círculos sociales, no es de extrañar que fuera este mismo público el representado en sus obras. Es así como el escritor se propuso

---

<sup>57</sup> Cfr. José Ferrater Mora *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1988 p. 1624

---

iluminar y guiar a las almas, nutrir a los espíritus, conmover los corazones, agradar por la verdad de sus descripciones morales, pero no regocijar los ojos ni causar sorpresas a la imaginación<sup>58</sup>.

Es precisamente contra esta función edificante y moralizante de la literatura, contra lo que reacciona el Romanticismo, acogiendo dentro de sus temáticas lo que era ajeno al clasicismo. Lo extraño y fantástico, lo exótico e imaginario, lo sentimental y perturbador, todo aquello que escapaba del marco lógico de la razón fueron temas que incorporaron los románticos.

El Hombre, la Naturaleza y la Historia se convirtieron en fuente inagotable de reflexión y poetización. La concepción de Historia que subyace a las ideas racionalistas ilustradas fue rechazada por los románticos, y sustituida por el interés en el pasado como una fuente que alimenta el presente y el futuro. Esta mirada a épocas pasadas en el Romanticismo, se explica por el auge del historicismo, que se expresará a su vez en la historiografía, la novela histórica y la novela social.

La concepción del Hombre como un ser inmerso en las fuerzas históricas, como un “agente” de los procesos históricos y sociales, y ya no como un mero paciente de ellos, transforma radicalmente la autocomprensión del sujeto, que se concibe con un pasado y presente y como constructor del futuro. Los procesos históricos dejan de ser fuerzas suprahumanas para convertirse en experiencias subjetivas, en la medida en que el individuo puede intervenir en este continuum, que antes se consideraba estático. De esta forma, la idea de perfectibilidad (avalada por el idealismo) encuentra profundo arraigo en este hombre que ve la posibilidad de cambio en sí mismo y en la sociedad.

Es indudable que la reflexión histórico-social romántica es diferente a la propuesta ilustrada, pero estas ideas tienen su antecedente directo en un hijo del Racionalismo Ilustrado, Jean Jacques Rousseau. Rousseau (1712- 1778), vinculado en un primer momento con los enciclopedistas, se separó muy pronto de ellos, mostrando en su obra la expresión del pensamiento revolucionario en ciernes. Indudablemente obras como *Discurso sobre las ciencias y el arte* (1750), *Discurso sobre los orígenes y funciones de las desigualdades entre los hombres* (1758), *Contrato Social* (1762), *Emilio* (1762) y *La nueva Heloísa* (1761) constituyeron para los románticos una influencia importante. De esta forma, el mito rousseauiano del “buen salvaje” que alimenta gran parte de la literatura romántica, es en gran medida el punto de partida en la concepción romántica del individuo.

Cuando Rousseau plantea en este mito la idea del hombre natural, no está pensando en una vuelta a un estado primitivo, sino en la supresión de todos aquellos aspectos culturales que han desfigurado la esencia humana. Para este autor, la maldad acumulada por la cultura artificiosa así como las desigualdades sociales son la principal causa de la erosión del individuo. De este modo, la única forma de acercarse a ese estado puro de la humanidad sería a través de la “moral del sentimiento”, es decir, en el desarrollo de las fuerzas naturalmente buenas del hombre, expresadas en sus sentimientos, que se ofrece voluntaria y libremente para formar un nuevo estado social. Este nuevo estado sólo

---

<sup>58</sup> Véase Paul Van Thiegem *El romanticismo en la literatura europea*. México: Editorial Hispano Americana, 1958 pp. 32- 34

estaría garantizado en la forma de la igualdad, la que se realizaría a partir de la ley común y del sentimiento. Este contrato al cual se somete el hombre libremente, sería la manifestación de la soberanía de la voluntad general del Estado democrático puro, respetuoso de los derechos naturales de cada persona.

Sin lugar a dudas los conceptos de libertad e igualdad expuestos por Rousseau en su *Contrato Social* y en *Emilio o la educación sentimental* son uno de los antecedentes centrales en que se sustentarán las máximas de la Revolución Francesa<sup>59</sup> y las ideas que alimentarán el espíritu revolucionario del Romanticismo.

Tanto en Inglaterra como en Alemania el Romanticismo fue en sus inicios prorrevolucionario, portavoz de las ideas emancipatorias de libertad y progreso de la burguesía. Los intelectuales creyeron en la Revolución como el gran cambio decisivo, como la oportunidad de transformar la realidad a partir de principios democráticos y justos para la sociedad, como el proceso que traería consigo el establecimiento de las libertades individuales. Los acontecimientos posteriores, como el Termidor y el régimen imperialista de Napoleón significaron un gran quiebre con los ideales prorrevolucionarios, el desencanto se transformó en reacción a la política imperialista y el Romanticismo, fundamentalmente en Alemania, se volvió reaccionario, adhiriendo al movimiento de la Restauración.

El fracaso de los ideales revolucionarios, si bien hizo que la mayoría de los románticos se volvieran “restauradores” y conservadores en el terreno político, no significó que transaran en sus convicciones sociales y no mantuvieran su “progresismo” en el arte.

Uno de los grandes temas e inquietudes de los románticos fue la problemática social, que expresaron a través de la novela. Si bien los románticos abordaron todos los géneros y formas del discurso- la lírica, el drama, el ensayo, el fragmento-, es en la novela donde podemos encontrar en forma programática y mejor desarrollada sus propuestas literarias y “sociales”. A juicio de Friedrich Schlegel, la novela es el género que mejor sirve a los intereses del autor:

***Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf einen grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird.***<sup>60</sup>

Schlegel denominaba “poesía romántica” a la novela y ésta se presentó como el género ideal para plantear inquietudes ideológicas y sociales, ya que por sus características de extensión permitía desarrollar acabadamente los problemas y ser a su vez un espejo del

---

<sup>59</sup> Esta influencia se puede advertir en el lema de la Revolución Francesa “Igualdad, Libertad y Fraternidad” y en el intento que se hizo, en reiteradas ocasiones, particularmente en la constitución de 1793, de copiar las líneas esenciales de la doctrina jurídica del *Contrato Social*. Cfr José Ferrater Mora, obra cit.p. 2893

mundo circundante.

Dentro de este género existen dos tipos, bastante diferentes entre sí, que permitieron dar rienda suelta a la reflexión social de los autores; la novela de características utópicas y la novela social.

El fracaso histórico de la Revolución y sus ideales de “libertad, igualdad y fraternidad” tuvieron cabida en el sueño utópico de los románticos. El lugar de la “flor azul”(blaue Blume) en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis es el espacio imaginado donde estas consignas pueden ser una realidad<sup>61</sup>. En la gran utopía romántica convergen los ideales heterogéneos de esta sensibilidad: la utopía de la revolución ideal, la utopía de la actividad personal y la autosuficiencia del individuo soberano, la de la unidad nacional, la de la belleza, el hombre y la Naturaleza. En términos de Marx, los románticos “abolieron utópicamente” la realidad burguesa<sup>62</sup>, crearon en la imaginación, el mundo soñado, aquel que la Revolución proponía, pero que no concretó. Es este aspecto del Romanticismo el que lo caracteriza a juicio de algunos autores como idealista, utópico y evasionista. Para otros autores como Marcuse, **“La blaue Blume no crece en una soledad ideal, en los reinos de la fantasía situada lejos de la vida, sino en medio de la desconcertante belleza del mundo, a pesar de que sólo pueda verla el iniciado: debe penetrar en los meandros de la montaña, y pasar por encima de ella. La blaue Blume crece realmente en el mundo: el reino ideal no es una fantasía irreal, sino que surge directamente de la realidad. [...] El sueño de la blaue Blume no era el signo de una huida del mundo, de la huida hacia un país fabuloso no contaminado por la realidad. Al contrario, el primer Romanticismo no se rebela contra el intelectualismo de la ilustración, sino contra la tendencia de los intelectuales a establecer una relación mecanicista- manipuladora con la realidad.”**<sup>63</sup>

Por otro lado, en los últimos años del Romanticismo, en los decenios de 1830 y 1840, surge un nuevo género dentro de la novela, la novela social. La incipiente crítica social que se advierte en los albores del prerromanticismo, por una sociedad desigual y

<sup>60</sup> Cfr. Friedrich Schlegel: *Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes*. Obra cit. p. 93- 94. “Como la epopeya, sólo ella [la novela] puede devenir espejo de la totalidad del mundo circundante, imagen de la época. Y es, eso sí, superior su capacidad para volar con las alas de la reflexión poética entre lo representado y lo que representa, en el centro, libre de todo interés real o ideal, y puede potenciar una y otra vez tal reflexión, y reproducirla infinitamente en un continuo de espejos. Es capaz de la formación más amplia y más elevada- no sólo de dentro hacia afuera, sino también de fuera a adentro-, en tanto que organiza regularmente todas las partes de lo que debe ser un conjunto en sus resultados”. Cfr. “Fragmentos del Athenäum No. 116” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Ed. Tecnos, 1994 p.138

<sup>61</sup> La sociedad imaginada por Shelley en el último canto de su *Prometeo Liberado* propone este ideal de convivencia armónica en que sus integrantes se mueven por principios como la fraternidad e igualdad, donde cada individuo es libre y no se somete al yugo del tirano. En esta pieza del autor inglés podemos encontrar los resabios del pensamiento de Rousseau, una sociedad en la que el individuo se ofrece libremente al gobierno de la ley común soberana y democrática para todos.

<sup>62</sup> Cfr. Inna Terterian: “El romanticismo como fenómeno integral” en *Ciencias Sociales* (Academia de Ciencias de la URSS), 2 (1984) p. 134

<sup>63</sup> Cfr. Marcuse: *Der deutscher Künstlerroman* citado en Alfredo de Paz obra cit. p.204

coercitiva<sup>64</sup> cristalizará en este género que escritores como George Sand, Eugenio Sue y Victor Hugo inaugurarán. La novela romántica social, influenciada por el socialismo utópico, denunciaba la hipocresía de las clases gobernantes, la explotación burguesa, la corrupción de la justicia y la injusticia de la estructura social<sup>65</sup>. Esta novela busca simbolizar las contradicciones sociales en personificaciones de individuos desgarrados por el sufrimiento, sumisos ante las injusticias de la vida y la sociedad.

## El sujeto romántico como rebelde social

Sin lugar a dudas la relación del individuo romántico con su sociedad es contradictoria, tortuosa y en ocasiones alienada. Se ha caracterizado al Romanticismo como un movimiento burgués que entra en contradicciones con su sociedad, aún cuando muchos de sus representantes sean de ascendencia noble, su arte estaba destinada a la clase burguesa, en definitiva al público que “consumía” el arte. El sujeto romántico se concibe como un individuo especial, como un ser capaz de visualizar aspectos de la realidad que el burgués medio, por limitación de horizontes y falta de sensibilidad es incapaz de ver. Al sentirse diferente, explota su alteridad desde lo extravagante y se automargina conscientemente. Su actitud frente a la vida, es en muchos casos, la de una víctima, se identifica con los seres marginales, con el maldito, el rebelde, el desterrado, el paria, pero también con un ser elegido. Se siente llamado para fines más trascendentales, para crear en la fantasía y la imaginación, pero también para transformar lo real. Es por esto que el principio de la libertad es el soporte de su posición frente al mundo, entendiendo por ello desde la libertad sociopolítica hasta la artística.

El personaje romántico podría caracterizarse en gran medida como héroe intelectual, aunque su conflicto con la sociedad raras veces se expone a través de actos heroicos o grandiosos; es más bien su actitud “contestataria” con la cual enfrenta el mundo, la que se transforma en heroica. La rebelión de estos individuos surge en primera instancia por un desacomodo frente al mundo, su “sensibilidad especial” los hace percibir la sociedad en forma carcelaria y opresiva, mutiladora del espíritu. Esta crítica a la sociedad, fundamentalmente en los autores ingleses y alemanes, se proyectará en una “vuelta” al mundo natural, como el único espacio rehabilitador y restaurador para el sujeto<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Recuérdese la amarga crítica de Werther (en la obra homónima del período prerromántico de Goethe) hacia una sociedad injusta estratificada socialmente por el apellido y los bienes materiales, y no por las bondades del sentimiento y del corazón.

<sup>65</sup> No hay que confundir esta novela que recién inaugura el género con la que posteriormente se desarrollará durante la estética realista y naturalista. La novela romántica busca denunciar estas injusticias sociales, frente a la novela naturalista que busca analizar y explicar las causas de este fenómeno y hacer un llamado a la reforma social.

<sup>66</sup> Los románticos recuperan el pensamiento de Rousseau, en cuanto el autor propone un alejamiento de la cultura artificial que ha desfigurado al hombre y un rescate de lo esencialmente puro en él.

## Un nuevo espacio: el sujeto romántico y la Naturaleza

El redescubrimiento de la Naturaleza como espacio poético es una de las grandes conquistas del Romanticismo. En oposición al clasicismo, que ve en ella un telón de fondo o mero escenario de sus obras, en el Romanticismo y particularmente en el prerromanticismo la Naturaleza adquiere grandes dimensiones como espacio poético.

Como hemos mencionado, esta mirada al mundo natural surge en gran medida por la visión crítica de la “cultura”. Los autores ingleses, desencantados por las consecuencias de la industrialización de la sociedad, ven en el espacio natural una instancia restauradora para el individuo, mutilado espiritualmente<sup>67</sup>.

Esta idealización de la Naturaleza como una fuerza o totalidad que subyuga al sujeto positivamente y le permite realizarse en plenitud, es una idea fuertemente arraigada en el Romanticismo, producto en parte, de lo que podríamos llamar “Filosofía de la Naturaleza” propuesta por Friedrich Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental*. En términos generales, el filósofo alemán propone que el sentimiento romántico de la naturaleza es la única mediación posible entre el hombre y la trascendencia.

La necesidad que experimenta el sujeto de fusionarse con el Todo nace del profundo desarraigo que siente en relación con su propia realidad. Este Todo aparecería metaforizado como naturaleza redentora y en algunos casos como la manifestación tangible de lo divino<sup>68</sup>. Esta fusión del Uno con el Todo, evidenciaba en casi todos los poetas la conciencia de saberse sujetos fragmentados y la necesidad de complementarse, fusionándose con la totalidad. **“El Todo (o el Absoluto) es lo único que vive, cada individuo sólo vive en proporción a su proximidad al Todo, esto es, en la medida en que una ek- stasis lo arrebatara de su individualidad”**<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Un poema que sintetiza esta visión antagónica entre cultura y naturaleza es “The Dungeon” de Coleridge. La estructura del poema descansa en la oposición de dos espacios, descritos antagónicamente en términos negativos y positivos. El primer espacio, al que el hablante denomina “mazmorra”, es un lugar sórdido, oscuro, que respira desesperanza y angustia. La mazmorra no es otra cosa que la metáfora del mundo urbano que aprisiona y corrompe al hombre, que lo mutila y deja inerte, no haciendo distinciones; aún el inocente y el indefenso son víctimas de él. El mundo urbano, carcome al individuo, deformando lo más puro y auténtico, su alma. Por otro lado, a pesar de esta visión negativa, aún queda esperanza, aún existe la posibilidad de recuperar al hombre, de verlo íntegro y libre, pero esto sólo es posible en un lugar privilegiado. La Naturaleza- con mayúscula, destacándola casi como una divinidad- es la que hace posible el milagro, cual madre acoge al hijo herido, ella recibe al hombre mutilado y derramando sobre él su belleza, le permite curar su espíritu. El sujeto incapaz de “ser un objeto en discordia” intenta fusionarse en alma y espíritu con esta totalidad, entregándose al amor y la belleza.

<sup>68</sup> La visión panteísta de la Naturaleza la encontramos en diferentes autores como Novalis, Hölderlin y en *Werther* de Goethe. Cita de Franz von Baader en Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*. México: F.C.E., 1981 p.98

<sup>69</sup>

## La experiencia creadora: el sujeto romántico y la “romantización” del mundo

La experiencia o problemática romántica - depende del punto de vista desde el que se observe- es la experiencia subjetiva del mundo. La realidad, en cuanto representación objetiva ajena o fuera del sujeto carece de importancia como tal. Únicamente en tanto experiencia vital de un individuo cobra interés. La realidad “romantizada” es lo que finalmente tiene un sentido vital y estético. Es a este proceso al que alude Novalis con su concepto “romantizar”, transformar la realidad poéticamente a través de la experiencia subjetiva y en último término a lo que se refiere Fichte con su noción del Yo Absoluto: nada existe fuera de él, el mundo es creado o “puesto” por el yo.

***Hay que romantizar el mundo. Así se recupera el sentido primitivo. Romantizar no es más que una potencialización cualitativa. En esta operación se identifica el yo inferior con un yo superior. De igual forma que nosotros mismos somos una serie cualitativa de potencias. Esta operación es todavía ignorada por completo. Dándole a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito una apariencia infinita, así es como lo romantizo todo.***<sup>70</sup>

El “sujeto romántico” es concebido por los propios autores románticos como un creador que transforma el mundo a partir de su imaginación, en la poesía.

Es así como la experiencia poética se transforma en el eje articulador de la experiencia vital. Romantizar, transformar el mundo es potencia, es decir, anhelo, deseo y no acto.<sup>71</sup> Ya no es la forma o el producto conseguido, sino la intención poética la que define la experiencia vital; en ella se reconoce el sujeto, es decir, en acto creador. El poeta se asume como una divinidad en el acto de redescubrir ciertas cosas y otorgarles un nuevo sentido.

Como señala Alfredo de Paz, no se trata de la invención poética de nuevos mundos, sino de la *Verfremdung*, del extrañamiento del mundo antiguo, que hace que lo corriente aparezca transfigurado bajo una nueva luz. En ese sentido, la romantización debe ser entendida como un proceso de transformación radical del hombre y la sociedad, mediante el acto poético.<sup>72</sup>

Indudablemente estamos frente a nueva concepción de artista, poeta y sujeto. El

<sup>70</sup> Cfr. Novalis *Escritos Escogidos*. Madrid: Visor, 1984 p.112

<sup>71</sup> El concepto de Novalis de “romantizar” como “potencialización”, se puede identificar con el efecto que produce la ironía schlegeliana. Para Schlegel, la ironía forma parte del proceso que potencia a la obra de arte, es decir, anula su carácter finito de objeto y en su intento por ser “arte”, “absoluto”, se vuelve infinita. Walter Benjamin en *El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán* plantea en su lectura de Schlegel que, la obra que no acepta la ironía, se cierra en el detalle, acepta sus límites y la ilusión de la perfección formal cerrada, lo que hace imposible el sentido de infinito y su asimilación al absoluto del arte. Véase Walter Benjamin: *El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones 62, 1998 pp. 69- 82

concepto de genio como una personalidad excepcional cobra una fuerza extraordinaria durante este período. El poeta se asume en algunos casos como un sujeto especial, como un vidente, inclusive como un iniciado conocedor de misterios insondables, cuya misión es revelarlos a la humanidad<sup>73</sup>.

Para Novalis, el artista posee esa condición de demiurgo, de mago que transforma la realidad a través de sus creaciones y de adelantado en tanto muestra y enseña a los hombres lo que sus ojos no perciben.

***Únicamente el artista puede vislumbrar el sentido de la vida... El auténtico poeta es todopoderoso, es un mundo real en miniatura [...] El artista se levanta sobre el hombre como la estatua sobre el pedestal [...] Él representa por excelencia a la vez sujeto y objeto, alma y mundo. De allí la infinidad de un buen poeta, su eternidad. La capacidad para la poesía tiene estrecha afinidad con la capacidad provisionaria en general. El poeta ordena, une, elige, inventa y a él mismo le resulta inconcebible por qué precisamente así y no de otro modo.[...] La poesía es el gran arte de construir la salud trascendental; el poeta es, pues, el médico trascendental.***<sup>74</sup>

Es notable la cantidad de epítetos que se le dan al artista y el lugar especial que ocupa en una sociedad como aquella. Victor Hugo, por su parte, aun cuando en sus reflexiones histórico-estéticas en el "Prólogo a Cromwell" ya marca la transición de la sensibilidad romántica a la realista, se refiere al artista contemporáneo como el gran "genio moderno", como el sujeto capaz de reunir lo sublime y lo grotesco en su intento por representar la realidad y el alma humana. A su juicio, el artista no recrea la realidad circundante, sino que en un proceso consciente y ordenado, extrae su material de ella y lo transforma poéticamente. Un buen poeta con sus obras debe cruzar el drama de la vida y el drama de la conciencia.

Hemos mencionado cómo el artista romántico se percibe a sí mismo como un individuo especial, un ser con condiciones demiúrgicas, mágicas e incluso proféticas. Las múltiples referencias al rol del artista las encontramos en las mismas obras literarias: en *Werther*, el protagonista es un pintor, *Prometeo* de Goethe nos muestra al Titán como un escultor de formas humanas, un artista. También en la lírica observamos cómo el poeta se convierte a su vez en objeto de alabanza poética (Blake, Coleridge, Keats).

Sin duda nos encontramos con otros prototipos de sujetos que se han asimilado al "sujeto romántico", el soñador, el proscrito, el enajenado, pero hay un tipo de héroe representativo de esta sensibilidad: el rebelde.

<sup>72</sup> Véase Alfredo de Paz obra cit. pp. 207-208

<sup>73</sup> Véase al respecto William Blake en su Introducción a los Cantos de Experiencia : "¡Oye la voz del bardo!/ que ve el Presente, el Pasado y el Futuro,/ cuyos oídos han escuchado/ el verbo sagrado/"... También es el caso de Friedrich Schlegel, quien ve en el poeta a un profeta: "Der dichtende Philosoph, der philosophierende Dichter ist ein Prophet. Das didaktische Gedicht sollte prophetisch sein und hat auch Anlage, es zu werden". Friedrich Schlegel "Fragmente aus dem Athenäum" en obra cit. p.99

<sup>74</sup> Cfr. Novalis *Escritos Escogidos* obra cit. p. 105

## El sujeto romántico: el rebelde literario

Es innegable que las circunstancias sociohistóricas ofrecían a los románticos suficientes motivos para estos individuos contestatarios, que osaban oponerse a la autoridad y convenciones. El fenómeno del “byronismo” que encontró eco en casi todos los jóvenes intelectuales de la época, se convirtió en una suerte de carta de presentación. Poetas e intelectuales se sintieron seducidos por la figura de Lord Byron, un hombre escéptico, de actitud provocativa y contestataria, un alma orgullosa, apasionada por todas las libertades. Su participación en la guerra por la independencia de Grecia, que lo llevó a alinearse con las tropas griegas y morir allí, coronaron una actitud frente a la vida que lo convirtió en leyenda. Sus personajes literarios fueron también la representación de esta mirada desenfadada y rebelde para con su sociedad. Caín, Manfredo y otros son la personificación de este espíritu.

