

ISBN 978-85-907522-0-2

Que Narciso é esse?



Mal-estar e resto

Henrique Figueiredo Carneiro

1ª. Edição - Fortaleza - CE
2007

Henrique Figueiredo Carneiro

**Que Narciso é esse?
(Mal-estar e resto)**

1a. Edição - Fortaleza - CE

2007

Copyright © 2007 Henrique Figueiredo Carneiro - 1a edição: setembro 2007

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Ilka Franco Ferrari (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Profa. Dra. Junia de Vilhena (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Marta Gerez-Ambertín (Universidad Nacional de Tucumán)

Prof. Dr. Mauricio Fernández (Universidad de Antioquia)

Profa. Dra. Vera Lopes Besset (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Coordenação Geral: Henrique Figueiredo Carneiro.

Supervisão Geral: Clauberson Rios e Thiago Costa Matos Carneiro da Cunha.

Capa: Clauberson Rios, Henrique Figueiredo Carneiro e Iratan Bezerra de Sabóia - Montagem Michelangelo Merisi da Caravaggio. Narciso (1594-1596). Galleria Nazionale d'Arte Antica / Hans Bellmer. La Poupée (1935). Ubu Gallery.

Revisão: Alfredo Orlando Carol (Espanhol). José Costa Matos (Português).

Tradução: Henrique Figueiredo Carneiro e Thiago Costa Matos Carneiro da Cunha.

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Chico Galba e Clauberson Rios.

Impressão e Acabamento: Gráfica Encaixe.

Ficha Catalográfica - Heloisa Helena Mendonça Pombo (Bibliotecária)

C289q

Carneiro, Henrique Figueiredo.

Que Narciso é esse?: (mal-estar e resto) / Henrique Figueiredo Carneiro. 1.ed. - Fortaleza, 2007.

97p.

1. Narcisismo. 2. Mal-estar. 3. Psicanálise. I. Título

CDU 616.89-008.442.6

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro, imagem ou som poderão ser reproduzidos, sob qualquer forma, sem prévia autorização do autor.

Sumario

Tabla de Figuras	03
Presentación	04
Introducción	10
Fascinación, Placer y Muerte	13
Vida y Muerte en la Estructura del Mito	19
El Auténtico Narciso de Occidente	53
La Rotura de la Síntesis: del mito de Narciso a la estructura del yo en el estadio del espejo	75
Las Rupturas de Narciso en el Espejo: hacia una comprensión de la era del resto o ¿Qué Narciso es ese?	84
Conclusión	87
Tiempos de Thánatos	93
Bibliografía	94



Tabla de Figuras

1. **Figura 1 – Michelangelo Merisi da Caravaggio. Narciso (1594-1596).
Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma
(27 pág.)**
2. **Figura 2 – Nicolas Poussin. Eco y Narciso (1629-1630). Museo de
Louvre. Paris
(28 pág.)**
3. **Figura 3 – Hans Holbein. El cuerpo de Cristo muerto en la tumba (1521).
Museo de Bellas Artes. Basilea.
(45 pág.)**
4. **Figura 4 – Montaje: Narciso de Caravaggio / Estadio del Espejo
(78 pág.)**
5. **Figura 5 – Narcisos lado a lado
(79 pág.)**
6. **Figura 6 – Montaje Michelangelo Merisi da Caravaggio
(82 pág.)**
7. **Figura 7 – Cartel de divulgación de la exposición Qu'est-ce qu'un
corps?
(90 pág.)**
8. **Figura 8 – El cuerpo humano real y fascinante (Exposición
promocionada por Premier Exhibitions.)
(90 pág.)**



Presentación

Me da mucho gusto realizar esta presentación, fundamentalmente porque se enmarca en un proyecto de trabajo conjunto que se concreta hace varios años en "creaciones" compartidas, actos de ida y vuelta que hablan de la reciprocidad de un diálogo y de un pacto que se materializa cada vez que sacamos adelante una producción: Cursos, libros, Congresos, Proyectos de Investigación, Revistas, etc., todo lo cual da cuenta de la importancia de compartir un sueño... que se manifiesta en obras.

Un sueño que no deja de insistir por las respuestas del psicoanálisis al malestar en nuestra región y de nuestros tiempos. Tanto en Brasil como en Argentina, Henrique Figueiredo y quien escribe, nos topamos a diario con los escollos de lo real de la violencia, y no sólo desde el diván del analista, también en la práctica de la vida cotidiana.

El texto que presento, este libro que lleva como título "Malestar y resto o ¿Qué narciso es eso?", ya enuncia con astucia el camino por el que transitará su autor, y también con astucia va instalando en nosotros, sus lectores, el anhelo de acompañarlo en el desciframiento de enigmas: en develar el rostro de ese tal Narciso que, sutilmente, el autor liga con "eso", con "ello", con "la-Cosa" que a-cosa... el resto.

Así, para recorrer su lectura, es preciso reconstruir lo que sabíamos de Narciso, y seguir al autor que, brillantemente, nos produce varias estocadas textuales y pictóricas para que topemos con la "otra cara" de Narciso, esa que, despojada de los velos y las mascaradas, es confrontada en estos tiempos con "El eso"... con lo real.

El Dr. Henrique nos conduce hábilmente por entre-dos: los laberintos del mito de Narciso – el bello y seductor, pero in-amable –, y los de la ninfa Eco, amante frustrada quienes, en su desencuentro amoroso, devienen catástrofe y exponen la metamorfosis trágica que se produce en el pasaje de la vida a la muerte. Mitos que dan cuenta del padecimiento del viviente, siempre

amenazado en su tránsito por la vida por esa cornisa entre-dos-muertes: la del cuerpo y la de la inmortalidad.

Pero, lo más agudo del libro, es ese cuidadoso pasaje que hace del mito de Narciso y Eco trágicos, hacia lo que queda de ellos en nuestra contemporaneidad: Narciso y Eco narcotizados. Despojos de los mitos, ruptura de su discursividad.

El mito, según Roland Barthes, “es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser un mito... el mito se define por la forma en que se lo profiere” (en *Mitologías*, pág. 199) Y Henrike no sólo muestra, también demuestra, los harapos, los desgarros, la depredación de los mitos – ruptura de su discursividad – en estos tiempos de capitalismo salvaje, cada vez más aniquilador de los grandes relatos: destructor de mitos. Quizás, porque es de interés supremo para el capitalismo de hoy, una humanidad despojada de mitos y de esperanzas en un estadio aterrador fijado por las omnipresentes “leyes del mercado”.

¿Qué queda hoy del mito de Narciso sino una “imagen” depredada que, al convertirse en imperativo, ya no sostiene la ortopedia del cuerpo proveyéndole de sus mascaradas, sino que, al contrario, asola (o extermina) el espejo que permitía el sostenimiento del yo, por tanto lo desmantela? Al mismo tiempo, la voz de Eco pierde la significación de las palabras y se instala como retazo de voz; voz átona que despedaza, voz aniquilante del superyó que destruye la subjetividad. Eco, privada de la palabra, sólo es residuo: resto. Voz planetarizada que, como simple muñón de eco amenaza el lazo social y al sujeto que transita por dicho lazo: obediencia sin límites a un Amo sin rostro y sin palabras, al que basta – oír sin comprender – para obedecer y postrarse ante él. Entre los guiñapos de sonidos de la voz (Eco) y la furia de la imagen devastada (Narciso): Eco y Narciso narcotizados, ¿que queda hoy de ellos?, ¿cuál la consecuencia en la vida cotidiana y en la clínica psicoanalítica? ¿Cuál la ganancia del capitalismo salvaje con la destrucción de los mitos? El autor es claro en su respuesta: la cosificación del sujeto, la desubjetivación. Es mucho

más fácil domesticar la deshumanización que lo humano. Sin embargo, lo humano todavía se resiste a ser tratado como resto.

Henrique insiste en sus interrogantes y sus respuestas. El mito devaluado de Narciso hoy, ¿qué relación guarda con la imagen de la belleza? Y, finalmente, ¿qué fascina de él? Acaso, osa afirmar el autor munido de múltiples argumentos, lo que de él atrapa es que precipita al goce, conduce más allá del principio del placer, franquea los límites de la castración, y produce la ilusión más atroz: es posible atrapar la vida en la narcosis del cuerpo y de la palabra. Un cuerpo que nos goza, una imagen que nos petrifica, una voz que destruye la posibilidad de discursividad.

En suma, atentados contra eso humano que es lo que nos permite habitar en el lazo social, atentados que pretenden dejarnos como restos: desobjetivizados y al servicio de su Majestad el señor Mercado y las tecnociencias que le tributan.

Magistralmente Henrique Figueiredo, hacia la mitad de su libro, afirma que, cuando Narciso se confronta con su imagen y exclama “soy yo; yo soy Narciso”, tiene que reconocer que en su “yo anida el Otro”. Narciso descubre que si no hay el Otro deseante que mire y admire para concitar la mirada humana, todo estalla. Y es que, verdaderamente, si no hay el Otro todo puede quedar reducido a la virtualidad y el engaño de la imagen que en tal caso petrifica. Bien dice Jorge Luís Borges, “solo no eres nada, es preciso que Otro te nombre, a lo que puedo agregar: la imagen sin la palabra del Otro no es nada, porque sólo la palabra, por su andamiaje simbólico, puede proveer a la mirada sus juegos de mascaradas, su humana posibilidad de seducción y singularidad: la recreación de la imagen animada que, como el arco iris, posibilita el infinito cambio de los semblantes humanos. ¡Y qué maravilla esa recreación! Cómo no molestarían al Señor Mercado esos cambios, si él sólo precisa sujetos que produzcan y consuman: cadaverización de la humanidad.

Todos deben ser iguales, idénticos, indiferenciables, en suma... restos. La variedad de los semblantes atenta contra los intereses del Señor Mercado que

gana más cuanto más idénticos son todos porque él es idéntico para todos. Un mundo perfecto: el de la “mismidad”.

Dice el autor: el descubrimiento de Narciso: “Ese soy yo” = “Otro soy yo”, enfrenta nuestra humanidad al desamparo, puesto que en ese descubrimiento, al reconocer que somos resto del Otro, nos confrontamos también con la castración del Otro, ya que es otro que ora desea u ora goza: no es completo ni perfecto, es inacabado, defectuoso, deja restos, residuos de lo real. Su espejo por suerte tiene fisuras.

Esta es otra de las contribuciones importantes del autor, demostrar lo real del Estadio del Espejo y del Otro, más allá de lo imaginario y lo simbólico. Lo real del Narciso actual narcotizado. De esta manera, la lógica narcisista que hoy se pretende vivir remite a la posición masoquista del sujeto. Porque el dolor y el displacer ya no son señal de alarma, sino procurados, buscados... el guardián de nuestra vida anímica (el principio del placer) ha sido narcotizado. Se nos quiere indefensos – y el Señor Mercado lo logra – aniquila la palabra que da la singularidad al sujeto humano. Es esta cuestión la que interroga Henríquez, la que guía la trama de su libro, la que nos conduce a leerlo sin aliento. Para Henríquez el Otro que prima hoy, es otro del goce y no del deseo. Ese Otro ha perdido la capacidad de generar mitos, y lo que queda de ellos es fragmentario, débil, insuficiente... muñones de mitos.

Por eso la “narcosis de Narciso” – y la narcosis del Otro agregaría yo –, se revela, como dice el autor, en los adornos excesivos del cuerpo, que no son sino imperativos que el discurso tecnocientífico impone: cuerpos uniformados en los tatuajes, en los “piercings”, en las anorexias, las bulimias, las cirugías, y en los vestidos carentes de metáforas que el Señor Mercado impone consumir. O la otra cara del consumo, también - o más - obscena: los cuerpos destruidos de los expulsados del Mercado: hombres, mujeres y niños harapientos, famélicos, analfabetos, enfermos que revuelven los basurales y habitan en las márgenes del Señor Mercado, y que ya no esperan nada porque quien ni consume ni produce “no es”.

Como bien afirma Henrique, los excesos de goce del cuerpo son un clamor, un pedido desesperado del viviente al Otro, al Otro de la ciencia, o de los campos de conocimiento que podrían ofrecerle alguna respuesta; pero, afirma Figueiredo, ese Otro hoy es sólo un Amo sin rostro, o, mejor dicho, un Amo con simulacros de rostros pero sin semblantes, un Amo que sólo ordena gozar.

Por ello, a partir de ese Otro gozador, atravesamos tiempos sin mitos, tiempos con montajes discursivos depredados, de los que resta sólo un imperativo: ¡consume y consúmete!

De todo esto emana su conclusión: en una época del Otro gozador no hay posibilidad de anudamiento entre el yo ideal y ideal del yo: el Ideal queda como puro mandato: Eso tienes que ser y el Ideal del Yo, que debería, por la mediación de la castración, señalar la distancia que media entre el yo y el ideal al que se aspira, encuentra malogrado su camino, y lo que debería officiar de apaciguador, se convierte en mandato maligno, voz del superyó que aniquila.

Hacia el momento de concluir, Henrique destaca que, de los mitos depredados, sólo quedan las “chucherías”, ofrecidas (impuestas) por el Amo que no cesa de trabajar en función de la capitalización del exceso (¡qué similitud para nosotros, americanos del sur, con las “chucherías” ofrecidas por los conquistadores a cambio de nuestro oro, de nuestros productos, de nuestro trabajo!) En ese punto, el Amo puede generar la ilusión, incluso, de que se puede ¡recuperar hasta el resto! ¿qué es, si no, ese intento siempre abortado- de atrapar hasta la muerte, de anularla?

El texto “MALESTAR Y RESTO o ¿QUÉ NARCISO ES ESO?” transita por este desasosiego que parece inundarlo todo y donde, hasta la muerte, puede aparecer como una “chuchería” más, porque el Otro del goce promete e impone que aún el resto es reciclable.

Un psicoanalista, como el autor de este libro, no puede quedar inmune ante ese imperativo, y por eso nos ofrece su libro que no deja de ser un alegato para recuperar nuestra humanidad -en estos tiempos- tan devaluada. Porque gracias a libros como éste sentimos que hay otro, un semejante preocupado por

el prójimo, por el deseo del prójimo, por los sufrimientos del prójimo y también por sus raptos de felicidad. De ahí que el libro se constituya con fragmentos de un discurso amoroso porque el autor es un enamorado de esa humanidad que nos invita a no perder. Un enamorado que se resiste en renunciar a la subjetividad, al lazo social que nos habita, a la posibilidad de una alternativa. Por eso tenemos que agradecer su texto.

Dra Marta Gerez-Ambertín
4 de septiembre 2007. Argentina



Introducción

Si es verdad que vivimos hoy día la constatación de una desagregación social con un amplio abanico de actos de violencia, y si se confirma lo que reclamamos hace tiempo, es decir, una cierta autenticidad narcisista para la época en que vivimos, nos parece importante entender lo que reivindicamos. ¿Qué adjetivación es esa, proveniente de una figura mitológica que siempre existió y que alcanza ahora tamaña popularidad filosófica y científica? Además, ¿Por qué en su nombre se justifican tantas enfermedades ideológicas para dar cuenta del malestar contemporáneo de la cultura?

¿Será que esa posible autenticidad se apoya en el mito o en su falencia? Añadimos más, ¿Qué Narciso es ese que erigimos en los espejos de una era cuya marca es la plena dominancia virtual? En función de sus efectos, ¿Qué espacios refractarios de ese espejismo nos produce tanto temblor? Finalmente, preguntamos ¿Qué especie de mito intentamos reconstruir cuando incorporamos a Narciso como el dignísimo representante de una era, en detrimento de otros mitos?

Tal vez tantos nudos, una vez reflejados, puedan despejar una luz que produzca la diferencia entre una “narcisidad” y un síntoma narcisista. Con el énfasis dado a la figura de Narciso, estas preguntas son pertinentes al desarrollo de este ensayo que confluyen sobre la dura constatación y en la estupefacta certeza de que todo parece estar narcotizado.

Empecemos por una comprensión del mito de Narciso a través de las *Metamorfosis* de Ovidio (1992).

Eco, ninfa "... que no ha aprendido ni a callar cuando se le habla ni a hablar ella la primera (...) la resonadora" (Ibíd., 355), ha conseguido tal hazaña tras su incesante maniobra de entretener a Juno, cuando ésta intentaba sorprender a Júpiter acostado con las ninfas. Así, mientras ella entretenía a Juno, las ninfas huían. Esta fue la venganza de la diosa: "De esa lengua con la que me has engañado se te dará un servicio restringido, y el más breve uso de

tu voz" (Ibíd., 365); como consecuencia, la ninfa pasa a duplicar los finales de frase, devolviendo las palabras que oye.

Es en estas circunstancias cuando Eco se enamora de Narciso, se ve obligada a aguardar un momento propicio para hacer "eco" de su deseo, a través de alguna palabra o frase pronunciada por la boca de su amado, teniendo en cuenta que en su condición de uso restringido de la palabra le era impedido cualquier intento de iniciativa verbal. Y será así, de esa manera curiosa, como Narciso tomará contacto con el objeto de su amor, es decir, como un mero retorno disminuido y a la vez amplificado de lo que acaba de decir. En verdad, la ninfa es tan sólo el "eco" del deseo de Narciso. Es la propia evidencia de que su voz buscaba tan sólo un Otro que le diera retorno, es decir, sentido. La prueba es que cuando Eco, tras acudir a la invitación de Narciso – "Aquí reunámonos" (Ibíd., 385) –, sale de la selva y se acerca a su amado, éste reacciona huyendo. Eco, traspasada por el dolor del rechazo, desaparece y en el lugar de un cuerpo queda solamente una voz.

El castigo que Ramnusia impone a Narciso como la venganza solicitada por uno de los muchos admiradores que sirve de testigo a la desgracia de Eco, consiste en que Narciso, fatigado de sus actividades de cazador, se tienda en el césped cerca de una fuente poseedora de caracteres virginales, nunca tocada por nadie, ni siquiera por los rayos del sol. La sed que intenta saciar se transforma en la sed de entrar en contacto con la imagen contemplada en el fondo de las aguas.

En ese momento la necesidad se transforma en otra cosa, algo del orden de un deseo, y éste a su vez se transforma en un imperativo que se dirige a la imagen de sí mismo. Intenta de todas las formas posibles atrapar esa imagen bella y engañosa. Pero el esfuerzo es en vano. Existe toda una dialéctica que Ovidio resalta entre la posibilidad de atrapar la imagen y la imposibilidad marcada por una línea divisoria presente por un "poco de agua" (Ibíd., 450).

Esa imagen reflejada en el espejo de este fino obstáculo permite a Narciso contemplar una serie de correspondencias imaginarias, tales como la sonrisa esbozada, la aproximación de los brazos, los movimientos observados

sobre las señales de la cabeza, hasta que algo rompe con esa cadena secuencial de correspondencias y hace que Narciso marque una diferencia entre él y la imagen. La imagen no habla, tan sólo repite sus movimientos corporales; y el movimiento de sus labios marca un desfase entre lo que dice y lo que no oye. El sonido es el único indicio que Narciso toma como elemento separador entre él y el otro. Su voz, más que nunca, sólo gana sentido con la presencia de otro, y ese otro no puede nunca ser sino su propia imagen.

Es así que Narciso, en la imposibilidad de tocarse a sí mismo, mientras viva, se consume de amor por el fuego oculto que reside dentro de sí. Al igual que Eco, ambos desaparecen, cada uno en su forma: Eco consumida y transformada en una rígida piedra sigue su destino de reproducción del sonido, de la voz en sus últimas circunstancias; Narciso, consumido por su propio deseo, vuelve a su punto axiomático – la flor fría y húmeda – sea cual sea su origen, la calidad misma de su maternidad en tanto flor y de humedad en tanto calidad paterna. De esa forma paga el precio que le había predicho Tiresias en el caso de que se empeñara en conocerse a sí mismo.

Así termina el argumento principal de la narración: envolviendo imagen y sonido; el yo y el otro; la vida y la muerte. Son tres opuestos que se entrelazan en una cadena muy singular. Por un lado, imagen-yo-vida como mantenedores del enigma de Narciso y, por otro, sonido-otro-muerte como caminos para desvelar el enigma.



Fascinación, Placer y Muerte

Analicemos los pasajes de la narración de Ovidio en los que puede constatar la importancia de Eco en el cumplimiento de su destino, es decir, los momentos precisos en que Narciso empieza a despejar una clara opción de hacer valer lo que arrastraba con la significación de su nombre.

Podemos señalar primeramente dos pasajes de gran evidencia en la relación entre Narciso y el otro dentro de la estructura del mito. El primero dice: "Fueron muchos los jóvenes y muchas las muchachas que lo desearon; pero - tan dura soberbia había en aquella tierna belleza - no hubo jóvenes, no hubo muchachas que tocaran su corazón" (Ibíd., 350-355). Si no hubo jóvenes ni muchachas que le tocaran el corazón, también es verdad que no hubo palabras - al menos en la narración de Ovidio - que certifiquen nada de esos encuentros y que sirvan de acreditación de una relación verbal de Narciso con sus admiradores. Es como si algo del orden de lo visual, es decir, del orden de la propia imagen, hubiera caracterizado esos encuentros. Siendo así, Narciso sólo continuaba instalado en una de las vertientes que le confería su nombre, esto es, la de fascinar con su belleza. O, si queremos, permanecía plantado en su lugar de seductor al actuar a través de la fascinación que ejercía sobre todos. Es decir, todo aquí se conjuga perfectamente en el orden de las imágenes.

Otro pasaje aclarador de la relación del yo de Narciso y el otro se encuentra en el momento en que uno de los muchos admiradores desdeñados por Narciso escucha los desesperados lamentos de Eco: "(...) levantando las manos al cielo, dijo así: Ojalá ame él del mismo modo y del mismo modo no consiga al objeto de sus deseos" (Ibíd., 400-405). Aquí se observa la presencia de la voz, pero descontextualizada de una relación directa con Narciso.