Este fenómeno o “moda” literaria alcanzó a otros autores que se sintieron identificados con este personaje. Surge entonces, uno de los personajes románticos por antonomasia, el rebelde.

La figura del rebelde es tan antigua como la literatura, en la tradición judeocristiana encontramos a Luzbel - el ángel caído- y a Caín como los primeros exponentes de esta “estirpe”. Por otro lado, en otra tradición, la literatura griega nos muestra a los Titanes como los primeros rebeldes frente a la autoridad divina y en forma paradigmática a Prometeo.

La mitología y en particular el mito de Prometeo le proporcionó al Romanticismo uno de los símbolos más poderosos de la rebeldía del individuo frente al orden establecido. Prometeo fue, probablemente, una de las figuras más emblemáticas para canalizar su mirada crítica frente a la sociedad. El Titán que desafió a Zeus y su inmenso, pero arbitrario poder divino, fue castigado por ello y se convirtió en la imagen del individuo contestatario, que cree en la posibilidad de revertir estructuras opresivas que atentan contra la libertad de pensamiento y acción.

La apropiación del mito de Prometeo (mitologización) le dio la dignidad estética al espíritu revolucionario de ciertos poetas como Byron y Shelley.

Esta “elaboración de la realidad corriente” es la “universalización o “romantización”, es decir, transformar la vida en una imagen poética.

## Goethe: el rebelde creador

El primer autor romántico - y más específicamente, prerromántico- que fija su interés en la figura de Prometeo es Johann Wolfgang Goethe, quien en el año 1773 escribe un drama titulado *Prometeo*. Esta pieza dramática de tres actos, que permanece inconclusa, incorpora en su tercer acto una oda del mismo nombre que posteriormente se publicará en forma aparte, como un texto lírico autónomo.

Esta pieza dramática corresponde al período de juventud de Goethe, quien durante sus primeros años adhirió al movimiento alemán del *Sturm und Drang*. Entre los años 1770- 1775 traba amistad con importantes hombres de la escena literaria, entre ellos destacan J.G. Herder, J.M.R. Lenz, F. H. Jacobi, M. Klingner y J.G. Klopstock. Este es el período de efervescencia juvenil de Goethe en que escribe obras importantes como *Götz von Berlichingen* (1773) y *Las desventuras del joven Werther* (1774). Estas obras, particularmente la segunda, se convierten en piezas fundamentales de la sensibilidad prerromántica e inauguran un nuevo tipo de héroe dentro de la literatura alemana.

El período de adhesión de Goethe al prerromanticismo es bastante corto, alrededor de cinco años, ya que en 1775 comienza su período weimariano, consolidándose como el máximo exponente del clasicismo alemán.

El interés por la mitología y literatura antigua fue una constante en la obra de Goethe. Variadas son las figuras míticas en que se inspiró para crear: Prometeo, Pandora, Ganímedes, Ifigenia, entre otras.

Como ya hemos mencionado, el mito y la figura de Prometeo atrajo a varios

escritores románticos, que vieron en él un símbolo de rebelión frente al poder. Goethe también se sintió atraído por esta figura, pero rescató ciertos aspectos que no estaban presentes en la tradición antigua, sino que se difundieron posteriormente.

Si bien en el comentario de Wolfgang Kayser a la obra *Prometheus*<sup>75</sup> se establece que las fuentes de inspiración para Goethe fueron la obra de Wieland, *Beiträge zur Geschichte des menschlichen Herzens und Verstandes* (1770) y el artículo de B. Hederichs sobre Prometeo en el *Mythologisches Lexicon* (1770), queremos proponer otras dos fuentes: el escritor latino Ovidio (43 a.C. - 17 d.C.) y el filósofo y escritor Luciano de Samósata (ca. 120 - 180 d.C.)<sup>76</sup>.

En el *Prometeo* de Goethe, el autor no encadena a su héroe tal como lo hicieron los antiguos Esquilo y Hesíodo, y tal como lo harán Lord Byron y P. B. Shelley. Por el contrario, él instala a Prometeo en un taller y lo ve como el creador de la raza humana.

Esta variante del mito se observa ya en Ovidio, quien en *Las Metamorfosis* consigna escuetamente la aparición de Prometeo y lo identifica como el modelador de la raza humana:

***Y es entonces cuando aparece un ser más perfecto, dotado de alma, que domina a los demás. Su propia semilla divina puso el Creador de la naturaleza en aquel ser. Prometeo, con todo, logra para él un semblante parecido al de los bellos dioses y que se diferencia de los animales buceadores del barro, en pretender escalar el alto cielo. Así apareció en el suelo incongruente el misterio y el interés de la humana forma.***<sup>77</sup>

A pesar de tan breve mención al Titán, probablemente es la primera vez que se lo caracteriza como el interventor directo en la creación del hombre.

Por su parte, Luciano recoge ciertos mitemas presentes en la tradición antigua - el engaño en el reparto de carnes, el robo del fuego- pero por sobre todo insiste en un nuevo aspecto: Prometeo como creador de la humanidad. Prometeo ya no es solo al artífice de la civilización - como se desprende del texto de Esquilo, sino que se lo considera como el verdadero creador de la raza humana. El diálogo que sostienen Hefestos y Hermes con Prometeo, es un discurso retórico y sofista, donde los primeros acusan al Titán de las traiciones ya mencionadas contra Zeus. Prometeo -despojando de la grandeza trágica que le imprimió Esquilo- contra argumenta destacando las connotaciones positivas de sus actos<sup>78</sup>.

***PROMETEO: Respecto a mi oficio de modelador y de que creé a los hombres, ahora es momento de hablar [...] Había en efecto, antaño - pues así se verá mejor si en algo obré injustamente yo al alterar el orden cósmico y al innovar en lo de***

---

<sup>75</sup> Cfr. Wolfgang Kayser "Nachwort zur Prometheus" in Johann Wolfgang von Goethe *Werke*. Hamburger Ausgabe. Band 4, Dramatische Dichtungen II. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1982 p.543.

<sup>76</sup> Hemos querido proponer a estos dos autores como dos posibles fuentes, ya que al leer diferentes versiones literarias sobre el mito de Prometeo, hemos encontrado ciertas similitudes entre sus obras y la de Goethe. Precisaremos cuáles son aquellos aspectos en estas obras antiguas que podemos observar en Goethe.

<sup>77</sup> Ovidio: *Las metamorfosis, Libro I. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p.18.*

**los humanos-, había, entonces, tan sólo la especie de los dioses y los seres celestes, mientras que la tierra era algo salvaje y falto de belleza, toda ella recubierta del follaje de los bosques sin cultivar, y no había altares o templos de los dioses- ¿de dónde hubieran salido?- o estatuas o imágenes religiosas o cualquier cosa por el estilo, como esas que ahora se ven en todas partes en abundancia y honradas con todo respeto. Y yo- que siempre planeo algo en favor del bien común y atiendo a cómo engrandecer los asuntos de los dioses, y de mejorar lo demás en armonía y belleza- pensé cuánto mejor sería, tomando un poco de barro, confeccionar algunos seres vivos y modelar sus figuras como semejantes a nosotros mismos. Es que incluso pensaba que le faltaba algo a la divinidad, al no existir lo opuesto a ella, en contraste con lo que, al hacerse el examen, se la viera como superior a la felicidad. Esto, en cambio, sería mortal, pero extraordinariamente muy ingenioso e inteligente y capaz de percibir lo mejor. Así que entonces, según la frase del poeta, “mezclando tierra y agua” y amasándolo, moldeé a los humanos, e incluso llamé a Atenea para que colaborara conmigo en la tarea.<sup>79</sup>**

En los escritos dejados por Goethe no hay referencias explícitas a sus fuentes, pero creemos que por la utilización de nombres latinos (Júpiter, Mercurio) se inspira - en parte- en Ovidio.

Por otro lado, hay dos aspectos identificables en la pieza de Goethe que se encuentran presentes en el diálogo de Luciano; estos son la imagen de Prometeo como artesano creador de hombres y su prefiguración como artista. En esta pieza Prometeo argumenta sobre la necesidad de crear algo bello y armonioso que contraste con la presencia divina. Esta preocupación por las formas bellas es la de un artista frente a su creación, aspecto que también Goethe recogerá en su drama.

Como señalábamos anteriormente, el poeta alemán nos instala en un nuevo escenario, éste ya no es el Cáucaso, sino el taller de Prometeo y en una nueva problemática. Desde el primer acto observamos un conflicto entre Prometeo y Júpiter, sobre todo a partir de las palabras del Titán, pero no hay ninguna referencia al encadenamiento y castigo que éste sufría en las obras de la tradición anterior.

En la primera escena, en un diálogo entre Prometeo y Mercurio observamos ya el antagonismo del Titán con el padre de los dioses<sup>80</sup>.

**PROMETEO: ¡No hay padre ni madre que valga! ¿Sabes tú acaso de dónde**

<sup>78</sup> En estas páginas no haremos alcances sobre la proyección del mito en Luciano, porque excedería la intención de este trabajo. Sólo queremos consignar que bajo la pluma del poeta, la figura mítica de Prometeo aparece retratado sin la grandeza trágica y hasta cierto punto “heroísmo” que Esquilo le había otorgado. Esto se enmarca dentro de la intención de la obra global de Luciano, que busca divertir a partir de la “degradación” de figuras heroicas y mostrar situaciones cómicas a través del discurso retórico. Para mayores referencias, confróntese Carlos García Gual: *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Hiperion, 1979, pp.175- 179

<sup>79</sup> Luciano : “Prometeo” reproducido en Carlos García Gual: *Prometeo: mito y tragedia*. Obra cit., pp.181- 189

<sup>80</sup> Es interesante cómo Mercurio, el mensajero de los dioses, se encuentra presente en casi todas las versiones del mito como intermediario entre las dos partes enfrentadas.<sup>81</sup> Cfr. Goethe: *Prometeo en Obras Literarias*. ( Trad. Rafael Cansinos- Assens). Madrid: Ed. Aguilar, 1945 Acto Primero p.979

*vienes? Yo me puse en pie, cuando por primera vez advertí que los pies se tenían, y extendí mis manos, al sentir que podía extenderlas, y entonces me encontré con esos que tú llamas padre y madre, que estaban allí observando mis pasos. MERCURIO: Prontos a prestarte esa ayuda que la infancia necesita. PROMETEO: Sí; y a cambio de ello pretendieron moldear mi niñez a su gusto y hacer del pobre mocoso un esclavo que se moviese acá y allá a medida de su capricho. MERCURIO: Siempre prontos a protegerte. PROMETEO: ¿Contra quién? ¿Contra peligros que ellos temían? ¿Defendieron acaso mi corazón de serpientes que en secreto acechaban? ¿Aceraron este pecho para que pudiese desafiar a los titanes? ¿No fue el Tiempo omnipotente, mi señor y el vuestro, quien me forjó en el yunque viril? MERCURIO: ¡Cuidado! ¡Hablar así de tus dioses, de los infinitos! PROMETEO: ¡Dioses! Yo no soy un dios, ni me tengo por más que nadie. ¿Infinito? ¿Todopoderoso?... ¿Dónde está vuestro poder? ¿Podéis acaso pensar en mi puño el vasto espacio del cielo y de la tierra? ¿Podéis separarme de mí mismo? ¿Podéis dilatarme, ensancharme hasta cobrar las dimensiones de un mundo?...”<sup>81</sup>*

El enfrentamiento entre Prometeo y Júpiter no se debe en este caso al robo del fuego, tampoco se materializa en el castigo del encadenamiento. La rebeldía de Prometeo nace de la conciencia de su propia individualidad que se niega a aceptar la tutela de otro que no sea él mismo. Rechaza la paternidad divina, pues los padres no han hecho otra cosa que moldearlo a su antojo.

Este reconocimiento es el fruto de un pasado que él mismo denomina esclavitud, aquel tiempo en que hubo de servir a los dioses, en especial a Júpiter, para enfrentar a los titanes. A su juicio, sólo se sirvieron de su capacidad previsor para enfrentar a los enemigos del dios soberano. Aún cuando conserva su inmortalidad no es parte de esa prole soberbia que habita el Olimpo y frente a la cual él se concibe diferente. Él se ha automarginado, él ha buscado su libertad, deshaciéndose del yugo autoritario y ahora habita su propio mundo sólo en compañía de sus criaturas inanimadas.

Prometeo aparece prácticamente despojado de sus características divinas, casi como un ser mortal. Siendo un dios, niega esta condición porque se hermanaría con los habitantes del Olimpo en la autocomplacencia. Su gran satisfacción y orgullo es reconocerse como alguien que se ha hecho a sí mismo, que ha forjado su carácter en el tiempo.

Esta autosuficiencia es propia de los héroes románticos y es fruto de una conciencia lúcida de su condición de “individuos”. La libertad perseguida y ganada por Prometeo es el primer peldaño para reconocerse como un “sujeto”. Constantemente él afirma su diferencia con el resto de los dioses por no estar sometido al yugo de Júpiter. En segundo lugar, él reconoce orgullosa y no humildemente su condición de genio. La genialidad es un aspecto de la personalidad que los románticos buscaron intensamente. Este rasgo consiste -como vimos en capítulo anterior- en diferenciarse de la sociedad por una sensibilidad especial y también en ser capaz de expresar su genialidad a través de la creación.

Según Alfredo de Paz: *“la estética de este tiempo de genios, al menos si*

**consideramos a un poeta como Goethe, fue la estética de la creación a través del trabajo consciente. Después de haber afirmado la primacía de la personalidad, era importante demostrar, mediante las obras, que existía”<sup>82</sup>.**

Prometeo obtiene la realización y satisfacción en la contemplación de su obra creada, reflejo inanimado de su espíritu repartido en miles de porciones. Su frustración es también ésa, crear pero no poder dar vida a sus hijos, y aún cuando Júpiter le ha prometido el soplo de vida para ellos, esto sería a cambio de su libertad. Prometeo prefiere ver su obra inerte antes de volver a someterse a la esclavitud de Júpiter. Será Minerva quien le muestre la salida. Ella, que ve con buenos ojos la creación de Prometeo, que siempre ha sido su aliada, que osa acercarse al enemigo de su padre, desciende para mostrarle la fuente de la vida y así animar a las creaturas<sup>83</sup>.

El triunfo de Prometeo es ver la animación de sus figuras de barro, jubiloso desafía al padre universal:

**¡Mira acá abajo, Júpiter; echa una mirada a mi mundo, vive! ¡A mi semejanza lo he formado, plasmé una raza igual a mí, para que sufran, lloren, gocen y se alegren sin cuidarse de ti para nada, lo mismo que hago yo!<sup>84</sup>**

Este parlamento es crucial para entender cómo Prometeo se ve a sí mismo como hombre y como artista. Hemos visto cómo él se concibe en oposición a los dioses, y pese a ser un inmortal, vive los procesos humanos de la desdicha y la felicidad. Él se siente el creador de una nueva raza que experimentará como él. Nuevamente observamos esta insistencia por parte del Titán de distanciarse de los dioses y por reafirmar su calidad de individuo. Él ha creado esta raza para que experimente sentimientos como el placer y el dolor, tal como lo hace él mismo y no como los dioses que están ajenos a estas “vicisitudes humanas”.

Su orgullo se refuerza al sentirse el conductor y el guía de sus criaturas, aún cuando no ha sido él quien les ha dado la vida propiamente tal, los ha formado y los educará para vivir plenamente.

Los avatares de los nuevos humanos y las enseñanzas que reciben de Prometeo nos hacen recordar el viejo culto al Titán como promotor de la civilización<sup>85</sup>. Como “padre” de este nuevo mundo -así lo llaman también sus hijos- los instruirá sobre diversos aspectos de la vida: cómo construir sus casas para protegerse del clima y estar protegidos, conocimientos primigenios de medicina -a curar heridas- y también normas morales y de comportamiento.

**PROMETEO: [...] Aquí tienes ya, hijo mío, un refugio, una cabaña. HOMBRE: ¡Gracias, padre querido, muchas gracias! Pero dime: ¿habré de compartir este chozo con todos mis hermanos? PROMETEO: ¡No! Tú lo hiciste, y es tuyo.**

<sup>82</sup> Cfr. Alfredo de Paz: *La revolución romántica: poéticas, ideologías, estéticas*. Madrid: Ed. Tecnos, 1996 p. 32

<sup>83</sup> Nuevamente se puede apreciar la influencia de Luciano, en su obra es la propia Minerva quien dota de vida a los mortales.

<sup>84</sup> Cfr. Goethe: *Prometeo. Obra cit. Acto Segundo p. 981*

<sup>85</sup> Este aspecto aparece -como hemos visto, probablemente por primera vez- en Esquilo.

***Podrás compartirlo con quien te plazca. Quien en un chozo quiera vivir se lo habrá de hacer él.***

Es interesante ver cómo Goethe esboza aquí sus planteamientos sobre la propiedad privada.

Para los románticos en general, la propiedad es un bien común que se comparte. En variadas obras nos encontramos con observaciones de la gran patria universal que acoge a todos los hombres sin distinción<sup>86</sup>. Para Goethe en cambio, la propiedad se funda y se obtiene del propio trabajo. Al aparecer la lucha por los bienes entre los primeros hombres, Prometeo se alza como juez, y propone las leyes que imperarán en su mundo. Las ofensas contra el prójimo serán castigadas:

***PROMETEO: No te preocupes por el ladrón. Quien levanta su mano contra los demás, tendrá la de estos levantadas contra él.***<sup>87</sup>

El padre también les enseñará conocimientos de otra índole, no sólo cómo se vive el dolor, sino también en qué consiste la felicidad y la muerte, aquella instancia que para él mismo es desconocida por su condición inmortal. La imagen de la muerte que describe a su hija dilecta, Pandora, es la visión arrobadora de entregarse a lo desconocido y la paz, una imagen de la muerte como entrega y éxtasis. Encontramos aquí una de las imágenes más poderosas del Romanticismo<sup>88</sup>. Para los románticos la muerte no se presenta como el momento que acaba con la vida, sino como una de las metas a la que hay que aspirar. Cuando Novalis dice ***“La vida es el comienzo de la muerte. La vida existe por amor a la muerte”*** está pensando en esa infinitud a la que puede acceder el hombre tras la muerte.

Es interesante la interpretación que puede hacerse en torno al problema de la muerte en el *Prometeo* de Goethe. El tradicional epíteto que se les ha dado a los hombres como “efímeros seres de un día” está en directa relación con la inmortalidad de los dioses, aquella condición que los hace perdurar en el tiempo. La gran diferencia entre los hombres y los dioses era su condición de “seres para la muerte”, en eso radicaría su inferioridad. Si comprendemos la visión romántica de la vida como una desgarrada búsqueda por encontrar lo Absoluto, la muerte se presentaría como aquella instancia que permite acceder a la infinitud y trascender la vida<sup>89</sup>.

***PROMETEO: Pero hay un momento que todo lo colma: todo cuanto hemos anhelado, soñado, esperado y temido, Pandora... ¡y ésa es la muerte! PANDORA:***

<sup>86</sup> Véase al respecto *Los himnos a la Humanidad* de Hölderlin.

<sup>87</sup> *Cfr. Goethe: Prometeo. Obra cit. Acto Segundo p. 982.*

<sup>88</sup> Recuérdese la visión extática de la muerte en Novalis y *Los Himnos a la noche*.

<sup>89</sup> Podemos entender la experiencia romántica como un intento del hombre por encontrar la complitud, aquello que le da sentido a la vida. La traumática experiencia del sujeto romántico, consiste en saberse un sujeto fragmentado, y su búsqueda se traduce en un anhelo vital por reincorporarse al Todo. De este modo, la frase de Novalis “Buscamos por todas partes lo Absoluto, y encontramos sólo cosas” nos muestra esa necesidad por acercarse a esa experiencia de fusión con la totalidad. En *Los Himnos a la Noche* la muerte se nos presenta como la posibilidad de acceder a esa unión.

**¿La muerte? PROMETEO: Cuando lo más profundo de tu corazón, toda conmovida, lo sientes todo, todo cuanto alguna vez te fuera deparado de alegría o de dolor, y el pecho, aborascado, te palpita y pugna por desahogarse en el llanto, y su ardor acrece no obstante, y todo tu ser vibra y palpita y se estremece, y los sentidos se te nublan, y parece que vas a sucumbir, y te desmayas y todo en torno tuyo súmese en tinieblas, y tú, penetrada del más íntimo, personal sentimiento, abarcas con tu alma un mundo entero, entonces, muere el ser humano.**<sup>90</sup>

Una de las innovaciones más interesantes en el tratamiento del mito en Goethe es la intervención femenina, a través de la figura de Pandora. La fuente más antigua, Hesíodo, nos habla de ella como la perdición de la raza humana, regalo dañino encubierto por la belleza, enviado por los dioses a los mortales. En esta pieza, Prometeo es el padre de la primera mujer, Pandora, que encarna una de las primeras visiones románticas de lo femenino. Es ella la que entrega armonía, belleza e ingenuidad a este mundo recién creado y que ya comienza a mostrar sus primeros traspiés. Es ella la que entregará a los hombres y también a su padre el bálsamo de la felicidad, el sentimiento de la ternura. En este mundo prometeico, Pandora encarna lo eterno femenino, ese principio restaurador de armonía que los románticos veían como aspecto esencial de la existencia.

Como se desprende de los elementos analizados, el conflicto entre Júpiter y Prometeo, no se realiza en los términos inicialmente propuestos por Esquilo. La tiranía del padre de los dioses no se funda en el castigo ni tampoco en la revelación de un secreto bien guardado que amenaza su poder.

Como en obras anteriores, la imagen del soberano se construye a partir de la mirada del rebelde, pero en esta pieza apreciamos claramente una intervención de Júpiter. Frente a la animación de las figuras de arcilla, el dios no puede impedir la existencia de los humanos, pero asegura que **“esa raza de gusanos vendrá a aumentar el sinnúmero de sus esclavos”**.

En esta frase se realzan las características tiránicas de su personalidad y esto hace que a nuestros ojos, la actitud rebelde de Prometeo se vea absolutamente justificada.

Pareciera que el poder de Júpiter sólo se funda en la autoridad que él ejerce como soberano de todo, un poder mezquino que contrasta firmemente con el amor que prodiga Prometeo a sus nuevas criaturas. De este modo, la autoridad que representa Júpiter se nos muestra degradada, por cuanto se funda en el ejercicio arbitrario y tiránico del poder.

En la célebre oda que cierra este drama inconcluso, Prometeo declama que esta nueva raza creada a semejanza suya, la ha hecho para que llore, sufra y goce, tal como él, sin cuidarse de otra autoridad. Intuimos las nobles intenciones de Prometeo, gobernar sin autoritarismo, dejando a sus criaturas el libre albedrío que a él mismo se le negó bajo el yugo opresor de la tiranía. No podemos prever el desenlace de este conflicto, si finalmente se logra consolidar la convivencia armónica entre los hombres, dioses y Prometeo o si el titán sufrirá la misma suerte que Júpiter, es decir, la rebelión y abandono por parte de sus hijos. Para algunos críticos como Miguel Cansinos- Assens, la primera hipótesis es la más cercana al pensamiento de Goethe.

<sup>90</sup> Cfr. Goethe: *Prometeo*. Obra cit. Acto Segundo p.983

Las ideas spinozianas que gravitan en el pensamiento de Goethe, aquello que han llamado su “panteísmo”, hace prever una solución optimista para esta historia. A juicio del poeta alemán, sólo en la relación solidaria de las partes, dioses, hombres, cielo y tierra, se podría acceder al todo único y vencer la disolución caótica.<sup>91</sup>

Por otro lado, Goethe está bastante cerca del optimismo propio del idealismo alemán de su tiempo, que ve la posibilidad y esperanza de un nuevo individuo, de un nuevo mundo que se guía por principios solidarios como la libertad y la belleza.

Si bien esta obra de teatro es una pieza breve y sus tres actos incompletos no alcanzan a desarrollar una peripecia bien acabada - en el sentido aristotélico-, creemos que el gran aporte de Goethe, es incorporar al mito una dimensión distinta, la del hombre creador. Podríamos calificar a Prometeo como el hacedor, por un lado en su condición de artífice creador de cosas, comodidades; como dijimos anteriormente, un promotor de la civilización. Pero sobre todo como un artista, como un creador. Goethe mismo lo expresa muy bien en *Poesía y Verdad*:

***El sentido titánico- gigantesco, arrollador, del empíreo, no brindaba materia a mi composición. Cumplíame a mí más bien representar ese esfuerzo apacible, plástico que todo lo aguanta, que acata el poder superior, pero osa al mismo tiempo enfrentarse con él.***<sup>92</sup>

Ese “esfuerzo apacible” es la férrea voluntad creadora, el rol del artista que tanto interesó a Goethe en sus años de juventud.

Para los escritores prerrománticos, entre los cuales incluimos a Goethe, el artista debía consolidarse como un profesional. Esto quiere decir, concentrarse en su labor y dejarse llevar por su propia genialidad. Esta genialidad implicaba escuchar la verdadera orientación para su arte, orientación o consejo que vendría desde el corazón. El artista debe crear libre de ataduras impuestas, sociales o estéticas, debe despojarse de los modelos artificiales que la cultura ha construido y tomar como único referente la Naturaleza. La reflexión en torno al arte y el artista la encontramos presente en *Las desventuras del joven Werther*:

***Esto me reafirmó en mi propósito de atenerme en lo sucesivo solamente al natural. Sólo la Naturaleza tiene una riqueza sin fin, y sólo ella forma al gran artista. Se puede decir mucho a favor de las reglas, aproximadamente lo que se puede decir en alabanza de la sociedad burguesa. Una persona que se forme con arreglo a ellas, nunca producirá nada malo ni de mal gusto, del mismo modo que uno que se deja modelar por las leyes y el decoro, jamás llegará a ser un vecino insoportable ni un malvado notable: pero dígame lo que se quiera, todas las reglas destruyen el verdadero sentimiento de la naturaleza y la auténtica expresión.***<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Rafael Cansinos- Assens: “Idea General” a *Prometeo*. Obra cit.pp.975- 978

<sup>92</sup> Trad. de Rafael Cansinos Assens en “Idea General” a *Prometeo*. Obra cit.p.977. Véase original en Johann Wolfgang Goethe: “Goethe über Prometheus” en *Werke*. Obra cit. p.541: “Der titanisch-gigantische, himmelstürmende Sinn jedoch verlieh meiner Dichtungsart keinen Stoff. Eher ziemte sich mir, darzustellen jenes friedliche, plastische, allenfalls duldende Widerstreben, das die Obergewalt anerkannt, aber sich ihr gleichsetzen möchte”.

Werther, al igual que Prometeo, es un artista, un creador de formas bellas que sueña con la libertad para su arte. Se rebela frente a las imposiciones y convenciones de la sociedad que limitan su espíritu soñador. El gran drama de Prometeo, que rebasa su conflicto con Júpiter es la frustración del artista que no puede dar vida a su obra, no basta el espíritu formador o modelador de piezas, si éstas carecen de alma.

En esta obra, Prometeo como personaje literario, no alcanza la fuerza que tuvo en el drama de Esquilo ni tampoco la que tendrá en Shelley, quizás por lo incompleto de la pieza, tal vez porque en su momento hubo otras figuras que cobraron mayor interés para Goethe. Lo cierto es que Prometeo se puede comprender a la luz de la prefiguración del sujeto romántico, cuyo paradigma en la obra del poeta alemán es Werther. Werther se convertirá en el referente obligado de las creaciones literarias de la época, con él asistimos a una nueva visión del héroe que se proyectará en muchas obras. Este joven protagonista podría caracterizarse ambiguamente como la antítesis de la figura clásica de Prometeo, pero también igualarse a él en muchos aspectos. Solitario, melancólico, lúcido en sus reflexiones pero pasivo en su actuar, Werther observa la vida como un rebelde, que se opone a las injusticias y critica el orden establecido sólo racionalmente. Su pasividad o incapacidad de actuar lo llevan a enfrentar las adversidades desde el sufrimiento de su atormentada alma, sin lograr el cambio de los acontecimientos que él espera. Es también un soñador, que imagina una sociedad mejor, donde el verdadero individuo, aquel que se guía por los preceptos del amor y del arte, tiene un lugar en el mundo.

El héroe prometeico en Goethe sufrirá algunas transformaciones con el paso del tiempo. Alejado ya de los planteamientos revolucionarios del *Sturm und Drang* que buscaban aquella síntesis entre el arte y la vida, Goethe, treinta años más tarde, volverá su mirada sobre el mito de Prometeo.

En 1807 compone un “paso de fiesta” (Festspiel) llamado *La vuelta de Pandora*, pieza en un acto y dos escenas, que aunque acabada, por lo abierto de su final, reclama una continuación. En ella, Goethe vuelve a retomar la figura de Prometeo y su hermano Epimeteo, ambos como caracteres mucho más desarrollados. También nos encontramos con el personaje de Pandora, figura que causaba fascinación en el poeta, aún cuando sólo es aludida y no tiene aparición dentro de la obra (presumiblemente debía aparecer en la continuación de la pieza).<sup>94</sup>

En esta obra Epimeteo se presenta como la antítesis de su hermano, pero no con la caracterización que tradicionalmente se le asigna, ya no es el “torpe” que embelesado por las bellezas de Pandora abre la caja y cae en la trampa de Zeus - como aparecía en

<sup>93</sup> Cfr. Goethe: *Las desventuras del joven Werther*. Barcelona: Ed. Planeta, 1981 p. 13

<sup>94</sup> Goethe vuelve a retomar el mitema, según el cual, Pandora, luego de ser enviada por los dioses, se desposa con Epimeteo. El autor agrega algunas variantes en función del desarrollo de la trama, por lo que Pandora luego de unirse a Epimeteo, engendra dos hijas Elpora y Epimeleia. Aburrida del carácter soñador y ocioso de su marido, Pandora se aleja llevándose consigo a su hija Elpora, mientras que Epimeleia permanece con su padre, consolándolo. Según la idea inicial de la obra, Pandora volvería a la Tierra nuevamente, a consolar y “rescatar” a su esposo de sus sueños improductivos. Véase *La vuelta de Pandora* en *Obras Literarias*. Obra cit. pp. 141- 157

Hesíodo-. Epimeteo, cuyo nombre, según él afirma, implica que reflexione sobre lo pretérito, va a encarnar al soñador ocioso, aquel que sólo vive de su imaginación y que no tiene una inserción práctica dentro de la sociedad. Él y su hermano Prometeo serán los padres tutelares de la sociedad creada por este último, que guiarán a los hombres en la civilización.

Prometeo por su parte, vuelve a retomar las atribuciones que en algún momento reconoció la cultura griega, al considerarlo el padre de los alfareros y cuyo culto muchas veces se confundió con el del dios de la fragua<sup>95</sup>. Él encarna por excelencia al *Homo Faber*, el hombre industrial, profesional del esfuerzo, con gran sentido práctico, materialista de la vida. Trabaja la materia y le da forma, su taller es una fragua y su séquito, los herreros, fabrican armas bélicas y utensilios prácticos para los artesanos y pastores.

En esta obra no hay un desarrollo acabado de la acción, los acontecimientos son bastante escasos y el suceso del incendio era el ingrediente adicional para darle un carácter festivo a la pieza. La atracción del texto no estriba en los sucesos, sino en las caracterizaciones de los personajes.

Prometeo y Epimeteo se presentan en oposición por las virtudes que ellos encarnan: por un lado el hombre práctico, “hacedor”, y por otro, el soñador empedernido. Para Goethe ninguna de las dos figuras genera atracción por sí sola, de hecho no aparecen descritos en términos positivos o negativos. Ellos representan más bien, las dos caras de la misma moneda.

En el plan trazado por el autor - una continuación llamada “Paralipómena” y de la cual se conserva un esbozo<sup>96</sup>, Epimeteo aprendería a plasmar sus fantasías y Prometeo dotaría de belleza a sus creaciones, realizando su artesanía en arte. Esto sería posible tras la vuelta de Pandora, quien en su mítica caja, no traería ya los males y desgracias a los hombres, sino la promesa de un futuro mejor encarnadas en la esperanza y la belleza. Así los hombres volverían a habitar en una Edad de Oro, donde sus conductores, Ciencia y Arte -encarnados por los hermanos- serían los guías de esta nueva etapa de la civilización.

Tal vez esta inconclusa *Vuelta de Pandora* era la culminación optimista para el drama *Prometeo* que justificaría la obcecada rebeldía del Titán con el padre de los dioses.

A partir de los elementos analizados en las dos obras mencionadas, *Prometeo* y *La Vuelta de Pandora*, podemos establecer la dimensión que adquiere la figura de Prometeo para Goethe.

En la caracterización de Prometeo, confluyen dos aspectos interesantes, por un lado, la figura del rebelde y por otro, la del hacedor.

---

<sup>95</sup> Este aspecto se mencionó el capítulo destinado a Esquilo.

<sup>96</sup> Cfr. Goethe: “Paralipómena: esquema para la continuación de ‘La vuelta de Pandora’ ”loc. cit. “La vuelta de Pandora” en *Obras Literarias*. Obra cit. p.158

La visión del personaje como un rebelde se desarrolla en todas las interpretaciones del mito, desde los antiguos hasta Kazantzakis.

La figura del rebelde es un personaje que instala el prerromanticismo<sup>97</sup> y que posteriormente tanto el Romanticismo alemán, inglés como francés seguirán desarrollando.

Debido al impulso revolucionario - aunque en comparación a otros compañeros del *Sturm und Drang* es bastante moderado- propio del espíritu de la época, Goethe -en su etapa juvenil- crea personajes altamente críticos frente a la autoridad y a la sociedad en general (Götz, Werther y Prometeo), que expresan esa búsqueda de “libertad espiritual” que tanto motivó a los escritores prerrománticos.

Por otro lado, la visión de Prometeo como el “hacedor” es la imagen del artista que el autor concibió en los años de madurez. Durante este período, Goethe no creía en los raptos de inspiración para los poetas, sino en un “oficio”, que convertía al artista en un fabricante y modelador de formas bellas.

La visión ecléctica de Prometeo radica en la distancia que separa a estos dos textos dentro del propio pensamiento del autor, pero creemos que su personaje simboliza la imagen del artista. Para Goethe, el poeta nunca debe separarse de su propia realidad, debe ser crítico con ella, pero debe a través de su arte darle belleza.

De esta forma, su Prometeo encarna al artista demiurgo, que transforma la materia en espíritu y que al velar por su creación, la conduce hacia el progreso.

---

<sup>97</sup> Schiller en *Los Bandidos* desarrolla este tipo de personaje.



## Los románticos ingleses

Con Lord Byron y Percy Bysshe Shelley - los dos poetas más relevantes en el tema que nos ocupa- nos adentramos en el Romanticismo inglés, específicamente en la segunda generación de poetas y probablemente la más provocadora.

Nos detendremos brevemente en dos aspectos fundamentales para comprender la gestación del Romanticismo inglés, que lo diferencia en gran medida del resto del movimiento en el continente. Nos referimos a la Revolución Industrial y la reacción social e intelectual que ésta gatilla; y la tradición literaria inglesa anterior.

Es indudable que la gestación romántica en Inglaterra fue mucho más temprana que la del resto de Europa, que es preciso ver en relación a ciertos procesos históricos que generaron grandes cambios al interior de la sociedad. Nos referimos a la Revolución Industrial que, en la segunda mitad del siglo XVIII (1760- 1780 aproximadamente), significó un quiebre y una renovación dentro de las estructuras sociales inglesas. Las profundas transformaciones de la estructura productiva implicaron grandes cambios, que se tradujeron en la emigración del campo a la ciudad, la explotación inhumana de los nuevos “obreros” y las precarias condiciones de existencia de esta nueva clase social.

Esta nueva visión del trabajo, que convierte al campesino o trabajador en obrero, que opera en función de alcanzar el tan ansiado “progreso modernizador”, no sólo significó la “renovación” de las urbes, sino también enormes masas de obreros hacinados en viviendas insalubres, y paradójicamente, marginados del progreso social, en definitiva, el rostro desagradable de la modernización.

Ante tal devastador panorama social, los intelectuales -entre ellos los románticos- reaccionaron enfáticamente en contra de estas nuevas estructuras sociales, fundamentalmente porque estas nuevas dinámicas de productividad perdían de vista al individuo, al convertirlo en una pieza más de la maquinaria industrial. La crítica y lúcida reacción de los artistas románticos se alzó en contra de estas fuerzas que mutilaban el espíritu del individuo, proclamando la recuperación del Hombre.

Es indudable que el fenómeno de la Revolución Industrial en Inglaterra fomentó la discusión y reflexión en torno al rol del sujeto en la sociedad. No es casual entonces, que gran parte de estos poetas expresen en sus obras, el crítico estado del hombre, atormentado por una sociedad que lo utiliza, pero no lo acoge<sup>98</sup>.

Un segundo aspecto a considerar en la gestación del Romanticismo inglés, es la tradición literaria inglesa, tan diferente a la que predominó por mucho tiempo en el resto del continente. El Renacimiento no significó para Inglaterra la instalación de un patrón clasicista tan fuerte como en Francia, tampoco se generó una Academia para regular las normas literarias, por lo que la creación se nutrió de figuras emblemáticas para la literatura de la isla. Marlowe, Shakespeare, Milton son grandes autores de la literatura que ejercieron una gran influencia en los autores románticos ingleses, particularmente en Byron, Shelley y Keats.

Cristopher Marlowe (1564- 1593), en cuanto iniciador del verso blanco, liberó a la poesía de las rígidas estructuras métricas, así como supo combinar el verso y la prosa en sus obras dramáticas. Quizás la influencia más directa en los románticos fue la creación de su *Trágica Historia del Doctor Fausto* que influyó notablemente en la composición de *Manfredo* de Byron<sup>99</sup>.

William Shakespeare (1564- 1616), el padre del drama moderno, la figura tal vez más importante de la literatura inglesa, inspiró a los románticos en la creación de personajes. La capacidad de reunir el drama de la vida y el drama de la conciencia en sus obras, lo llevó a construir personajes de gran complejidad psicológica, a crear nuevos tipos literarios que en muchos casos vuelven a revivir en las obras románticas.

Finalmente, John Milton (1608- 1674), es uno de los antecedentes directos del Romanticismo, particularmente por su *Paraíso Perdido*, donde confluye un universo mitológico de raíz judeocristiana que será poetizado por el autor, creando uno de los personajes que subyugará la imaginación romántica: Lucifer o el ángel caído.

A los románticos ingleses se los ha agrupado en torno a dos generaciones, la primera de ellas más conservadora y la segunda más osada. Ambas conviven paralelamente, aún cuando los autores de la segunda generación murieron prematuramente, por lo que sus “antecesores” los sobrevivieron.

La primera generación liderada por los poetas “lakistas”<sup>100</sup>: William Wordsworth

---

<sup>98</sup> La oposición individuo-sociedad, así como naturaleza-ciudad serán tópicos reiterativos en las obras románticas ingleses. En el siguiente capítulo dedicado a la obra de Shelley, volveremos sobre estos temas.

<sup>99</sup> Cabe mencionar que esta obra de Marlowe es un antecedente directo de la obra más importante del período clasicista en Goethe, su *Fausto*.

(1770- 1850), Samuel Taylor Coleridge (1772- 1834) y Robert Southey (1774- 1843), tuvo una preocupación más formalista en torno a la poesía, uno de sus grandes aportes fue “redescubrir” las leyes internas del lenguaje y renovar las formas poéticas.

La segunda generación - que es la que nos interesa por dos de los autores que trataremos- fue la llamada “satánica”, que tuvo como sus adalides a Lord Byron (1788- 1824), Percy Bysshe Shelley (1792- 1822 ) y John Keats (1795- 1821).

Byron y Shelley, de procedencia aristócrata pero de ideas liberales, fueron reconocidos como los poetas satánicos por el carácter transgresor de sus personalidades y de sus obras. Generalmente se les asocia a una tendencia dentro del Romanticismo conocida como el Romanticismo negro o gótico. Sus personajes rebeldes e incluso estigmatizados buscaban provocar a la sociedad de su tiempo y es en este terreno, como veremos en el análisis que sigue, dedicado a estos dos autores, donde la figura de Prometeo cobra un singular valor.

---

<sup>100</sup> Esta denominación se debe a que Wordsworth y Coleridge vivían en una zona de lagos y sus casas colindaban, por lo que fueron llamados “the poets of the lakes”.



## Lord Byron: el rebelde maldito

La obra poética de Byron se caracteriza por presentar un tipo de héroe que se configura a partir de la fusión de dos arquetipos mitológicos y literarios: Prometeo y Lucifer. Ambos encarnan en sus respectivas tradiciones literarias, al rebelde, ya que han intentado rebelarse contra “la autoridad” y han sido castigados por ello.

En el caso de Prometeo -ya hemos visto la imagen que construye Esquilo y que, en definitiva, es la de mayor fuerza para la tradición posterior-, el rebelde es un titán que desafía la autoridad de Zeus al robar el fuego divino y entregárselo a los hombres. Desde la perspectiva del sujeto de la enunciación, el móvil que rige a Prometeo, es un afán benefactor, por lo que su acto es loable y por esta razón su castigo, el encadenamiento, es visto como una injusticia. De esta manera, su figura alcanza los ribetes de un “mártir” que se sacrifica por la humanidad.

En el caso de Lucifer, figura mitológica perteneciente a la tradición judeocristiana, encontramos a un ángel que se destaca por ser el más bello de la creación y que intenta rebelarse contra Dios. Según las Sagradas Escrituras, el impulso que mueve a Lucifer es la soberbia y las ansias de poder, un móvil individual y mezquino, por lo que a lo largo de la tradición su acto se ha considerado negativo. Su castigo, haber sido precipitado a los infiernos, se considera una “condena justa” por haberse querido igualar a Jehová<sup>101</sup>.

Ambos personajes comparten rasgos comunes: por una parte, los dos pertenecen a

---

<sup>101</sup> Véase Antiguo Testamento, Ezequiel 28 1-19. *Biblia de Jerusalem*. Edición Española Desclee, S.A.: Barcelona, 1971 pp. 1178-1179

una “jerarquía especial”, como Titán y Ángel son figuras cercanas a la divinidad, están por encima del hombre mortal, por ende su condena será eterna. Desde la perspectiva de la “autoridad”, este castigo “hasta el fin de los tiempos” es una condena justa por la gravedad de los actos.

Ambos son seres caídos, precipitados del Olimpo y del Cielo respectivamente, exiliados y desterrados.

La única gran diferencia que los distancia es el carácter de sus hazañas, una es considerada positiva, como un bien, y la otra negativa, como un mal.

Para Byron, ambos personajes ejercían una gran atracción, no es casual entonces, que los protagonistas de sus obras dramáticas, Childe Harold, Manfredo y Caín se nos presenten con muchos rasgos prometeicos y demoníacos.

La fusión de estos dos arquetipos nos entrega la imagen del personaje rebelde, característica que todos los personajes byronianos poseen. Sin lugar a dudas, la rebeldía es una suerte de leitmotiv o eje articulador de la obra del poeta inglés.

Lord Byron es uno de los representantes del Romanticismo que con mayor fuerza intenta, en sus obras, proponer un nuevo tipo de individuo, un sujeto marginal, contestatario, rebelde por excelencia. En ese individuo anida el germen del espíritu prometeico, voluntad que no sólo anima a sus personajes, sino a la propia personalidad del autor.

Hemos escogido para nuestro análisis el poema “Prometeo”, compuesto en el año 1816 que, a pesar de no ser uno de los textos líricos más importantes del autor, esboza a nuestro juicio, las principales características del héroe romántico, y en particular del personaje rebelde. Proponemos entonces, comprender este poema como una suerte de “prólogo simbólico” de la concepción del “rebelde romántico” que desarrolla Byron en sus piezas dramáticas posteriores.