Sin embargo, todo cambia en la estructura del mito cuando surge Eco, la ninfa que curiosamente tiene un lugar destacado en la narración, por caracterizarse como la poseedora de un castigo de la palabra. Es decir, si hubiera que elegir una expresión para titular el papel de Eco en el mito, estaría bien definido en la expresión "complejo de repetición". Repetición de la palabra,

pero una repetición que el propio Ovidio define como "la resonadora"(Ibíd., 355). Es decir, aquella que se deja atravesar por el "sonido producido por repercusión de otro" (Real Academia Española, 1992, 1782). Ovidio mismo, al presentar por vez primera a Eco en su narración, la denomina "la ninfa de la voz" (Ibíd., 355). Tomemos ahora los pasajes en que Eco se hace presente en el mismo contexto que Narciso. Pero antes de demarcar estos pasajes hay que destacar un punto de extrema importancia al que Ovidio se refiere en su narración: el momento en que sitúa a Eco después del castigo recibido por Juno. Dice Ovidio que Eco, además de duplicar las voces en los finales de frases, "devuelve las palabras que ha oído" (Ibíd., 365-370). Quedémonos con esta referencia por ahora, pues será fundamental en el análisis yo-otro de la relación Narciso-Eco.

Veamos los pasajes. El primero se da cuando Narciso se aleja de su grupo fiel de acompañantes y al ponerse en su busca pregunta: ¿Hay alguno por aquí? En seguida viene la primera intervención de Eco: "por aquí"(Ibíd., 380). La primera intervención que Narciso recibe de otro y que lo deja atónito es tan sólo una expresión que retorna dándole una indicación. Es decir, la importancia de Eco, como otro en este pasaje, subvierte totalmente la frase de Narciso en la medida en que "¿Hay alguno por aquí?" expresa una clara referencia de búsqueda de algo ubicado en un lugar definido en el presente. Mientras que "por aquí" pierde el tono interrogativo, pasando a ser la afirmación de una conducción segura de alguien a un determinado lugar. Pues bien, estos retornos que fueron iniciados por una indicación, poco a poco - dentro de la perplejidad del propio Narciso - conducen a éste al encuentro que busca. Sus siguientes palabras fueron: "Ven". La contestación no podría ser otra: "Ven". La siguiente pregunta de Narciso fue: "¿Por qué huyes de mí?". La respuesta fue igual, pero en tono afirmativo. Vale destacar que la última frase de este pasaje viene precedida por una descripción de Narciso, en la que señala que él mismo se mantenía en una actitud de insistencia y además se sentía "engañado por la sensación de la voz que contestaba" (Ibíd., 380-385). Y dice Narciso: "Aquí, reunámonos", es decir, Narciso sale del tono interrogativo y propone finalmente a Eco un encuentro. Eco contesta: "reunámonos". Otra contestación afirmativa.

El desenlace final de este pasaje es uno de los más significativos para el cumplimiento del destino de Narciso, una vez que descubre como producto del retorno que le proporciona Eco, el verdadero estatuto de esta repetición. Cuando Eco sale de la selva corriendo para "echar sus brazos al cuello ansiado" (Ibíd., 389), Narciso se escapa del abrazo diciendo algo de lo que sólo más tarde entenderá su verdadero sentido. Dice: "antes moriré (...) que puedas tú gozar de mí". La importancia de lo que Narciso se juega en esta frase es tan sólo una evidencia de la referencia al tipo de gozo que rechaza y que Eco reclama de él. Es decir, lo que quería Eco con su acción de salir de la selva - no sin ser invitada - era abrazar a Narciso, hecho que Narciso interpretó como la posibilidad que el otro encontraría para gozar de él, de su cuerpo virgen e intocable. Y prefiere la muerte. Tal es su decisión.

Sin embargo, el retorno que le proporciona Eco permite dar la clave de este goce, o sea, lo que contesta Eco es simplemente que "puedas tú gozar de mí". Ahora bien, ¿qué representa Eco en este exacto momento en la relación con Narciso? Ya lo hemos dicho, es el otro. Pero, ¿cuál es la particularidad con que Eco se presenta en el mito? Ovidio lo dice: es "la ninfa de la voz" (Ibíd., 355). Ya tenemos entonces la estructura, ya podemos construir la respuesta: "puedas tú gozar de mí" pasa entonces a significar que puedas tú gozar de la voz. Si retornamos a Narciso, esa referencia asume la siguiente lógica: la voz que retorna es su propia voz, si entendemos que las palabras que escucha son sus propias palabras, cambiando tan sólo de signo de puntuación. Es decir, allí donde pregunta encuentra su respuesta, puesto que sus interrogantes retornan como respuestas afirmativas. Además, el retorno cambia totalmente el sentido de una mera repetición automática al cambiar el punto. Es decir, ¿por qué Eco no devuelve la pregunta manteniendo la misma intención interrogativa? E incluso cuando contesta a Narciso a su proposición de reunirse con ella, ¿por qué lo que devuelve es precisamente una afirmación y no una proposición? Justo ella, que tras ser castigada por Juno fue condenada a duplicar los finales de las frases y a devolver las palabras que había oído, ¿por qué introduce esta subversión?

La clave para estas indagaciones está en que Eco, al duplicar las voces en el final de las frases y al devolver las palabras que ha oído, no mantiene el sentido de la frase, más bien deja que quien reciba la devolución se encargue de descifrar el sentido. Y este es un hecho que, como veremos, Narciso sólo descubrirá en el último momento, a pesar de que Eco ya se lo anunciaba: "puedas tú gozar de mí". En este punto, cobra sentido la afirmación de Ovidio de que Narciso se mantenía en una actitud de insistencia, además de sentirse "engañado por la sensación de la voz que contestaba" (Ibíd., 380-385).

De esta forma, hablar con el otro se muestra como la posibilidad que había prescrito Tiresias - "conocerse a sí mismo" - para que Narciso empezase la trayectoria inscrita en su propio nombre hacia el final de su vida. Y él mismo - Narciso - ya lo había pronunciado: "antes moriré". Aquí se entiende mejor por qué conocerse a sí mismo aceleraba la proximidad de su fin. Eco le advierte a través de aquello que lo hace retornar a él, de modo que ese conocerse a sí mismo implicaba que Narciso descifrara el goce de la palabra. Es decir, era el primer llamamiento a lo que había de engañoso en la imagen. El goce no residía en el hecho de que la imagen engañosa disfrutara de su cuerpo, sino en que él - Narciso - gozaba de la palabra, de lo que retornaba a sí mismo, de aquello que había dicho.

Esa conclusión lógica está ratificada en un pasaje de Jiménez (1993, 31): "Porque aquí reside la paradoja: las imágenes mienten, por otra parte como el mundo físico, pero atravesándolas alcanzamos el conocimiento". El primer atravesamiento de esa imagen podemos localizarlo en la propia dialéctica Narciso-Eco. Narciso habla y sus palabras retornan a través de la imagen resonadora de Eco. Es decir, Eco tan sólo se hace presente para dejarse atravesar por el sonido, en forma de palabra, producido por la repercusión de Narciso. Una comprobación de ese hecho en el mito es que al ser rechazada por Narciso, la imagen de su cuerpo se sirve de una metamorfosis. El cuerpo se disipa. "Sólo su voz y sus huesos subsisten; su voz perdura; los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra" (Ibíd., 397-399).

Es desde esta lógica de la imagen engañosa y de su atravesamiento que conduce a un conocimiento, aunque ese conocimiento precipite a la muerte, como vamos a perseguir la trayectoria de Narciso tras enfrentarse con el engaño y la verdad que subsistía en Eco.

Al salir de este primer impasse - al menos es lo que creía -, Narciso entra en contacto por segunda vez con lo engañoso de la imagen. "Fatigado por la pasión de la caza" (Ibíd., 413) - y aquí vemos esa expresión como una metáfora de la búsqueda del conocimiento de sí mismo - Narciso se siente atraído por la fuente cuyos predicados coinciden con sus propias características: "una fuente límpida de aguas resplandecientes como plata, que no habían tocado ni los pastores ni las cabras que pastan en el monte, ni otro ganado alguno, y que ningún pájaro ni fiera ni rama caída de árbol había alterado" (Ibíd., 406-410). Son estas todas las características que posee el propio Narciso, límpido en su pureza virginal, resplandeciente en su poder de seducir y fascinar, al que nunca nadie había tocado, ni jóvenes, ni muchachos, ni siquiera - así lo creía Narciso - las palabras retornadas de Eco. La metáfora de la caza de sí mismo sólo podría ser descifrada por Narciso a través de algo que fuera para él sinónimo de similitud. Y nada más perfecto que una fuente en que pudiera beber la pureza que le mantenía puro.

Sin embargo, arrastrando ya consigo - y sin saberlo - el retorno de sus propias palabras, carentes todavía de sentido, al intentar "apaciguar la sed, otra sed le ha brotado" (Ibíd., 415-416). Es ese el pasaje de la narración de Ovidio que precede al momento en el que por vez primera se verá Narciso extasiado con lo engañoso. Antes se guiaba por el engaño, pero ahora se encuentra cara a cara con su guía. El salto cualitativo que se siente en este pasaje del mito es que por vez primera aquél que nació para seducir y fascinar, cae a su vez fascinado por la otra imagen. Curiosa paradoja, porque Eco le ofrecía una imagen y esa fue rechazada. Pero marcó a Narciso con el retorno de sus palabras. Ahora la fuente límpida le ofrece también una imagen y Narciso no consigue rechazarla. Pero ¿cuál será la diferencia fundamental entre las imágenes que se le presentaron a Narciso en estas dos situaciones? Pues bien,

la primera lo marcó por la palabra y la segunda lo marcará por la ausencia de la misma. Conclusión lógica: al estar esa segunda imagen impregnada de pureza y ser sobre todo poseedora de una belleza cautivadora, sirvió esencialmente para prestar su espejo resplandeciente a Narciso que, sintiendo la ausencia de palabra, había de convocar algo para llenar ese vacío. Y lo encontró: lo que se hizo valer fueron las palabras que Eco le devolvió: "que puedas tú gozar de mí". Fueron estas palabras las que resonaron en Narciso en el momento en que compartía con lo engañoso de la imagen, el "semblante amistoso", el movimiento de tenderse los brazos, la sonrisa correspondida, la sincronía de las lágrimas derramadas, con las señales de la cabeza; y no encontraba sin embargo retorno en las palabras que imaginaba pronunciar con los movimientos de los labios.

Fue en la falta de sincronía entre imagen y palabra donde Narciso cumplió su destino. Por vez primera, asomado en el espejo de la pureza, pudo contemplar de forma jamás dicha antes su propia pureza. Y dice: "¡Iste ego sum!". Y añade: "Ya me he dado cuenta y ya no me engaña mi imagen" (Ibíd., 463-464).

Al expresar "¡Ese soy yo!", "ese" se tocó por vez primera el goce contenido en la palabra. Para llegar a ese goce fue necesario que ocupase el vacío de la imagen con las palabras de Eco, para que sólo así el "Ese soy yo" cumpliera aquello que su madre había nombrado. "Ese soy yo" fue el momento en que el joven se dio cuenta de que "Ese" es Narciso; "Narciso" soy yo; yo soy Narciso; Narciso es aquello que dará toda una significación a su muerte.

De esta forma, el yo y el otro desempeñan un papel fundamental en la estructura del mito de Narciso contenido en el texto de Ovidio. Si no hubiera otro, todo quedaría en el engaño de la imagen. Con el otro se atraviesa la imagen y el conocimiento adviene por el estatuto de la palabra. La palabra que retorna del otro en dirección al yo sirve para que se opere entonces la metamorfosis del engaño al conocimiento, y para que ese conocimiento de sí encamine al ser a la propia muerte.



Vida y Muerte en la Estructura del Mito

Nacer y morir: dos momentos claves en la existencia del ser. El primero es lo que posibilita la concreción de la presencia del ser a través de la imagen animada. El segundo certifica un cambio de la imagen, ahora estática. Sin embargo, el cambio más significativo queda desenmascarado por la ausencia de la palabra. El cadáver no habla.

Siguiendo esta lógica, lo que aparece como perenne es la imagen. Aquélla que permanece durante todo el proceso vital del ser, incluso después de morir. Pero, ¿no será esa una trampa más de lo engañoso que reside en la imagen? En verdad, ¿qué es lo que caracteriza la palabra? Esa respuesta está contenida en la travesía propia de cada lector a través del mito y lo que de ella puede extraer cada uno.

El punto de partida es una pregunta: ¿qué es el mito de Narciso? Una narración poética, lo vemos en Ovidio. Pero ¿a qué nos conduce esa narración? A un hecho representativo imaginario. Al adentrarse en la narrativa del mito, cada uno hace su mundo de imágenes, sea en relación a la imagen de los personajes, del paisaje en que se desarrolla la narración o de la propia ubicación de los personajes en el paisaje.

Pero la cuestión que empezamos a trabajar ahora, para después volver a retomar el punto inicial sobre la referencia de la vida y la muerte, será precisamente la imagen de Eco presente en la narración ovidiana. La elección del personaje de Eco se debe al hecho de que entre los personajes del mito es el que primero se presta a un análisis de lo engañoso que reside en la imagen.

En el mito narrado por Ovidio ya encontramos a Eco en un vivir pleno de su existencia y utilizando aquello que aún poseía. Dice Ovidio: "Un cuerpo era todavía Eco, y no sólo una voz" (Ibíd., 359). Sin embargo, todo el juego de lo engañoso que caracteriza a Eco viene marcado por la metamorfosis entre la vida y la muerte y aquello que subsiste en esa metamorfosis.

El pasaje más representativo de dicha metamorfosis se ve en los siguientes pasos: al ser desdeñada por Narciso, Eco inicia poco a poco la

metamorfosis que caracteriza su desaparición. Hay un paso del estado de pleno disfrute de su imagen hasta concluir en el estado que le conferiría el destino revelado por su nombre. Traspasada por un fuerte sentimiento de "vergüenza se cubre el rostro de ramaje, y desde aquel momento vive en cuevas solitarias" (Ibíd., 393-394). Los pasos siguientes están marcados por el avance de su metamorfosis. Rechazada por Narciso, su dolor aumenta día a día, lo que le produce un permanente estado de inquietud, manifestado por la imposibilidad de dormir, que a su vez causa un progresivo adelgazamiento, el consecuente arrugamiento de su piel y finalmente la disipación de la sustancia líquida de su cuerpo. Lo interesante aquí, y que sirve como un punto de referencia para liberar lo engañoso que reside en la imagen, es que, estando aún viva, Eco ofrece toda una exhortación a la metamorfosis de la imagen y, además, ofrece una sugerente idea de aquello que podría separar en una paradoja cuerpo-imagen lo que pertenece al orden de lo carnal y aquello que forma parte del mundo de los huesos.

La narración ovidiana se refiere al hecho de que tras ese proceso de metamorfosis, lo que subsiste de Eco son tan sólo sus huesos y su voz. A los huesos se les da un destino metamórfico caracterizado por la similitud calcárea con el objeto en que se convierte: una piedra. Pero es interesante que al dar tal destino a los huesos de Eco, le sea atribuida en seguida una calidad de ocultación: vive en las selvas "y no se la ve en ningún monte" (Ibíd., 400). Es una indicación de que incluso siendo los huesos aquello que da una cierta estructuración al cuerpo de la imagen, a pesar de perdurar más en el tiempo, el proceso de metamorfosis que advendrá sobre ellos será implacable. Serán transformados en algo muy parecido, pero se perderán en el continente de la selva.

Pues bien, una vez que se atraviesa este proceso de la imagen del cuerpo y su estructura, el destino que a uno le es deparado será precisamente el conocimiento. Y aquí reside el destino verdaderamente perenne del ser: su voz. La narración dice: "Y desde entonces está oculta en las selvas y no se la ve en ningún monte; todo el mundo la oye; un sonido es lo que vive en ella" (Ibíd., 399-

400). Así pues, el cuerpo posee su importancia precisamente por dejarse atravesar tanto en su imagen exterior cuanto en su estructura interior por lo que concierne a la voz y sus formas de manifestación a través de la palabra, de la frase, de la letra.

Si retomamos el punto de partida del nacimiento y muerte de Narciso, decíamos que en los extremos nacer-morir persistía una diferencia esencial, que es la concreción de la presencia del ser a través de la imagen animada en el primero, mientras que en el segundo se veía marcado por un cambio radical de la imagen que, tras perder su naturaleza animada, manifestaba un estado de profundo estatismo. Ahora bien, tras el recorrido por la metamorfosis de Eco y el atravesamiento del cuerpo y de la estructura de ese cuerpo, podemos deducir lógicamente que el cuerpo que nace ya se encuentra atravesado por la voz, puesto que, al igual que Eco, ya empieza a ser objeto de indagaciones, proposiciones y otras muchas clases de intervenciones vocalizadas por la palabra de quienes reciben al cuerpo animado. En este primer momento la imagen animada del recién nacido no puede hablar; a él le está vetado decir algo, puesto que, como Eco, necesita que alguien le diga las primeras palabras, frases, las cuales serán reproducidas por él para tener acceso al otro, o mejor dicho, para que el otro tenga acceso a él.

Sin embargo, las personas que se acercan a la criatura continúan ejerciendo el derecho que les fue conferido un día - en el mismo proceso - de hablar, hablar y hablar, continuando como Narciso la caza por una escucha, esa escucha que en Narciso pasa por un largo proceso: desde una indiferencia a la escucha de la criatura hasta la creencia de que la criatura empieza a devolver sus palabras. Es tal la dimensión de esa insistencia, que se nombra ese ser con la palabra, una palabra que le acompañará a lo largo de toda su vida. En este sentido queda claro un deseo. ¿Deseo de qué? Deseo de escucha, deseo de hacer hablar a un ser que, poseyendo una imagen animada, solo se hará escuchar si a él le hablan. Del mismo modo que, cuando empiece a hablar, devolverá a los que le escuchan las palabras que se le dicen, con la diferencia de puntuación.

El gran salto metamórfico que se ve aquí ya revela cuán cambiante es la imagen. Una imagen que, si antes no hablaba a pesar de moverse, sonreír, en definitiva, a pesar de hacer todo lo que le confiere el otro como respuesta imitativa, ahora ya lo hace, ya repite los primeros sonidos, ilusionando al otro con la interpretación de una repetición silábica del sonido de las palabras que le fueron remitidas. La gran caza de ser escuchado tiene lugar. El sonido ya retorna, ya vuelve impregnado de un sentido al que se atribuye una respuesta. Pero ¿Qué respuesta es esa? Eco nos la muestra ya en su trayectoria. Como vimos, el sentido a esa respuesta no es dado por la imagen engañadora, sino a través de la misma palabra que le fue enviada y que atravesándole, vuelve con un cambio - es decir con una metamorfosis - de puntuación. En este sentido, el cuerpo, la imagen que de él se tiene, se deja atravesar completamente por la voz, por la palabra, actuando sobre la propia imagen animada como aquello que cambia la puntuación.

No es en vano el pasaje en el que Narciso, arrastrando ya las palabras de Eco "puedas gozar tú de mi", se deja invadir por una fatiga, un cansancio de cazar el sentido de lo engañoso, hasta que en el momento de saciar su sed lo invade una sed mayor. Si recordamos el pasaje de la narración de Ovidio en que Narciso se encuentra cara a cara con la imagen en el fondo de la fuente, toda una apología de la caracterización de lo animado se hace presente en esa relación con su imagen. El sentido que Narciso busca acompaña paso a paso a la metamorfosis de la imagen en los movimientos de tender los brazos, en las sonrisas esbozadas, hasta que llega al punto esencial en que él percibe una falta de sincronía entre el movimiento de los labios de la imagen y la falta de sonido que corresponde a los movimientos. Se da de esta forma. Fue necesario que algo ocurriera del orden de un deslizamiento en lo visible para que Narciso se percatara del sentido de la palabra. Es aquí donde la palabra atravesó la imagen y permitió a Narciso tomar contacto con el conocimiento del "Iste ego sum".

Descubrir "Iste ego sum", como ya vimos, significaba un gran conocimiento. Pero más que único, será un doble conocimiento, un conocerse a

sí mismo que le encaminaba, a la vez, a un proceso metamórfico mucho más significativo: el trayecto entre la vida y la muerte. Lo más importante en el descubrimiento de la mudez de su imagen es que la imagen calla delante de la palabra; pero al revés, la palabra nunca calla con la desaparición de la imagen. Es lo que ha ocurrido con Eco. Tras pasar por todo su proceso metamórfico, esa ninfa que quedó bautizada como la "ninfa de la voz", pese al hecho de que ahora su cuerpo se haya disipado y sus huesos hayan recubierto una piedra, perdurará para siempre en los recuerdos que su nombre evoca. Eco: la voz de la voz.

En este punto cabe un retorno al inicio de la construcción sobre vida y muerte en el mito de Narciso. Allí decíamos que morir certifica un cambio de la imagen, ahora estática, lo que denota una ausencia de la palabra, puesto que el cadáver no habla. Retomamos el discurso para añadir un sentido a ese estatismo de la mudez. Como la imagen de Narciso proyectada en el lago que, poseyendo ánima no poseía la voz - más bien se dejó atravesar por ella -, y por otro lado, como la disipación de la imagen de Eco y su metamorfosis en voz, lo que queda como perenne no es la imagen, sino aquello que de la imagen se hizo resonancia.

La conclusión lógica será, por tanto, que entre vida y muerte hay un proceso metamórfico. Concordamos con lo que dice Jiménez (1993, 18): "La metamorfosis más obvia es el paso entre la vida y la muerte". Sin embargo, lo comprendemos como el paso de lo engañoso al conocimiento; de la imagen a la voz; y aún más, del cese del movimiento de la imagen a lo que queda como resonancia de aquello que la ha atravesado. Así es como está caracterizada en el mito de Narciso la relación entre vivir y morir. Es el pasaje del mundo meramente imaginario hacia un estado en que se añade un símbolo vocal que atraviesa esa imagen. Lo importante es que el uno no anula al otro. Es más bien un proceso de transformación metamórfica donde lo que precede a un estado no deja de existir, sino que se muestra de una forma diferente, es decir, una forma de conocimiento que ese estado posterior da al anterior.

Dicha construcción nos enseña de inmediato que en la experiencia de Narciso se opera una torsión muy curiosa. Queda deflagrada en este movimiento la presencia de un resto imposible de ser representado, en la medida que la metamorfosis que permite acceder al conocimiento, desvela como presencia inasible un resto de Narciso, un resto de Eco.

Esa referencia concuerda con tres estudios interesantes en torno al sentido que Eco (1985), Damisch (1976) y Hadot (1976) dan a esa problemática de la imagen y del símbolo concerniente a la narración del mito de Narciso.

Comencemos por Eco (1985, 12). Su discusión sobre la imagen y aquello que denomina "semiósico", es decir, lo simbólico, se centra en la cuestión de qué instancia prevalece en el mito de Narciso. En esta paradoja de lo prevalente se acepta que "(...) el mito de Narciso parece poner en escena un animal ya hablante, pero ¿hasta qué punto podemos fiarnos de los mitos?", y continúa diciendo "Desde el punto de vista filogenético esta cuestión es afín a la del huevo y de la gallina o a la de los orígenes del lenguaje. A falta de buenos datos sobre el momento auroral de la especie, conviene callar".

Para salir de este nudo, Eco recurre a Lacan, puesto que en su estadio del espejo pone en evidencia, según el autor, la percepción del propio cuerpo y la experiencia especular desencadenada de forma concomitante. Dice Eco: "Las páginas de Lacan sobre el estadio del espejo parecen resolver desde el principio nuestro problema. El espejo es un fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico" (Ibíd., 12).

Dicho eso, Eco pasa a relatar de forma sintética el pensamiento lacaniano sobre la experiencia del estadio del espejo vivida por el niño. Nos llama la atención su comentario, por parecer que, al expresar su primera idea - resumen de la experiencia del mito - se le escapa algo esencial que le facilitaría una comprensión más amplia de lo que está planteado en el mito de Narciso. Dice Eco: "Entre los seis y ocho meses, el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo" (Ibíd., 12). En este punto Eco tiene toda la razón. Pero lo que le falta para ampliar su referencia es el hecho de que el bebé se confronte con su imagen reflejada y que ésta le sirva de "asunción jubilosa" o aun, como

nos dice el propio Lacan, para que funcione esa operación como una "función ortopédica", dado que el sujeto todavía no posee una madurez simbólica que le permita expresarse por el uso de un lenguaje encadenado, lo cual de ninguna forma significa decir que el bebé no esté ya atravesado por una dimensión simbólica, puesto que desde su nacimiento sirve ese bebé de punto de referencia evocativo verbal de las expresiones más variadas posibles de cuantos lo rodean. Un hecho es que no haya madurez y otro es que aun en esa inmadurez ya esté presente un atravesamiento del lenguaje desde el lugar del otro.

Con ese esclarecimiento ya podemos volver al mito de Narciso, allí donde Eco nos dice que se pone en escena un animal hablante. Sí, es verdad. Pero la cuestión es ¿qué especie de ser hablante es Narciso? De acuerdo con nuestro desarrollo de pensamiento, es un ser que a pesar de hablar busca lo esencial, el conocimiento. Y aquí creemos que para explicar esa lógica tenemos que volver al mito de Narciso y hacer que aparezca su enigma, ahora contextualizado dentro de la perspectiva del hombre moderno.

Empecemos por una pregunta clave: en el mito de Narciso, al menos en la versión que seguimos - la de Ovidio -, ¿aparece Narciso en su estado de recién nacido? ¡No! La referencia al nacimiento de Narciso se da con una indicación de que "(...) ya en aquel momento hubiera podido despertar la pasión amorosa (...)" (Ibíd., 345-346). A continuación se elude cualquier referencia a la vida de Narciso, habiendo tan sólo una referencia de que "durante mucho tiempo pareció vana esta fórmula del adivino [la de que viviría mucho siempre que no se conociera a sí mismo]: pero la hizo valer el resultado, la realidad, el género de muerte y lo inaudito de la locura" (Ibíd., 349-350).

Según nuestra comprensión del mito, existe un enigma que está expresado en el siguiente pasaje: "En efecto, había ya añadido el hijo de Céfiso un año a los quince y podía ya pasar tanto por niño como por un joven" (Ibíd., 351). Además de una referencia cronológica de uno más quince, aparece en este fragmento una mención al hecho de que ese ser hablante pasaba por niño, así como también, en el momento de su nacimiento, ya hubiera podido despertar

la pasión amorosa. Si añadimos a ese dato el de que sólo consiguió su conocimiento a través de la palabra, de una expresión, "Iste ego sum", y después de hacer una recopilación de varios movimientos expresados por las partes de su cuerpo, [es decir, "Alguna esperanza me ofreces con tu semblante amistoso, y cuando yo te tiendo los brazos también tú me los tiendes; cuando te sonrío me devuelves la sonrisa. Muchas veces he observado lágrimas en ti al derramarlas yo; con tus señas de cabeza respondes también a las mías, y, por lo que puedo colegir del movimiento de tu hermosa boca, me contestas, con palabras que no llegan a mis oídos" (Ibíd., 456-463)], la deducción lógica es que esa composición ortopédica de los movimientos que la imagen de su cuerpo le permitió reflejar, le sirvió definitivamente para concluir: "Ese soy yo".

Y en verdad ese es el yo en toda su fuerza imaginaria. Es por eso que trabajamos en nuestro desarrollo del pensamiento sobre el descubrimiento de Narciso, aquello que conduciría a ese conocimiento. Hemos dicho que conllevaría a un otro, mucho más lleno de significación que sería precisamente aquello que conduciría a su propia muerte.

No se trata de desmitologizar el mito, precisamente porque su mayor enigma, como se ve, continúa enclavado en el seno de la narración. Este enigma central apunta en la dirección del descubrimiento que Narciso es llevado a desenmascarar, en una edad engañosa de dieciséis años, pero siguiendo como si fuera un niño que necesita de una asunción jubilosa de su imagen para nombrarse a sí mismo "yo". Más que nunca el mito guarda su carácter propio.

"D'un Narcisse l'autre" es el título de un trabajo de Damisch (1976), en que a través de dos imágenes pictóricas sitúa esa relación entre lo imaginario y lo simbólico que contiene la narración del mito de Narciso dentro de una perspectiva del hombre moderno. Son dos momentos de plasmación del mito bajo la mirada de maestros de la pintura: un "Narciso" atribuido a Caravaggio y "La muerte de Narciso", de Poussin.

El cuadro de Caravaggio presenta la figura de Narciso en el momento en que, invadido por una profunda sed, acude a la fuente para saciar su necesidad, al mismo tiempo que se enfrenta con la imagen de un bello joven en el fondo de

la misma. Los trazos que Damisch resalta en esta primera obra marcan la importancia dada al aspecto meramente imaginario del mito. Es decir, lo que resalta Caravaggio, según la concepción de Damisch, es toda una dimensión óptica y teatral en su pintura. Hay tan solo un Narciso captado por su imagen.

Buscando las características de la obra de Caravaggio en que se podría fundamentar una relación con el mito, Damisch sitúa a un Narciso que subvierte la iconografía susceptible de ser extraída de la narración, en la medida en que presenta como protagonista la figura de un vagabundo. Es ese un hecho que vacía la connotación "poética o literaria" (Ibíd., 111) presente en la narración.

Toma como elementos centrales de análisis de la pintura la simetría existente entre la figura y el reflejo, o más bien la sombra reflejada, puesto que lo reflejado se acomoda a través de una luz procedente de un ángulo vertical, que resalta principalmente el centro del cuadro con una demarcación fálica, presente por la rodilla izquierda del vagabundo, de cuya representación se deducen las formas anatómicas de un pene.



Figura 1 - Michelangelo Merisi da Caravaggio. Narciso (1594-1596). Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma

Sin embargo, resalta Damisch el carácter de semejanza que apunta Foucault en "Las palabras y las cosas" y que se aplica perfectamente al Narciso caravaggiano, en la medida en que dentro del espacio denominado por Damisch "círculo narcísico" - que abarca todo el área contenida dentro de lo que está limitado por los brazos de la figura superior, añadido al espacio de lo reflejado en las aguas - reside una "interrogación silenciosa sobre la posición narcisista (...)" (Ibíd., 116). La aparente repetición apunta aquí a un estancamiento que redescubre un dispositivo binario compuesto por un desdoblamiento y una sustitución.

Ya en Poussin, su obra "La muerte de Narciso" - que según Damisch fue llamada erróneamente "Eco y Narciso" -, se propone una lectura totalmente distinta de la que hizo Caravaggio. Se pasa de una connotación meramente visual hacia una comprensión de la muerte de Narciso ubicada dentro de la propia narración que "se deja ilustrar, traducir, transponer en pintura" (Ibíd., 123). Así Poussin abandona la vertiente meramente reflejada de la figura de Narciso como motivo principal de su obra, tal y como aparece en Caravaggio.



Figura 2 - Nicolas Poussin. Eco y Narciso (1629-1630). Museo de Louvre. Paris

Trabaja definitivamente con otra posibilidad. Abandona una concepción clásica y avanza en dirección a la modernidad. Pero además de ser diferente en su forma de concepción, espíritu o estilo, la mayor diferencia apuntada por Damisch es la estructura mimética contenida en el trabajo de Poussin. Desaparece la repetición como elemento de una primera preocupación, cediendo espacio a la puesta en escena de una interpretación de la narración, principalmente a través de dos momentos: el primero, cuando Eco se transforma en una roca, y el segundo, cuando tiene lugar la metamorfosis del cuerpo muerto de Narciso en la flor del mismo nombre.

Lo interesante, según Damisch, es la adaptación de una lectura foucaultiana en su comprensión de signo y representación. Es decir, hay entre ambos, cuadro y narración, un espacio donde pueden ser trabajados los ecos, las asociaciones, en suma, todo el juego instaurado entre los dos parámetros. El juego que aquí se hace presente subraya la relación existente en la narración entre el "registro acústico" y el "registro visual" (Ibíd., 125). Lo acústico y lo visual apuntan directamente a la dinámica existente entre Eco y Narciso, respectivamente. Es decir, el cuadro juega con la metamorfosis de Eco en una piedra - quedando solamente su voz -, a la vez que señala la metamorfosis de Narciso en una flor sobre la hierba húmeda. Se establece una línea en la sustitución del nombre por la cosa.

La conclusión a que llega Damisch es que las dos obras trabajan con una representación: en Caravaggio se da a través de la repetición, mientras que en Poussin queda registrada la asunción simbólica de la imagen.

Es una conclusión que favorece lo que antes hemos resaltado sobre la concepción del hombre moderno y que corrobora directamente el papel que el mito de Narciso presta a dicha concepción. Primeramente, a través de este estudio en que se confrontan dos obras pictóricas - lo clásico y lo moderno - la conclusión que de allí se deduce es que lo imaginario posee sus claves de entrada en el enigma de la vida y la muerte dentro de una línea de repetición. Ese "mismo" no se encierra en sí; abre un espacio de desdoblamiento y de sustitución.

Segundo, la interpretación de lo moderno se da - como referimos anteriormente - con el descubrimiento simbólico del hombre, momento en que se intercala en cualquier forma de conocimiento lineal - facultada por la palabra - un estancamiento, es decir, la muerte simbólica de este hombre moderno. Un hombre que, sumergido bajo los significantes de su propio lenguaje, muere y renace cada vez que se le ofrece la posibilidad de construir su propia verdad. De este modo, lo simbólico se presta en el cuadro de Poussin a una articulación con lo imaginario; entre Narciso y Eco. En definitiva, entre nacer y morir.

Pasemos a trabajar ahora con las reflexiones de Hadot (1976) sobre el mito de Narciso en la interpretación de Plotino.

Hadot llama primeramente la atención sobre un punto interesante en la interpretación de Narciso trazada por Plotino. Para un mejor entendimiento de esta concepción, señala Hadot que Plotino retoma ya en su primera obra, titulada "Sobre lo bello", el camino espiritual de la belleza absoluta que Diotima propone a Sócrates en el Banquete de Platón. Dice que la belleza presentaba a tres dimensiones fundamentales: la visible y sensible que habita en el cuerpo; la belleza del alma o belleza virtuosa y, finalmente, la belleza trascendente, punto de partida de toda belleza.

El mundo sensible, para Plotino, se da a través del reflejo en un espejo, un espejo que engendra los reflejos, de forma que al aproximarse uno a él se desencadenaría un desdoblamiento entre cuerpo y reflejo. En este sentido, al tratar del cuerpo y del alma, la concepción plotiniana estriba en que el alma, al tocar la realidad pasiva y vacía del cuerpo, produciría un reflejo semejante al obtenido delante de un espejo (Ibíd., 99). Así, la realidad del cuerpo queda directamente atribuida al alma, cuya luz es reflejada por el cuerpo. Plotino deduce de ahí que el reflejo no es fantasía, sino que tiene su propia autonomía. Además, el alma produce en el cuerpo una especie de "consciencia sensible" (Ibíd., 100). Eso es algo bueno para Plotino. El mundo sensible no nace de un error o de un hundimiento del alma en el cuerpo, sino de una referencia narcisista que apunta a un más allá de este mundo sensible. Aquí es donde reside la discrepancia entre Plotino y los gnósticos, puesto que aquéllos

conciben una cosmogonía a partir de una falta narcisista que origina el mundo sensible.

Para Plotino, el alma humana ni deviene dentro de un cuerpo ni tampoco se hunde dentro del mismo. Lo que hace el alma es proyectar un reflejo en él. La dinámica, según la visión de Plotino, nos presenta un cuerpo indiferente a ese reflejo emanado del alma. Es este el motivo por el que el propio Plotino no manifiesta ningún interés por su reflejo, llegando incluso a no dar importancia al hecho de que se pintara un retrato suyo, como dijo Porfirio al referirse a la solicitud de Amelius - discípulo de Plotino -, a cuya consulta el propio Plotino contestó: "¿No es bastante con portar el reflejo con que la naturaleza nos ha revestido?" (Ibíd., 101). En este sentido apunta Hadot que Plotino es un anti-Narciso, puesto que el amor narcisista solo tiene importancia para él en la medida en que sirve como indicio de creación del mundo sensible.

Narciso se equivoca precisamente cuando se ocupa solamente de una parte de la realidad, la visible; se engaña al pensar que su reflejo es una realidad en sí, y por consiguiente pierde la noción del Todo y se confunde dentro de una concepción individualista. Eso va a generar en Narciso una especie de hipnosis, por la que pasa a vivir sólo en función de lo que desea. Así, el alma narcisista se deja arrastrar dentro del universo, guiado por una especie de hechizo semejante al espejo de Diónysos. Una vez fascinada por ese reflejo, el alma se enfrenta a un desorden general. Es así como el alma se deja atraer por su cuerpo, pasando a ser invadida por caracteres inferiores.

En este punto Hadot establece un paralelismo entre el texto de Plotino y el espejo de Diónysos, partiendo del hecho de que ese espejo servía para convocar los espíritus de los muertos (Ibíd., 103). La analogía que Hadot revela es que, así como las almas de los muertos veían sus reflejos dentro del espejo de Diónysos, las almas humanas experimentan lo mismo con las suyas. Jiménez (1993, 53) aclara esa relación entre el espejo de Diónysos y la visión que tuvo Narciso. Dice que en términos de visión dionisiaca, todo queda anulado, menos la imagen divina. Y eso opera de forma contraria a la mirada de Narciso, que al mirar las aguas contempla su propia imagen, apartándose por consiguiente de la

imagen divina. A su vez, Hadot subraya que el único elemento que puede ser utilizado por Plotino en términos comparativos entre el espejo de Diónysos y el mito de Narciso es la cuestión de la fascinación, no habiendo por tanto nada que demuestre una tendencia a unir en un solo conjunto el mito de la muerte de Narciso y el desdoblamiento de Diónysos. Ese hecho queda entonces ratificado por lo que nos dice Jiménez (1993) y aun por lo que afirma Ficino, según nos comenta Hadot, de que no hay ninguna confusión entre los dos mitos.

Retomemos ahora más específicamente los tres pasos concebidos por Plotino con base en el Banquete de Platón y que conducen a la belleza original: belleza de los cuerpos, belleza de las almas y belleza del intelecto.

La belleza de los cuerpos sirve de inicio a una discusión del engaño que Narciso contempla en las aguas, puesto que confunde todo signo de belleza como lo que se presume en la realidad exterior y visible. Sin embargo lo que plantea Plotino, continúa Hadot, es que ha de ser realizada una conversión: la conversión de la belleza visible en un nivel interior. Hay que reducir la belleza a su forma. El ejemplo que da Plotino es el de un artista que para plasmar su obra de arte echa mano de la idea que extrae de la realidad, a través de un logos cuya virtud reemplaza el objeto en su dimensión espacio-temporal.

El segundo paso exige abandonar esa idea meramente estética y avanzar en la búsqueda de una purificación moral generadora de una "belleza del alma virtuosa" (Hadot, *Ibíd.*, 104). Cualquier posibilidad de hacer algo en relación con el alma será comprendida desde una actitud de sí mismo: es el alma quien se educa y quien se vuelve virtuosa y bella. Se destaca así en relación al Banquete el desplazamiento de una relación de diálogo hacia una relación de monólogo (*Ibíd.*, 105). Pero la importancia que queda subrayada en el primer momento es que el alma es ella misma, es decir, es la luz reflejada en los cuerpos, para pasar a un tercer momento en que reconoce que ella no pasa de ser un mero reflejo de otra luz. Esa otra luz es el intelecto, que a su vez aparece como la difracción de la luz del Uno primordial.

En estos tres pasos el alma aparece como la mediadora entre el mundo sensible y el mundo de las imágenes, de las ideas eternas. Es así como se

alcanza, en Plotino, la belleza original, mediante un trayecto que parte de la belleza del cuerpo, pasa por la belleza del alma y alcanza la belleza del intelecto. Y ¿qué significa alcanzar esa belleza del intelecto? Implica en Plotino el reconocimiento de un "moi" totalmente distinto del cuerpo, que se alcanza a través de una independencia del sujeto de la influencia exterior a sí mismo. Eso implica una toma de consciencia ética y a la vez una significación de pureza del alma, liberada de la materia. Una pureza del alma implica una pureza de pensamiento. Así, ese "moi" pasa del nivel del alma a otro nivel, que es el intelecto. ¿Y qué es el intelecto? Es un pensamiento del Todo. Es salir de un nivel "parcial, exterior, tramposo, angustiante" hacia una "visión total e interior" (Ibíd., 106).

Alcanzado ese nivel del intelecto, el "moi" del hombre toca una visión total de la realidad, desapareciendo cualquier punto de vista particular. Y eso se alcanza a través de la interioridad de la consciencia, que a su vez posibilita el acceso a una "universalidad del pensamiento del Todo" (Ibíd., 106). De esa manera, carecería de sentido mantener un sentimiento estético y erótico del "moi" dentro de una visión plotiniana. Precisamente porque respecto al sentimiento estético, esos tres pasos ya operan una metamorfosis, mientras que respecto al erótico, sería el cumplimiento de un mero papel de acceso a una interioridad y a una universalidad. Este hecho está relacionado con lo que plantea Platón sobre la cuestión del amor carnal o deseo sensual, como reminiscencia débil y borrosa de una emoción amorosa que el alma ha experimentado anteriormente, frente a la belleza eterna. En estos términos hay una relación entre un Eros inferior y un Eros superior: el primero es aquel en que Narciso se deja atrapar y el segundo aquel que lo impulsa hacia Psyché y donde se encuentra el Bien en toda su pujanza.

Al concluir su lectura, Hadot introduce una pregunta: ¿No estaría Narciso, en su estado de locura, intentando alzar un vuelo del Eros inferior hacia un Eros superior? (Ibíd., 108). Es esa una cuestión interesante, tratándose de un planteamiento sobre el amor. Sin embargo, lo que llama la atención para nuestro análisis es más bien una reformulación de esta pregunta: ¿no estaría

Narciso, en su estado de aparente locura y tras el descubrimiento de "Iste ego sum" intentando simplemente convivir con estas dos realidades, es decir, con lo imaginario del mundo visible y lo simbólico representado por Psyché?

Nos parece que en esta línea de pensamiento hay también en Plotino una metamorfosis que se opera entre la belleza del cuerpo conectado con una realidad meramente imaginaria y otra que impulsa hacia un descubrimiento que se traduce como una pureza de pensamiento, que a su vez produce la apertura hacia una comprensión simbólica del mito.

Lo interesante es que en Plotino la muerte de Narciso se atribuye al hecho de que él se dejó engañar por lo ilusorio del mundo sensible, precisamente cuando le faltaba efectuar otros dos pasos en dirección al alcance del Intelecto como posibilidad de pureza de pensamiento. En estos términos, a Plotino se le escapa aquello que Hadot se pregunta al concluir su trabajo. Para Plotino, Narciso muere hipnotizado por una realidad parcial, imperfecta, caracterizada por el engaño que es el mundo sensible. Mientras que para Hadot, ya se hace presente la pregunta que despeja la invención del hombre moderno, del hombre que se enfrenta a un estancamiento posibilitado por el afán de un descubrimiento de la distancia entre una instancia inferior y otra superior.

De esa manera se aclara, en la forma plotiniana de concebir el mito de Narciso, que el planteamiento de Foucault es certero en lo que se refiere a la reciente invención del hombre. La acreditación incontestable está presente en el hecho de que en la antigüedad, a pesar de que el hombre también está obviamente atravesado por el lenguaje, los estancamientos producidos no servían como punto de referencia de una muerte simbólica, ocasionando por consiguiente una primacía de la muerte imaginaria como fenómeno explicativo para la comprensión dinámica de una forma de pensar.

Por otra parte, considerando que Plotino utilizó argumentos extraídos de una referencia platónica, se sirve también de una analogía mitológica para generar un pensamiento filosófico capaz de establecer implicaciones religiosas dentro de la definición teórica del cristianismo primitivo, como puede verse en Brown (1988). En este sentido, el hombre moderno viaja en las metamorfosis del

propio Narciso que, pese al hecho de que en la mitología "se (...) muere fatalmente, por afirmar su humanidad (...) su muerte lleva el signo de la vida..." (Jiménez, 1993, 54). Y el signo de la vida, como hemos visto anteriormente, es aquello que, escapando a la inercia del cadáver, apunta directamente a la subsistencia de lo simbólico, sea por el eco de una voz o sea por la propia transformación de Narciso en una flor, que asume en su existencia su mismo Nombre. Y nombrar es evocar un conocimiento, una vida, como vimos con el ejemplo del hermoso niño nacido de Céfiso y Liríope.