**PROMETEUS**<sup>102</sup> *Titan! to whose immortal eyes The sufferings of mortality, Seen in their sad reality, Were not as things that gods despise; What was thy pity's recompense? A silent suffering, and intense; The rock, the vulture, and the chain, All that the proud can feel of pain, The agony they do not show, The suffocating sense of woe, Which speaks but in its loneliness, And then is jealous lest the sky Should have a listener, nor will sigh Until its voice in echoless. Titan! To thee the strife was given Between the suffering and the will, Which torture where they cannot kill. Thy Godlike crime was to be kind, To render with thy precepts less The sum of human wretchedness, And strengthen Man with his own mind; But baffled as thou wert from high, Still in thy patient energy, In the endurance, and repulse Of thine impenetrable Spirit, Which Earth and Heaven could not convulse, A mighty lesson we inherit. Thou art a symbol and a sign To mortals of their fate and force; Like thee, man is in part divine, A trouble stream from a pure source; And Man in portions can foresee His own funeral destiny; His wretchedness, and his resistance, And his sad unallied existence: To which his Spirit may oppose Itself- and equal to all woes, And a*

---

<sup>102</sup> Poema citado en Harold Bloom: *La Compañía Visionaria: Lord Byron- Shelley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2000. Traducción del poema Edgardo Russo y Pablo Gianera

*firm will, and a deep sense, Which even in torture can descry Its own  
concenter'd recompense, Triumphant where it dares defy, And makin Death a  
Victory. PROMETEO Lord Byron ¡Titán! En cuyos ojos inmortales los  
sufrimientos de la mortalidad, en su triste realidad no fueron despreciables a los  
dioses; ¿cuál fue la recompensa a tu piedad? un sufrimiento silencioso,  
intenso; la roca, el buitre y la cadena, todo el dolor que el orgulloso sienta, la  
agonía que no muestra, la sofocante aflicción, que no habla más que en  
soledad, y luego siente celos de que el cielo tenga quien lo escuche, y no  
suspirará hasta que su voz quede sin eco. ¡Titán! En ti combaten sufrimiento y  
voluntad, que al no poder matar torturan. Tu delito fue la bondad, de atemperar  
con tus preceptos la suma del dolor humano, y fortalecer al Hombre con su  
propia mente; aunque impedido como fuiste desde lo alto, de tu energía  
paciente, sin embargo, tu resistencia y rebeldía de tu impenetrable Espíritu que  
ni la Tierra ni el Cielo podrían doblegar, una poderosa lección heredamos. Eres  
para los mortales símbolo y señal de su destino y de su fuerza; el Hombre es en  
parte divino, como tú, una corriente que fluye de una fuente pura; y puede  
entrever anticipadamente su propio fúnebre destino, su miseria, su resistencia,  
su triste existencia solitaria; a todo esto el Espíritu se opone; una férrea  
voluntad, un sentido profundo, que incluso en la tortura divisa su propia  
recompensa concentrada, triunfante donde se atreve el desafío, haciendo de la  
Muerte una Victoria.*

En este poema nos encontramos con un escenario conocido, el encadenamiento de Prometeo en la roca. El hablante lírico se posiciona como un espectador frente al castigo que recibe el Titán y se dirige a él en un canto de alabanza y agradecimiento.

La estructura del poema descansa en dos estrofas que nos hablan de la actitud de Prometeo y de su lección a la humanidad, para luego en la tercera estrofa, referirse al Hombre y cómo éste se hace depositario del ejemplo del Titán.

Las dos primeras estrofas comienzan con una invocación directa *¡Titan!*; en esta apelación hay un reconocimiento de la jerarquía del personaje. Para Byron, los Titanes de la tradición mítica poseían un gran atractivo, en cuanto encarnaban el primer intento de rebelión, por lo que fueron despeñados del Olimpo. La “caída” como motivo literario, que representa la marginación del héroe, la encontramos a lo largo de toda su obra. Prometeo también es un personaje caído, porque es marginado y castigado por los dioses. Su delito consistió en no hacer vista ciega de los sufrimientos de la mortalidad. Por eso, su crimen divino (*Thy Godlike crime*), que consistió en contener la miseria humana con sus actos, fue castigado con la roca, el buitre y la cadena.

El motivo central del poema no es un canto de alabanza de los actos llevados a cabo por Prometeo, sino un homenaje a la actitud del Titán.

Por un lado, el hablante lírico reconoce el acto positivo de Prometeo:

***Thy Godlike crime was to be kind, to render with thy precepts less the sum of  
human wretchedness, and strengthen Man with his own mind;***

Pero más allá de este acto, el verdadero reconocimiento está en la actitud que asume el personaje frente al castigo, que se muestra como un ejemplo para este espectador mortal.

El sufrimiento silencioso, “*which speaks but in its loneliness*”, nos habla de la fortaleza y del orgullo del Titán, que no desea mostrar a “ellos” (los dioses) el tormento de su agonía.

En los tres primeros versos de la segunda estrofa, observamos cómo el sufrimiento le fue dado como una tortura y la actitud que él opone a este castigo, es la lección que los mortales heredamos. En su paciente energía, en la resistencia y rebeldía de su impenetrable espíritu que ni la Tierra ni el Cielo podrían doblegar, encontramos el verdadero ejemplo para la humanidad. Esta heroica resistencia es nuestra herencia titánica, la energía paciente que, orgullosa e intelectualmente se opone a cualquier opresión. La actitud prometeica es entonces, “*a symbol and a sign*” para los mortales de su destino y de su fuerza.

En esta tercera estrofa, el hablante hace a los hombres hijos de Prometeo, en tanto heredan de él su fortaleza. Al igual que el Titán, el hombre es en parte divino y posee esa capacidad “divina” de prever los acontecimientos. Prometeo, cuyo nombre significa previsor, es capaz de vislumbrar los hechos futuros, el hombre también puede entrever su precario destino:

***And Man in portions can foresee his own funeral destiny; his wretchedness, and his resistance, and his sad unallied existence: to which his Spirit may oppose itself.***

Pero a ese destino fúnebre, a esa existencia solitaria, es capaz de oponer su propio espíritu y una férrea voluntad. Es por ello, que aún en medio de la caída, el hombre puede triunfar haciendo de la muerte una victoria.

Esta actitud define al héroe prometeico de Byron. Su capacidad de resistencia, la que a su vez se funda en un profundo orgullo intelectual, es la que lo convierte en un rebelde capaz de desafiar a la muerte y también a Dios mismo.

En este poema, Byron esboza las principales características de sus héroes (Childe Harold, Manfredo y Caín) y también el motivo central de estas obras, que se puede interpretar como la caída y expulsión del hombre, pero al mismo tiempo, la reafirmación de su individualidad.

Para Harold Bloom, lo que define a los héroes byronianos es la “voluntad prometeica” que se manifiesta como la “***necesidad de afirmar la supremacía de la voluntad humana por sobre todo aquello natural o sobrenatural que se le oponga***”<sup>103</sup>. Los tres personajes a los que nos referiremos son, con algunas variantes, la encarnación de esa voluntad prometeica, que los hace elevarse sobre el dolor y sobre sí mismos. Ésa es la herencia titánica: resistir el sufrimiento y trascender como individuos.

Entre los años 1812 y 1821, Lord Byron escribió tres piezas dramáticas, que a nuestro juicio conforman un corpus en que se diseña el personaje del rebelde. Consideramos estas tres obras como una proyección del sujeto prometeico que sintéticamente se expone en el poema ya analizado.

El corpus dramático se compone de *La peregrinación de Childe Harold* (1812-1818), *Manfredo* (1817) y *Caín* (1821).

---

<sup>103</sup> Cfr. Harold Bloom: *La compañía visionaria: Lord Byron- Shelley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo eds., 1995 p.30

Estas piezas dramáticas de Byron corresponden a lo que Harold Bloom ha llamado el “drama romántico”, el drama de la alienación y renovación, del yo purgado por el yo <sup>104</sup>. Son en definitiva obras de personajes, en donde la acción se caracterizaría por el trágico conflicto de conciencia que experimentan los individuos. En los dramas de Byron nada hay fuera del Yo, es la exposición descarnada del sujeto cuyo conflicto nace necesariamente de una relación conflictiva con la sociedad, que busca desesperadamente sobreponerse a ella, aunque ello le cueste su propia destrucción y la de los demás.

El Peregrino de *Childe Harold* inicia dentro de este corpus la imagen del personaje alienado que se autoexilia en busca de un conocimiento individual y espiritual, que le devuelva la tranquilidad a su atribulada alma. Él emprende un camino tortuoso para llenar ese vacío espiritual que experimenta el que alguna vez “sintió la plenitud de estar saciado”. Es interesante cómo Byron instala desde la primera estrofa de esta pieza un motivo recurrente en toda su obra: la incapacidad de sus héroes de sentirse plenos con lo que tienen y esa alienante necesidad de descubrir a través del dolor, de las experiencias destructoras, el verdadero conocimiento de sí mismos. Son individuos que se solazan en el desgarramiento individual, que buscan en las experiencias límites la supremacía de su individualidad.

El Peregrino de Byron - que no es otro que el mismo poeta- se autoexilia de su mundo saturado de vivencias corrientes y sólo en el refugio de la experiencia estética encontrará con qué llenar ese vacío provocado por el exceso. La peregrinación es un recorrido que lleva al personaje finalmente a Roma, lugar en que el arte le devolverá el equilibrio ansiado.

En esta obra no encontramos la imagen del sujeto prometeico propiamente tal, pero sí ya estamos en presencia de un personaje rebelde, que rechaza las convenciones de la sociedad y que inicia este viaje para encontrarse consigo mismo. Esta pieza, a diferencia de las otras dos, se cierra con un final armónico, en que el protagonista es capaz de conciliar su atribulado espíritu con la belleza de las creaciones que encuentra en Italia.

El esbozo del héroe alienado por sus propias contradicciones que vemos en *Childe Harold* adquiere profundización en la obra más popular, *Manfredo*.

En esta pieza, Byron indaga en las profundidades del espíritu de Manfredo, el renegado, que en actitudes soberbias y orgullosas desprecia los favores que le ofrecen los espíritus demoníacos. En su intento por alcanzar lo deseado, no duda en rechazar la ayuda maléfica y divina, lo que reafirma la supremacía de su voluntad individual.

Manfredo, el solitario que habita en su castillo en Los Alpes, cansado del tedio de este mundo, convoca a una estrella condenada para pedirle a los espíritus el olvido del yo. Los espíritus demoníacos lo desprecian por su condición mortal, pero le ofrecen el poder y la posibilidad de buscar en la muerte el olvido, sólo que ellos no pueden dársela. Su intento de suicidio se frustra por la sorpresiva ayuda de un cazador. Más tarde en su encuentro con la bruja de los Alpes, nuevamente hará su petición, pero una vez más será denegada y a cambio la figura demoníaca le ofrecerá la inmortalidad. Manfredo la

---

<sup>104</sup> Cfr. Idem p.25

rechaza, así como lo hará con el abate quien luego intenta salvar su alma, muriendo tal como lo había profetizado su hermana-amante, en su “propia ley”.

Manfredo ya posee los rasgos del sujeto prometeico, su rebeldía se funda en el hastío de este mundo, él busca trascender su condición mortal a cualquier precio, pero no lo logra en vida. Su resistencia consiste en rechazar el poder y la inmortalidad, orgulloso de sí mismo, desprecia la condición humana: **“mitad polvo, mitad deidad, incapaces por igual de hundirnos o encumbrarnos”**.

La actitud prometeica que caracteriza a Manfredo es esta rebeldía abierta y sin escrúpulos, frente a todo lo que atente contra su individualidad. Por esta razón, también rechaza la ayuda divina del perdón y redención que le ofrece el abate en los momentos previos a morir. Con su muerte, Manfredo reafirma su individualidad, su voluntad por sobre todas las cosas. La victoria moral del héroe en medio de su muerte, confirma esta actitud que Byron diseña ya en su “Prometeo”, la muerte no es un castigo, sino la autoafirmación de su resistencia. La energía prometeica que no cesa y que eleva al hombre por sobre sí mismo, muestra el triunfo sobre la humanidad y también sobre Dios.

Finalmente, en *Caín* se expresa en toda su dimensión, el triunfo de esta individualidad por sobre la divinidad que confirma este espíritu rebelde.

En *Caín*, la última pieza que cierra este corpus propuesto, el poeta va aún más allá en este diseño de la voluntad prometeica que no se somete a nada. Nos detendremos un poco más en el análisis de esta obra, que desarrolla con mayor riqueza el carácter del rebelde, asimilando la figura de Caín a la de Prometeo.

El primer acto comienza con Adán, Eva, y sus hijos Caín y Zillah, ofreciendo un sacrificio a Dios en las afueras del Paraíso, ya que habían sido expulsados del Edén. Tras retirarse los demás personajes, Caín permanece solo y expresa su claro disgusto por la vida que lleva, por estar expiando una culpa de un pecado que él no cometió. Se le aparece Lucifer, quien, además de fomentar las dudas y el descontento del personaje, le revela misterios desconocidos. En el segundo acto, vemos como Lucifer invita a Caín a un viaje de revelación, en el que conocerá secretos insondables, verdades no reveladas. Ascenden al cosmos y el diálogo se centra en la figura y el poder de Dios, en el rol que juegan los hombres, en los secretos que encierra el universo y el poder del propio Lucifer, quien puede verdaderamente dejar actuar en libertad a los hombres, siempre y cuando se humillen ante él. Lucifer le enseña los abismos del Hades y los secretos de la muerte, misterios que aún no pueden ser descubiertos porque todavía no es la hora del mortal.

Caín regresa a la tierra y es buscado por su hermano Abel para ofrecer sacrificios a Dios. Caín desgarrado por los dichos del espíritu del mal, imprecas a Dios, quien destruye su ofrenda. Caín enfurecido por la actitud de Dios mata a Abel. Tras la muerte de Abel, Caín es expulsado por Eva, su madre, y también marcado en la frente por un ángel de Dios. Es exiliado a errar constantemente, a sufrir padecimientos, solo en compañía de su esposa y hermana, Zillah, quien se ofrece voluntariamente para cargar el pecado con él. Desde entonces vagarán por el desierto, todo ser humano se alejará de su paso y su descendencia será maldita.

Desde un primer momento simpatizamos con Caín, ya que se muestra como un hombre lleno de dudas, contradicciones, anhelos y pasiones. Es un personaje

absolutamente desgarrado por dos fuerzas que coexisten en su interior, y que están simbolizadas en las figuras de Dios y Lucifer. Dos son las grandes tribulaciones de Caín, la fuerza del pecado y el sentimiento de culpa, contra el cual lucha constantemente. Desde el primer acto y a lo largo de todo el drama, Caín manifiesta su tremenda furia por estar expiando un pecado que él no cometió. Él es el primer vástago de la descendencia de Adán y Eva, los primeros pecadores, y él debe junto a ellos cargar con la culpa. El orden establecido dentro del mundo es anterior a la existencia de Caín y su rabia está dirigida a ese orden impositivo que proviene de la mano de Dios y que dicta qué es lo que se debe hacer y qué no. Las críticas de Caín se dirigen también a su hermano, en la medida en que él asume este orden y estas imposiciones sin ningún cuestionamiento. Caín, por el contrario, se perfila desde el primer momento como una figura rebelde, inquisitiva, cuestionadora, que no se somete dócilmente a los mandatos divinos.

Si bien en la obra se diseña un esquema en que dos fuerzas se oponen, tales como el bien y el mal, existen a su vez otros dos principios que estructuran el texto, y de los cuales los personajes son los fieles representantes: el dogmatismo y la razón. Dios es quien ha establecido los parámetros, los límites, las obligaciones y los goces. Lucifer, por su parte, es quien plantea acceder al conocimiento vedado por Dios a través de la razón, comprender qué es lo que se esconde y por qué.

Caín se aventura a conocer, él desea descifrar los misterios, no es el hombre que se apega a las leyes, es quien las desafía, es quien pacta con el Diablo para conocer los hondos misterios del universo. Aún cuando viaja con él hacia el espacio, no acepta humillarse ante él: **"Yo ante nadie jamás he de humillarme"**. La necesidad de pensar, decidir y actuar por sí mismo es más fuerte en Caín, que buscar la protección o favor de un ser superior, ya sea benigno o maligno. Todo poder es semejante a una tiranía. Por eso, aún cuando Lucifer califica a Dios como un tirano que no deja a sus criaturas actuar libremente, no logra someter tampoco a Caín. Después que comete el fratricidio, a pesar de darse cuenta que actúa influenciado por los dichos del ángel del mal, el protagonista asume su culpa estoicamente y comienza su errar. A pesar de ser marcado y maldito por Dios, carga con ello a buscar su propia vida. Como señala Arnold Hauser, **"Byron hace de sus héroes personajes masoquistas que se cargan públicamente de culpa y de vergüenza, flagelantes que se atormentan con autoacusaciones y angustias de conciencia y reconocen sus acciones buenas y malas con el mismo orgullo intelectual"**<sup>105</sup>.

Caín y Prometeo son personajes marcados por sus actos a cargar con una "culpa" y por ello, sus respectivos castigos son "ejemplarizadores" para la humanidad, desde el punto de vista de la autoridad. Ella es la que los cuelga de una roca o los marca en la frente para mostrar las consecuencias de una rebeldía contra el orden imperante.

El Romanticismo, y en particular Lord Byron, no hace de ellos personajes sufrientes, por el contrario, los convierte en un símbolo de la resistencia, en rebeldes desafiantes a toda autoridad. Pero más allá de sus actos, Prometeo, Manfredo y Caín destacan por su fortaleza al enfrentar el castigo, ese orgullo que no se doblega, que nace de un espíritu indomable que desafía inclusive a la divinidad.

<sup>105</sup> Vid. Arnold Hauser: *Historia social del arte y la literatura*. Madrid: Ed. Debate, 1998 p.229

De este modo, el sujeto prometeico puede verse como en un mito personal del propio autor. La personalidad de Byron buscó provocar a la sociedad inglesa de su tiempo, sus bulladas relaciones amorosas, así como su partida a Grecia para luchar por la liberación de este país, lo convirtieron en un personaje excéntrico, “rebelde”, con una actitud contestataria ante su sociedad.

Indudablemente hay una identificación del poeta con sus personajes, tal como señala Mario Praz: **“En su poesía asumía el papel de un ser decaído y exilado, arrojado del cielo o condenado a una nueva encarnación sobre la tierra por culpa de algún delito, cuya vida, abrumada bajo el peso de una maldición, estaba predestinada a desembocar en una acción que en realidad él ya había prefijado en su imaginación y que estaba dispuesto a acometer”**<sup>106</sup>.

Todos estos personajes están envueltos en un halo de misterio, a juicio de Hauser, **“en su pasado hay un secreto, un terrible pecado, un yerro siniestro u omisión irreparable”**<sup>107</sup>. Esta falta o pecado es lo que los lleva, como personajes, a reafirmar su individualidad y a plantearse contestatariamente frente a la sociedad y a aceptar estoicamente sus castigos. En el caso de Prometeo, es el robo del fuego divino, en el de Manfredo, el incesto con su hermana y el intento del pacto con las fuerzas demoníacas, en el de Caín la no sumisión a Dios y el fratricidio. Estas “culpas” definen su actitud posterior, cuando se convierten en sujetos soberbios, cuya confianza en sí mismos los hace desafiar la muerte y a la divinidad.

No es casual entonces, que el protagonista de *Childe Harold* sea el mismo poeta, quien en este peregrinaje, se autoexilia del mundo para encontrar el verdadero conocimiento de sí mismo. Este es el móvil del rebelde de Byron, ampliar en sus actos la conciencia y exaltar en último término la vida. La verdadera vida no consiste en una conciliación armónica entre individuo y sociedad, sino en poner a prueba al individuo para comprobar su voluntad, aquel espíritu que no cesa y que lo hace elevarse por sobre sí mismo y el dolor, en última instancia, trascender.

Esto se desprende del motivo de la “caída” que esbozamos al principio. Byron no pretende recuperar un paraíso perdido - como lo hará Shelley en su *Prometeo Liberado*-, Prometeo y Caín no luchan por reincorporarse a ese orden anterior, es más, en la negación y desprecio que sienten por sus condenas, se convierten en renegados.

De esta manera, la herencia titánica que elogia el hablante lírico de “Prometeo” es esa resistencia tenaz de no doblegarse ante nada ni nadie, a fin de cuentas, lo que el propio Lord Byron hizo de su vida.

---

<sup>106</sup> Cfr. Mario Praz: *La muerte, la carne y el diablo*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1969 p.86

<sup>107</sup> Cfr. Arnold Hauser obra cit. p.239

## Shelley: el libertador de la humanidad

*Prometeo Liberado* es un drama lírico estructurado en cuatro actos, escrito entre los años 1818- 1819, durante la estadía de Percy Bysshe Shelley en Italia, y corresponde al último período de producción del poeta. Se sabe, tanto por sus propias indicaciones, como por las que hace Mary Shelley en la nota preliminar a la obra <sup>108</sup>, que en un primer momento el poeta escribió sólo tres actos, dando por acabada su tarea. Sólo más tarde, lo retomó para incorporar un cuarto acto, el que se alza como un canto de alabanza al hombre y a la creación en general.

Sabemos por las observaciones de Shelley en su *Defensa a la poesía* <sup>109</sup>, que la lectura de Esquilo era una de sus favoritas, ya que admiraba la grandeza de los temas que elaboraba el trágico griego. A su juicio, a diferencia del patetismo propio de las obras de Sófocles y la variedad de las de Eurípides, Esquilo elevaba sus obras por encima de las vicisitudes humanas hasta llegar a las pasiones y angustias de los dioses y semidioses, lo que exaltaba la imaginación del inglés.

El interés por la figura de Prometeo no fue exclusivo de Shelley, compartió sus opiniones en largas conversaciones con su esposa y uno de sus más caros amigos, Lord Byron. Tal es así que, cada uno de ellos tomó a Prometeo como personaje de sus obras.

<sup>108</sup> Véase Percy Bysshe Shelley: *Prometeo Liberado (Prometheus Unbound)*. Versión española de Alejandro Valero. Nota preliminar de Mary Shelley- Prólogo del autor. Edición bilingüe. Madrid: Poesía Hiperión, 1978.

<sup>109</sup> Véase Percy Bysshe Shelley: *Defensa a la Poesía*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1978

Byron escribió su poema titulado “Prometeo” y Mary su propia novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Esta obra suscitó gran interés en su momento por anticipar el género de ciencia ficción y hasta hoy sigue siendo una novela de gran interés para los lectores.

*Prometeo Liberado* es una obra compleja, ya que en ella confluyen aspectos de distinta naturaleza, los cuales analizaremos para ver de qué modo se estructura el texto y el sentido que adquiere el mito. Si bien la obra se inspira en la mitología clásica, fundamentalmente en el *Prometeo Encadenado* de Esquilo, es indudable que puede ser caracterizada como una obra romántica. Tanto los principios estéticos, temáticos como ideológicos de este movimiento artístico, están presentes en el texto y son éstos los que le dan una nueva significación al mito clásico.

En el prólogo a la obra, el autor manifiesta claramente la fascinación que ejerce sobre él la figura de Prometeo, a quien equipara con Lucifer, el ángel caído, estableciendo eso sí, algunas diferencias: **“Prometeo tiene, por así decirlo, la clase más alta de la perfección moral e intelectual al conducirse por los móviles más puros y verdaderos hacia los mejores y más nobles fines”**<sup>110</sup>. En una referencia explícita al personaje de Milton<sup>111</sup>, Shelley señala que, si bien ambos poseen la condición de exiliados o desterrados de un orden, la fuerza moral de Prometeo es admirable. En oposición al ideal de grandeza moral que encarna Prometeo, Satán posee defectos como la ambición, envidia, venganza y deseo personal de engrandecimiento, que empequeñecen su figura.

Seducido por la figura del Titán e inspirado en la trilogía de Esquilo, Shelley señala que no tiene como objetivo recuperar a través de la reescritura el *Prometeo Liberado* del autor griego. Por el contrario, su visión difiere ampliamente de la del trágico griego, ya que considera poco convincente el supuesto desenlace que le dio aquél, al reconciliar al **“Defensor con el Opressor de la humanidad”**<sup>112</sup>. A su juicio, el interés moral de la fábula<sup>113</sup>, se destruye si el sufriente Titán se desdice de su noble lenguaje y cede ante la tiranía de su adversario. A diferencia del supuesto *Prometeo Liberado* de Esquilo, en la obra de Shelley sí se cumple la profecía hecha por el Titán, es decir, tras el derrocamiento de Zeus por un hijo suyo, Demogorgon, se produce la liberación de Prometeo y simbolizada en él, la de toda la humanidad.

El rescate del mito clásico, sólo se encuentra presente en el primer acto del drama, mientras que los tres restantes son una absoluta innovación del poeta.

*Prometeo Liberado* es una obra que puede ser caracterizada como un drama de

---

<sup>110</sup> Cfr. Percy Bysshe Shelley: “Prólogo” a *Prometeo Liberado* Madrid: Poesía Hiperión, 1994 p.18

<sup>111</sup> Recuérdese que en el capítulo anterior señalamos cómo la imagen de Satán en *El Paraíso Perdido* de Milton influye en la configuración del héroe romántico, y cómo Byron lo rescata equiparándolo a Prometeo.

<sup>112</sup> Cfr. Percy Bysshe Shelley *Prometeo Liberado*. Obra cit. p.17.

<sup>113</sup> En su *Defensa de la poesía*, Shelley señala el valor que tiene la poesía como un agente que perfecciona la moral en los hombres, ése es su fin más alto y por ende altruista, al perseguir el engrandecimiento del hombre a través de las formas bellas. Véase obra cit. pp. 13- 20

ideas, cuyo tema central es el conflicto de dos fuerzas que entran en pugna y donde los personajes se proyectan más allá de su propia individualidad, siendo los actantes de estas fuerzas.

A juicio de C.M. Bowra, **“las dramatis personae no pertenecen al mundo real, ni siquiera a un mundo imaginario con apariencias de real. No importa aquí lo que sean los personajes en sí mismos, sino más bien lo que representan. Son ideas encarnadas, y acaso no enteramente encarnadas, puesto que guardan reliquias de su origen intelectual.”**<sup>114</sup>

En los capítulos anteriores, señalamos que los poetas románticos buscan con sus obras proyectar conflictos universales. Es así como muchos de los protagonistas simbolizan o encarnan al sujeto romántico, en la medida que muestran una nueva subjetividad, una nueva forma de posicionarse frente al mundo. Para dar solidez a este nuevo arquetipo recurren en su gran mayoría a la mitología, que les permite transformar a sus personajes en verdaderos símbolos de esta nueva actitud.

Ya señalamos cómo Blake construye su propia mitología, un verdadero universo simbólico, para expresar sus ideas visionarias. En el caso de Shelley, la utilización del mito y, particularmente en este caso, el de Prometeo, es diferente.

Si volvemos un momento a la utilización del mito en Esquilo, nos damos cuenta que para el trágico griego el mito “sirve” para exponer y plantear profundos problemas metafísicos, pero sin olvidar que, para el público de la época, Prometeo y Zeus eran o habían sido tan reales como los mismos espectadores.

Para Shelley los personajes del mito griego, servían para dar concreción a un mundo metafísico complejo, estructurado en torno a ciertos principios fundamentales.

Presentaremos brevemente algunos aspectos del pensamiento de Shelley que permiten comprender la complejidad de su personaje y el trasfondo filosófico-metafísico de su obra.

El pensamiento del poeta-filósofo, -se ha caracterizado a Shelley como uno de los románticos que con mayor intensidad trató de exponer una visión metafísica del mundo en sus obras- se funda en una concepción dualista del universo. Para él, existen dos principios que conforman inseparablemente el mundo: el bien y el mal. En un principio la creación era perfecta, pero el mal se introdujo en él. Por esta razón al no ser el mal un principio inherente a la creación, la humanidad podía desear que no existiera y de esta forma, expulsarlo.

A esta concepción dualista, se suma una visión progresista de la humanidad, que se sustenta en la noción de perfectibilidad.

Según Mary Shelley, el poeta creía que **“el hombre puede perfeccionarse hasta el punto de poder expulsar el mal de su propia naturaleza y de la mayor parte de la creación”**<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Cfr. C.M. Bowra: *La imaginación romántica*. Obra cit. p.121

<sup>115</sup> Véase Mary Shelley “Nota de Mary Shelley a *Prometeo Liberado*” Obra cit. p.11

Estos dos aspectos de la concepción metafísica del mundo, recorren el drama en toda su extensión.

En el *Prometeo Liberado* nos encontramos con dos personajes que encarnan estos dos principios ya mencionados, Prometeo es la encarnación del bien y Júpiter del mal. En una supuesta “primera era”, el mal no habría existido, porque el universo descansaba sobre la armonía y la paz. Pero, al alzarse Júpiter como un soberano déspota, que no es capaz de comprender el verdadero sentido del acto de Prometeo, se convierte en una fuerza negativa y destructora, en un principio maligno. Prometeo sería su antítesis, por cuanto su acto en beneficio de la humanidad era de carácter filantrópico. La caída de Júpiter y la liberación de la humanidad simbolizada en la figura de Prometeo, responderían a esta visión metafísica del autor, en que Prometeo y los hombres, liberados del mal, pueden construir las bases de un futuro mejor. Esta visión progresista de la civilización, se sustenta en la creencia del poeta que, concibe una existencia mejor para la humanidad, regida por principios como la Libertad, Esperanza y Amor.

En el drama de Shelley, Prometeo aparece despojado de la caracterización estática que le dio Esquilo, para convertirse en un personaje que evoluciona. Esto no implica que el personaje cambie de actitud radicalmente, es ésa precisamente la falta que encuentra Shelley en el trágico griego, ya que luego de presentar un héroe rebelde que no se doblega ante la autoridad del padre de los dioses, cambia de proceder suavizando su postura y reconciliándose con Zeus. Por el contrario, la evolución que experimenta el personaje en la obra del romántico, es una transformación positiva, de carácter psicológico. En el primer acto, el drama comienza con un monólogo en el cual Prometeo dirige sus dardos contra Júpiter <sup>116</sup>, pero en sus palabras advertimos también una acusación contra sí mismo. Las imprecaciones contra Júpiter se deben a que éste lo ha castigado por el robo del fuego, que el padre de los dioses significa una traición y una rebelión. Por otro lado, hay también una recriminación contra sí mismo, por haber ayudado al Olímpico a consolidar su poder. En varias ocasiones, Prometeo alude al hecho de haber ayudado a Júpiter a derrocar a su padre, con la condición de que liberara a los hombres, promesa que el dios no cumplió. El proceso de maduración que experimenta el protagonista va desde el reconocimiento de su error hasta su arrepentimiento. En un primer momento, él culpa al tirano de todos sus males, para luego asumir que la culpa también es propia. El error y su culpa no consisten sólo en haber ayudado en un primer momento a Júpiter, sino en haber lanzado la maldición contra el padre de los dioses. Tan terrible es esta maldición que ni la Tierra ni las Oceánidas se atreven a repetirla, es necesario llamar al Fantasma de Júpiter para que reproduzca las palabras anteriormente pronunciadas por Prometeo:

***Friend, I defy thee! With a calm, fixed mind, All that thou canst inflinct i bid thee do; Foul Tyrant both of Gods an Human-kind, One only being shalt thou noy subdue. Rain then thy plagues upon me here, Ghastly disease, and frezying fear; And let me, and be thine ire Lightning, and cutting hail, and legioned formas Of furies, driving by upon the wounding storms. Ay, do thy worst. Thou art omnipotent. o'er all things but thyself I gave thee power, and my own will. Be thy swift mischiefs sent to blast mankind, from yon ethereal tower. Let thy***

---

<sup>116</sup> Shelley aun cuando se inspira en la obra de Esquilo, utiliza la denominación latina para los personajes.

***malignant spirit move In darkness over those I love: On me and my I imprecate The utmost torture of thy hate; And thus devote to sleepless agony, This undeclining head while thou must reign on high. But thou, who art the God and Lord: O, thou, Who fillest with thy soul this world of woe, To whom all things of Earth and heaven do bow In fear and worship: all-prevailing foe! I curse thee! Let a sufferer's curse Clasp thee, his torturer, like remorse; Till thine Infinity shall be A robe of envenomed agony; And thine Omnipotence a crown of pain, To cling like burning gold round thy dissolving brain. Heap on thy soul, by virtue of this Curse, Ill deeds, then be thou damned, beholding good; Both infinite as is the universe, And thou, and thy self-torturing solitude. An awful image of calm power Though now thou sittest, let the hour Come, when thou must appear to be That which thou art internally; And after many a false and fruitless crime Scorn track thy lagging fall through boundless space and time.***<sup>117</sup>

Es interesante destacar el carácter y la importancia que adquiere esta maldición. En el *Prometeo* de Esquilo no existe tal maldición, sino la profecía que hace Prometeo, acerca de una mujer que, al unirse a Zeus, engendrará un hijo que destronará al padre de los dioses. En Shelley la profecía se transforma en maldición, aspecto no menor, ya que la maldición tiene una matriz cristiana<sup>118</sup>.

Si consideramos la acepción de “maldición” como “una imprecación contra alguien con el deseo que le sobrevenga algún daño”, podemos ver que en un principio, Prometeo es un personaje poseído por el odio, al punto de querer ver la destrucción de Júpiter, así como el mismo dios intentó acabar con el Titán al encadenarlo.

Esta maldición que lanza contra el dios, es su verdadera falla moral, su verdadero “encadenamiento” es la falta que ha cometido “enceguecido por el odio”. Al arrepentirse de la maldición arrojada, reconoce que el mal también habita en él, por haber ayudado a entronizar un soberano déspota cuando le “entregó todo el saber y dominio del cielo”. Junto a ello, asume la cuota de responsabilidad que ha tenido en los desastres de la Tierra (sequía, desolación, muerte), ya que Júpiter encolerizado por el robo del fuego, la ha fulminado con su rayo. La grandeza de Prometeo radica en su fortaleza para asumir el error y arrepentirse, al sustituir su odio por la piedad, se redime en su integridad perdida.

Desde esta perspectiva del problema, es indudable que para Shelley, el hombre es el agente de su propia caída, su propio tirano, vengador, pero también su redentor. Es por ello, que la verdadera liberación de Prometeo no se produce única y exclusivamente en la ascensión de Demogorgon, sino al superar su actitud.

A diferencia de Prometeo, Júpiter es un personaje estático, plano, que no evoluciona, cuyas características negativas permanecen sin cambio.

Ambas figuras despliegan características -incluso formales, personajes estáticos/evolutivos- que se proyectan a su vez como dos visiones distintas de los procesos sociales. En Júpiter el mal no tiene matices y su poder se funda en la opresión y

<sup>117</sup> Cfr. Percy Bysshe Shelley obra cit. pp. 43- 45

<sup>118</sup> En el Antiguo Testamento, desde las primeras páginas del Génesis nos encontramos con personajes maldecidos por Dios, como Eva y Cain, es decir, seres “condenados por la justicia divina”.

tiranía. La idea abstracta que él encarna, es un sistema estático, ya que no permite el cambio. Por el contrario, Prometeo encarna las fuerzas positivas, el ansia y la posibilidad de progreso para la humanidad, cuyos principios -el Amor, la Libertad y la Esperanza-, son ajenos al orden de Júpiter. Mientras Júpiter se preocupa solamente de concentrar el poder y desprecia la actitud de Prometeo hacia los hombres, éste se conduce no sólo de sus propias penurias, sino del estado de la humanidad. De esta manera, Prometeo deja de ser un individuo egoísta y se transforma en un sujeto que ve en su propio dolor el de toda la humanidad. En palabras de Shelley, Prometeo encarnaría un *tipo*, al Hombre, un representante colectivo de la vanguardia intelectual y moral entre los seres humanos, mientras Júpiter representaría la peor potencialidad de la humanidad <sup>119</sup>.

Otra figura importante, y que dentro del drama desarticula el orden establecido derrocando a Júpiter, es Demogorgon. En relación a la figura de Demogorgon, no ha habido consenso en la crítica en cuanto a desentrañar qué significa. Si bien él se presenta como el hijo de Júpiter, y también como la Eternidad, algunos autores como Bocaccio <sup>120</sup> lo describen como un dios telúrico, padre de los dioses paganos. Más que una figura antropomórfica, sería la fuente creadora y originaria de las distintas fuerzas que configuran el universo, entre ellas la Eternidad.

C. M. Bowra <sup>121</sup>, señala que Shelley encontró este nombre en Spenser y Milton. En estos poetas, Demogorgon es el principio del caos y el desorden, que habita en la oscuridad del abismo. A su juicio, Shelley habría escogido esta figura porque lo consideraba como una especie de enemigo del Dios de Milton, una suerte de Satán que, por ser menos conocido, carece de sus faltas más familiares.

Para Abrams <sup>122</sup>, en cambio, Demogorgon es el principio o poder que se encuentra detrás de todo proceso, fuera del espíritu del hombre y del conocimiento. Más que una encarnación sería la fuerza de los acontecimientos que es en sí misma sin meta y sin moral, pero que irremediamente, sirve como un instrumento a los propósitos humanos. Es un proceso neutro, que estaría al servicio de la voluntad humana, independientemente sea ésta positiva o negativa.

Cuando Demogorgon se presenta ante Júpiter y éste le pregunta quién es, él contesta:

***Eternity. Demand no direr name. Descend, and follow me down the abbys I am a child, as thou wert Saturn's child; Mightier than thee: and we must dwell together Henceforth in darkness. Lift thy lightnings not. The tyranny of heaven none may retain, Or reassume, or hold, succeding thee: Yet if thou wilt, as' tis the destiny Of trodden worms to writhe till they are dead, Put forth thy might.*** <sup>123</sup>

Alejandro Valero, el traductor de esta edición de *Prometheus Unbound*, señala en sus

<sup>119</sup> Véase M.H. Abrams: *El Romanticismo: Tradición y Revolución*. Madrid: Visor, 1992 p. 298

<sup>120</sup> Véase Giovanni Bocaccio *Genealogía de los dioses paganos* Madrid: Editora Nacional, 1983 pp. 425 y ss.

<sup>121</sup> Véase C.M. Bowra: Obra cit. p.122

<sup>122</sup> Véase M.H. Abrams: obra cit. p.300

notas que **“Demogorgon, de todas formas, no es el hijo de Júpiter en el sentido estricto sino en un sentido figurado. Demogorgon es el resultado de la dialéctica entre el bien y el mal humanos. Es la voluntad de desenmascarar al mal que llevamos dentro y desterrarlo de nosotros”**<sup>124</sup>.

Demogorgon sería parte de un proceso dialéctico, al presentarse Júpiter como la tesis, Prometeo como la antítesis, él sería la síntesis- en el sentido hegeliano de “Aufhebung”-, la fuerza que anula el ciclo instalando un nuevo poder.

Personalmente creemos que, la incorporación de la figura de Demogorgon está en directa relación con la caracterización de Júpiter como un principio maligno. Si el soberano se nos presenta como un principio o fuerza destructiva, Demogorgon encarna el principio vital, que se despliega como libertad, amor, verdad, alegría y virtud.

En primer lugar, recordemos que esta figura habita en el centro de la Tierra, es allí donde las Oceánidas van a buscarlo; Demogorgon vive en el centro del mundo porque simboliza además el principio vital, que se proyecta más allá de los seres humanos y de los dioses.

No es casual tampoco que, con la venida de Demogorgon, la tiranía y el mal representados en Júpiter sean derrocadas, que Prometeo sea liberado y que el universo entero se renueve a la luz de la vida.

Demogorgon se alza de esta manera, como el principio instaurador y estabilizador de un nuevo orden que estará fundado en las fuerzas del Amor, el Espíritu, la Fe, la Esperanza, y la Libertad. Sólo en la medida en que estos principios no sean perdidos nunca de vista, la humanidad podrá conocer el triunfo y la vida, sólo luchando contra las fuerzas del mal, que constantemente intentarán subyugar al hombre bajo la tiranía y la opresión, el hombre podrá ser en total plenitud. Ése es el mensaje que Demogorgon entrega a Prometeo una vez liberado, ésa es su misión de ahora en adelante, promover a la humanidad hacia altos fines y garantizar la estabilidad de un nuevo orden.

Existen otros personajes, no menos importantes en la configuración del drama, como por ejemplo, las Oceánidas. Si bien las Oceánidas están presentes en el *Prometeo Encadenado* de Esquilo, en esta pieza ellas constituyen un solo personaje, el coro. Este coro en Esquilo, tiene como función ser un interlocutor del protagonista, que refuerza el discurso del personaje. Ellas permanecen al lado de Prometeo, se conmueven con su destino y finalmente son precipitadas junto a él al abismo.

En la obra de Shelley, las Oceánidas se encuentran individualizadas y caracterizadas en forma particular. De las tres hermanas, Ione, Panthea y Asia, las dos primeras siguen cumpliendo la función de permanecer junto al protagonista y establecer un diálogo con él. Ellas van relatando las graves penurias que sufren los humanos tras el encadenamiento de Prometeo, el desolado espectáculo en que se ha convertido la Tierra. Pero junto con narrar estas desgracias, ellas encarnan las fuerzas optimistas del futuro. Ione, que simboliza la fe, y Panthea la esperanza, velan por un futuro mejor, por la liberación de

---

<sup>123</sup> Véase Percy Bysshe Shelley: obra cit. p.138

<sup>124</sup> Idem p. 219

Prometeo, y la de toda la humanidad. Así como la individualización de estos personajes con características propias es una creación novedosa de Shelley, existe uno que cobra importancia significativa, Asia.

En esta obra, Asia además de ser hermana de las Oceánidas, es la mujer de Prometeo. Es indudable la presencia de rasgos románticos en la caracterización de este personaje. Ella simboliza el amor, lo femenino y la belleza, en palabras de Prometeo **“Asia, luz de vida y escondida belleza”**.<sup>125</sup>

Dentro de la visión romántica, el amor constituye la fuerza salvadora del hombre, la que posibilita la reintegración del sujeto al cosmos y ésta se individualiza en la figura de la mujer.

Asia sería en palabras de Shelley el *antitipo*, el amor como fuerza universalmente integradora y restauradora de la vida.

***Prometheus: How fair these airborne shapes! and yet I feel Most vain all hope but love; and thou art far, Asia! who, when my being overflowed, Wert like a golden chalice to bright wine Which else had sunk into the thirsty dust.***<sup>126</sup>

Si bien Prometeo simboliza a la humanidad en sus ansias de progreso y libertad, nada de ello es posible sin la presencia del amor. Asia constituye el complemento del Titán, así como el sentimiento complementa al intelecto.

El amor se presenta entonces, en este poema, como la única fuente de reintegración para este sujeto fragmentado del cosmos. La fragmentación de Prometeo responde a dos visiones del motivo de la “caída” presentes en la tradición. Estas dos fuentes serían: el mito pagano de la Edad de Oro, en que por diversas razones se pierden los privilegios y placeres y la de la tríada bíblica de la *Caída- Redención- Retorno*<sup>127</sup>. La caída de Prometeo es el castigo de Júpiter, pero también su propio enajenamiento que no le permite perdonar. Su redención la logra en ese acto magnánimo, y en eso estriba su fuerza moral, que lo lleva a aniquilar su egocentrismo convirtiendo el odio divisor en amor filiativo. En el paso del reconocimiento de su error, al arrepentimiento y cambio de actitud, Prometeo logra redimirse y reintegrarse como individuo. Su reintegración sólo es posible con la fuerza del amor, Asia es el complemento del sujeto y posibilita el retorno a esa unidad perdida en que habitaban antes del castigo de Júpiter. Para Shelley, el mal no es otra cosa que la fragmentación de un todo que antes era armonioso, estado que se puede revertir y así acceder al bien esencial. Para él, el amor es lazo y sanción que conecta no sólo al hombre con el hombre, sino con todo lo que existe. El amor universal que se proyecta desde el amor sexual y que pasa a convertirse en una fuerza de cohesión la encontramos en otros románticos<sup>128</sup>.

Es significativo el hecho que, tras la liberación de Prometeo, éste se va a vivir a una cueva con su amada. Este espacio no es sólo el nido de amor, es el espacio en que se

<sup>125</sup> Según otras interpretaciones mitológicas Asia era lo mismo que Venus y la Naturaleza. Cfr. “Nota de Mary Shelley” a *Prometeo Liberado*. Obra cit. p.13

<sup>126</sup> *Idem* p. 82

<sup>127</sup> Véase M.H. Abrams obra cit. p.298

encontrarán a sí mismos y el sentido de la vida en el mundo.