En la misma línea de la referencia de vida y muerte en el mito de Narciso, como un pasaje entre lo imaginario y lo simbólico, existe un punto de extrema importancia que acompaña a la analogía de ese giro metamórfico. Nos referimos a la religión, materia considerada por Plotino en el marco del cristianismo primitivo, tal y como nos cuentan Alliez y Feher (1989, 47-8), de un modo totalmente distinto a la cosmología griega y a la escatología cristiana. En efecto, Plotino consigue una especie de ruptura entre los dos modos de pensamiento vigentes en la época, que son la "exaltación del cuerpo gracioso característico de la edad clásica, pero también alejado del horror fascinado de la carne que experimentan los movimientos gnósticos y los primeros Padres de la Iglesia".

Según estos autores, al definir la imagen del cuerpo como un reflejo del alma, Plotino alcanza una especie de "amplitud teórica decisiva" apoyándose "en un bello porvenir narcisista" (Ibíd., 48), idea que comparten con Pierre Hadot y Julia Kristeva. Ahora bien, ¿cómo se opera ese "porvenir narcisista"? Ya lo hemos visto con Hadot. Sin embargo Alliez y Feher aportan algo muy importante en la visión plotiniana, al distinguir entre el pensamiento que caracteriza la época de los Padres de la Iglesia, - más específicamente San Agustín y la consideración occidental del cuerpo -, y la visión de Plotino apoyada en el porvenir narcisista.

Por parte de Plotino, la síntesis que se puede extraer es que el cuerpo es un reflejo degradado y absorbente del alma, al mismo tiempo que es el punto de partida para su reflexión. Mientras que en el pensamiento occidental a partir de San Agustín, lo que prevalece es el combate contra la carne, pasando a ser un

indicio clave de que el "cuerpo continúa siendo a la vez, el síntoma irreductible del pecado original del hombre, pero también el objeto de su búsqueda de salud" (Ibíd., 80).

Es así como los autores explican la conversión del catolicismo occidental, es decir, sin la presencia del carácter plotiniano de la fusión alma-luz divina, puesto que lo más perseguido pasa a ser "la resurrección en un cuerpo implacable y glorioso" (Ibíd., 80). Es decir, la operación que aquí se va a efectuar es la bifurcación de una cuestión primordial, que es la vertiente de la expresión del deseo. Un deseo que, como hemos visto en Plotino, es alcanzado por una evolución dividida en tres momentos: belleza del cuerpo, belleza del alma y belleza del intelecto, que permitiría acceder a un Todo, o aun pasar de una exterioridad a una interioridad. Es lo que Alliez y Feher definen como el momento de "reflexión-absorción de la luz inteligible" (Ibíd., 81), característica fundamental de la filosofía neoplatónica y del misticismo cristiano de los Padres del desierto. Mientras que al paradigma de la Iglesia cristiana de Occidente los autores lo califican de "voluntad-voluptuosidad", - cuyo precursor es San Agustín - calificación que implica básicamente un modo de pensar continuado sobre "la encarnación irrevocable del espíritu en la carne" (Ibíd., 81).

Situado en un extremo opuesto a la concepción plotiniana calificada por Alliez y Feher de "reflexión-absorción de la luz inteligible", y al mismo tiempo distinto de una relación de "voluntad-voluptuosidad", marca agustiniana del combate contra la carne, aparece el pensamiento defendido por la visión de los gnósticos. Williams (1989) define el gnosticismo como un conglomerado de sectas, algunas de las cuales fueron incorporadas al cristianismo, mientras que otras quedaron al margen. Poseían varias denominaciones que correspondían a sus fundadores, siendo los más conocidos los valentinianos, los basilideístas u otras que llevaron nombres de figuras mitológicas pertenecientes a una literatura propia, por ejemplo los "shetianos", en referencia a Seth o los "nasserianos", a Nass (la serpiente); finalmente, algunos poseían la denominación de "gnostikoi" - conocedores - (Ibíd., 131). Sin embargo lo que conviene subrayar aquí, dentro

de un apartado destinado a la vida y la muerte, es el hecho de que los gnósticos se basaran en determinados mitos para desarrollar su pensamiento.

En primer lugar, hay que destacar que los gnósticos no se sirven de una referencia al mito de Narciso, sino de un elemento desencadenante de un pensamiento contenido en un diálogo entre Juan y Cristo después de la resurrección de éste (Ibíd., 132). El interés reside precisamente en el hecho de que cuando Williams profundiza en su análisis sobre la creación del cuerpo humano utilizando como fuente documental los "Hechos apócrifos de Juan", aparecen referencias muy sugerentes a elementos utilizados tanto en la narración ovidiana del mito de Narciso como también a una terminología semejante a la utilizada por Plotino en su obra "Sobre lo bello". Veamos. La creación del ser humano no posee "ab initio" una dimensión física, sino que obedece a una imagen mental. Dios posee una calidad de invisibilidad, por lo que la personificación de la imagen queda atribuida a un espíritu llamado Barbelo. Sabiduría (Sophia) es un atributo divino que abandona la armonía del mundo divino para engendrar su propio pensamiento, que no es sino un reflejo divino.

En este punto ya se percibe que los elementos utilizados son los mismos, y obedecen al mismo dilema que acabará apuntando al nacimiento o a la creación del hombre. La imagen no existe en lo divino pero le es otorgada la posibilidad de ser personificada. La sabiduría aparece también desplazada de un ideal divino para que pueda engendrarse en forma de pensamiento. Es decir, los mismos puntos, imagen y pensamiento, aparecen en los gnósticos bajo el signo de un intento de dar a luz al hombre.

La cuestión queda más clara cuando Williams (Ibíd., 135) subraya el hecho de que en la versión observada de los "Hechos apócrifos de Juan", cuerpo psíquico y cuerpo material - simbólico e imaginario - no se confunden: "La imagen humana, encerrada dentro de su corteza de carne, está atrapada como pensamiento en una cárcel" (Ibíd., 136). Pero, ¿qué significa atrapar la imagen como pensamiento? Un indicador de un deseo de hacer nacer un hombre distinto de la concepción meramente ilusoria. Sin embargo, la lógica que

emplean los gnósticos impide en este momento cualquier posibilidad de acercamiento al hombre moderno, puesto que la preocupación que los invadía era más la de mantener el cuerpo como una imagen divina distinta de la imagen animal. Eso significa que su preocupación se mantenía meramente en torno a una distinción imaginaria, o sea, no se debía copular, pues era una actitud de los cerdos y de los perros; es más, se da el hecho de que a pesar de renunciar a la sustancia corporal, daban demasiada importancia a la forma física del hombre como un reflejo de lo divino (Ibíd., 142).

En suma, lo que puede deducirse del movimiento gnóstico a partir de esa visión planteada por Williams es que los gnósticos se quedaron atrapados en la disyuntiva entre imagen y cuerpo, quedaron presos en una posición deliberadamente opuesta entre el rechazo del cuerpo y al mismo tiempo una defensa diferenciadora de ese cuerpo frente a las demás especies vivientes. En otras palabras, no llegaron a acceder al último paso que Narciso dio tras nombrarse "Iste ego sum". Tan sólo se contentaron con el collage realizado por los trescientos sesenta y cinco ángeles que trabajaron la formación del cuerpo humano contenido en el relato de la versión extensa de los "Hechos apócrifos de Juan" (Ibíd., 135), de la misma manera que Narciso tomó contacto con su yo a partir de la unificación de los distintos movimientos de sus miembros observados en el reflejo de su imagen. Una vez realizado el collage, decidieron preservarlo de cualquier vestigio de semejanza con cualquier otro ser animado de la naturaleza. Pero no pasó de una relación collage versus collage.

Con este paso, concluimos un nuevo recorrido de la relación vida-muerte desde una concepción analítica refrendada por los elementos propiciados por el mito de Narciso, pasando ahora a otro momento de singular importancia, por ser portador de las bases para una cuestión que en el mito de Narciso hemos trabajado como transposición hacia el conocimiento que implicaba una muerte imaginaria en la narración, a la vez que simbólica, en una perspectiva del hombre moderno.

Partimos ahora del punto que envuelve la cuestión de la imagen del cuerpo del muerto dentro del mundo antiguo romano, más específicamente de la

transición entre mortalidad e inmortalidad atribuida al cuerpo del emperador romano.

Seguiremos el análisis de Dupont (1986) sobre el tema en cuestión, donde afirma de entrada que "El monarca del occidente cristiano tiene dos cuerpos: uno humano y otro divino" (Ibíd., 397). La importancia de estos dos cuerpos aparece en dos esferas: la de lo privado y la de lo político. La divinización del cuerpo - y no del alma - se hace notar a través de ceremonias públicas en que el cuerpo fabricado a través de una escultura de cera era incinerado en un ritual que ratificaba la metamorfosis entre lo humano y lo divino.

La palabra divinización en latín equivale a "consacratio" y señalaba en Roma precisamente una transposición de un espacio dominado por lo profano hacia otro espacio sagrado. Dicho esto, la autora justifica la afirmación de que divinizar era más bien un acto de consagración. Un dato de extrema importancia señalado por Dupont es que sólo se podía consagrar a un emperador una vez muerto, pues el ritual exigía la ocupación de un espacio apropiado.

Esta cuestión del espacio posee su importancia porque la tierra tenía la capacidad de purificar al muerto, que debía pasar por ese proceso dentro de un espacio atravesado por un sentido religioso. Una vez en el "sepulcrum" sería imposible arrancarlo de allí, como también consagrarlo, puesto que para ello se exigía un espacio propio: el templo. Ese impasse se salvaba con la institucionalización de dos rituales: uno en el que se enterraba el cuerpo del emperador de una forma utilizada cotidianamente, es decir, en el "sepulcrum", llamando a ese cuerpo "ossa", mientras que la otra ceremonia, la de la consagración, se realizaba a través de un "cuerpo" de cera llamado "imago", destinado a ser inmortalizado en un templo.

El detalle importante sobre el que Dupont llama la atención es que la "imago" no posee el significado dado a la palabra imagen en la lengua castellana, puesto que no guarda una relación entre significante y significado y además, "ossa" e "imago" forman un todo que contextualiza al emperador como hombre y como divinidad. Es decir, que no se disocia por ninguna hipótesis lo humano de lo divino.

Durante el "funus imaginarium" -la ceremonia de la consagración-, al ser incinerada la "imago" del muerto por el nuevo emperador, un símbolo representado por un águila era lanzado a los cielos en dirección a los dioses, lo que servía como un símbolo contrario al del rito proferido con los "ossa", en que descendía hacia las profundidades de la tierra. Sin embargo, señala Dupont que la expresión "funus imaginarium" ya existía anteriormente, y se aplicaba tan sólo a una ceremonia de construcción de un "sepulcrum" cuando no era posible realizarla con la presencia de los "ossa". Podemos resaltar ese juego entre imagen y cuerpo ausente que funda un sistema perfectamente sustituible por las figuras de la metonimia y de la metáfora, donde la "imago" del "sepulcrum" era parte del cuerpo del muerto; por tanto un claro reemplazamiento de una parte por el todo (Ibíd., 406-407).

En definitiva, "ossa" e "imago" componen el cuerpo del emperador romano. Uno es de carácter eminentemente humano, sólo puede desaparecer bajo tierra, pero permanece presente en las tumbas erigidas, mientras que la "imago" desaparece con la incineración en una especie de rito de ejecución. Esa ejecución concede a la "imago" un carácter divino e inmortal simbolizado por la figura del águila que sube a los cielos en presencia del pueblo romano (Ibíd., 416).

Concluye Dupont diciendo que el emperador posee dos cuerpos en la contextualización de su propio cuerpo, de tal suerte que la forma se reserva a lo divino, mientras que la carne queda del lado de lo humano. Con esa referencia se entiende mejor lo que nos dice Dupont al principio, cuando subraya los espacios de lo privado y de lo político. El carácter privado es el del hombre, mientras que el político pertenece al plano divino, puesto que para gobernar hay que estar por encima de los hombres, pero no de una manera humana - sujeto al riesgo de cometer una acción tiránica. Para gobernar debe poseerse otro carácter, que corresponde precisamente al ámbito de lo divino. El cuerpo privado es un soporte carnal y así, "los romanos para evitar la tiranía habían inventado una imago inmortal, el cuerpo divino del poder absoluto" (Ibíd., 418).

Ahora bien, en esta antigua costumbre de los romanos aparecen diversos puntos de cruce con nuestra articulación de los parámetros de vida y muerte dentro del contexto del mito de Narciso. Lo más interesante es que ello constituye ya una conceptualización de las costumbres, pero sin perder su punto de contacto con el mito.

El primer aspecto destacable es la problemática del cadáver que, como ya hemos subrayado anteriormente, no habla, pero resuena en aquello que hubo de atravesamiento de la palabra. En el ejemplo histórico de Dupont nos parece encontrar un nuevo desdoblamiento que da cuenta de ese atravesamiento en el otro extremo de la existencia humana. Si antes ya señalábamos que el bebé al nacer, al igual que Eco, necesitaba de alguien que le transmitiera las primeras frases, palabras, para que poco a poco empezase un proceso similar, pero operando un cambio de sentido generado por la puntuación que retorna de una forma distinta, ahora en la Roma antigua vemos otro tipo de actitud en virtud de la cual el emperador muerto, no pudiendo hablar - además de no poder salir de la tumba que le fue designada -, encuentra otra forma de hacer eco de su existencia.

Lo interesante es que el desdoblamiento aparece precisamente a partir de la interrupción del proceso vital del cuerpo animado. Se forma entonces una "imago" semejante a la que poseía el emperador y aquí Dupont añade un nuevo dato, que es la realización del "funus imaginarium", posterior a la fecha del entierro de los "ossa". Es un dato curioso, considerando además que la "imago" de cera (eikôn), tras el primer ritual, era situada en un lecho funerario, pintada de un color amarillo, con el objetivo de dar un aire enfermizo, y vivía siete días de agonía; recibía atención médica diaria, con la finalidad de informar a los ciudadanos del diagnóstico, hasta que en el último día certificaban su fallecimiento (Ibíd., 404).

La cuestión aquí es inversa a la de Narciso que, al recopilar su fragmentación, obtuvo el primer conocimiento de su yo y se precipitó a su muerte. En el hombre moderno equivale a la desaparición del ser bajo la instancia simbólica. Al emperador muerto le hacen una imagen pero no de la

totalidad de su cuerpo, sino de una parte de él. Con ello se observa todo un proceso inverso al de Narciso, que con un collage de varias partes de su cuerpo forma un yo y de ahí desaparece simbólicamente. Al emperador romano muerto se le entierra y se fragmenta su imagen, de ahí que posea su lógica el sentido que Dupont da a la palabra "imago", como distinta de la acepción corriente de imagen en castellano. Es coherente, porque el primer gran motivo para fragmentar la imagen humana es su estatismo, lo humano es del orden del ánima. En consecuencia el hecho de fabricar una "imago" a través de la representación de una parte del cuerpo, parece ser la única forma lógica de reemplazar metonímicamente la imagen estática, sin ánima y sin voz.

Pero al final del proceso ritual del "funus imaginarium" ocurre un tercer movimiento totalmente revelador de una metamorfosis. El cuerpo humano desaparecido bajo tierra se hace presente en un "sepulcrum". El cuerpo divino representado por la "imago" de una parte vuela hacia los cielos transformado en un águila. Si tuviéramos que hacer una síntesis de esos tres pasos, enlazándolos con la muerte de Narciso y sus efectos sobre el hombre moderno, ésta podría expresarse de la siguiente forma: Narciso hace un collage de su imagen reconociéndose en un yo - muerte del hombre moderno -, mientras que al emperador romano se le desarticula su reconocimiento de la imagen con la llegada de la muerte; es la otra posibilidad que faltaba por referir. Calla la voz del cuerpo; cesa la mirada de sus ojos; pero siempre sobra algo, un resto mortal y un resto inmortal que estará vagando entre la imagen y el símbolo.

En el caso particular del emperador romano muerto, sus restos mortales se encaminan a la tierra, dentro de un espacio religioso, mientras que su "imago", resto representativo de una parte de su cuerpo, permanecerá siempre presente en el templo con un carácter divino, pero no antes de ser metamorfoseado y alcanzar los cielos. De ahí que dijéramos que el cadáver calla ante la muerte, pero la voz no cesa ante el cadáver. Es decir, ante los restos la voz siempre intentará una maniobra para una posible re-significación. Lo que queda en cada uno de los vivos es la imagen del "sepulcrum" como un último recurso creado por la humanidad para la significación del resto mortal. En

definitiva, la "imago" representa el símbolo fragmentado de la unificación imaginaria, que ahora pasa a ser un resto derivado en el nivel de lo divino.

De todo ese proceso vivido en la Roma antigua, lo que resulta más decisivo para el descubrimiento o invención del hombre moderno es la idea de resto. Un resto que será descubierto tan sólo con la invención del hombre moderno, puesto que será con la operación realizada en el hombre a partir de las instancias imaginaria y simbólica como se percibirá lo real en tanto que indicador de que algo no puede ser simbolizado, aunque sea imaginado, toda vez que eso que sobra, ese resto, será mortal para la propia existencia del ser humano y será inmortal para todo intento de re-significación que pretenda dar un sentido a lo mortal.

Nos quedamos pues, con esa importante contribución de la noción de resto y el intento incesante de la humanidad de atribuirle una significación, sin olvidar, todavía, que ese resto es lo que en la realidad gana un estatuto divino. Un estatuto divino que se hace presente aun estando ausente, además de poseer, como en el caso del "emperador-dios" (Dupont, *Ibíd.*, 397), una calidad inmortal que lo divinizaba y que le permitía gobernar, desde ese lugar, por encima de la referencia de lo humano común.

Con esto tocamos una relación importante en la concepción de vida y muerte que hemos venido discutiendo. Ligado a la muerte existe un resto inseparable. Y es eso lo que va a permitir que se conciban las metamorfosis. Así se hizo con Eco, cuyos restos sirvieron para revestir una piedra. También se dio con Narciso, al quedar transformado en una flor. Es decir, hay una estrecha relación que acompaña la "consacratio" de un resto y su divinización, tanto en el mito como en las costumbres. Con eso queda aclarada la importancia concedida a Eco a través de la consagración de una voz y a Narciso como la consagración de una flor.

Con esa idea, nos proponemos ahora considerar los posibles efectos de ese resto cuando se intenta atribuirle un sentido. Para aclarar este resultado seguiremos el análisis hecho por Kristeva (1987) sobre un cuadro de Hans Holbein el joven, que vivió entre 1497 y 1543. El cuadro se titula "El cuerpo de

Cristo muerto en la tumba" pintado en 1521, patrimonio del Museo de Bellas Artes de Basilea.

Kristeva comenta la impresión que Dostoievski imprime al personaje central de su obra "El Idiota", cuando al hacerse con una copia de "El cuerpo del Cristo muerto en la tumba", grita golpeado por una súbita inspiración: "¡Este cuadro!... ¡Este cuadro! ¿Pero no sabes que al mirarlo un creyente puede perder la fe?" (Kristeva, *Ibíd.*, 247). Otros pasajes importantes que Kristeva extrae del texto de Dostoievski apuntan a una reflexión sobre las impresiones que un personaje secundario de "El Idiota", Hipólito, teje sobre "el cuerpo del Cristo muerto en la tumba". Llama la atención el hecho de que se asigne al cadáver de Cristo un carácter humano marcado por el sufrimiento padecido antes y durante su crucifixión y resalta la rigidez del cadáver, considerando que el lienzo guarda la imagen de un rostro pintado con un trazo de extrema naturalidad, de tal modo que cualquier hombre, al pasar por idénticas torturas, esbozaría trazos similares. Por otro lado, resalta el aspecto de realidad y no meramente simbólico que la Iglesia intentó siempre transmitir en lo tocante a la muerte de Cristo, a la vez que se pregunta cómo los que estuvieron presentes en la ejecución de Cristo, al ver bajar el cuerpo de la cruz, podían creer que ese cadáver resucitaría, esto es, cómo triunfaría sobre la muerte, ya que ésta es algo del orden de lo natural.

Dicho esto, la autora transcribe un pasaje de "El Idiota" que guarda la clave de lo que venimos comentando sobre la temática del hombre moderno, su muerte y, más recientemente, la referencia al resto. Dice Dostoievski, tras hacer una consideración sobre la inexorabilidad de la naturaleza frente a la finitud del individuo representada en el cuadro: "(...) sería más justo, mucho más justo, asimilarlo con una enorme máquina de construcción moderna que sorda e insensible, estúpidamente, habría agarrado, triturado y engullido un gran Ser, un Ser sin precio que se coloca en situación de igualdad, apoderándose de toda la naturaleza, con todas las leyes que la rigen, con toda la tierra, la cuál sólo ha podido ser creada para la aparición de este mismo Ser." (citado por Kristeva, *Ibíd.*, 249).



Figura 3 - Hans Holbein. El cuerpo de Cristo muerto en la tumba (1521). Museo de Bellas Artes. Basilea.

Con estos datos y con otros que añadiremos como resultado del análisis de Kristeva, empezaremos a delimitar los puntos principales de interés para nuestro propio estudio.

El primer punto interesante es el carácter humano comentado por Dostoievski, por guardar extrema similitud con el trazo que los emperadores romanos también poseían a través de sus "ossa" destinados a la tierra, a la naturaleza y obviamente a lo que guarda de referencia con el campo religioso y el "sepulcrum". Hay una armonización con el trazo de realidad que la Iglesia conserva frente a la muerte de Cristo.

Por otro lado, el carácter de divinidad también se hace presente aquí en la medida en que la pregunta que amenaza o que angustia al personaje de Dostoievski es precisamente una pregunta por un saber si quien presencié la escena de la crucifixión de Cristo y la bajada del cuerpo muerto de la cruz, creería en la resurrección como algo indispensable para mantener el carácter de divinidad y consecuentemente algo que podría llegar a sustentar una fe.

Al igual que entre los ciudadanos romanos, hay algo en esta indagación que exige la presencia de un análisis del orden de una "imago" que también resurgía tras el entierro y posterior ascensión al cielo, guardando el rasgo de primordialidad que se le exigía para la confirmación de un gobernante. Es decir, el carácter meramente humano necesario para una identificación con la humanidad fue cumplido.