Otro aspecto significativo dentro de la obra y fuertemente vinculado al tema del amor, es la importancia que adquiere el paisaje. La Naturaleza y la forma en que se despliega responde plenamente a una visión romántica. El espacio natural deja de ser el escenario y telón de fondo en que transcurren los acontecimientos, para personificarse en elementos telúricos que gimen, hablan, lloran y cantan. En el primer acto, Prometeo se encuentra encadenado a una roca en el Cáucaso, el entorno es hostil, inhóspito, castigador; es el espacio que está bajo la tutela de Júpiter. El águila devora su corazón, no su hígado como en la tragedia esquiliana. El órgano vital es la fuente de sus buenos sentimientos, y en el Romanticismo es asociado al alma y al espíritu, por lo tanto, a lo más profundo y auténtico del ser humano. El dolor de Prometeo es más moral que físico, la tortura no es a sus miembros, sino a lo más hondo de su mente y espíritu, a lo más recóndito de sus sentimientos. Asia, aparece por primera vez en el segundo acto, separada de su amado se encuentra en un valle lamentando su ausencia. Pero tal como Panthea le anticipa a Prometeo, ya no es el valle gélido de otros tiempos, sino que los prados han comenzado a reverdecer, anunciando una nueva etapa, la primavera. Cuando Asia invoca a la primavera, invoca al cambio, al nuevo ciclo que empieza y que vaticina simbólicamente una nueva etapa para el Titán, para los amantes y para la humanidad.

La celebración de la tierra reverdeciente en primavera es un motivo literario de antigua data, pero que los románticos asumen como propio. La “reverdie” es la manifestación del vitalismo del espíritu romántico, los poetas celebran la vitalidad de todo lo que vive, se mueve y evoluciona por una energía interior. Esta animación de la Naturaleza producto de una energía puede ser la manifestación de la divinidad que dinamiza a su creación - como en el caso de Hölderlin y Novalis- o bien, en el caso de Shelley, la plasmación profunda de la armonía producto de la fuerza del amor.

La tremenda importancia que se le atribuye a la naturaleza y a sus manifestaciones forma parte de una visión cósmica totalizadora que se despliega en la obra. Los elementos naturales se presentan personificados, la Tierra, el Espíritu de la Tierra, el espíritu de la Luna, los Ecos. Todo el universo participa de la tortura y la victoria del Titán. Las fuentes, manantiales, montañas y ecos del aire son partícipes de su agonía, ellos también han sufrido los embates de los caprichos despóticos de Júpiter. La Tierra, madre de Prometeo en la obra, ha sufrido también la furia del dios, ha sentido secarse sus ríos y páramos, padecer a sus hijos, los hombres, por el hambre y las pestes. Es por ello que, tras la liberación de Prometeo, todas las criaturas se pliegan al goce por la conquista de la libertad. Por otro lado, el espíritu de la tierra, junto a su fiel satélite, la luna, celebran radiantes la expulsión del mal y el advenimiento del Amor, portador de todos los dones.

Esta visión panteísta de la Naturaleza la encontramos en otros poetas románticos. Anteriormente mencionamos a Samuel Taylor Coleridge y su poema “The Dungeon”, y también la encontramos en John Keats, en su extenso poema “Sleep and Poetry”. Sin lugar a dudas, la visión de la Naturaleza personificada la encontramos en J.W. Goethe,

---

<sup>128</sup> Hölderlin en sus *Himnos a la Humanidad* ve en el amor “una fuerza cósmica cuya presencia en el universo, en el ánimo y en la sociedad forma la armonía. Es el lazo metafísico o místico que traba la realidad, anima la naturaleza y encadena todo lo humano” . Véase Wilhelm Dilthey *Poesía y Verdad*. México: F.C.E., 1945 p.419

en su novela *Werther*. En esta obra, al igual que en el *Prometeo Liberado* podemos observar una correspondencia entre el sentir del sujeto y la manifestación del cosmos. En *Werther*, la Naturaleza es un espacio armónico y acogedor, mientras el protagonista disfruta de la vida; por el contrario, cuando él cae en la frustración y toma la decisión de acabar con su vida, el espacio natural se torna agresivo, la tormenta estalla y los ríos se desbordan. Mientras Prometeo se encuentra encadenado, el espacio natural es hostil y sombrío, también lo era el gélido valle por el que vagaba Asia en busca de su amado. Cuando Prometeo es liberado, la Tierra y todos sus elementos estallan de júbilo, haciendo a la Naturaleza florecer.

Esta visión totalizadora de la Naturaleza, responde a esta visión de “integración” que mencionábamos anteriormente. El individuo es parte de un Todo, el cual se resiente si uno de sus integrantes es torturado, de igual forma, el espacio se revitaliza y florece, al ser parte de la dicha humana.

La liberación de Prometeo simboliza así la liberación del universo entero, el paso de un estado a otro. El cambio, la transformación, apunta a un progreso de orden espiritual, a una revolución que no se suscita sólo a nivel individual sino de todo el universo. Esta suerte de idealismo se despliega en la conjunción armónica de la Naturaleza, Universo y Humanidad dentro del drama.

Esta visión cósmica totalizadora, responde en parte al pensamiento de Shelley y también a la filosofía que envuelve a los textos románticos en general. Friedrich Schlegel señala en su **“Discurso sobre la mitología”**<sup>129</sup> - como ya hemos señalado- que el fenómeno más grandioso de esta época es el idealismo, que en la práctica es el verdadero espíritu de la revolución y que se exterioriza en la lucha de la humanidad por encontrar su centro. Este centro unificador, es a su juicio, la mitología, verdadera obra de arte, que transforma en imágenes todas las relaciones y manifestaciones de la Naturaleza. La poesía, de este modo, debe cancelar el curso y las leyes de la razón y transportar al caos de la fantasía, de la verdadera naturaleza humana. Naturaleza es entonces la fuente que nutre a la mitología, poesía y fantasía.

La vuelta a una filosofía natural planteada por Schelling, responde a una circunstancia histórica también compartida por Shelley. El inglés, al igual que muchos intelectuales de la época, fueron fervientes promotores y seguidores de los ideales de la Revolución Francesa, pero poco a poco se fueron desilusionando, al ver las atrocidades cometidas en nombre de aquéllos. Shelley fue uno de los que creyeron que sí se podía revertir esa situación y que aquellas consignas tan preciadas podían ser concretadas materialmente. Para ello era necesario retomar un aspecto que al interior de las consignas revolucionarias fue olvidado. A diferencia de la filosofía de la Ilustración, que creía en el poder de la razón como elemento transformador del mundo, el Romanticismo fue un verdadero vuelco a otra esfera del ser humano, al sentimiento. Es por ello que la auténtica revolución debe ser en primer lugar una revolución del espíritu. De esta manera el arte fue el espacio sagrado que acogió el desencanto, y que a su vez se tradujo en una nueva forma de transformar el mundo. Según Lessing, **“cuando la historia conduce a la realidad molesta, y su filosofía a la negación de la historia, el arte constituye para el**

---

<sup>129</sup> Cfr. Friedrich Schlegel “Discurso sobre la mitología” en *Poesía y Filosofía*. Obra cit. pp. 117- 129

**filósofo lo más elevado, porque le abre lo más sagrado[...]El cambio hacia una filosofía de la naturaleza para salvarse del pesimismo histórico se compró mediante una presuposición optimista. Se pensó que lo inconsciente, la experiencia estética de la naturaleza, de lo que se esperaba la salvación tanto del yo como de la historia, era lo sagrado”<sup>130</sup>**

La Naturaleza se convierte de esta manera en el espacio de reintegración para el sujeto, la instancia que le permite reconocerse en plenitud. Frente a la naturaleza carcelaria del primer acto, la que se aprecia en los restantes es una visión paradisíaca. En una atmósfera arcádica, Prometeo y Asia en armonía con el resto del universo, observan en el bastidor de la mente lo que será su futuro prometedor, que se manifiesta como la recuperación de esa Edad de Oro perdida.

La deificación de la Naturaleza en la obra de Shelley, está avalada en la convicción del poeta que sólo es posible el progreso humano, en la medida en que el hombre se vuelque sobre sí mismo, sobre su naturaleza interior, teniendo siempre presente que la posibilidad de encontrarse consigo mismo y con el resto de la humanidad está en la Sabiduría y en el Amor. De esta manera, el último acto, que es por una parte un canto de alabanza a la creación y la naturaleza, al nuevo orden que surge después de la destrucción del mal, es también un canto al hombre libre, que con tesón, resistencia y decisión sabe defender sus ideales a costa del sufrimiento personal, en pos de la construcción de un futuro que augure la estabilidad y felicidad a la humanidad.

**Demogorgon: Man, who wert once a despot and a slave; A dupe and a deceiver; a decay; A traveller from the cradle to the grave Through the dim night of this immortal day: All Speak: thy strong words may never pass way. Demogorgon: This is the day, which down the void abysm, At the Earth-born's spell yawns for Heaven's despotism, And Conquest is dragged captive through the deep: Love, from its awful throne of patient power In the wise heart, from the last giddy hour Of dread endurance, from the slippery, steep, And narrow verge of crag-like agony, springs And folds over the world its healing wings. Gentleness, Virtue, Wisdom, and Endurance, These are the seals of that most firm assurance Which bars the pit over Destruction's strength; And if, with infirm hand, Eternity, Mother of many acts and hours, should free The serpent that would clasp her with his length; These are the spells by which to reassume And empire o' er the disentangled doom. To suffer woes which Hope thinks infinite; To forgive wrongs darker than death or night; To defy Power, which seems omnipotent; From its own wreck the thing it contemplates; Neighter to chage, nor falter, nor repent; This, like thy glory, Titan is to be Good, great and joyous, beatiful anf free; This is alone Life, Joy, Empire, and Victory.<sup>131</sup>**

La obra dramática de Shelley respira las ideas de su tiempo, ideas que sustentaron tiempo atrás los anhelos revolucionarios y que se perdieron en la imposibilidad de materializarse. Esa noción de perfectibilidad, de progreso en el ser humano fueron los

<sup>130</sup> Citado por Hans Robert Jauss *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre la modernidad estética* Madrid: Visor, 1995 pp. 107- 108

<sup>131</sup> Véase Percy Bysshe Shelley obra cit. pp. 210- 212

móviles para cambiar un orden estatuido y rígido, que la revolución en la práctica no pudo canalizar adecuadamente. Por tanto, las ideas de Shelley son, de alguna manera la prolongación de ciertas concepciones ya planteadas por Rousseau, quien señalaba que **“la infelicidad y la injusticia del destino humano no dependían de una trágica e imborrable mancha de la naturaleza humana. Sino que más bien derivaban de las incongruencias y de las antiguas desigualdades a partir de las cuales generaciones enteras de tiranos y explotadores, habían estructurado la sociedad. El hombre había fabricado sus propias cadenas; pero los hombres podían destruirlas. El hombre ya no llevaba en sí mismo los gérmenes de un fracaso inevitable; al contrario, se le podía dirigir hacia un progreso desmedido; era en suma, y para usar una palabra del vocabulario romántico, perfeccionable”**<sup>132</sup>.

Para muchos autores, la Revolución no cumplió con las expectativas de transformar la sociedad en una mejor, pero diversos intelectuales y poetas, como es el caso de Shelley, intentaron imaginar cómo sería esa era soñada, esa nueva humanidad que se sustenta en sólidos principios nacidos del espíritu.

Los valores cardinales que rigen el pensamiento optimista de Shelley en esta obra son la Esperanza, el Amor, la Alegría, la Libertad y la Vida. Ésta última es el bien supremo, por el cual vale la pena sufrir las torturas más grandes, para poder experimentar el verdadero goce o alegría. La Libertad es el valor que garantiza esta posibilidad, sólo liberados de las cadenas materiales y espirituales se puede realizar ese sueño y convivir armónicamente en la hermandad del espíritu.

El drama de Shelley es la visión optimista de una sociedad futura, en el que todas las partes integrantes conviven armónicamente. Podemos calificarla de arcádica o utópica, lo cierto es que Shelley, al igual que otros autores románticos, creían en esa posibilidad de transformar lo real a través de su arte. Su poesía es en ese sentido moralizante, busca trascender la realidad corriente y elevarla hacia fines más altruistas.

El símbolo de esa búsqueda y transformación es Prometeo, quien despojándose de sus cadenas espirituales logra liberar a la humanidad. La liberación de Prometeo, es el tránsito que debe realizar el Hombre, mirar en su interior, descubrir sus errores y buscar el camino de la reparación. Sólo libre de ataduras pasadas podrá caminar hacia su propia realización.

Tras la caída de Júpiter y la liberación de Prometeo, el Espíritu de la Tierra exclama:  
***The loathsome mask has fallen, the man remains Sceptreless, free, uncircumscribed, not man Equal, unclassed, tribeless, and nationless, Exempt from awe, worship, degree, the king Over himself; just, gentle, wise: but man Passionless?- no, yet free from guilt or pain, Which were, for his will made or suffered them, Nor yet exempt, though ruling them like slaves, From chance, and death, and mutability, The clogs of that which else might oversoar The loftiest star unascended heaven, Pinnacled dim in the intense inane.***<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Vid. Alfredo de Paz *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías* Madrid: ED. TECNOS, 1986 p.37

<sup>133</sup> Cfr. Percy Bysshe Shelley obra cit. p. 166

## Kazantzakis: la ascensión del hombre

Sin lugar a dudas, cuando observamos la literatura griega contemporánea nos detenemos en dos de sus figuras más destacadas, Constantinos Kavafis y Nikos Kazantzakis. Estos dos autores han motivado el interés de Occidente por volver a leer a los “griegos”. En este “despertar” de las letras griegas el nombre de Kazantzakis es un referente obligado.

Nikos Kazantzakis (1883- 1957), es mucho más que el autor de tres grandes obras llevadas al cine: *La última tentación*, *Cristo de nuevo crucificado* y *Alexis Sorba*. Es evidente que son estas obras las que lo han acercado a un público masivo, pero su reflexión filosófico-literaria se proyecta mucho más allá.

Su candidatura al Premio Nobel en 1946 y la obtención del Premio Mundial de la Paz en 1956, nos hablan de una personalidad inquieta, reconocida y admirada en el mundo occidental.

En los últimos años, gracias a los esfuerzos de traductores, hemos podido acercarnos a su obra y conocer, en parte, su pensamiento y su calidad poética.

Hablar de Kazantzakis, implica referirse a la nueva epopeya griega contemporánea, es hablar de la *Odisea*, de Ulises y su largo peregrinaje hacia Itaca, es encontrarse con un mundo mítico, pero vestido con un nuevo ropaje.

Por las obras de Kazantzakis desfilan personajes de la tradición clásica: Ulises, Prometeo, Teseo, Heracles, entre otros; pero también nos encontramos con figuras de la historia y de las religiones: Alejandro Magno, Cristóbal Colón, Cristo, Buda.

Los grandes personajes de la tradición se convierten bajo la pluma de Kazantzakis en hombres de carne y hueso, que muestran el dolor, las dudas, el asombro y desgarramiento que significa vivir “en estos tiempos”, en palabras del autor.

Así como su obra se nutre de personajes de la mitología -la que lo subyugaba por la fuerza de sus imágenes-, toda su literatura está marcada fuertemente por los acontecimientos de su propia época.

Viajero incansable como Ulises, Kazantzakis recorrió Europa, Asia y África y fue testigo de la destrucción causada por las guerras de la primera mitad del siglo. Su patria, Grecia, se desangró en innumerables luchas a lo largo de la historia, exigiendo su libertad. El dolor, la injusticia y la lucha por la libertad, llevaron al poeta en 1942, durante la ocupación alemana en Grecia, a participar en la resistencia y luchar en la retaguardia.

Poeta, dramaturgo, escritor, filósofo, militante socialista, soldado, son algunas de las aristas de la extraña personalidad de Kazantzakis, que nos entrega una obra compleja, incluso hermética que, es necesario analizar a la luz de sus presupuestos filosóficos.

Si tuviéramos que caracterizar la obra de Kazantzakis, deberíamos hablar de un “proyecto de obra total” en el que, cada una de las piezas líricas, narrativas, dramáticas y filosóficas forma parte de un todo. El poeta construye una obra titánica al plasmar en cada uno de sus textos su visión de la existencia, del hombre y de Dios. Las interrogantes sobre estos tres aspectos cruzan toda su obra y han sido la razón por la cual se ha caracterizado a su obra como existencialista.

Si hubiera que situar a Kazantzakis en la tradición filosófica- literaria europea, habría que mencionar a Nietzsche por una parte y la filosofía existencial por la otra.

Nietzsche fue, una de sus más tempranas y a la vez persistentes influencias<sup>134</sup>. Kazantzakis se sintió profundamente identificado con las ideas nietzscheanas de la muerte de Dios y el surgimiento de un superhombre, que reformulará de acuerdo a su visión de la existencia. **“Kazantzakis, a lo largo del tiempo, se va reafirmando en la idea nietzscheana de que la misión del hombre superior es formular una teoría del Universo donde encierre su visión personal sobre el origen y destino del cosmos y del hombre”**<sup>135</sup>.

Toda su obra está cruzada por la protesta del hombre contra Dios. Sin embargo, las dudas, cuestionamientos e interrogantes no pasan por la negación de la divinidad, sino por descubrir qué es lo que alimenta al hombre en esta eterna búsqueda de la ascensión.

Pareciera ser, en una primera instancia que, Kazantzakis se lanza en su obra a una búsqueda de Dios, cuando en realidad lo que el poeta busca, es al hombre.

El poeta no es un ateo, -se ha criado en la tradición de la Iglesia Griega Ortodoxa-, no niega la existencia de un Dios, pero no cree en la salvación del hombre por medio de la intercesión divina, es más, sólo en la salvación de sí mismo, podrá salvar a Dios,

---

<sup>134</sup> En 1909, Kazantzakis desarrolla su tesis doctoral, que lleva por título *Frédéric Nietzsche dans la philosophie du droit et de la cité*.

<sup>135</sup> Cfr. Goyita Núñez Esteban: *Kazantzakis*. Madrid: Ediciones del Orto, 1997 p.32

luchando, creando, transformando la materia en espíritu. Kazantzakis a través del hombre busca a Dios, aún cuando al final del camino se dé cuenta de que éste no existe.

La lucha es el espíritu que gobierna al hombre y sólo a través de la acción podrá encontrar las respuestas. En ese sentido, el héroe de Kazantzakis no observa contemplativamente, y se convierte en el agente de su proceso de conocimiento y salvación.

Según Marie- Louise Bidal-Boudier **“el mundo de Kazantzakis es conocer la obsesión de la eternidad, la búsqueda apasionada de todo lo que sobrepasa las fronteras de lo humano; si Dios es traicionado o expulsado, su ausencia sigue siendo una presencia oscura que ilumina como un sol negro”**<sup>136</sup>.

Por otro lado, se ha buscado en Kazantzakis el vínculo con la corriente existencialista de la Europa de postguerra. En este sentido, el autor griego se adelanta a Camus y Sartre en la formulación de sus ideas, y aunque las preguntas son las mismas, - dónde está el hombre, la libertad y la divinidad- las respuestas y orientaciones difieren.

Albert Camus reemplaza la figura de Dios por la del hombre mismo y ve en la vida la manifestación del absurdo. En el recorrido ascendente que realiza Sísifo empujando su roca para que una vez llegado a la cumbre vuelva a caer, y vuelva a comenzar su silenciosa subida, está la confirmación del hombre rebelde, cuyo acto “heroico” desprecia el absurdo de la existencia y ve en la muerte la extrema liberación. La conciencia que nace en el acto de rebelión es la expresión de la lucidez frente a una existencia absurda. El acto de empujar una y otra vez su roca hacia la cumbre lo lleva a encontrar su propia liberación y justifica la moral absurda de *El hombre rebelde*.

***El hombre que no cree en nada, que sostiene que todo es absurdo, no duda, sin embargo, en ningún caso, de su propio grito. Cree al menos en su protesta. La rebelión, a su vez, nace del espectáculo de la sinrazón ante [condiciones] injustas e incomprensibles.***<sup>137</sup>

La rebelión en Jean Paul Sartre es distinta a la de Camus. El hombre sartreano -el hombre existencialista-, rechaza las convicciones y la moral apriori impuestas por la sociedad y las convenciones, por ello al elegir sus actos, construye su propia moral. Su acto es el que lo hace verdaderamente libre, pues lo arranca de las cadenas de la esclavitud, que significa obedecer un sistema, una norma, convenciones o tradiciones. Al escoger su acto, se escoge a sí mismo, al individuo que quiere ser y escoge a los demás, es decir, elige la sociedad que quiere. Es por ello que su acción lo compromete consigo mismo y con un proyecto y a la vez, se hace responsable de esa elección. La verdadera libertad en el hombre está en el poder de elección, decisión y acción, es por eso que Sartre define al hombre como un “proyecto”, como lo que él decide ser.

Si en la visión sartreana lo que define al hombre es la acción libre, en Kazantzakis **“el hombre es mucho menos ‘lo que hace’ que lo que cree e intenta, lo que trata de**

<sup>136</sup> Cfr. Marie- Louise Bidal- Boudier: *Niko Kazantzakis: cómo el hombre se hace inmortal*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1987 p.185

<sup>137</sup> Cfr. Albert Camus: *El Hombre Rebelde en El mito de Sísifo y el Hombre Rebelde*. Bs. Aires: Losada, 1959 p.119

**alcanzar más allá de los límites humanos”**<sup>138</sup>. Para Kazantzakis la libertad es el supremo bien que se conquista en una lucha cotidiana, lo que define al hombre no es necesariamente la acción, sino la “llama” que lo devora, podríamos decir, el impulso que lo eleva por sobre sí mismo a conquistar la libertad absoluta. Parfraseando a Kazantzakis: **“No amo al hombre, amo la llama que lo devora”** (*Odisea*, Rapsodia XXIII).

Para el poeta griego:

**Todo hombre tiene un grito que lanzar antes de morir, su grito. Hay que darse prisa para tener tiempo de lanzarlo. Ese grito puede dispersarse, ineficaz, en el aire; puede no hallarse ni en la tierra ni en el cielo un oído que lo escuche; poco importa. No eres un carnero, eres un hombre; y hombre quiere decir algo que no está cómodamente instalado, sino que grita ¡grita tú, pues! Mi alma íntegra es un grito y mi obra íntegra es la interpretación de este grito.**<sup>139</sup>

El grito de Kazantzakis es el aullido que lanza el hombre para conquistar su libertad en ardua lucha, es la expresión del hombre que, rebelándose frente a todo, busca encontrar su libertad y con ello a sí mismo.