Por más que el "Idiota" perdiera su fe al mirar el cadáver de Cristo encerrado en la tumba y con toda la fuerza de similitud con lo humano que exhibía su rostro, el secreto reside en el hecho de que se anuncia una

resurrección y es eso lo que hay de divino para consuelo de la fe de la humanidad, que está destinada a ser tragada, en tanto sujeto, por la "enorme máquina de construcción moderna".

Ya hemos señalado la construcción del sentido de la muerte de Narciso dentro de una concepción del hombre moderno, esto es, que su muerte es simbólica. Ahora añadimos que lo más importante de la expresión "Iste ego sum" es precisamente la atribución que Narciso reconoce a través del "sum".

Con esta afirmación aparecerá más clara la frase que corroboramos con Jiménez (1993, 32) al decir que Narciso, al atravesar la fina capa de agua, alcanza por fin el conocimiento de sí mismo, pero que ese conocimiento le suponía la muerte.

El precio pagado por el descubrimiento de Narciso fue, pues, su propia muerte. Pero ¿cómo articular esa muerte en Narciso, en el caso de que él reconociera solamente a un "ese", - es decir un otro - y a un "yo"? Para que se concrete su muerte, lo más importante emerge en la medida en que enuncia el "sum". El "sum" es del orden del ser. Y será precisamente el ser el que tras ser enunciado por Narciso, le aportará un carácter de modernidad. Con eso queremos decir que no tendría sentido hacerse la misma pregunta que Narciso al expresar "Iste ego sum", si ese "sum" le hubiera aclarado su yo. Las preguntas: "¿Qué hacer?" ¿Debo ser solicitado o solicitar? ¿Y para qué seguir solicitando? Lo que ansío lo tengo en mí; la abundancia me ha hecho indigente. ¡Oh, ojalá pudiera yo separarme de mi propio cuerpo!" (465-468), apuntan directamente a que su "ego" ya había sido descubierto en el "Iste", pero como ser ese otro del yo le hizo preguntarse tantas cosas.

Es aquí donde reside el carácter de modernidad del hombre como invención reciente: su ser es lo que le hace desaparecer bajo su carácter simbólico. Y al desaparecer su ser se hace necesario buscar significaciones para él. Por tanto, la precipitación de Narciso como paradigma del hombre moderno no apunta a una muerte meramente imaginaria. Será más bien la precipitación del hombre moderno que con el descubrimiento del yo precisamente en el lugar del otro se pregunta qué hacer con ese descubrimiento

cuyo vislumbre no le completa - más bien lo "descompleta" - por la propia falta de claridad en lo que acaba de nombrar: "Ese soy yo"; "Aquél soy yo"; "El otro soy yo". Lo que entra para aclarar lo que de enigmático hay entre el "ese", "aquél", "otro" y el "yo" será precisamente el "ser", que al cabo de todo entra más como interrogante o por lo menos como lo que va a generar una serie de interrogantes: "¿Qué hacer?..."

Esa muerte simbólica del hombre moderno nos la enseña Dostoievski con "El Idiota", al subrayar esa desaparición del "Ser" por una "máquina de construcción moderna" cuyo trabajo le agarra, tritura y engulle de forma silenciosa, dado su carácter de sordera. La importancia de esa referencia en la comprensión de la desaparición del ser es que el silencio mismo es indicador de un resto que se hace presente en la ausencia de la palabra. Es un silencio que siempre certifica la inexorabilidad mortífera que hay en el estancamiento de la palabra y que remite a la presencia de un resto indescifrable en la propia interrupción de la frase.

El resto está presente en el propio cuerpo con vida y es lo que permite buscar significaciones para lo que está perdido. Ante el silencio del cadáver queda patente más que nunca la necesidad de una búsqueda de significación para aquel ser que ha desaparecido. Como solamente existe la presencia real de un resto, en toda su pujanza mortífera, la salida ya era planteada por Dupont (1986) como una apelación a la metonimia de la parte por el "Todo".

En ese punto, la riqueza de la observación de Dostoievski reside en el hecho de que el gran Ser, aquí representado por la figura de Cristo, representante del Todo, es decir, lo que posee características de un gobernador y por lo tanto poseedor de un carácter divino, se igualó al ser común de la tierra, es decir, quedó equiparado a toda la naturaleza, siendo tragado por la inexorabilidad que le es propia y quedando tan sólo como un resto.

Sin embargo la metonimia como única salida tiene que continuar, puesto que ha de ser reemplazada de alguna forma la incomprendibilidad de la que hace eco, aunque sin sonido. En este sentido, la muerte testimoniada por los que estaban en presencia del cadáver no puede querer decir nada más que la

muerte de un ser, al mismo tiempo que enseña la evidencia de un resto. Aquí nos parece mejor sustituir la expresión "resto mortal" por la de "resto mortífero", puesto que la presencia de ese resto desnudado por la presencia del cadáver es lo que obliga a los que observan a reemplazar la parte por el Todo. Es decir, hay que metonimizar para intentar evitar de alguna manera el encuentro con ese resto que reside en cada uno, por el hecho mismo de que si el "ego" adviene del "Iste" y si ahora "Iste" es tan sólo un resto mortal, el único ser que habita en "ese" "yo" es la muerte. Por eso se entiende mejor "Iste ego sum" = "Ese soy yo" = "Otro soy yo" = "Otro es un resto" = "Otro es un resto mortal", lo que sobraría de esa lógica es solamente: "(Resto) ego sum", es decir, Mortal soy yo o, simplemente, que el resto es mortal y soy yo.

El Todo pasa a ser el resto y la parte pasa a ser el yo. Si el Todo es mortal, yo soy mortal también. A ese mismo resultado llega Kristeva sólo que por caminos diferentes. Ella sigue el trayecto en que Dios muere para el ser humano, "luego yo muero". Su forma de tocar la discontinuidad, el estancamiento del que venimos hablando, se remite a un desplazamiento semántico que da un sentido al sacrificio de Cristo en una dimensión que parte de la inevitabilidad de su muerte hacia la posibilidad de la resurrección.

En estos términos apunta Kristeva que la discontinuidad es vivificante; provoca un estancamiento, aunque en él mismo hay vida. En este punto Kristeva se remite al psicoanálisis para mencionar la importancia de los diversos momentos de separación con que se enfrenta el ser humano en la vida. Son ellas: "el nacimiento, el destete, la separación, la frustración, la castración." (Kristeva, *Ibid*, 269). A continuación añade: "Estas operaciones reales, imaginarias o simbólicas, estructuran necesariamente nuestra individuación".

Y en este punto retomamos la discusión para vincular a estos datos la noción de resto. Él se hace residuo de todas esas operaciones en la medida en que en todas ellas se presupone una pérdida de algo. Así, lo que apunta Kristeva de vivificante en ese estancamiento se corresponde con la posibilidad única que posee el ser de dar significación a su existencia. Sin embargo, a través de la lógica según la cual todo ser, precisamente para tornarse humano,

ha de pasar necesariamente por esa serie de interdicciones - hecho que va a desplazarse metonímicamente a toda acción de su existencia -, resulta que toda significación que se atribuya a ese ser sólo podrá aparecer como la presencia de eso que está perdido.

Es decir, la ausencia de algo que fue perdido se transforma en una presencia real de ese residuo. Estamos hablando del resto. Será precisamente eso que en última instancia vivifica la existencia del ser a través de la presencia de una pérdida, lo que en otras palabras sería lo mismo que decir que el sujeto del que estamos hablando es el del ser desaparecido bajo una cadena significativa que en todo momento reclama una significación.

Como la imposibilidad de aprensión de eso que fue perdido se desplaza incesantemente en la búsqueda constante de una significación, la muerte representada por el cadáver significa que a éste - en un estado de rigidez - le está literalmente vetada esa posibilidad de buscar una significación para su estado, puesto ya que no le es permitido hablar. Y es esto lo real a lo que los seres humanos intentan vanamente dar una significación, pues lo único que se consigue del cadáver es el mayor de los silencios. Con ello, no hay ninguna posibilidad para quien lo contempla de obtener significación alguna, quedando la salida del "Iste ego sum" como único consuelo. Y nada más. Por más que surja un interrogante del tipo "¿qué hacer?" que le dé un sentido, nunca será como decir que se consiguió una significación para el resto. La significación posible aquí consiste en pasar a convivir bien con ese resto.

Tiene razón Kristeva al señalar que ese estancamiento es vivificante. Pero hay que entender que es vivificante en la medida en que allí reside el motor metonímico, es decir, lo que hace que uno siempre esté intentando aprehender ese resto que, como será siempre vaciado de significación, vivifica al sujeto en su búsqueda incesante. En definitiva, lo que vivifica es lo mortificante de la expresión "Iste ego sum", en su vertiente "[Resto (ego sum)]". Con esta operación queda más clara la precipitación del ser con su permanencia en lo simbólico.

Pero el gran salto que da la religión cristiana es que, después de reemplazar la parte por el Todo y haber podido aparentemente atraparse a sí misma en aquello que cuestiona Dostoievski - la pérdida de la fe por una pura identificación del carácter humano de Cristo -, ofrece otra salida magistral con una doble función. Primeramente, responde a la angustia de los que están atrapados por el carácter humano, mortal, que Cristo les muestra, con la resurrección. Esto significa que, al tiempo que reemplaza la metonimia de la "consacratio" - pues se diviniza ante algunos y sube al cielo al encuentro de Dios -, deja abierta la posibilidad de que, como él, todos los humanos puedan pasar por el mismo proceso y llegar hasta el Padre. Queda así completado el pensamiento metonímico entre el resto y cada uno de los seres vivientes.

Así, la muerte de Cristo aparece en la representación de Holbein como la propia "...máquina de construcción moderna", sorda e insensible, pero a la vez sensibilizadora de los que la contemplan. Una de las razones que separan el Cristo de Holbein de sus demás plasmaciones pictóricas reside precisamente en aquello que le corresponde a la mirada individual de cada sujeto al contemplar un cadáver. El está solo, abandonado, rígido a pesar de guardar algún trazo humano, y sobre todo encerrado y con una pesada losa sobre su "sepulcrum". El permite, por su soledad, ser contemplado desde la propia soledad del espectador. Aquí lo que hay de desdoblamiento es precisamente la soledad. No tiene ninguna otra importancia un desdoblamiento como el efectuado en la imagen con que Caravaggio plasmó su Narciso. Aquí la imagen es inanimada y opera del otro lado de una estructura. Sale de una composición que - estructurada a través de un collage - organiza el propio descubrimiento del yo por medio de un imaginario, para encontrar la mayor significación que el hombre moderno pudo dar al desdoblamiento de una "in-magen".

Lo que se descubre aquí equivale al gran atravesamiento, es decir, aquello que, según Jiménez (1993), exige la muerte para poder ser alcanzado. Hay que morir porque en el desdoblamiento no hay sólo una imagen animada que posibilita un conocimiento, sino que lo que ofrece mayor peso - el resto - siempre se intentará rescatar en una significación que en último término es

reclamada por la "in-magen" del "Iste", y que salpica al yo con un resto nunca aprehensible.

El Cristo de Holbein es preciso en aquello que proporciona. Y lo que proporciona es un desdoblamiento en el sentido de que en el "sepulcrum" no reside ya la nada. Allí reside algo que se ve, sólo que no se sabe lo que es. Siempre será un resto al que, como tal, toda la capacidad simbólica del hombre no consigue dar una significación única. Lo verdaderamente decisivo es que cada uno sepa que el "sepulcrum" no está ya vacío, y como no se sabe de lo que está lleno, cada uno ha de rellenarlo con lo que fuere capaz, esto es, con aquello que es característico del ser y más precisamente del ser humano: con el lenguaje. Un lenguaje que es facultad exclusiva de los que permanecen vivos. Y lo es hasta que un día se calle y el resto - el mortal - sirva otra vez para ocupar el vacío irrellenable del "sepulcrum", que a su vez sólo tiene sentido en la acepción romana que nos comenta Dupont (1986), es decir, el "sepulcrum" que pertenece al muerto, a los restos mortales, pero que fue inventado precisamente cuando no había "nada" para hacer presente al resto.

En definitiva, el mito de Narciso en su vertiente de vida y muerte revela a la invención del hombre moderno algo de suma importancia que está en el nivel del mito mismo. El mito significa, como nos dice Ruiz de Elvira (1975, 11) aquello que "ocupa una posición intermedia entre la historia y la novela o ficción" y que su único rasgo distinto frente a la historia y a la ficción es que a éstas les corresponde una certeza - positiva en la primera y negativa en la última. El mito se deshace de cualquier certeza y se asigna un carácter de nulidad frente a cualquier criterio de verdad. En suma, lo que añade Ruiz de Elvira (Ibíd., 11) es que, la incertidumbre es el elemento que sitúa la mitología en un lugar intermedio entre la historia y la ficción.

Con ello, la contribución del mito de Narciso a la invención del hombre moderno pasa precisamente por una estructuración de la falta de certeza causada por la desaparición del ser bajo la emergencia de lo simbólico. El "Iste ego sum", más allá de dar una certeza al ser narcisista, lo instala precisamente

en la estructuración de un ser que se vacía de cualquier certeza en el momento mismo de expresar "Ese soy yo".

Pero lo más interesante del mito es que dentro de su fondo enigmático revela su mayor enigma en el hecho de que el hombre moderno, sumido bajo sus propios significantes, oscila entre lo humano que existe en el propio lenguaje y lo divino inmortal caracterizado por el resto. Un resto que siempre se metamorfosea o se mimetiza en otra cosa, es decir, en otro resto.

¿Será, pues, Narciso quien ocupe el lugar de la divinidad en la invención del hombre moderno?

Para responder a esta pregunta hemos de identificar la autenticidad de Narciso para el mundo occidental. Para ello examinaremos la figura que encarna o bien por su carácter de inmortal o bien por su trazo permanente de divinidad, la autentica referencia del resto y de la angustia.



El Auténtico Narciso de Occidente

"El Divino Narciso" es el mejor de los autos sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz (Monterde, 1992, XI).

La obra consta de una Loa - prólogo característico en el teatro antiguo - y del auto sacramental propiamente dicho. Los personajes que participan en la Loa son: el Occidente, la América, el Celo, la Religión, los Músicos y los Soldados. Mientras que en el Auto participan: el Divino Narciso; la Naturaleza Humana; la Gracia; la Gentilidad; la Sinagoga; Eco (que representa la naturaleza angélica réproba); la Soberbia; El Amor propio y, finalmente, las Ninfas y Pastores.

"El Divino Narciso" muestra que Narciso siempre existió dentro de una perspectiva metamórfica. Siempre apunta a un Otro Narciso cuando descubre "Iste ego sum". Sor Juana no hace otra cosa que afirmar esa característica de la muerte simbólica del hombre moderno cuando, al señalar el carácter mimético de la imagen, apela a la voz como aquella que posee una tentación diabólica.

Para caracterizar el mimetismo de la imagen se utiliza el argumento de que tanto para los paganos como para los judíos - aquí representados por los Gentiles y por la Sinagoga - el Narciso ya existía; lo que le faltaba era la dimensión divina. Los siguientes pasajes ilustran la concepción reinante en el judaísmo y en el paganismo respectivamente:

Sinagoga
**"Un nuevo canto entonad
a Su divina Beldad,
y en cuanto la luz alcanza,
suene la eterna alabanza
de la gloria de Su nombre"**

Gentilidad
**"Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores
Y pues su beldad divina,
sin igualdad peregrina,
es sobre toda hermosura,
que vio en otra criatura,
y en todas inspira amores." (Cruz, 391)**

Esa concepción se deja cuestionar por la Naturaleza Humana que, al oír los ruegos judíos y paganos, dice:

**"Pues volved a los acordes
músicas, en que os hallé
porque quien oyere, logre
en la metáfora el ver
que, en estas amantes voces,
una cosa es la que entiende
y otra cosa la que oye." (Ibíd., 393)**

Queda clara la intención de Sor Juana Inés de un desciframiento de aquello que dicen la Sinagoga y la Gentilidad. Otra vez aparece de modo evidente la voz y más que ésta entra ahora en escena la interpretación que busca una significación de lo dicho. Así se apela a Eco, la de la voz, para evocar la dimensión diabólica y tentadora:

**"Ya sabeis que yo soy Eco,
la que infelizmente bella,
por querer ser más hermosa
me reduce a ser más fea,
porque - (...) - ser esposa de Narciso
quise, (...) El ofendido,
tan desdeñoso me deja,
tan colérico me arroja
de Su gracia, y presencia,
que no me dejó ¡ay de mí!,
esperanza de que pueda
volver a gozar los rayos
de Su Divina Belleza" (Ibíd., 396).**

Más adelante, volviendo a hablar de la confusión entre dos categorías - el entendimiento por un lado, y, lo que se oye por otro, como dos formas distintas de comprensión -, se refiere, a través de Eco, a la cuestión de las diversas lenguas que resultan engañosas para el desciframiento de una comprensión de lo que se oye:

**... "Pero apenas respiró
del daño, cuando soberbia,
con homenajes altivos
escalar el cielo intenta,
y creyendo su ignorancia
que era accesible la Esfera
a corporales fatigas,
y a materiales tareas,
altiva Torre fabrica,
pudiendo labrar más cuerda
inmateriales escalas
hechas de su penitencia,
A cuya loca ambición,
en proporcionada pena,
correspondió en divisiones
la confusión de las lenguas;
que en justo castigo
al que necio piensa
que lo entiende todo
que a ninguno entienda." (Ibid, 397)**

Será también a través de Eco, la voz tentadora, como Sor Juana Inés presenta a la madre de Narciso:

**"Pues yo, ¡ay de mí! que en Narciso
conozco, por ciertas señas,
que, es Hijo de Dios y que
nació de una verdadera
Mujer, temo, y con bastantes
fundamentos, que Éste sea
el Salvador.(...)." (Ibid, 399).**

Y así será Eco, la voz tentadora, quien se haga cargo de la comprobación de la Divinidad de Narciso. Tras ofrecer todo lo que está a su alcance y, a la vez, privada de la presencia de Narciso, pasa cuarenta días en la montaña. Habla entonces el "Divino Narciso":

**"Aborrecida Ninfa,
no tu ambición te engañe,
que mi belleza sola
es digna de desearse
Vete de Mi presencia
al polo más distante,
adonde siempre penes,
adonde nunca acabes." (Ibid, 401).**

Tras esa comprobación, la Naturaleza Humana sale en busca del "Divino Narciso". Se produce un encuentro entre ésta y la Gracia, y ambas, después de hablar sobre el "Divino Narciso", salen en busca de la Fuente a la que él se acerca para calmar su sed, momento en que queda fascinado por la hermosura de la Naturaleza Humana y se enamora de ella, lo que suscita el furor de Eco:

**"¡Pero qué miro!
Confusa me acorbado y me retiro:
Su misma semejanza contemplando**

**está en ella, y mirando
a la Naturaleza Humana en ella.
¡Oh fatales destinos de mi estrella!
¡Cuánto temí que clara la mirase,
para que de ella no Se enamorase,
y en fin ha sucedido! ¡Oh pena, oh rabia!" (Ibid, 409).**

De esa manera Eco se halla imposibilitada para pronunciar todas las frases, no pudiendo sino repetir la última sílaba. Es así como Eco, tras evocar su Amor Propio y su Soberbia, tan sólo puede repetir las últimas palabras de un diálogo, formando la siguiente estrofa:

**"Tengo Pena, Rabia,
De ver Que Narciso
A un Ser Quebradizo
Quiere, A mi me agravia". (Ibid, 412)**

Tras ese pasaje, Narciso se descubre semejante a la Naturaleza Humana, a partir de la risa y del llanto. Y concluye:

**"De ella estoy enamorado;
y aunque amor Me ha de matar,
Me es más facil el dejar
la vida, que no el ciudadano." (Ibid, 412)**

Comienza así el lamento de Narciso que será escuchado por Eco, que repite las últimas palabras articulando la siguiente composición:

**"Tormento Paso Insufrible
Pues Mi Hermosura Cabal
El Amor Hizo Mortal,**

Sujeta, Humana, Posible" (Ibid, 413)

**"El Amor, Que puede Herir,
En Mí Mostró Su pujanza;
Y amando A Mi semejanza,
Del Cielo Vine a Morir" (Ibid, 415)**

Mientras que por otro lado Eco responde:

**"Eco Quejosa Responde,
Viendo Que Quiera Tu amor
Amar un ser Inferior;
Y así, A tus ojos Se esconde" (Ibid, 416)**

De esa manera Sor Juana Inés, al acercarse el momento de la muerte de Narciso en la fuente, pone en boca de éste el siguiente lamento:

**..."¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo
Me desamparas? Ya está consumado.
¡En Tus manos Mi Espíritu encomiendo! (Ibid, 416)**

A continuación, tras la muerte del Divino Narciso, mientras dialogan Eco, Soberbia y Amor Propio, una voz sin cuerpo dice:

**"¡O padece el Autor del Universo,
o padece la máquina del Mundo!" (Ibid, 417)**

Seguidamente se desarrollan dos escenas: una en que la Naturaleza Humana alaba al Divino Narciso, lamentando su muerte, escena de la cual extraemos dos estrofas significativas:

**"Buscad mi vida en esa
imagen de la muerte,
pues el darme la vida
es el fin con que muere" (Ibid, 419)**

En este momento sale la Gracia y dice:

**"¡Vivo está tu Narciso;
no llores, no lamentos,
ni entre los muertos busques
Al que está vivo siempre! (Ibid, 420).**

Y la otra escena, en que queda caracterizada la resurrección de Narciso. Aquí aparece como lo más patente el casamiento entre Narciso y la Naturaleza Humana. Dice Narciso a la Naturaleza Humana tras su resurrección:

**"¿Pues cómo, Esposa Mía,
no puedes conocerme,
si a Mi Beldad Divina
ninguna se parece?"**

Y le responde la Naturaleza Humana:

**"¡Ay adorado Esposo,
deja que alegremente
llegue a besar Tus plantas!" (Ibid, 420)**

Finalmente la última escena trata de aclarar a Eco -a través de una solicitud del "Divino Narciso"-, la metáfora de Narciso, que se encuentra en la propia Historia de lo Divino. La conclusión a que se llega es que así como el

Narciso del mito se transforma en flor, el "Divino Narciso" se transforma en pan y vino en el sacramento de la Eucaristía. Dice éste último:

**"Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre
que entregué a tantos martirios
por nosotros. En memoria
de Mi Muerte, repetirlo". (Ibid, 423)**

Veamos ahora los puntos de articulación entre las síntesis antitéticas que Sor Juana Inés plantea en su Auto Sacramental para poder justificar la autenticidad de la metáfora del "Divino Narciso" para Occidente.