La imagen del individuo rebelde que concibe su existencia como una lucha para conquistar el supremo bien -la libertad- la encontramos en su personaje Prometeo. La protesta de Prometeo, su negativa a claudicar y la incesante búsqueda de la libertad del hombre, es retratada por Kazantzakis como una llama que todo lo devora, como un impulso esencial en el hombre que lo lleva a lanzar su grito de rebelión.

La trilogía de Prometeo fue escrita en 1943 y posee la misma estructura que se le asigna a la trilogía desarrollada por Esquilo: *Prometeo Portador del Fuego*, *Prometeo Encadenado* y *Prometeo Liberado*. En estas páginas sólo nos referiremos a las dos primeras piezas, puesto que no hemos encontrado una traducción al español de la última tragedia<sup>140</sup>.

El *Portador del Fuego* se inicia en un escenario desolador, la Tierra ha sido consumida por el rayo divino, los hombres y animales han desaparecido. Aparece Prometeo furioso, porque el nuevo Dios ha acabado con todo, en su lucha contra los Titanes. Nos encontramos así, con una parte del mito que ya conocemos, Prometeo ha ayudado a Zeus en su guerra contra los Titanes que, como en la tradición anterior encarnan la “fuerza ciega, rebelde y maldita”. Éstos se han rebelado para conquistar su libertad y así poder vivir entre los hombres. Prometeo ha combatido contra sus hermanos,

---

<sup>138</sup> Cfr. M.L. Bidal-Boudier: obra.cit. p. 187

<sup>139</sup> **Fragmento de la Carta al Greco citado en la “Compilación de Fragmentos” de Goyita Núñez Esteban en Kazantzakis. Obra cit. p.84**

<sup>140</sup> *Prometeo Portador del Fuego* y *Prometeo Encadenado* fueron traducidas hace muy poco tiempo al español por el profesor Miguel Castillo Didier (1998 y 2000 respectivamente). Cabe hacer notar la escasa bibliografía crítica en torno a estas obras, ya que la mayor parte de los estudiosos se han centrado en las obras más populares -aquellas que fueron llevadas al cine- y en su poema cumbre *La Odisea*. Por otro lado, creemos necesario señalar que, lamentablemente tampoco hemos podido acceder a una traducción al inglés o alemán de la última pieza de esta trilogía, *Prometeo Liberado*.

a cambio de que el Dios no le haga daño a los humanos, pero éstos por haber ayudado a los Titanes, mostrándoles los senderos que conducen al Olimpo, han sido fulminados por el rayo. El Dios no ha respetado el juramento y por esta razón, Prometeo se rebela contra él, negándose a portar el collar de oro que simboliza la sumisión y obediencia al nuevo amo. Es entonces cuando decide crear una nueva raza libre, hombres de barro modelados por él, que no reconozcan otra autoridad que la de sus propias conciencias. La materia ya está, el hombre y la mujer de barro creados por Prometeo esperan el aliento vital para poder vivir. Entonces Prometeo descubre el gran secreto del Dios, el rayo que destruye, es el fuego celestial que también da vida a los seres. Es por esto que, cuando Zeus envía su rayo todopoderoso para castigar a Prometeo y destruir su obra, el Titán se apodera de la llama, la domestica, la cuida y alimenta y con ello le da vida a sus hijos. Los nuevos humanos, hombre y mujer, hechos de barro y fuego, dejan al Padre para vivir una nueva vida solos y procrear nuevos hijos. Pero Zeus enviará un mal mayor para Prometeo, que vendrá hermosamente ataviado en la figura de una mujer, Pandora. En un primer momento, Prometeo queda extasiado por la belleza de la doncella y cree que la Madre Tierra, le ha enviado un regalo para que pueda descansar de su ardua labor. Es entonces cuando Epimeteo, nuevamente caracterizado como la antítesis de su hermano - cobarde, temeroso, que no vacila en someterse a la autoridad de turno- desea a Pandora para él. Ambos hermanos discuten por la posesión de la mujer, pero Prometeo descubre en sus palabras el ingenio de Atenea y la zalamería engatusadora de Afrodita. El Titán descubre que Pandora es una trampa de los dioses y la rechaza.. El destino de Pandora es convertirse en madre y se unirá a Epimeteo, quien le ofrece procrear hijos dulces y sumisos. El Rebelde por otro lado, se dará cuenta que su única compañía es la Llama, la que de ahora en adelante será su aliada, compañera y colaboradora:

***¡Oh Hija del cielo. Llama mía, tú debes ser mi mujer- colaboradora, mujer, señora mía: contigo he de vencer la oscuridad, las alimañas salvajes, el hielo, el hambre; contigo he de vencer también la dulzura, la dicha, la felicidad del hombre! Haremos hijos que sean los guías de los batallones de arcilla de los humanos. Y todos juntos, hijos y biznietos un día armados y subiremos al cielo, y- enhiesta, con la cabellera desplegada, vengadora- tú, oh Llama, haz de abrir el camino. ¡Porque lo sé, ha de llegar también el turno nuestro <sup>141</sup> .***

Luego que Prometeo reafirma su voluntad de resistencia ante los mandatos del Dios, la pieza se cierra con la aparición de la Madre, la Tierra que viene a anunciar la terrible decisión que ha tomado Zeus, la condena en la roca y el castigo del buitre, que comenzará cuando el Dios haya encadenado a todos los genios enfurecidos. Cuando Prometeo descubre que este castigo no tendrá fin, pues el buitre devorará sus órganos que se regenerarán cada noche, exclama:

***Sagrada y fresca Noche, te agradezco, porque nutres y renuevas nuestro corazón, para que vuelva el buitre a devorarnos. ¡Que nunca, que jamás cese el dolor! ¡Sí: este es el camino! <sup>142</sup>***

<sup>141</sup> Cfr. Nikos Kazantzakis: *Prometeo Portador del Fuego. Separata- Boletín del Instituto Nacional Nos. 14- 15, 1998 Acto Tercero p.38*

<sup>142</sup> *Idem p.40*

El titán no teme al castigo, su anuncio no hace más que reafirmarlo en su actitud y proceder; mientras tanto, queda tiempo para trabajar, para perfeccionar su obra.

La segunda pieza está íntimamente concatenada con la anterior, en cuanto los acontecimientos previstos en el *Portador del Fuego* se desarrollan en el *Encadenado*.

Los años han transcurrido, Prometeo ha envejecido, ha tenido tiempo para enseñarles a los hombres las primeras artes y ha “encendido en ellos las primeras llamas”. Su morada está junto al altar de la Señora, la Llama, a quienes los hombres entregan sus ofrendas y alimentan. La amenaza para el nuevo mundo creado y especialmente para Prometeo, se anuncia con el revoloteo de las alas del buitre, por fin el Dios cumplirá con sus palabras. Antes de ser clavado a la roca y ser atormentado por el pájaro enviado por el Dios, el Rebelde conocerá la coronación de su obra, no sólo creó a los hombres y les enseñó a vivir, sino que los mortales descubrirán el placer del espíritu, la música. La música es la expresión de la libertad, ella les enseñará a los hombres a transformar el dolor en alegría, la materia en espíritu.

Prometeo no se resiste al castigo, es más, lo ha esperado durante mucho tiempo, porque concibe la futura tortura como el perfeccionamiento de su propio espíritu, de su templanza.

***Águila, mi colaborador oculto, ahora que erguido tomó impulso el espíritu del hombre, tiempo es que descendas y perfecciones, quieras que no quieras, la liberación junto conmigo.***<sup>143</sup>

Prometeo espera el castigo, porque asume la responsabilidad de haber abierto la senda de la virtud, del entendimiento. Una certeza posee: del vientre de su nieta nacerá el Salvador, aquel ser más grande que podrá desafiar y derrocar al Dios.

La tortura es soportada por el Titán sin quejas. Acompañado de las Oceánides, su resistencia es heroica pues cree en su salvación, espera ardientemente ese niño que podrá mirar de frente a la Moira.

Atenea desciende para confortar al Titán<sup>144</sup> y trae una noticia: el Dios envía para él saludos con dulzura pues ha visto con buenos ojos la labor realizada por Prometeo en la Tierra. Ante esta “buena nueva”, Atenea incita al Titán a la reconciliación con el Dios, pero Prometeo se niega rotundamente. Para convencerlo, ella le muestra el futuro y entre las visiones que aparecen ante los ojos de Prometeo se observa la cruenta guerra entre los hombres. Prometeo en un primer momento se siente satisfecho porque sus hijos han buscado la misma libertad que él, pero luego se da cuenta que no es la libertad lo que los mueve, sino solamente las ansias de ganar una batalla. Ante sus ojos desfila la guerra, el hambre y la desolación, no comprende qué ha sucedido con los hijos de la Llama, qué ha sucedido con el entendimiento. Luego comprende que los hijos de la mujer, los hijos de la carne han vencido a sus creaturas de barro y fuego. La Llama, el espíritu que los alimentaba se ha extinguido y sólo los vicios de la carne los movilizan. Ante este

<sup>143</sup> Cfr. Nikos Kazantzakis: *Prometeo Encadenado. Separata- Boletín del Instituto Nacional Nos. 16-19, 2000. Acto primero* p.7

<sup>144</sup> Kazantzakis convierte a la diosa en hija de Prometeo nacida de su propia cabeza fruto del rayo que el Dios lanzó en su frente.

panorama desolador, sigue confiando en su salvador, pero Atenea le revelará un terrible secreto. Por mucho tiempo Prometeo ha dirigido su odio y desprecio contra el ser equivocado, el Dios no es más que el sueño efímero del rebelde, el verdadero amo está en otra parte, es quien le envía un pequeño presente para recordarle su condición de esclavo. La Moira, la gran tejedora, le envía un anillo para recordarle que ella está más allá de todo y que nadie puede enfrentarse a su mirada sin riesgo de ser cegado. El mismo Zeus se hermana con Prometeo al llevar un anillo igual, ambos son esclavos del destino.

Tras la gran revelación hecha por Atenea, el rebelde no desfallece, como un obrero permanecerá colgado, laborando para preparar la venida del Salvador, él podrá mirar de frente a la Moira sin ser cegado, en este desafío se encuentra la salvación.

No podemos aseverar nada sobre esta venida de un libertador - desconocemos la tercera parte que aún permanece sin traducción y tampoco hay referencias sobre esta obra- pero podemos aventurar que, el Salvador que ve en sus sueños Prometeo, no es otro que el hombre libre. Sólo el hombre libre, puede mirar de frente a la Moira sin ser cegado. Prometeo ya ha descendido en su mente a las profundidades del abismo y ha visto el dolor, el sufrimiento, el mismísimo destino. Él ha preparado con su obra, castigo y resistencia la llegada de un nuevo hombre, el hombre libre.

Veamos ahora qué sentido y dimensión adquiere el mito de Prometeo en la obra de Kazantzakis y cómo la figura del Rebelde representa su visión del hombre prometeico.

Hemos señalado anteriormente cómo algunos críticos <sup>145</sup> ven un conflicto central que atraviesa toda la obra de Kazantzakis: el enfrentamiento del Hombre con la Divinidad. Esta gran problemática pasa por la pregunta por la “salvación” que se hace el autor. Para Bidal-Boudier <sup>146</sup> la obra de Kazantzakis se plantea como literatura existencialista en su intento por ser literatura de salvación, es decir, busca construir una moral y una filosofía a partir de la certeza del absurdo del mundo. Por ello busca derrocar a Dios de su trono, instalar al hombre en su lugar y hacer reinar en la tierra un orden nuevo.

El conflicto central que recorre a *Prometeo (Portador del Fuego y Encadenado)* es también el del Hombre frente a la Divinidad, pero también del Hombre frente a sí mismo.

Tres son los conceptos que se entretajan en el drama y que apuntan a este conflicto central: Rebeldía, Lucha y Libertad. En torno a estos tres conceptos se configura el héroe de Kazantzakis, que en este caso lo encarna Prometeo.

Encontramos en el protagonista los rasgos que a lo largo de la tradición lo han modelado como la figura rebelde: su soledad heroica, su deseo de ayudar a los hombres, valores como la autenticidad, la libertad sin límites, el espíritu fraternal, su carácter de “hacedor”. A esto se agrega la mística de la acción, de realización por la obra creada, por la experiencia vivida. El espíritu de rebeldía frente a un poder arbitrario e injusto sigue siendo el mismo, tal vez la variante más interesante es el espíritu de lucha que caracteriza al héroe.

<sup>145</sup> Entre ellos podemos destacar a Marie Louise Bidal-Boudier y Robert Rigouzzo.

<sup>146</sup> Véase M.L. Bidal- Boudier obra cit. p.176

En las obras anteriores (las griegas antiguas y las románticas) conocemos el espíritu luchador de Prometeo previo a la condena. Cuando el héroe es encadenado a la roca, lo vemos como un individuo vociferante y altanero en sus palabras, que confía en su liberación, la que llegará por la intervención de una tercera persona. Paciente y confiado espera la llegada de su libertador, convencido de la nobleza de sus actos y del poder arbitrario de la autoridad. En las obras románticas, Prometeo alcanza la fisonomía de un mártir que se inmoló por una salvación universal, su castigo es un acto de sacrificio en pro de la humanidad.

En el caso de Kazantzakis, el acento está puesto en la lucha, considerada como el único camino de salvación. La salvación no es la redención final y la obtención de una armonía totalizadora, sino la conquista de la libertad absoluta. El Libertador no salvará a la humanidad, sino que tomará el destino (la Moira) entre sus manos. Éste es el camino de la acción que prepara Prometeo.

Desde el primer momento la lucha de Prometeo ha sido por la Libertad:

***No soy yo esclavo, dile. Un alma soy, hermana mayor del orgullo. ¡Por libertad combatí, golpeando a mis propios hermanos, los Titanes!***<sup>147</sup>

Para la libertad crea a los nuevos hombres, para que sean libres de ataduras y señores:

***Yo, con estas dos manos y con carne de mi Madre Tierra, voy a crear una nueva humanidad, como la quiero: ¡libre!***<sup>148</sup>

Prometeo ha creado una raza que entona canciones de libertad, que desconoce a los dioses y que lo reconocen como el Padre que los creó. Él mismo los ha hecho libres y los ha dejado marchar cuando ellos han querido.

Sus hijos no tienen miedo de emprender su propio camino, así como él tampoco lo ha tenido al desafiar la autoridad divina. La conciencia de la libertad para Prometeo impide sentir miedo. Al caer en el sueño profundo del entendimiento ha visto la negra faz del porvenir, esta visión le entrega la lucidez, la serenidad para afrontar el futuro. A pesar de lo dicho por Atenea - el terrible secreto de que tanto él como el Dios son esclavos de la Moira-, Prometeo niega esta posibilidad. Sólo el miedo convierte a los hombres en esclavos -incluso el Dios no se atreve a mirarla de frente-, pero él, que se sabe libre, es capaz de enfrentar el destino.

***15. Porque tú no eres simplemente un esclavo. Contigo ha nacido una nueva oportunidad y el gran corazón tenebroso de tu raza es sacudido por un nuevo estremecimiento de libertad. 16. Quiéraslo o no, tú eres portador de una idea nueva, de un nuevo sufrimiento. Enriquece la tierra paterna agregándoselos.***<sup>149</sup>

Ésta es la verdadera liberación del hombre que Kazantzakis plantea en una de sus últimas obras, *Carta al Greco*:

***Tú te has liberado de la liberación, ésta es la más alta proeza del hombre. Ha terminado tu tiempo de servidumbre en la esperanza y el temor, te has asomado***

<sup>147</sup> Cfr. Nikos Kazantzakis: *Prometeo Portador del Fuego*. Obra cit. p.21 <sup>147</sup> Idem p.22

<sup>148</sup>

<sup>149</sup> Cfr. Nikos Kazantzakis: *Ascesis: Salvatores Dei*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1975 p.43

**al abismo, has visto la imagen del mundo invertido y no has tenido miedo.**<sup>150</sup>

Prometeo encarna el espíritu de la *ascensión*, lo que hace al hombre elevarse sobre sí mismo.

En su obra *Ascesis: Salvatores Dei*, Kazantzakis traza el camino que el hombre debe recorrer para alcanzar esta ascensión. Si bien el camino que el hombre realiza es personal, lleva consigo a su raza, la humanidad y la tierra. El camino que emprende es para buscar a Dios en la cima, un camino lleno de obstáculos y sufrimiento, en el que sólo el impulso de la libertad, lo hará avanzar. El recorrido se presenta entonces como acción y como lucha para conquistar el supremo bien, la libertad. Una vez alcanzada la cumbre, el hombre se encuentra con la verdad, el Silencio.

**13. Este último grado de la ascesis se llama Silencio. No porque su contenido sea la suprema desesperación inexpresable o la suprema alegría o la esperanza indecible. No porque sea el supremo conocimiento que no se digna a hablar o la suprema ignorancia que no puede hacerlo. 14. Silencio significa: cada uno, cuando ha concluido de servir en todos los trabajos, llega a la más alta cúspide del esfuerzo. Más allá de todos los trabajos, ya no lucha, ya no grita, madura todo entero, silenciosamente, indestructiblemente, con el Universo. 17. (...) Cada uno tiene su propia salvación. Cada uno es absolutamente libre. 18. No hay doctrina, no hay enseñanza, no hay liberador para abrir el camino. No hay camino para abrir.**<sup>151</sup>

El Silencio es revelador: el Uno no existe. Más que la ausencia de Dios, Kazantzakis nos muestra la ascensión del hombre, la maduración, visión y revelación que ha experimentado en la lucha: el hombre es el único dueño de sí mismo y ése es el conocimiento supremo.

De esta forma, la ascensión es el recorrido que debe realizar el hombre para encontrarse consigo mismo y que lo conduce a la liberación final

El camino del dolor y de la lucha es el que ha escogido Prometeo. Esto nos recuerda el mensaje de Esquilo en sus tragedias y que se aprecia claramente en su *Prometeo*: **“sólo se llega al más alto conocimiento a través del dolor”**.

Para ambos autores la vía hacia el conocimiento está en el sufrimiento, **“sólo se aprende a través del dolor”**. La diferencia está en qué clase de conocimiento adquieren sus personajes.

Esquilo nos muestra en el castigo al que es sometido Prometeo que, el Titán, a través del tiempo y por medio del sufrimiento logra deponer su actitud soberbia - así como también lo hace Zeus-, alcanzando la *sophrosine*, por lo que se reconcilia con el dios. En un autor respetuoso de las tradiciones religiosas como Esquilo, Prometeo es condenado al sufrimiento para que aprenda a no rebelarse contra un poder que, representa la justicia preclara capaz de dirigir al mundo hacia destinos mejores.

En el caso de Kazantzakis nos encontramos con una variante interesante, ya que Prometeo escoge el sufrimiento, porque es el recorrido hacia la verdadera victoria, la

<sup>150</sup> Cfr. Nikos Kazantzakis: *Carta al Greco*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1963 p.412

<sup>151</sup> Cfr. Nikos Kazantzakis: *Ascesis Salvatores Dei*. Obra cit. p.93

emancipación y la libertad absoluta.

**“Y tú, cuerpo mío, sí, sufres, lo sé; y todavía mucho más me has de doler. Muy duro era tu destino, oh carne: eternamente atada a un alma grande que sigue sus alas. Pero no gimas, no llores, te lo ruego: cuanto puedas, asciende, cuerpo, también tú, y vuélvete alma y vence al dolor. Pues todo lo sabíamos y lo queríamos y aguardábamos que íntegro el mal sobre nuestra cabeza se abatiera. (...) Lo sé: éste es el camino. Sólo más allá de la cumbre del dolor y de la desesperación horrible, se encuentra la victoria. Virtud, hija mía, es menester que subamos íntegra la subida del horror - ¡anda adelante y muéstranos la senda!”**<sup>152</sup>

El impulso que lleva al hombre a la ascensión es la “Llama”, lo que devora al hombre y lo hace alzarse por sobre las contradicciones, sobre el absurdo y sobre sí mismo.

En *Prometeo* la Llama (que proviene del rayo) es el espíritu que crea, renueva y hace avanzar.

La figura de Prometeo se ha asociado, tradicionalmente, al culto del fuego. Ya desde la obra de Esquilo, vinculamos la figura del Titán como el agente de la civilización y progreso. Prometeo, al robar el fuego sagrado, le entrega a los hombres el don de poder vivir y avanzar y de esta forma, el relámpago divino se transforma en la lumbre cotidiana.

En Kazantzakis, la virtud del fuego adquiere una dimensión distinta. El fuego divino que tiene el poder de crear - al dar vida a los hombres- y el poder de destruir - con él el Dios aniquila a la raza humana- se transforma en el hálito divino que habita en el hombre y que lo hermana con el Dios. Al conquistar Prometeo el fuego en el combate - no es ya un robo-, lo domestica y lo alimenta, crea con ello a sus nuevos hombres. Éstos, hechos de barro y fuego, materia y espíritu, “almas flamígeras” están destinados a fines más altos, a mantener su libertad.

El templo de la diosa, la Llama, es el único que veneran y alimentan los humanos con sus teas ardientes, es un fuego que se cultiva so pena de extinguirse. La Llama se convierte en la única compañera del Titán, es lo único que reclama para sí, con ella cree vencer el poder del Dios.

Cuando Atenea le descubre el futuro y ve extinguirse los hijos de la Llama a manos de los hijos de la mujer, vemos que el espíritu se ha transformado en carne, el fuego se ha extinguido, el impulso de ascensión en el hombre se ha apagado. Prometeo en un primer momento no comprende por qué se ha perdido tanto trabajo y sufrimiento en el mundo (por qué su existencia ha sido en vano). Atenea le explica que al trocarse el espíritu en carne, los hombres no pueden contemplar su Gran Sueño, el Dios, para que los empuje en la subida hacia la salvación. El hombre busca identificarse con ese inmortal que está fuera de él y se esfuerza con dolor por asemejarsele, la llama que habitaba en él era lo que lo impulsaba a seguir siempre hacia adelante.