Brown (1991, 195) afirma que los elementos antitéticos en el "Divino Narciso" se corresponden con los opuestos tan fuertemente defendidos en el mundo occidental, que son: "la contradicción entre el amor sacro y el profano; entre el cuerpo y el alma; entre lo físico y lo espiritual; entre amor y muerte".

Ya hemos estudiado ampliamente los puntos claves de una antítesis reconstructiva del hombre moderno a partir de dos instancias: lo imaginario y lo simbólico. Con ellas queda aclarada no simplemente una antítesis, sino una conjunción en virtud de la cual, y después de un primer conocimiento dado a través de una imagen, aparece la necesidad eminente de un segundo conocimiento posibilitado por la emergencia del lenguaje. También hemos señalado que ese lanzarse hacia una construcción significativa aparece a partir del momento en que, con el advenimiento del lenguaje, el ser del sujeto desaparece, abriendo un espacio para la aparición en lo simbólico de una cadena que clama por significaciones que den sentido a ese ser desaparecido. Y eso era lo que configuraba la muerte del hombre moderno que está representada en el mito de Narciso y que se caracterizaría como una muerte simbólica.

Una vez recordada esta construcción, pasemos ahora a considerar el "Divino Narciso" a partir de las síntesis antitéticas, pero dándoles esa misma connotación de conjugados inseparables.

Retomemos en primer lugar, el amor sacro y el profano. De entrada, la perspicacia de Sor Juana Inés no los separa, sino que les da, pese al hecho de parecer contradictorio, una connotación metamórfica. Lo sacro y lo profano están perfectamente acomodados en la figura del "Divino Narciso", una vez que la Naturaleza Humana, oyendo a la Sinagoga (religión judía) y a la Gentilidad, por un hilo conductor que es lo simbólico, convoca a las dos para que estén atentas al elemento que puede ser extraído de la metáfora en el nivel de lo que se entiende, que es a su vez distinto de aquello que se oye.

Pues bien, parece que no podría ser hecho de otra forma, toda vez que se sabe que el cristianismo se estructuró fundamentalmente sobre los convertidos procedentes tanto de las Sinagogas, como de los gentiles. Ese tema ya lo hemos señalado en el capítulo primero más detenidamente, al señalar en Clemente de Alejandría la presencia del edificador de un código moral que satisfacía a los paganos convertidos, además de regular las actitudes de los cristianos primitivos, tal como ya se hacía dentro del mundo de las Sinagogas.

Dicho esto, no resulta pertinente una discusión filosófico-religiosa sobre el concepto de lo sacro y lo profano, sino tan sólo dilucidar aquello que se hace presente como tal en la estructura del "Divino Narciso" como figura de superación de los opuestos en discusión. La pregunta aquí sería: ¿Cuál es el papel de superación del "Divino Narciso" frente a lo sacro y lo profano como dos categorías ya existentes en el contexto en que se instala el cristianismo? Primeramente, la superación no se consigue mediante el abandono de una de las dos visiones. Y Sor Juana Inés lo sabía tan bien, que utilizó desde el principio, en la Loa del Auto Sacramental, figuras históricas de creencias religiosas tan dispares como Occidente - indio galán con corona - y América - india bizarra. El primero, un bravo indígena americano, y, América, representada por una mujer india, celebran juntos su "deidad vegetal" (Brown, *Ibid*, 186). Mientras que por otra parte, y tras la conquista por las armas, aparecen el Cielo - capitán general - y la Religión Cristiana - dama española -, que intenta dialogar con los dos primeros - Occidente y América -. La primera

intervención de la "dama española" frente a los conquistados - Occidente y América - muestra el siguiente contenido:

**“Occidente poderoso,
América bella y rica,
Que vivís tan miserables
entre las riquezas mismas:
dejad el culto profano
a que el Demonio os incita.
¡Abrid los ojos! Seguid
la verdadera Doctrina
que ni amor os persüade” (Ibidem, 385).**

**“Soy la Religión Cristiana,
que intento que tus Provincias
se reduzcan a mi culto” (Ibidem, 385).**

Más que como diálogo, se configura como un imperativo típico de quienes poseen el poder. Así, tras la resistencia natural y esperada de Occidente y América, seguida de la intervención del Capitán General, se rinde el Occidente al valor de la "dama española", mientras que a América, amenazada de muerte por el Capitán General, le es perdonada la vida por la "dama española", pues:

" ¡(...) que la necesito viva!" (Ibid, 386)

De esa manera, tras convencer al Capitán General de la necesidad de mantener vivos a Occidente y América, advierte la "dama española" al portador de la fuerza:

**"Cese tu justicia,
Celo; no les des la muerte:**

**que no quiere mi benigna
condición, que mueran, sino
que se conviertan y vivan" (Ibid, 386)**

Aquí aparece un primer vestigio de superación de lo sacro y lo profano que Sor Juana Inés encuentra en Pablo, precisamente en los orígenes del cristianismo primitivo:

**"De Pablo con la doctrina
tengo de argüir; pues cuando
a los de Atenas predica,
viendo que entre ellos es ley
que muera el que solicita
introducir nuevos Dioses,
como él tiene la noticia
de que a un 'Dios no conocido'
ellos un altar dedican,
les dice: "No es Deidad nueva,
sino la no conocida
que adoráis en este altar,
la que mi voz os publica " (Ibid, 387)**

Sor Juana se sirve de una superación del corte entre lo sacro y lo profano ya empleada por Pablo en la Antigua Grecia y toma de los propios ejemplos dados por Occidente y América todo lo que la "dama española" atribuye como obra del "(...) Dios verdadero y de su Sabiduría(...)"(388).

Pero lo sacro y lo profano también reciben en Sor Juana Inés igual posibilidad de superación a través de la imagen y de la palabra, cuando se sirve del carácter invisible de la Esencia Divina. Invisible pero presente en la Naturaleza Humana; invisible pero presente, tal como el gran Dios de las Semillas, en Carne y Sangre.

Finalmente, la gran superación que ofrece Sor Juana Inés de lo sacro y lo profano es expresada en su Loa cuando invita a Occidente y América a recibir, con los ojos, la fe que se comunica por la voz y se recibe con el oído. Es decir, la superación aquí se opera desde lo imaginario, pero posee un claro matiz simbólico del orden del lenguaje. Casan entonces perfectamente lo imaginario y lo simbólico inscritos tanto en lo profano, por no acompañar la dimensión religiosa cristiana, y en lo sacro en sí mismo, por los mismos motivos. Lo que reside debajo de la metáfora se descubre ahora por las instancias imaginaria y simbólica. Y se declara explícitamente que ese paso entre lo imaginario y lo simbólico se dará precisamente por la metáfora del mito de Narciso:

**"Divino Narciso, porque
si aquesta infeliz tenía
un Idolo, que adoraba,
de tan extrañas divisas,
en quien pretendió el dominio,
de la Sacra Eucaristía
fingir el alto Misterio,
sepa que también había
entre otros Gentiles, señas
de tan alta Maravilla" (Ibid, 389)**

Sin embargo la mayor de las metáforas utilizadas por Sor Juana está contenida en el enfrentamiento surgido por el casamiento entre el "Divino Narciso" y la Naturaleza Humana, enfrentamiento marcado por el intento fracasado de Eco (Naturaleza Angélica - representante del mal) de casarse con el "Divino Narciso".

Hemos visto que todo contrapunto sostenedor del Auto Sacramental está dado por Eco, hecho que también ocurre en la narración ovidiana del mito de Narciso: Eco es la tentación del "Divino Narciso", y, a la vez, quien desencadena todo el sufrimiento de Narciso en el mito. El elemento común: la voz. Si en el

mito Eco, tal y como hemos desarrollado, es quien devuelve las palabras a Narciso, con una connotación distinta, dado que cambia los signos de puntuación, en el Auto Sacramental esa puntuación es dada por el paradigma del mal.

Ese elemento es de fundamental importancia para la comprensión del hombre moderno, puesto que aquí reside un intento de superación de la antítesis entre el bien y el mal. Veamos. Eco es síntesis de la voz y de la naturaleza angélica réproba; es decir, su voz se conjuga con una expresión de maldad que tienta al "Divino Narciso".

Ahora bien, en el mito de Narciso, la conjunción imagen-símbolo es la que permite a éste su gran descubrimiento, "Iste ego sum", que una vez trasladado al descubrimiento del hombre moderno, lo transporta a una muerte simbólica. Y eso, como hemos visto, es lo que en el hombre moderno se da en la operación de los interrogantes que su propia estructura engendra por una búsqueda de sentido para el ser que acaba de desaparecer bajo una enmarañada trama de significantes. Es decir, en el hombre moderno, lo que es propio del adjetivo humano, es precisamente su ser hablante, poseer un lenguaje y estar su ser desaparecido bajo una red de significantes. Es esa la naturaleza humana del hombre moderno inventado recientemente.

En cuanto al "Divino Narciso" ¿cómo se efectuó esa operación? Tenemos a Eco - la de la voz - poseedora de una naturaleza angélica réproba. Es decir, la naturaleza de Eco pertenece al "Condenado a las penas eternas" (Real Academia Española, 1992, 1776). Curiosa calidad esa, atribuida a la ninfa de la voz. Sin embargo, no parece contradictorio que se de a la voz un carácter réprobo. Si consideramos que, en el mito, Narciso recibe su mayor tentación al reconocerse como un yo, precisamente por no encontrar la posibilidad de alcanzar una armonía, sino que fue precisamente por nombrar ese conocimiento por lo que se enfrentó con una abundancia de interrogantes, ¿podría haber mayor experiencia réproba que esa?

En el mito, Tiresias predijo que Narciso viviría mucho siempre que no se conociera a sí mismo, y la clave del enigma no está allí, sino en el momento del

"Iste ego sum", por lo menos de lo que se puede extraer para la invención del hombre moderno. Sin embargo, en el Auto Sacramental se percibe perfectamente una maniobra que separa a Eco del "Divino Narciso", precisamente por poseer Eco una calidad réproba - pese al hecho de poseer a la vez una naturaleza angélica. Se separa Eco del "Divino Narciso", pero la superación del bien y del mal aparece precisamente cuando se crea la Naturaleza Humana como aquella con la cual el "Divino Narciso" va a identificarse y con quien consecuentemente intenta casarse.

Es aquí donde reside el gran paso para la construcción del hombre moderno y para la ratificación de Cristo como el auténtico Narciso de la era Moderna. Si ya hemos dicho que lo que caracteriza a la Naturaleza Humana es precisamente el ser permanentemente atravesada por el lenguaje, y lo que se rechaza en Eco es su carácter de tentación, como dice el "Divino Narciso":

**"Vete de Mi presencia
al polo más distante,
adonde siempre penes,
adonde nunca acabes" (Ibid ,401),**

entonces, Eco nunca se acaba ni como voz, ni como tentación, y aquí radica la profunda originalidad de Sor Juana Inés al introducir la Naturaleza Humana. Ella también será el medio por el que nunca se acabará el "eco", en tanto tentación de hacer un descubrimiento. La Naturaleza Humana es precisamente lo opuesto a la Naturaleza Angélica réproba, pero conserva a la vez su dimensión de voz; una voz que sólo tendrá sentido en el contexto de su propia Naturaleza, es decir, la de hacerse conocer o, al menos, buscar un conocimiento a través de los significantes de ese lenguaje.

En estos términos, la Naturaleza Humana, como el lenguaje, es un resultado de la propia Naturaleza Angélica rechazada por el "Divino Narciso", por ser esencialmente lo amenazador o lo tentador. De esta forma, la importancia crucial está en ese pasaje donde los elementos de intersección

entre Eco y la Naturaleza Humana, sirven para orientar la superación antitética entre el bien y el mal.

El "Divino Narciso" busca a su semejante - la Naturaleza Humana - pero ésta ya guarda en sí lo más inherente que existe a su propia Naturaleza y que está hecho de la misma materia que su Naturaleza réproba. Y ese será el instrumento que podrá utilizar para dar un sentido a su ser. Se cumple de esa forma aquello que el "Divino Narciso" auguró a Eco: en la Naturaleza Humana se enclavó el lenguaje, por eso el hombre moderno pena siempre por ella; una pena que nunca acaba en cuanto sentido que ha de buscar para su ser. Por ello el hombre moderno será descubierto precisamente en el lugar de la muerte simbólica que Narciso ofrece con su desaparición.

Si la Naturaleza Humana hereda de la Naturaleza Angélica réproba la tentación de la voz que se estructura en un lenguaje, resulta más fácil percibir que hay una tendencia a superar la dicotomía entre lo sacro y lo profano, precisamente por lo que de común hay entre ambos: la forma que cada uno va a dar como destino a las significaciones de su lenguaje. Y eso ya está contemplado en la propia superación de lo sacro y lo profano que Sor Juana Inés descubre en las palabras de Pablo. Es decir, lo que hay de novedoso no es la creación de un nuevo Dios, sino el sentido que se dará a las articulaciones atribuidas a una deidad.

Narciso no se muere porque el azar así lo quiso después de descubrir el "Iste ego sum". Lo que le hizo morir fue precisamente el sentido que dio a sus propios interrogantes. Fueron ellos los que dieron un sentido a su decisión. Y sobre todo será eso lo que el "Divino Narciso" va a retomar para dar sentido a su muerte. Es decir, para el "Divino Narciso" su muerte se concretará precisamente con la intención de salvar la Naturaleza Humana. ¿Pero salvarla de qué? Salvarla del sentido que él - el "Divino Narciso" - le atribuyó al estar ella preponderantemente entrelazada con la Naturaleza Angélica réproba. ¿Acaso no fue esa herencia de la Naturaleza Angélica réproba la que decidió la muerte del Divino Narciso?

Se aclara de esta manera por qué Sor Juana Inés utiliza la metáfora de Narciso, un mito que aparentemente juega con la fuerza de lo imaginario, pero que sirve como ilustración a la metamorfosis en lo simbólico que reside en el lenguaje. El "Divino Narciso" ya residía en el propio Narciso; lo que le faltaba era darle sentido a su divinidad. Y eso tan sólo podría ser sacado a la luz, como dice Sor Juana Inés al principio, en la medida en que el Narciso de los judíos y el de los gentiles fuese oído de otra manera, de tal forma que esa nueva escucha facilitara, por el nuevo sentido alcanzado, una forma distinta de entender.

Así se llega a la superación de lo profano y lo sagrado, por la vía del sentido que se abre a través de lo simbólico.

La otra contradicción apuntada por Brown (1991, 195) como una forma de vida occidental es la dicotomía cuerpo/alma. Significa volver a las propias bases de lo que hemos analizado en la inmortalidad de Sócrates, planteada en el Fedón. Sobre ese tema, Loureaux (1989) presenta la paradoja de que, pese al hecho de que en el Fedón Platón enseña un cuerpo desprovisto de cualquier significación, apunta a la vez al alma como el lenguaje del cuerpo. Significa decir que esa discusión del Fedón toma como soporte el cuerpo memorable de Sócrates y sobre todo apunta a la superación cuerpo/alma a través del lenguaje, lo que puede ser constatado en las propias palabras de Sócrates.

Sin embargo, la cuestión aparece ahora de una forma más clara, después de haber realizado el trayecto que Dupont (1986) nos propone con sus reflexiones sobre el cuerpo del emperador romano. Se abre la comprensión sobre el matiz metonímico de lo memorable que se guarda frente a los "ossa" ausentes, presente en la construcción de un "sepulcrum" que, como hemos señalado, se presta más a guardar la presencia de la ausencia.

Pero será el texto de Kristeva (1987) el que va a dar precisamente la clave de la superación de esa dicotomía cuerpo/alma, en la medida en que presenta un Cristo poseedor de todos los caracteres que Sor Juana Inés traza entre la Naturaleza Angélica réproba de Eco y la Naturaleza Humana. El Cristo de Holbein es importante por poseer exactamente como cadáver todos los

caracteres de la forma humana. Es decir, así como el "Divino Narciso" se identifica con la Naturaleza Humana por ver en ella la propia imagen, ahora con Holbein la Naturaleza Humana se ve confrontada precisamente por el trazo que identifica su propia naturaleza en la imagen del Cristo muerto.

Es un dato interesante en la medida en que hemos resaltado el lenguaje como lo más típico de la Naturaleza Humana. ¿Y cómo encontrar trazos de la presencia de un lenguaje en la existencia de un cadáver? Aquí volvemos a la cuestión ya elaborada en que subrayábamos que el cadáver calla con la muerte, pero el lenguaje no se detiene ante el cadáver. Y eso "per se" muestra el efecto diabólico y tentador que posee la Naturaleza Humana como heredera de la Naturaleza Angélica réproba, que Dostoievski expresa muy bien en las palabras de "El Idiota": "¡Este cuadro! ¡Este cuadro! ¿Pero no sabes que al mirarlo un creyente puede perder la fe?". Más que en ningún otro lugar, se hace aquí presente la tentación de la Naturaleza Humana. Es el sentido que él da al Cristo muerto lo que le hace al príncipe Idiota cuestionar su fe. Y el sentido que le hace dudar es la humanidad que percibe en el cadáver.

Será precisamente la fuerza con que Sor Juana Inés utiliza la metáfora de Narciso, como aquél que puede divinizarse a través de las propias palabras de Pablo, el intento de "sacralizar" lo profano, como también se mostrará con el mismo vigor la posibilidad de "profanar" lo sacro. El instrumento o mejor dicho, la instancia, será siempre del orden de lo simbólico porque sus orígenes mismos han sido metonimizadas entre lo profano y lo sacro y vice-versa.

En definitiva, será precisamente en ese trayecto realizado entre lo que se presenta de común entre la Naturaleza Humana y la Naturaleza réproba donde el medio de superación dicotómica cuerpo/alma podrá encontrar su punto máximo. Esto es apuntado por Sor Juana Inés de una forma muy sencilla desde el sentido que a través del lenguaje puede otorgarse al ser. Y ese fue el sentido que el "Divino Narciso" dio a su Ser: Morir por la Naturaleza Humana en un contexto atravesado por la Naturaleza réproba.

Cuando nos enfrentamos con la dicotomía físico-espiritual, nos encontramos con aquello que ya hemos comentado respecto a la gran solución

que el cristianismo encontró para salir de la trampa de lo meramente humano, es decir, la solución que buscaba el príncipe "Idiota" al ver cuestionada su propia fe: la resurrección. Pero con ella dejó también como huella nada menos que un resto, como saldo de todas y cada una de las díadas formadas por los opuestos tan característicos del pensamiento occidental.

Eso significa que, pese al esfuerzo de superación de los opuestos, dos puntos quedan como característicos de la marca profunda del trazo narcisista sobre la cultura occidental maquinadora de la invención moderna más significativa. Por un lado, presenta un hombre que emerge ya muerto dentro de una referencia simbólica – y ese hombre adviene Narciso, retomado como lectura de la modernidad occidental –; y por otro lado, como residuo de esa operación, sobra un resto que alimenta la posibilidad perenne de un sentido que reclama cada sujeto dentro de su condición de desaparecido simbólico.

Así, nos parece perfectamente pertinente el planteamiento de Jiménez (1989, 57) en su análisis sobre la relación hombre-cristianismo y aquello que marca los destinos de esa confluencia. Jiménez plantea los siguientes puntos como elementos de su análisis: lo uno y lo múltiple; humano-divino; intimidad-exterioridad. Con estos tres pares de opuestos sitúa la religión cristiana dentro de una configuración monoteísta con las siguientes características principales: respecto a lo Uno y lo Múltiple, contrariamente al politeísmo griego, que encuentra en la palabra su "vía de síntesis" (Jiménez, *Ibid*, 75), el cristianismo prima el retorno al Uno como respuesta a una pérdida provocada por la separación de Dios.

En lo que concierne a lo humano y a lo divino, el politeísmo griego va a esbozar un espacio que guarda una distancia que caracteriza a lo peligroso, enfrentando la inmortalidad de los dioses a la mortalidad humana. De esta forma se contemplaba el carácter divino integrado en la imagen del hombre, proporcionado por el carácter antropomórfico de los dioses; en el monoteísmo, lo divino imprime su marca de superioridad sobre lo natural. Respecto a la relación intimidad-exterioridad, ubica el politeísmo griego en la dimensión religiosa del exterior, posición coherente con la referencia de lo múltiple que caracterizaba a

sus deidades. Es a través de ese espacio exterior como el hombre realiza su recorrido hacia el encuentro con lo divino. El mundo proporciona al hombre la posibilidad de tocar la unidad a través de la multiplicidad que domina la exterioridad. Todo lo contrario del cristianismo, que intenta construir una síntesis con la borrada de la pluralidad inherente al carácter antropomórfico del hombre, proponiendo un único sentido a toda una pluralidad: otra vez aparece el retorno al Uno.

Con esa síntesis sobre lo uno y lo múltiple dentro de la concepción hombre-polyteísmo y hombre-monoteísmo, podemos apuntar las siguientes conclusiones:

Primeramente, debemos señalar que las categorías formadas por los contrarios sacro-profano, cuerpo-alma, físico-espiritual, vida-muerte, típicas del pensamiento occidental, se casan perfectamente con lo que nos dice Jiménez al señalar que el pensamiento laico moderno es indisoluble de la relación cultural con el cristianismo (Ibid, 63) ¿Y qué pensamiento esencial, marca del cristianismo, opera con una inconmensurable fuerza en la cultura occidental? Los pares de contrarios nos lo muestran: la escisión, que es pieza fundamental de una cultura en que las categorías se separan por un guión con un claro matiz de rechazo; éste será más bien un guión que se transforma en una relación de competición permanente, es decir, cuerpo x alma, físico x espiritual, vida x muerte, enfermedad x salud.