Prometeo, al comprender que él y el Dios son hermanos de una misma esclavitud y que su gran adversario es el destino, debe tomar una decisión: se somete a esta esclavitud o se rebela ante esta situación. Su “entendimiento cae en el abismo”, se

---

<sup>152</sup> .Cfr. Nikos Kazantzakis: *Prometeo Encadenado*. Obra cit. Acto Segundo p.13

convulsa, se despedaza y sólo entonces tiene una visión lúcida y esclarecedora. La visión que nace desde el interior de Prometeo es la del Salvador, la del nuevo hombre.

**“Destruiste sin piedad el alma mía en la noche que crea los mundos, y desde allí, combatiendo, ascendió, llevando en los brazos a su hijo. ¡Obrero soy, obrero, y laboro colgado en el abismo de la Moira!”**<sup>153</sup>

El nacimiento de un nuevo hombre, aquel niño con el que sueña Prometeo, no responde a los falsos paraísos de la esperanza. La fe de Prometeo no es una esperanza vana y ciega; la certeza de la liberación está en la confianza en este ser capaz de mirar de frente a la Moira.

Cuando Prometeo emerge desde el abismo del pensamiento, ve con lucidez la llegada del Salvador, el verdadero libertador. No hay que identificar a este personaje con el Mesías redentor, el nuevo hombre optará por lo imposible: tomar el destino y modelarlo.

La fe en este individuo está en la firme creencia de Kazantzakis que **“el hombre debe superar su destino, rechazar su condición de tener que vivir a ras de superficie y, en consecuencia, a partir de aquí la gran orientación sólo puede ser la libertad”**<sup>154</sup>.

Mientras tanto, Prometeo labora como un obrero colgado a la roca, para que el sufrimiento no sea en vano, para no doblegarse, para ofrecer estoicamente el ejemplo de que no hay nada superior a la voluntad humana, que el hombre no es lo “que es” sino lo que “puede ser”.

Esa es la llama prometeica, ése es el fuego que lega Prometeo a la Humanidad, el espíritu de ascenso en una confirmación de la vida. Más allá del dolor y el absurdo *Prometeo* es una reafirmación de la existencia.

En ese sentido, *Prometeo* es el eco de la reformulación de un salmo que hace Nietzsche:

**“Hombre, eres un hermoso animal que merece vivir y luchar por alcanzar los bordes del mundo y mirar el abismo, impertérrito y libre de todas las cosas”.**<sup>155</sup>

El sentido del mito en Kazantzakis no es mostrar al mártir o salvador de la humanidad, sino el espíritu que debe habitar en los hombres y que constituye el fundamento de la vida.

**“No debemos amar a los hombres, sino a la llama que no es humana y que los hace arder. No debemos luchar por la humanidad, sino por la llama que transforma en fuego a esta paja húmeda, inquieta, ridícula, a la que llamamos Humanidad”. (Toda Raba)**

<sup>153</sup> *Idem Acto tercero p .29*

<sup>154</sup> Cfr. Roberto Quiroz “Nietzsche: una temprana tentación” en *Byzantion Nea Hellás*. No. 16 (1997) p. 106

<sup>155</sup> Fragmento de Nietzsche citado por Roberto Quiroz: “Kazantzakis y el ‘Gran Mártir’: Nietzsche” en *Byzantion Nea Hellás*, Nos. 11- 12 (1991- 1992) p.252



## Conclusiones

En las páginas iniciales de este trabajo señalamos la importancia e influencia que ha ejercido la mitología griega en la literatura occidental y cómo diversas épocas han leído aquellos mitos y los han reinterpretado a la luz de sus propias inquietudes. Entre ellos destaca el *mito de Prometeo* que, como hemos visto, se ha proyectado a lo largo de los siglos, cautivando a numerosos poetas y lectores, que han visto en la figura del Titán un símbolo del espíritu humano.

Como señalamos desde un principio, no ha sido la intención de este trabajo hacer una reseña de todas las lecturas que se han hecho de este mito en particular. Tampoco hemos pretendido mostrar el comportamiento del *mito de Prometeo* a lo largo de la tradición literaria,- tarea interesante, pero muy extensa, si consideramos que casi todos los períodos literarios se han sentido seducidos por este mito.

Más bien, la intención de estas páginas ha sido analizar la recepción del *mito de Prometeo* en el Romanticismo, a partir de una dimensión, la construcción del arquetipo del sujeto como un “rebelde”.

Esta imagen, que se aprecia ya en Esquilo- aun cuando en forma bastante moderada todavía- adquiere en el Romanticismo grandes proporciones. La fuerza del personaje de la tragedia clásica se transforma en un símbolo para los románticos, en el cual proyectan su visión de un nuevo hombre, un nuevo sujeto.

El espíritu rebelde que lleva al Prometeo de Esquilo a sublevarse contra Zeus, se mantiene en las obras modernas, pero con una gran diferencia, el Prometeo romántico no

cambia su actitud y no se reconcilia con el “poder”. La esencia de este personaje es su rebeldía; su protesta no nace de una intransigencia arbitraria, sino de la firme convicción en sus principios. La fuerza y grandeza moral están en su resistencia, en esa actitud de no doblegarse ante nada ni nadie, en sacrificar su libertad física en aras de una libertad espiritual. Esa búsqueda de libertad, sin importar el costo, es la premisa de los románticos. Esa búsqueda fue la que los impulsó a hacer de sus vidas algo “extraordinario”, la que motivó su posición contestataria frente a la sociedad, cuando exigían libertad para escoger, para actuar, para ser y para crear.

Prometeo se convierte así en la expresión del espíritu romántico que sintetiza simbólicamente la visión de un nuevo sujeto.

En los capítulos anteriores, hemos visto cómo Goethe, Byron y Shelley, a pesar de las diferencias, coinciden en mostrar la rebeldía como un rasgo inherente a la personalidad de Prometeo. Pero, pese a las diferencias que podemos advertir en sus obras, encontramos también otros rasgos constantes que definen la personalidad prometeica.

El gran amor de Prometeo por la humanidad, su filantropía, se observa en cada una de estas obras. Ya sea como el creador de una raza libre en Goethe, como un ejemplo por su resistencia y paciencia para la humanidad -al ser castigado por el robo del rayo divino- en Byron, o finalmente, como el redentor de la humanidad en Shelley.

En cada uno de estos personajes encontramos la autocomprensión de ellos mismos como sujetos, es decir, como individuos. Ése es el punto de partida para poder amar a la humanidad. En la pieza de Shelley encontramos este rasgo más acentuado: sólo cuando el sujeto se reintegre, es decir, sea en plenitud, la humanidad entera podrá serlo también.

Su naturaleza filantrópica lo impulsa a llevar actos de enorme grandeza en bien de la humanidad. El robo del fuego aludido en el poema de Byron, reviste para los románticos en general, una significación especial. La luz que entrega Prometeo a los mortales es símbolo de la conciencia intelectual y espiritual que no se doblega. Esto es parte de la herencia que nos deja, ser individuos lúcidos que buscan y luchan por su libertad.

Su entrega a la humanidad, visualizada en el encadenamiento o la tortura, lo caracteriza como una figura positiva, que alcanza los ribetes de mártir. En la obra de Shelley, Prometeo se presenta como alguien que se somete serena y estoicamente al castigo, inmolándose por la humanidad, en un acto de amor universal.

No hay ironía en la imagen de una humanidad solidaria, es más bien la gran utopía de los artistas románticos que buscaron plasmar en sus obras una sociedad mejor, menos injusta y arbitraria.

Hemos señalado que la herencia prometeica para los románticos es esa actitud contestataria y rebelde frente al mundo que los rodea. Cabe hacernos la pregunta, qué concreción real tuvo en la praxis esa rebeldía. Sabemos que muchos de ellos fueron defensores de grandes ideales, que buscaron una sociedad más justa y hermosa, en palabras de Novalis “romantizar la existencia”, pero no podemos afirmar que hayan podido “transformar el mundo”. Tal vez, en eso radica la gran ironía romántica expresada por el autor de los *Himnos a la Noche* **“Buscamos por todas partes lo Absoluto y**

---

**encontramos sólo cosas”.**

Más adelante volveremos sobre este aspecto cuando comparemos la actitud rebelde de los románticos con Kazantzakis.

Como señalamos en la *Introducción*, quisimos incorporar a Nikos Kazantzakis en este análisis para ver la proyección del sujeto rebelde en una obra contemporánea.

Si hiciéramos un recorrido sucinto por los autores analizados, podríamos decir que el sujeto rebelde se manifiesta por primera vez en Esquilo, en forma algo embrionaria; en el Romanticismo se acentúa y se proyecta como un símbolo y en Kazantzakis adquiere una concreción absoluta.

El Prometeo de Kazantzakis es el hombre que concibe la lucha como único medio para encontrar la libertad, para encontrarse a sí mismo. El discurso romántico se convierte bajo este autor en acción, que no reconoce obstáculo para alcanzar el supremo bien, que trabaja aún en medio de la tortura. La herencia prometeica en Kazantzakis es la lucha. Es aquí donde podemos encontrar la diferencia más significativa en relación al Romanticismo.

Si tomamos como ejemplo el *Prometheus Unbound* de Shelley, observamos que el discurso del protagonista es altamente lúcido y crítico, rebelde en esencia, al no someterse a Júpiter. Pero es también indudable la actitud pasiva que demuestra este personaje, al depositar su salvación en manos de un tercero. Su resistencia se sustenta en la salvación que llegará para él y la humanidad a través de Demogorgon. Si consideramos -tal como lo hicimos en el capítulo dedicado a esta obra- que Demogorgon simboliza la fuerza positiva del cambio, que destrona el principio del mal encarnado por Júpiter, nos damos cuenta que el único acto que realiza Prometeo por su propia liberación, es expulsar el mal de su interior.

La salvación universal a la que alude Shelley se sitúa en esta visión filosófica-panteísta, que cree que tras la expulsión del mal, el bien y la libertad son posibles. Sólo cuando el universo entero se pliegue a ese deseo de paz y bienestar universal, la Libertad y el Bien podrán habitar entre los hombres. Ésta es la misión de Prometeo, enseñarles a los mortales y conducirlos hacia los caminos de la Bondad y el Progreso.

La Herencia Prometeica en Shelley se muestra en esta actitud contestataria que posibilita el advenimiento de una sociedad más justa, fraternal y solidaria.

Para Kazantzakis, en cambio, la tortura es sólo la coronación del camino de lucha que ha emprendido el héroe. Prometeo no es representado como un mártir, ni espera la salvación en la figura del “Salvador”. En ese sentido, él ha sido un agente directo en el proceso del cambio, él ha preparado con su lucha, la llegada de ese libertador. El libertador es el hombre nuevo que ha creado él, a partir de su propia libertad, al negarse a ser el súbdito de otro que no sea él mismo.

En Kazantzakis la salvación no es universal, sino individual. Cada hombre corona su existencia de manera conciente y voluntaria.

Eso nos lleva a la idea esencial de la apropiación del mito en los diferentes autores: ¿Cuál es el espíritu prometeico?

A pesar de las diferencias entre los románticos y Kazantzakis, la esencia permanece. El espíritu prometeico es el espíritu que no cesa y que hace al hombre elevarse por sobre sí mismo.

En Goethe este espíritu lleva al artista a dar vida a sus creaturas; en Byron es la herencia que lleva al hombre al conocimiento y la revelación de sí mismo como un individuo. En Shelley, el espíritu prometeico busca un bien para la humanidad, mientras que en Kazantzakis, este espíritu hace al hombre elevarse por sobre la roca y encontrar su verdad.

Cuando analizamos la obra de Esquilo, señalamos que todo su pensamiento religioso se resume en una frase y que explica además, la actitud final de su Prometeo.

***Sólo se llega al más alto conocimiento a través del dolor.***

Si Prometeo ha sido reconocido tradicionalmente como el agente de la civilización, habría que precisar que esta figura mitológica nos hereda a través de su rebeldía y resistencia, una forma trágica, pero humana, de acercarnos al conocimiento.

Todos los Prometeos son personajes que sufren desde su rebeldía, pero que la asumen como la esencia que define su existencia. La diferencia está en cuál es el conocimiento al que ellos acceden.

Para Esquilo, el respeto por las tradiciones y creencias religiosas nos hará individuos mejores. Prometeo “cae” en desgracia por rebelarse frente a lo que se considera más sagrado, la omnisapiente justicia divina. Sólo cuando el héroe acepte esta realidad podrá reincorporarse a la sociedad y ésta es la lección que debe aprender.

Para Goethe, el verdadero conocimiento está en el poder libre de un artista que crea formas bellas, una raza nueva, libre. Recordemos que el Prometeo de Goethe, es el único personaje que no aparece encadenado, por tanto, para él, el sufrimiento ha consistido en soportar una existencia opresiva al servicio de los dioses.

Para Byron, en el sufrimiento soportado por el castigo de la autoridad, en el rechazo de los otros, se afirma la voluntad soberana del individuo, no someterse jamás a otra autoridad, que coarte al individuo en su virtud más sobresaliente, la libertad para ser y actuar.

El conocimiento que adquiere el Prometeo de Shelley consiste en que, ningún poder fundado en la opresión y el despotismo puede ser benéfico para la Humanidad. Sólo los principios como el Amor, la Esperanza y la Virtud hacen del hombre un individuo pleno.

Para Kazantzakis, en cambio, el conocimiento que se adquiere tras la lucha, es la verdad del hombre. Tras un largo recorrido lleno de dificultades, el hombre contempla una verdad oscura, su propia verdad: él es el único agente de su vida y salvación. Las promesas y las esperanzas no existen, sólo en la lucha por conquistar la libertad, el hombre se hace dueño de sí mismo.

Éste es el legado que nos ha dejado Prometeo. Lo que hemos llamado la *Herencia Prometeica* es la voluntad que persiste en la adversidad y que se sobrepone a toda injusticia. El germen prometeico anida en cada hombre, en cada conciencia. Ése es el fuego divino robado por el Titán y entregado a los hombres para que impulse su voluntad. No es casual entonces que, en estas diferentes apropiaciones del mito, encontremos

---

siempre una constante: la rebeldía del hombre para conquistar su libertad.



# BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía de las obras estudiadas

- Byron, Georg Gordon Lord: "Prometeo" en Obras Completas. Madrid: [s.n], 1930
- Esquilo: Prometeo Encadenado en Las siete tragedias México: Edit Porrúa, 1997
- Goethe, Johann Wolfgang: La vuelta de Pandora en Obras Literarias. Madrid: Aguilar, 1963
- Goethe, Johann Wolfgang: Las desventuras del joven Werther. Barcelona: Ed. Planeta, 1981
- Goethe, Johann Wolfgang: "Prometeo" en Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1963
- Goethe, Johann Wolfgang: "Prometheus" en Werke . Hamburger Ausgabe. Band 4, Dramatische Dichtungen II. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1982
- Hesíodo: Teogonía y Los trabajos y los días en Obras y Fragmentos. Madrid: Editorial Gredos, 1983
- Kazantzakis, Nikos: Ascesis: Salvadores Dei. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1975

- Kazantzakis, Nikos: Carta al Greco. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1963
- Kazantzakis, Nikos: Prometeo Encadenado. Traducción del griego por Miguel Castillo Didier. Separata- Boletín del Instituto Nacional Nos. 16-19, 2000
- Kazantzakis, Nikos: Prometeo Portador del Fuego. Traducción del griego por Miguel Castillo Didier. Separata- Boletín del Instituto Nacional Nos. 14- 15, 1998
- Ovidio: Las metamorfosis. Madrid: Espasa Calpe, 1993
- Shelley, Percy Bysshe: Defensa de la poesía. Buenos Aires: Siglo XX, 1978
- Shelley, Percy Bysshe : Prometheus Unbound. Edición bilingüe. Madrid: Poesía Hiperión, 1994

## **Bibliografía acerca de mitología, mito y autores griegos:**

- Bermejo Barrera, J.C., González García, F.J., Rebordea Morillo, S.: Los orígenes de la mitología griega. Madrid: Ediciones Akal, 1996
- Bocaccio, Giovanni: Genealogía de los dioses paganos. Madrid: Editora Nacional, 1983
- García Gual, Carlos: Prometeo: mito y tragedia. Pamplona: Ediciones Peralta, 1979
- García Gual, Carlos: Introducción a la mitología clásica. Madrid: Alianza Editorial, 1995
- Grimal, Pierre: La mitología griega. Barcelona, Ediciones Piados, 1989
- Graves, Robert: Los mitos griegos. Madrid, Alianza, 1996
- Levi Strauss, Claude: Antropología Estructural. Buenos Aires: Paidós, 1992
- Murray, Gilbert: Esquilo. Buenos Aires: Ed. Espasa Calpe, 1943
- Séchan, Louis: El mito de Prometeo. Buenos Aires: EUDEBA, 1964
- Paulius Stelingis en "La idea de Prometeo en Esquilo y en Vincas Mykolaitis- Putinas". Boletín de Filología, Tema XXII, Ed.Universitaria, 1971.
- Vernant, Jean Pierre: Mito y pensamiento en la Grecia Antigua. Barcelona: Editorial Ariel, 1983
- Vernant, Jean Pierre: "Le mythe prométhéen chez Hésiode" en Mythe et société en Grece ancienne. Paris: Maspero, 1988 pp. 177- 194. Traducción de Nelly Donoso

## **Bibliografía marco teórico**

- Martin Brunkhorst en "La periodización en la historiografía literaria" en Manfred Schmeling: Teoría y praxis de la literatura comparada. Barcelona: Ed. Alfa, 1984

- Cuddon, J.A: Diccionario de Teoría y Críticas Literarias. Buenos Aires: Ed. Docencia, 2001
- Ferrater Mora, José: Diccionario de Filosofía. Madrid: Alianza Editorial, 1988
- Frank, Manfred: La piedra de toque de la individualidad. Barcelona: Herder, 1995
- Givone, Sergio: Historia de la estética. Madrid: Ed. Tecnos, 1990
- Krysinski, Wladimir "Subjectum comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso" en Angenot, Fokkema et al Teoría Literaria. Madrid: Siglo XXI eds., 1993
- Moog- Grünewald, Maria: "Investigación de las influencias y de la recepción" en Manfred Schmeling: Teoría y praxis de la literatura comparada. Barcelona: Ed. Alfa, 1984

## **Bibliografía sobre Romanticismo y los autores estudiados:**

- Abrams, M.H.: El Romanticismo: Tradición y Revolución. (Trad. de Tomás Segovia). Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1992.
- Béguin, Albert: El alma romántica y el sueño. México: F.C.E., 1981
- Benjamin, Walter: El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán. Barcelona: Ediciones 62, 1998
- Bloom, Harold: La Compañía Visionaria: William Blake. Madrid: Adriana Hidalgo editores, 1999
- Bloom, Harold: La Compañía Visionaria: Lord Byron- Shelley. Madrid: Adriana Hidalgo editores, 2000
- Bozal, Valeriano: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madrid: Visor, 1996 Vols. I y II
- Bowra, C.M.: La imaginación romántica. Madrid: Taurus, 1972
- Coleridge, Samuel Taylor: Biographia Literaria. Barcelona: Ed. Labor, 1975
- De Paz, Alfredo: La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías. Madrid: ED. TECNOS, 1992
- Dilthey, Wilhelm: Poesía y Verdad. México: F.C.E., 1945
- Hauser; Arnold: Historia social del arte y la literatura. Volumen II "Desde el Rococó hasta la época del cine" . Madrid: Editorial Debate, 1998
- Hughes, A.M.D.: The nascent mind of Shelley. Oxford: Clarendon Press, 1947 Chapter XII "Shelley and the age" pp. 221- 230
- Jack, Ian: English Literature 1815- 1832. Oxford: Clarendon Press, 1963 Chapter III "Shelley" pp. 77- 104
- Jauss, Hans Robert: Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre la

- modernidad estética. Madrid: Visor, 1995
- Kayser, Wolfgang: "Nachwort zur Prometheus" in Johann Wolfgang von Goethe Werke. Hamburger Ausgabe. Band 4, Dramatische Dichtungen II. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1982
- Novalis: Escritos Escogidos. Madrid: Visor, 1984
- Praz, Mario: La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica. Caracas: Monte Ávila Eds., 1969
- Schelling, F.W.: "La forma simbólica de los dioses" en Fragmentos para una teoría romántica del arte. Madrid: Editorial Tecnos, 1994
- Schlegel, Friedrich: "Discurso sobre la mitología" en Fragmentos. México D.F.: UNAM, 1958
- Schlegel, Friedrich: Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965
- Terterian, Inna : «El Romanticismo como fenómeno integral» en *Ciencias sociales*, Nº 2 (1984), Academia de Ciencias de la URSS pp. 121 – 142
- Van Thiegem, Paul El romanticismo en la literatura europea. México: Editorial Hispano Americana, 1958
- Romanticism: a critical reader (Edited by Duncan Wu). Oxford: Blackwell publishers, 1995 "Deconstruction or Reconstruction: Reading Shelley's" pp. 192- 212

## Bibliografía crítica sobre Kazantzakis

- Bidal- Boudier, Marie Louise: Niko Kazantzakis: cómo el hombre se hace inmortal. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1987
- Camus, Albert: El Hombre Rebelde en El mito de Sísifo y el Hombre Rebelde. Bs. Aires: Losada, 1959
- Castillo Didier, Miguel: Notas sobre el teatro de Kazantzakis. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo, 1987
- Núñez Esteban, Goyita: Kazantzakis. Madrid: Ediciones del Orto, 1997
- Pérez, Alberto y Fidel Améstica: Albert Camus y Nikos Kazantzakis: la rebeldía como camino ético en el arte. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros", Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Sociedad Chilena de Amigos de Nikos Kazantzakis, 2000.
- Quiroz, Roberto: "Kazantzakis y el 'Gran Mártir': Nietzsche" en *Byzantion Nea Hellás*, Nos. 11- 12 (1991- 1992) Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros", Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile pp. 245- 266
- Quiroz, Roberto "Nietzsche: una temprana tentación" en *Byzantion Nea Hellás*. No. 16 (1997) Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos "Fotios

- Malleros”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile pp. 87- 120
- Rigouzzo, Roberto: “Kazantzakis o la búsqueda atormentada de la verdad”, traducido por Miguel Castillo Didier en *Byzantion Nea Hellás*, N° 16 (1997), Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos “Fotios Malleros”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile pp.35- 44