En este contexto aparece la religión cristiana con la idea de retorno al Uno, donde la naturaleza humana en sí también aparece escindida, y toma como única posibilidad de sentido o superación de esa escisión, la unidad en Dios. Sin embargo esa unidad de sentido crea la duda, tal y como le sucedió al príncipe "Idiota" al contemplar el Cristo Muerto de Holbein. Y esa duda misma será lo que va a denunciar la existencia de un resto que opera precisamente en la confluencia de lo imaginario y de lo simbólico. Algo que escapa a esa unicidad de sentido o significación y que reclama a cada sujeto una propia elaboración o por lo menos un intento de significación.

El sentido único dado por el "Divino Narciso" a la Naturaleza Humana - heredera de la Naturaleza Angélica réproba - es lo más representativo que hay entre el pensamiento moderno occidental y lo que queda como resultado de la escisión entre el calificativo humano que hizo que Narciso se identificara con él y lo que hay de réprobo, que hizo que ese mismo "Divino Narciso" diera un sentido a su muerte. Quizás sería mejor plantear las categorías de contrarios como síntesis del bien y del mal, correspondientes respectivamente a cada una de las naturalezas.

Sin embargo, la síntesis de sentido alcanzado por el "Divino Narciso" apunta claramente dos consecuencias: una, que la Naturaleza Humana unifica el bien y el mal; y otra, que apunta a la consecuencia de esa herencia, una tendencia de dominio del mal, puesto que ha sido ella la que eliminó lo humano, la semejanza que había en el "Divino Narciso". La muerte aparece como el mal inevitable que padeció el "Divino Narciso" y del que se propondrá salvar al hombre con la promesa de una resurrección.

Esa relación nos sirve tan sólo para ratificar aquello que hemos identificado como el resto de esta operación; esto es, dentro de cualquier relación escindida que implique la separación bivalente - y ésta es la que hemos estructurado en el seno del pensamiento occidental -, siempre sobrará un resto como producto de la operación. Así ha sido con Narciso: le sobró una flor; con Eco: le quedó una voz; con el "Divino Narciso": le restó un recurso sacramental. Ese recurso sacramental - la comunión - reanima simbólicamente la acción humana réproba frente a la ejecución de lo humano que había en el Divino, al mismo tiempo que aproxima al hombre mismo a lo divino.

Con esa deducción, llegamos al punto en el que lo más importante en la cultura de la lógica de los contrarios será precisamente la significación que se dará al resto. A la cultura occidental sólo le queda ese espacio: dar significado al resto.

En dicha cultura occidental del resto, como consecuencia de las síntesis antitéticas, aparece principalmente el hombre moderno. Él, más que ningún otro, ostenta el estatuto foucaultiano de invención reciente, que al mismo tiempo que

lo inventa, lo hace desaparecer, precisamente por el intento de dar una significación a lo que ha sobrado de su desaparición. Significación sólo posible por el atravesamiento simbólico que emerge precisamente de un momento singular y lleno de interrogantes, que será el mismo con el que se enfrentó Narciso al pronunciar "Iste ego sum". Lo que le hizo desaparecer fue la necesidad de buscar un sentido al resto operativo entre lo que veía y aquello que decía.

Del mismo modo la cultura cristiana presenta su versión moderna del mito de Narciso, precisamente al producir un "Divino Narciso" identificado con la Naturaleza Humana, a la vez que inevitablemente muerto por ella. Se identificó con la Naturaleza Humana y tuvo que morir diciendo:

**"Mas ya el dolor me vence. Ya, ya llega
al término fatal por Mi querida:
que es poca la materia de una vida
para la forma de tan grande fuego". (Cruz, 416)**

Es decir, se muere el "Divino Narciso" por "su querida". Es el sentido que se da a su muerte. Y será precisamente esa muerte entendida por el propio "Divino Narciso" en un sentido salvífico la que toda la cultura occidental cristiana pasará a re-significar en el intento de dar un destino al resto. Un resto que no teniendo unos "ossa", posee su "sepulcrum". Un resto que se transforma a través del sacramento en pan y vino, necesidades de supervivencia, tal como lo son las necesidades de expeler los restos excrementicios como resultado último de la operación.

En la cultura occidental del resto, Narciso nunca muere en lo real. Sencillamente se metamorfosea en un resto necesario en la medida del sentido de la existencia que cada ser atribuye a su propia vida. Es decir, el auténtico Narciso del Occidente es ese antitético "Divino Narciso", síntesis del bien y del mal que opera dando un sentido único a un resto que a su vez contiene particulares re-significaciones para cada existencia.

Starobinsky (1982, 370) dice que "la actual pasión por las diversas modalidades de la conciencia del cuerpo (...) (es) un síntoma del considerable componente narcisista que caracteriza a la cultura occidental contemporánea". Existe una coherencia entre este pensamiento y la figura del "Divino Narciso" - como aquel que da un sentido a su muerte causada por la humanidad, a la vez que muere para salvarla - y con el resto de esa operación que el hombre moderno descubre en el momento de su desaparición o muerte simbólica.

En definitiva, la marca esencial de la cultura occidental que se rescata a través de la autenticidad antitética del "Divino Narciso" implica, como producto de una concepción bivalente del mundo, la propia síntesis del rechazo que reside en el ser humano.



La Rotura de la Síntesis: del mito de Narciso a la estructura del yo en el estadio del espejo

Ya hemos resaltado la importancia del mito de Narciso para la concepción del hombre moderno. Por esta aportación constatamos precisamente el soporte que el lenguaje brinda a su propia imagen reflejada en el espejo de las aguas. Es decir, sin ese soporte Narciso no hubiera llegado jamás a expresar el "Iste ego sum". No es repetición vana señalar que tras la reconstitución de su imagen corporal en el espejo de las aguas, lo que hizo que Narciso pronunciase la frase del reconocimiento imaginario fue esencialmente la falta de lenguaje en la imagen reflejada. Este es el primer punto de gran relevancia para la conclusión de nuestro ensayo.

La implicación que se deduce de ahí para el constructo del hombre moderno, apunta a la confluencia entre la composición de esa imagen hasta entonces imposible de ser discernida y el momento en que Narciso expresa el "Iste ego sum" y sale en busca de su ser. Y el ser, aquí representado por el "soy", provoca la precipitación del hombre moderno hacia el reconocimiento de sí mismo. Es un camino en extremo angustiante el que se despeja delante de Narciso, toda vez que lo que se deriva de la constatación del "Iste ego sum", es que su yo es otro. Y será así dentro de una contextualización en la que el yo no es nada más que un otro, si hemos de hacer una transposición del mito al estadio del espejo. Algo se interpuso en esta lógica de constitución y manutención del yo y que subvierte la importancia del ser para la referencia al tener. Lo que importa a partir de esta interposición es el desarrollo de la lógica de que el sujeto es, precisamente cuando se pone en el lugar del tener, comprar o, incluso, robar el ser del otro.

Empecemos el análisis por el medio. Partamos de la concepción de la existencia de un sujeto constituido que posee un lenguaje, está instalado en el dispositivo de lo simbólico, se encuentra, en tanto sujeto, desaparecido bajo una cadena significativa, etc. Sin embargo, siente que algo no le va del todo bien. Busca un analista y lo dice: "yo soy...". El complemento atribuido al "yo soy"

lógicamente puede ser de orden muy variado y, si se observa atentamente, será siempre una referencia de algo, un concepto, del que ha echado mano externamente y con el cual el sujeto se identifica. De esta forma aparecen: "yo soy drogadicto", y la drogadicción es un referente que socialmente se atribuye a las personas que se sirven de algunas drogas específicas; "yo soy homosexual", y esta vez se toma una referencia atribuida por la sociedad a una forma que el sujeto encuentra para relacionarse sexualmente. Y así, sucede con cualquier complemento que el sujeto utilice para denominar su ser. Es decir, cualquier denominación que aparezca en el lugar de "Iste" apunta hacia la atribución de un complemento cualquiera al yo.

Con esto se observa que tendríamos primeramente que arrancar de aquello que hemos visto como esencia del mito de Narciso y que apunta hacia el momento en que él expresa el "Iste ego sum", para después relacionarlo con el hombre moderno contextualizado por el psicoanálisis en la relación de sujeto.

El paso fundamental aquí para entender el desplazamiento del mito de Narciso hacia el sujeto, será precisamente a través del paso imaginario, aquello que le sirve de soporte en este exacto momento, esto es, la comprensión que se capte del verdadero sentido que señalamos en el capítulo anterior sobre el atravesamiento que sufre la imagen, a partir de lo cual se opera un conocimiento.

En el Narciso representado por Caravaggio encontramos un espacio perfecto para el entendimiento de lo que ocurre respecto a la referencia imaginaria y una comprensión del soporte que está implícito en su sostenimiento.

En primer lugar, podemos señalar claramente la referencia al desdoblamiento o espejismo producido entre Narciso y su imagen reflejada. Podemos representar esa relación por una línea N_N' , cuyos términos representan Narciso y Narciso prima.

Ya hemos visto que esta relación N_N' , posee como característica fundamental la desfragmentación o la composición de la imagen reflejada, como el paso necesario para que N , a través de N' , acceda a la contemplación de su

propia imagen. Hemos visto que paso a paso N va operando la debida correspondencia con lo que ve en N'. Es decir, la fragmentación cede paso de forma imaginaria a la composición de la imagen completa de N, a partir de aquello que sucesivamente N va operando a través de lo reflejado en N'.

Es importante entender que en la narración ovidiana hemos constatado que ese momento solo ocurrió cuando N ya había pasado por el encuentro con Eco y, sobre todo, tras experimentar la reverberación de su propio lenguaje. Entonces, ¿a qué nos encamina todo eso? Pues en primer lugar se confirma en el mito que lo simbólico - aquí representado por el papel de Eco, la resonadora - precede al encuentro que Narciso tuvo con la desfragmentación de su imagen. Y es más, es precisamente en virtud de esa preexistencia de lo simbólico, demostrada por Eco, como hemos ido más lejos y, analizando con la significación del nombre de Narciso, identificamos en la narración ovidiana que ese complejo simbólico ya le esperaba aun antes de su nacimiento a través de la significación de muerte que le imprimía su nombre y toda la relación ubicada en él, como referencia del deseo de su madre - deseo que hemos desvelado a partir de la elección del nombre Narciso.

Por eso hemos señalado la importancia que para la comprensión moderna del mito de Narciso reside en la presencia de la instancia simbólica, que atraviesa de un extremo a otro la narración ovidiana como el hecho más importante para la consecución de la irrupción verbalizada del "Iste ego sum".

Retomamos ahora lo que decíamos sobre la existencia de un soporte simbólico en esa referencia N__N' – que es propiamente el eje imaginario. El cuadro de Caravaggio consigue también captar de una forma espléndida la referencia de ese soporte simbólico, en la medida en que traza en primer lugar una línea imaginaria horizontal, que es perpendicular al eje E__S. Más aún, si nos valemos de la lectura de Damisch (1976), el cuadro nos muestra otro aspecto más específicamente relacionado con un significante, que se hace presente como punto de cruce entre lo imaginario y lo simbólico, es decir, entre N__N' y la línea vertical que podemos estructurar de la siguiente manera:

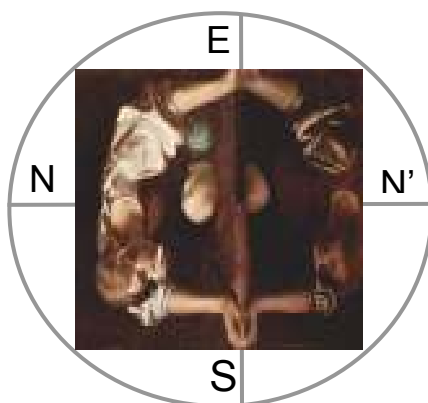


Figura 4 – Montaje: Narciso de Caravaggio / Estadio del Espejo

Lo más importante en este cuadro es que sólo fue posible la desfragmentación en el eje N__N' debido a la existencia de su soporte E__S. La explicación es que en caso de que no existiera la marca de lo simbólico como soporte de la relación de Narciso con su imagen, sería imposible, incluso para él, tener la referencia de que lo que veía desfragmentándose podría ascender a la categoría de un yo. Es decir, la propia referencia a un yo (moi) tomando como base el otro, sólo es posible bajo el auspicio de lo simbólico, que en el caso de Narciso ya le preexistía, incluso a partir de la elección de su nombre por parte de su madre, hasta el momento de dejar recibir el retorno reverberado de sus preguntas. Es decir, la experiencia de Narciso en el mito conjuga las instancias imaginaria y simbólica, lo que hace posible pronunciar el "Iste ego sum".

Así, Narciso se ve por primera vez en el espejo de las aguas, se apasiona por la imagen y sólo poco a poco va descomponiéndola para después reconocerla como un yo. Es decir, Narciso se encuentra primero con algo bello por lo cual se apasiona, y tras los intentos sucesivos y fracasados de acercarse y tener para sí esa imagen, la descompone en movimientos, hasta que la falta de sincronía entre los movimientos de su boca y el silencio de aquello que emite su imagen, lo impele a decir "Iste ego sum". Sin embargo, es importante subrayar que el camino que Narciso sigue frente a N', en tanto artífice de la desfragmentación de su imagen, obedece a una cierta ortopedia, puesto que, mientras no nombra al "yo" de "ese", no consigue salir a la busca de un conocimiento de su ser. Es decir, si el lenguaje es lo que divide al sujeto por

sumergirle bajo los significantes, solo se percibe que Narciso se remite a esa división cuando pronuncia "Iste ego sum".

La relación que antes era de un N__N' perpendicular a un E__S, donde S representaba un sujeto en contacto con Eco impulsado por la esfera del "eso", aparece ahora bajo el descubrimiento del yo en el otro, con el índice que define un nuevo tipo de relación. De Eco tiene como referencia su voz, su posibilidad de entender lo que dice y que le es devuelto con un sentido. De este modo, entendiendo que Eco ya no está más allí para satisfacer su demanda, puesto que se metamorfoseó en otra cosa, quedando tan sólo su voz, lo que aparece es ese Eco, es decir ese Otro, que da un sentido a lo que dice Narciso. Y eso nos sirve para dar un paso más en la estructuración del yo de Narciso, en la medida en que a partir de esta ocurrencia se modificó de forma radical el rumbo de su existencia. Ahora tenemos a Eco representada como incompleta. Una vez que Eco se muestra dividida, Narciso toma contacto con la escisión de este gran ser que le sirve como índice metonímico de sus deseos. La consecuencia es que ese E pasa a ser \notin , lo cual implica que a través de lo que busca Narciso, hasta entonces simbolizado por S, sufre una tachadura, puesto que por no encontrar en él lo que quiere se ve arrastrado a la desesperación. A partir de ahora Narciso es \$.

Todo esto quiere decir que si antes teníamos el eje N__N' perpendicular a un soporte simbólico S__E, al percibir que ese E no es ya un sinónimo de completud, pasamos automáticamente a una conformación distinta:

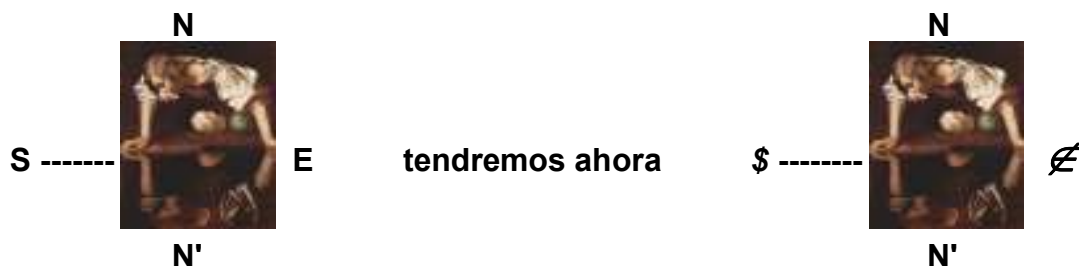


Figura 5 - Narcisos lado a lado

Con esta nueva referencia aparece algo en el cruce entre lo simbólico y lo imaginario. Ese algo, como significante privilegiado, aparece precisamente en el Narciso atribuido a Caravaggio y resulta fácilmente confundido como una referencia al pene. Pero no lo es. Aparece allí, perfectamente ubicado en un lugar estratégico del cuadro, por ser el lugar donde se cruzan todas sus líneas de construcción. Apunta a un significante muy especial: el falo. Es este un hecho sobre el que Damisch llama la atención en el Narciso de Caravaggio y que nos parece muy significativo, por la pericia que tuvo Caravaggio para instalar en el lugar preciso un significante como demarcador de dos instancias.

Retomemos la teoría de la estructuración del yo en el estadio del espejo.

Esta relación N__N' que utilizamos para la comprensión de la relación de Narciso con su imagen, se corresponde de hecho con la explicación que Lacan construye a partir de la experiencia vivida por el bebé durante el estadio del espejo.

Lacan nos dice, en el "Estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (1936), que hay fuertes indicios de que el niño en su plena impotencia motriz asume de forma jubilosa su imagen y eso se cruza con una matriz simbólica en la que su yo (je) se precipita antes incluso de haberse identificado con el otro, y antes de que él haya sido restituido por el lenguaje a su función de sujeto.

Tomemos como ejemplo la imagen del niño frente al espejo. Lo que en ella se torna evidente es que el niño, a través del otro, asume alegremente algo que todavía no ha apesado, puesto que lo asumido es tan sólo del orden de una "gestalt" que la imagen reflejada le proporciona. Esta será una dimensión indudablemente interesante, por constituir la presencia del trazo que el bebé toma como distinción concerniente a su propia existencia. Es una experiencia que se da en relación a un reflejo en el que se percibe el yo ortopédicamente construido con los trazos del cuerpo. Estamos otra vez cara a cara frente a nuestra hipótesis sobre el resto que se hace presente, en la medida en que si hay una inmadurez imaginaria de la concepción de una imagen, es porque ya reside también una evidencia de que algo en lo real está definitivamente perdido.

La imagen aparece como algo que, residiendo fuera, sirve al niño como una referencia unificadora, precisamente en un momento en que su maduración no le permite tener otra referencia. Así se entiende mejor, porque aquí se hace presente la noción de resto. Un resto que desde el principio queda fuera de esa referencia unificadora, puesto que la unificación dada por la imagen del cuerpo está en el otro extremo. Es decir, está fuera y además en el otro. Eso que sirve de espejo, que tanto puede ser un espejo como la imagen que atraviesa el Otro, aparece como una señal de que lo que existe después de esa línea divisoria que es la superficie reflejante, es tan sólo la imagen del cuerpo. Lo real queda del lado de la pérdida y ocupa el más allá de cualquier posibilidad de unificación.

El "Iste ego sum" aparece ya como resultado de la operación unificadora que experimentó Narciso tras operar el reconocimiento de su imagen corporal. Así, queda más claro que Eco funcionó en el lugar del Otro, es decir, se presentó como la portadora de la voz, siendo por lo tanto la articuladora de lo simbólico, y dando la clave de que lo más importante es que algo de lo simbólico está contenido en esta relación fragmentaria, sirviendo como lugar de cruzamiento entre lo imaginario y la fragmentación en sí. Es decir, ese trazo de fragmento servirá para verificar que entre la imagen unificada ortopédicamente y lo fragmentario, aparece una salida para el sujeto, que será precisamente la de dar una significación a su ser. No hay otra salida.

Para intentar aclarar mejor esa afirmación de que no hay otra salida para el ser hablante, que no sea la de intentar dar una significación para su ser, echamos mano de la obra de Hans Bellmer, más específicamente de su segunda muñeca.

Si observamos las variadas posturas fotográficas conseguidas por Bellmer con su segunda muñeca, detectamos que lo más importante, entre otros detalles analizables, es el proceso allí desarrollado entre fragmentación-unificación que invade con angustia a cualquier espectador al contemplarla.

Dentro de una serie de fotografías publicadas por Albiac (1995, I-XVI) y de otras referencias recogidas en Jiménez (1994, Seminario inédito), podemos acercarnos a las diversas sensaciones de provocación y extrañeza que nos

inspira la segunda muñeca de Bellmer, si tomamos como contrapunto la unificación de la imagen corporal del estadio del espejo.



Figura 6 – Montaje Michelangelo Merisi da Caravaggio. Narciso (1594-1596). Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma / Hans Bellmer *LaPoupée*, 1935 Ubu Gallery

En ellas queda subvertida cualquier posibilidad del reflejo de una imagen corporal concebida a la manera de un Narciso caravaggiano. Si ahora nos sirviéramos de un recurso de montaje y construyésemos el cuadro de Caravaggio de forma que lo conjugásemos con una de las fotografías de la segunda muñeca de Bellmer, estaríamos frente a frente con una posible ilustración de aquello que presuntamente existe en el tiempo anterior a la sensación de júbilo que se atribuye al bebé frente a su imagen corporal unificada.

En la parte superior del montaje mantendríamos la imagen del Narciso de Caravaggio, que se acerca al espejo de las aguas con el intento de saciar su sed. En la inferior, le haríamos corresponder con la imagen de la segunda muñeca de Bellmer que, en vez de reflejar una imagen unificada, refleja la

imposibilidad de hacerlo, porque lo que allí se refleja es la fragmentación corporal indicadora de la falta de una unificación.

En esta maniobra estaría presente, sin ninguna especie de recubrimiento ortopédico, la dimensión de lo real, que es la eterna imposibilidad de cualquier intento de unificación. Es decir, sería lo mismo que poner al hombre cara a cara con aquello que intenta escaparse en todo momento y a lo que la unificación de la imagen corporal contribuye como una especie de soldadura del espacio vacío en que emergería dicha presencia.

Estamos con ello hablando de una temática del orden del deseo. Si todo deseo es deseo del Otro, y si ahora abrimos un espacio para decir que lo que permite al sujeto reflejar su imagen es precisamente la presencia de ese Otro como espejo, entonces tenemos que admitir la posibilidad de que ese Otro aparezca como la presencia de un espejo plano roto, donde la imagen reflejada sólo puede ofrecer al bebé fragmentos reales imposibilitadores de una unificación. Esto implica decir que si el deseo opera desde el Otro como la captura de algo realizado por el bebé y que si ahora esa captura implica precisamente la relación entre la fragmentación existente del lado de ese bebé frente a aquello que supuestamente idealiza en el otro como un cuerpo unificado, entonces la conclusión lógica es que ese Otro obtura en el bebé la posibilidad de que se instale un deseo en este lugar, puesto que el único reflejo que le propicia es algo así como fragmentos que imposibilitan dicha operación. En otras palabras, ese bebé o "cachorro humano", como prefiere llamarlo Lacan, no consigue pasar por ese momento de júbilo por haber conseguido una forma ortopédica de unificar su imagen a través del Otro, que se interpuso como un espejo plano.



Las Rupturas de Narciso en el Espejo: hacia una comprensión de la era del resto o ¿Qué Narciso es ese?

¿Qué especie de mito intentamos reconstruir cuando incorporamos a Narciso como el signatario representante de una era en detrimento de otros mitos?

Primeramente, hay que destacar que descubrimos con Narciso la existencia de un mito constituyente de la subjetividad por excelencia. Constituyente en la medida en que sin su existencia o mantenimiento el sujeto desarregla la síntesis actualizadora de la imagen.

Sin embargo, hemos visto también que esa síntesis solo se sostiene en nombre de algo o de alguien grandioso. Es decir, se soporta en un Otro que tenga la fuerza para promover la operación que está en juego.

Así, Narciso es un mito que se compone en un nudo y presenta una referencia que una vez afectada provoca en los hilos del nudo, consecuencias que se proyectan sobre el yo. Las consecuencias pueden ser entendidas a partir de efectos narcóticos que se lanzan sobre el sujeto y reclaman una serie de patologías conocidas como patologías del yo, del amor o, lo que hoy día escuchamos, como patologías de la época.

Los efectos narcóticos, advienen del mito a través de los propios sentidos que el nombre de Narciso sostiene mediante la referencia a NARKÓS. Así, los efectos narcóticos que emanan de la economía masoquista recae sobre el yo, exactamente cuando alguna ocurrencia se manifiesta en la relación de inversiones que el sujeto realiza hacia al objeto.

Esta lógica tiene su desarrollo en los síntomas exhibidos por el sujeto que se encuentra con la pérdida de un objeto de amor, es decir, síntomas que se sostienen en función de la melancolía, del duelo, de la nostalgia y de todos los accesorios que el sujeto puede exhibir en función de la inhibición y de la angustia. Esta es una constatación muy curiosa, pues estamos hablando durante todo el ensayo de la pérdida que sufre Narciso de un objeto que no puede ubicar en la imagen que se proyecta en los espejos cristalinos del lago.

Empero, es este impedimento que le permite descubrir lo que se ponía delante del yo. Engaño pero también posibilidad de unificación jubilosa de una imagen. Muerte certera en función de lo que Eco le provocó en nombre del amor a la vez que un sentido de significación para su existencia.

Con eso, podemos expandir la lógica narcisista que vivimos hoy, en función de un lugar de disfrute del goce ubicado en la posición masoquista del sujeto. Como nos dice Freud (1924) en el comienzo de su Problema económico del masoquismo, *el hecho de que el dolor y el displacer puedan dejar de ser una mera señal de alarma y constituir un fin, supone una paralización del principio del placer: el guardián de nuestra vida anímica habría sido narcotizado. (Freud, 1924, p. 2752).* ¿Cómo se aplicaría esta constatación a la era de la desesperación narcisista por el resto?

El gran problema que emerge de esa trama y que nos lanza en un espacio de desarreglo, se origina cuando el Otro que soporta ese nudo, y que posee la capacidad de generar un mito, se ausenta o se fragmenta. Este dato aparece también como efecto de des-anudamiento de la referencia simbólica, imaginaria y real.

Es decir, la narcosis que Narciso juega sobre el sujeto se confunde con lo que conocemos como la sobrecarga que hoy día estamos acostumbrados a constatar con los adornos excesivos sobre el cuerpo que ya no exhibe más una señal de alarma, pues los signos utilizados pasan a ser el fin de los imperativos que el discurso tecnocientífico dicta como sinónimo de satisfacción y felicidad.

El Otro, el que no soporta los hilos del nudo, se presenta por la vía del discurso. De este modo, el discurso vigente en la actualidad, lo de la tecnociencia, es quien juega el lugar de norte para el sujeto. En su esencia lo que plantea son referencias que afectan a longevidad, la apariencia, las transformaciones del cuerpo y los objetos de consumo como tónica del orden vigente. Es por esa vía que se acopla la alimentación imperativa del discurso del goce. Es de donde el sujeto se alimenta para contestar por la vía del síntoma.

Los excesos son una especie de clamor, una desesperación, que el sujeto dirige hacia el Otro, ahora inconsistente. El Otro de la ciencia, de la religión, de

la filosofía, o de los campos de conocimiento que sostienen respuesta de base, es decir de los orígenes del hombre, fueron narcotizadas por un Amo sin rostro. Rostro que se presenta sí, pero como un simple simulacro o ,en la mejor de las hipótesis, como un semblante de Amo.

Tiempos sin mitos del Otro, es decir, tiempos en que los montajes discursivos indican la presencia de un Amo sin rostro, indican que el sujeto tenga que responder por la vía narcisista. Con eso hay una convocatoria yoica que lanza el sujeto sobre el espejo en la búsqueda de un enamoramiento típico del orden de la imagen.

Sin la amalgama que el Otro proporciona, el sujeto se vale del discurso que rige la sociedad en que vive, como el último reducto de su presencia. Y esta es una parte de la respuesta de la pregunta central de ese ensayo. El discurso que identificamos como mayoritario proviene de la tecnociencia. Es el que promueve al sujeto, que se doblega sobre el espejo de las aguas, una imagen de distorsión. Lo que refleja la imagen de Carvaggio sobre la proyección identificada en la muñeca de Bellmer, sirve perfectamente para ilustrar los espectros de la fragilidad de un Otro que no enseña el rostro y que tampoco enseña con una señal de amor.

Así, lo que se deflagra es un discurso sin Amo, sin rostro, a la vez que cada uno puede representar el papel de un técnico y/o de un científico, o aún de un tecnocientífico, ya que no tenemos más como hacer la clara diferencia entre las partes. En tiempo de hibridismo, la imagen padece de una asunción jubilosa, pues el desdoblamiento es constante y no coincide nunca con lo que se aspira o se idealiza. No hay posibilidad de una articulación entre el yo ideal y ideal del yo, pues el sostenedor del papel de síntesis y que va a desembocar en la referencia de un Ideal del yo, no tiene rostro, sino apenas un discurso imperativo que autoriza consumir el ser del otro.



Conclusión

La máquina sorda que el Idiota detecta en la obra de Dostoievski ahora es real. Más real que nunca. Quien mira hoy la imagen de Cristo muerto en la tumba con tamaña nitidez y sin ninguna divinidad pierde la fe. Hemos perdido la fe. La muerte hoy no soporta más todo el desarrollo que para Occidente sirvió de marca o referencia a partir de la muerte de Sócrates. El cuerpo de Sócrates es tan solo un cuerpo así como el cuerpo de Cristo es también sólo un cuerpo. No hay mitos. Y sin mitos la humanidad desesperada clama por sus orígenes. Es dónde surge Narciso sin divinidad y lleno de heridas. No hay ni siquiera más heridas narcisistas sino heridas de Narciso que ahora aparecen sin poder de síntesis.

La fe habría de ser reconstruida, pero en función de un Amo que pueda sostener una cara, una mirada, una sonrisa, a la vez que pueda también sostener una ley, causar una culpa o tal vez conmover al sujeto hacia el prójimo, categoría banalizada por la violencia en acto. Los efectos de un Amo capitalista se dejan notar.

No hay conmoción posible, pues el prójimo es un duplo sin síntesis. Y para el sujeto es insoportable la idea de que él es la fragmentación. De esta forma la destruye o la elimina en lo más real que pueda identificar como un retroceso a un rito primitivo, que Bataille (1981) nos ofrece en su Teoría de la Religión, sobre todo para hacer la diferencia entre lo inmanente y lo trascendente.

Los reclamos dirigidos a Narciso expresan perfectamente lo que Schnaith (2005) dijo en función de una muerte sin escena que desnuda el cuadro de la representación de la muerte y, con ello, todo el esfuerzo platónico vivido y ampliado por el Occidente. Y eso queda más claro cuando, el Idiota al mirar el cuadro de Cristo muerto en la tumba hace notar: quien lo mire puede perder la fe, exactamente por la destitución de la divinidad que se aplicó sobre la figura de Cristo. La falta de significación para el cuerpo en la tumba resuena hoy como la falta de sentido para el cuerpo muerto del prójimo. Lo que resuena no es más

que los restos de frases que Eco pronuncia *ad infinitum*. Lo que hace eco es el silencio. Tal vez más que eso, un silencio inefable.

Así, lo que se reivindica es una *narcisidad* en tanto un mito que se descompuso dejando huérfano al sujeto. Mientras no se pueda retomar la *narcisidad*, los reflejos adelantan los síntomas que se dejan escupir de las brechas que el cuerpo despedazado produce en función de la imagen que no corresponde a los movimientos del yo. Dichos síntomas comparecen en su gran mayoría por la vía del cuerpo, de las dietas, y de los adornos consignados bajo la forma de tatuajes, “piercings” y pelos extravagantes.

Las anorexias, las bulimias, la obesidad, las adicciones, se clasifican dentro de esas patologías, que siempre existiendo, no justifican el conformismo de los que insisten que es la más pura normalidad patológica. No olvidemos que los síntomas son indicios de un deseo de reconstitución metonímica, aunque aparezcan por la vía de las metáforas.

Un Amo que no puede representar al Padre Muerto es un Amo sin poder de causar una referencia sobre los orígenes del sujeto. Este Amo, lo mismo que hizo una metamorfosis entre el campo de la ciencia y de la técnica, se presenta hoy bajo los auspicios de un discurso que sostiene el consumo, la belleza y la imagen destrozada.

En una relectura plotiniana, lo que domina en función de los reclamos por una *narcisidad* en la contemporaneidad, es la belleza visible y sensible que habita en el cuerpo. La belleza del alma o belleza virtuosa y, finalmente, la belleza trascendente, se han perdido en las aguas tortuosas de una descomposición que sugiere la muñeca de Belmmer. En la ansiedad de encontrar la belleza trascendente lo que se pone en escena es la terrible belleza muerta y sin posibilidad de re-significación. Y toda vez que eso se deflagra el cuerpo paga un precio muy elevado, mientras el sujeto no produzca un sentido para el nudo.

Lo que causa temblor es la constatación de que estamos más desamparados que nunca, es decir, que incluso los mitos en que la humanidad se apoyaba para sostener los duros espacios de angustia ahora se ven inmersos

en las aguas del pantano. Narciso lucha por una recomposición *imagética* para que pueda morir y de ahí poder reconstituir su existencia simbólica.

Sin embargo, en tiempos de chucherías regaladas por el Amo que no se agota de trabajar en función de la capitalización del exceso, el trabajo incesante dejó de ser la significación del resto. Hoy la orden del Amo es: *¡puedes aprehender el resto!*

A pesar de todo aún resiste una insistencia por parte de algunos discursos en función de la retomada en los mitos. Así preguntas cómo ¿Qué es un cuerpo? contrasta con el éxito de las exposiciones médicas sobre el cuerpo humano y su interioridad. Mientras tanto, el cuerpo del divino Narciso cede espacio para otras formas de llamada que implanta la disolución, es decir, la desagregación. Un ejemplo es un pequeño texto que expone una parte de la síntesis de una exposición que se presenta en París, el recorte insiste en la vertiente del símbolo perfecto que es la imagen de Cristo para Europa occidental. Dice una parte del texto de presentación de la exposición:

El cuerpo es imagen

En la Europa cristiana, la idea de la Encarnación, de la que Cristo sigue siendo el símbolo perfecto, es fundamental. Según esta concepción, el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y el cuerpo, lugar de la imitación, se impone como el signo e instrumento de esta relación con lo divino.

Pero en el mundo moderno, parcialmente descristianizado, la trascendencia ha adquirido otras formas y encuentra un nuevo ideal de belleza en el modelo biológico.

Esta parte de la exposición, dedicada a los diferentes modos de representación del cuerpo en Occidente, muestra imágenes frecuentemente degradadas o deformadas, flotando como tópicos en el espacio. Confrontada con este universo virtual, figura una sola escultura, obra románica del siglo XII que representa a Cristo crucificado. (<http://www.quaibrantly.fr/index.php?id=822&L=2>, Acceso en 08 de marzo de 2007).



Figura 7 – Cartel de divulgación de la exposición Qu'est-ce qu'un corps?. Musée du quai Branly

Sin embargo, delante del temblor que es la constatación de la humanización del cuerpo de Cristo muerto en la tumba, el hombre contemporáneo, en nombre de la tecnociencia, intenta calmar la angustia exhibiendo cadáveres y lo que guarda en su interioridad. Es decir lo que se intenta a todo costo es una aprehensión del resto mediante los productos que ella presenta para descifrar la mortalidad, ahora que la fe no sostiene lo real.

Si antes Sócrates señalaba todo lo que representaba la muerte, ahora, en la época de la muerte sin representación, los simulacros exponen lo real y su fascinación. Pero no convence en la medida que podemos preguntarnos: ¿A qué fascinación nos referimos delante de una imagen como ésta?



Figura 8 - El cuerpo humano real y fascinante
(Exposición promocionada por Premier Exhibitions.)
(<http://www.esmas.com/espectaculos/farandula/515849.html>. Acceso en 08/03/2007)

La fascinación de Narciso de Caravaggio es inminente. El se apasiona por la bella imagen y la erotiza. La erotización es la clave para su sufrimiento. Hay una relación directa entre la fascinación y el hecho de que Narciso estaba ya en aquel momento herido de muerte, nada menos que por la ninfa de la voz. Como vemos la fascinación se presenta siempre en la búsqueda de un sentido.

Pasa lo mismo con el Divino Narciso. El se apasiona por la Naturaleza Humana y la erotiza según nos cuenta Inés de la Cruz. Sin embargo, hay una interdicción de este amor que le cobrará la vida. Y esta interdicción no es otra sino la del compromiso con el Padre. Así, erotización y pasión se encuentran dentro de una referencia del *pathos* griego, por la vía de la pasión y del sufrimiento. Es decir, hay la indudable presencia de un Amo, que lo hizo desear la Naturaleza Humana, pero reconocer, a la vez, que no podría llevar a cabo su intención.

Ahora, podemos deducir que ante tanta insistencia en los cadáveres recubiertos de arte, vivimos una metamorfosis entre la fascinación por el sentido del cuerpo y la constatación del resto que el cuerpo soporta.

Si es verdad que vivimos en función de la fascinación por el resto, entonces estamos delante del hecho de que podemos rescatar en las figuras del montaje de Narciso de Caravaggio y la muñeca de Hans Bellmer, un tributo a la fascinación por lo tanático, adornado por las flores más convenientes que conocemos en el mito: narcisos. Y erotizar la muerte es muy distinto de descubrir la interioridad del cadáver, como puede ser visto en la llamada que circula en Internet sobre la exposición "El cuerpo humano. Real y fascinante":

CIUDAD DE MÉXICO, México, feb. 27, 2006.- Controversial, increíble y fascinante será la exhibición de 14 cuerpos humanos y más de 250 órganos que a partir del próximo 11 de marzo se presentará en esta capital, con el interés de dar a conocer el funcionamiento interno del cuerpo y crear conciencia sobre su cuidado y bienestar.

"(...) El poder observar todos estos especímenes es una experiencia fascinante, resulta increíble ver por dentro el cuerpo con el que caminamos todos los días, además de que invitamos a los asistentes a llevar una vida más saludable", expresó.

El profesor emérito de la Universidad de Michigan, Estados Unidos, Roy Glover, dijo que si a los estudiantes les emociona observar el cuerpo y les resulta difícil entender su anatomía, con mayor razón a los quienes no están relacionados con la medicina, por lo que esta muestra es una gran oportunidad para tener una idea mas clara del funcionamiento interno del organismo (...).



Tiempos de Thánatos

En el análisis que se concluye, mientras la fascinación del idiota sobre “el cuerpo de Cristo muerto en la tumba” es inquietante por suponer la pérdida de la fe, constatamos ahora que sin poder de divinización el erotismo inherente al cuerpo profana lo sagrado sin ningún poder de síntesis.

El cuerpo real y fascinante, materia de la exposición que circula el mundo, conduce una marca de la imposibilidad. Lo real no es la fascinación del sujeto por la belleza, pues lo bello de la imagen exige un poder de síntesis que lo real destruye. Lo que exhibe es el terror de la fascinación sin domesticación, en la medida que la propuesta indica que la belleza reside en la interioridad del cuerpo. La fascinación se aplica sobre el órgano y el llamamiento aparece sobre en concepto de cuerpo humano sostenido, por supuesto, por el discurso tecnocientífico que difunde el bienestar y la consciencia de lo real.

La propuesta es fallida, pues lo real no se deja atrapar por la consciencia y mucho menos permite expandir un hígado al lugar de la representación de cuerpo por el sujeto. Siempre que aparece es para indicar que algo del orden de una *gestalt* no se hizo presente.



Bibliografía

- ALBIAC, G. (1995). Caja de muñecas. Barcelona. Destino.
- ALLIEZ, E., y FEHER, M. (1989). Las reflexiones del alma. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 2). Madrid. Taurus, 1991.
- BATAILLE, G. (1981). Teoría de la religión. Madrid: Taurus.
- BROWN, N., O. (1991). Apocalypse and/or Metamorphosis. Therecents of the University of California. (Trad. cast: Apocalipsis y/o metamorfosis. Barcelona. Kairos, 1995).
- BROWN, P. (1988). The body and society. Columbia. CUP. (Trad. Cast: El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual. Barcelona. Muchnik Editores, 1993).
- CRUZ, J., I. de la. "El Divino Narciso". En Obras Completas. México. Porrúa, 1992.
- DAMISCH, H. (1976). D'un Narcisse l'autre. En Nouvelle Revue de Psychanalyse, (nº 13, pp. 109-146). Paris. Gallimard.
- DUPONT, F. (1986). El otro cuerpo del emperador-dios. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano (vol. 3). Madrid. Taurus, 1992.
- ECO, U. (1985). De los espejos. En De los espejos y otros ensayos. Barcelona. Lumen, 1988.
- ELVIRA, A., R. de (1975). Mitología clásica. Madrid. Gredos, 1995.
- FOUCAULT, M. (1966). Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris. Gallimard. (Trad. cast: Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México. Siglo XXI, 1968).
- FREUD, S. (1924). Das ökonomische problem des Masochismus. (Trad. cast: El problema económico del masoquismo. En Obras Completas. (vol. 3). Madrid. Biblioteca Nueva, 1981).
- GLOVER, R. (2007). Corpo Humano Real e Fascinante. (Exposição). Georgia. Premier Exhibitions, Inc.
- HADOT, P. (1976). Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin. En Nouvelle Revue de Psychanalyse (nº 13, pp. 81-108). Paris Gallimard.
- JIMÉNEZ, J. (1989). La vida como azar. Barcelona. Destino, 1994.
- JIMÉNEZ, J. (1993). Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis. Barcelona. Destino.
- JIMÉNEZ, J. (1994). Eros y tánatos en Hans Bellmer. Seminario inédito. Universidad Autónoma de Madrid.
- KRISTEVA, J. (1987). El Cristo muerto de Holbein. En M., FEHER, R., NADDAFF y N. TAZI (Eds), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 1). Madrid. Taurus, 1990).
- LACAN, J. (1936). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En Escritos. (vol. 1). México. Siglo XXI, 1990.

- LOUREAUX, N. (1989).** ...Por lo tanto, Sócrates es inmortal. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 2). Madrid. Taurus, 1991.
- MONTERDE, F. (1992)** Prólogo. Em obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. México. Porrúa.
- OVIDIO NASÓN, P.** Metamorfosis. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid. Alma Mater, 1992.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1992).** Diccionario de la lengua española. XXIª ed. Madrid. Espasa-Calpe.
- SCHNAITH, N. (2005).** La muerte sin escena. Buenos Aires. Leviatán.
- STAROBINSKY, J.(1982).** Historia natural y literatura de las sensaciones corporales. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 2). Madrid. Taurus, 1991.
- WILLIAMS, M. (1989).** Imagen divina. Prisión de la carne: percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo. En M., Feher, R. NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 1). Madrid.



AUTORIA DE:

HENRIQUE FIGUEIREDO CARNEIRO:

Psicoanalista. Doctor en “Fundamentos y desarrollos psicoanalíticos”. Profesor Titular y Director de la Maestría en Psicología de la Universidad de Fortaleza. Docente invitado del Programa de Doctorado en Psicología de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Director del LABIO – Laboratório sobre as Novas Formas de Inscrição do Objeto y de CLIO – Associação Psicanalítica. Miembro del GT – Psicopatología y Psicoanálisis de la ANPEPP. Investigador y miembro fundador de la “Associação Universitária de Pesquisadores em Psicopatologia Fundamental” (AUPPF). Investigador de CNPq (PQ2). Editor de la “Revista Mal-estar e Subjetividade” y del “Latin American Journal of Fundamental Psychopathology online”. Investigador y colaborador del “Laboratório Intedisciplinar de Pesquisa e Intervenção Social” (LIPIS – PUC-RIO) y de las líneas de investigación: “Sujeito, Sofrimento Psíquico e Contemporaneidade” (Líder-UNIFOR); “Alcance e limites da ação analítica” (UFRJ) y “Psicopatologia Fundamental e Psicanálise” (UNICAP). Secretário Ejecutivo de la ANPEPP (2008-2010). Autor del libro “AIDS. A nova desrazão da humanidade” (Ed. Escuta, 2000).

PRESENTACIÓN DE:

MARTA GEREZ-AMBERTÍN

Psicoanalista. Doctora en Psicología y Maestra en Teoría Psicoanalítica. Docente Titular y Directora del Programa de Doctorado en Psicología de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Docente del Programa de Doctorado en Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Docente invitada del Centro de Investigación y Estudios Psicoanalíticos del México. Directora de la “Fundación Sigmund Freud” (Tucumán-Argentina). Investigadora de la “Associação Universitária de Pesquisadores em Psicopatologia Fundamental” (AUPPF). Publicó los siguientes libros: Imperativos del superyó; El Superyó en la clínica freudo-lacaniana: nuevas contribuciones; Rebeliones de la subjetividad – Rebeliones del psicoanálisis; Las voces del superyó – en la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura.