

EL MITO

Todo lo humano está implicado en el mito, pues los mitos hablan del destino del hombre bajo su aspecto esencial. Y son los poetas, atravesados por un *saint langage*, quienes transforman y continúan, con sus versos, la mitología.

Narciso es uno de los personajes míticos que más ha cautivado a la cultura de Occidente. Si Freud sustentaba que la civilización necesita de una rígida restricción del «principio del placer», Marcuse aducía que la madurez de la civilización depende de la abolición gradual de todo lo que constriñe las tendencias instintivas del hombre, del fortalecimiento de los instintos vitales y de las liberaciones del poder constructivo de Eros. En el capítulo VIII de *Eros y civilización* (1953), «Las imágenes de Orfeo y Narciso», apunta que, si Prometeo es el héroe arquetípico del principio de actuación, el héroe cultural del esfuerzo y la fatiga, la productividad y el progreso a través de la represión, Narciso, como Orfeo, defiende una realidad muy diferente. Una nueva realidad con orden propio, el de la gratificación que crea un Eros libre, gobernada por diferentes principios. La imagen de Narciso, como la de Orfeo, simboliza, encarna, la rebelión contra la cultura basada en el esfuerzo, la dominación y la renuncia. Recuerda la experiencia de un mundo que no está para ser dominado y controlado, sino para ser liberado; una libertad que dará salida a los poderes de Eros, encerrados en las formas reprimidas y petrificadas del hombre y la naturaleza. Narciso y Orfeo constituyen el triunfo de lo estático sobre lo dinámico; estatismo que se mueve dentro de

su propia totalidad, una productividad que es voluptuosidad, juego y canto. Las imágenes órfico-narcisistas, esencialmente irreales e irrealistas, poéticas en el mejor sentido, hacen añicos la realidad al designar una actitud y una existencia imposibles. El mundo de la naturaleza es un mundo opresivo, cruel y doloroso como el humano y, como éste, espera su liberación. Así, en el Eros narcisista, las cosas llegan a ser libres para ser lo que son. Pero también hay una proximidad, una conexión, entre Narciso y Diónysos —*issos* es una terminación cretense—, ambos muertos y renacidos; aunque, en la soledad contemplativa, en el combate del deseo y la mirada, ritual de vida, muerte y metamorfosis, se da una diferencia entre la visión de ambos: al mirarse al espejo, Diónysos, el Niño Divino, al contrario que el narcótico Narciso, que muere por verse humano y resucita en la flor, ve reflejado el mundo en él, en vez de a sí mismo.

No existe texto griego que refiera el mito de Narciso. Y fue después del florecimiento de la cultura griega cuando Ovidio nos ofreció la primera y la más completa versión conocida del mismo. Transcurre la acción en un *locus amoenus*, el bosque, donde queda la fuente en que Narciso, el Yo, se enamora de su propio reflejo: un Otro idealizado, luminoso, ese «rasgo griego» hacia lo luminoso que apuntara Nietzsche, que se contempla en la superficie del agua calma, del agua universal en la que el hombre, al retornar a ella, se encuentra y se conoce. Se trata de una fábula alegórica con un fin didáctico-moralizante, y así lo cuenta el poeta en sus *Metamorfosis* (III, 339-510): la ninfa azul Liríope, «la que tiene forma de lirio», flor de lis o iris azul de tres pétalos, a la que raptara y violara el dios fluvial Céfiso, ha dado a luz al bello Narciso (342-345). Le consulta a Tiresias si su hijo, marcado su nacimiento por el carácter tortuoso de las aguas, tendrá larga vida, y el adivino le asegura que «Narciso vivirá hasta ser muy viejo si nunca llega a conocerse a sí mismo» (346-348). A sus 16 años, Narciso seduce por igual a ninfas y a efebos y es indiferente a sus requiebros (351-355).

También la ninfa Eco, castigada por Hera a sólo repetir con su voz las palabras ajenas, intenta sin suerte seducirlo (356-389). Ante la justa súplica de un amante despreciado, la Ramnusia (Némesis) castiga a Narciso a enamorarse sin poder consumir su amor (402-406). Un buen día en que recorre los amenos prados de Beocia, fatigado de la caza y sediento, Narciso se inclina a beber de una fuente en la umbría del bosque y el agua le devuelve una imagen que lo fascina (407-419). No se sacia Narciso de contemplar la belleza del muchacho, que Ovidio nos presenta en una serie de descripciones eróticas de fragmentos de su cuerpo: cabello, cuello, ojos, boca, (nívea) piel, rosadas mejillas... (420-424). Inútilmente trata de besarle, de abrazarlo (425-429) e implora al desconocido que se una a él. Enardecido de deseo por el bello amigo, lo vemos desesperarse; nada puede arrancarlo del espejo del agua que lo desdobra. Enturbia, quiebra la imagen reflejada y, franqueando la tenue capa del agua, finalmente comprende que es él (463). Las imágenes mienten, pero atravesándolas, atravesando el agua, Narciso ha alcanzado el conocimiento de sí mismo. Sin embargo, para que se cumpla la profecía, ese conocimiento supone la muerte (481-503), y, por sus ojos, él mismo perece. En el Hades, seguirá sometido al amor de su propia imagen: «después de que en la infernal sede fue recibido, se miraba en el agua estigia» (504-505). Y de su sangre nacerá una flor, a la que se le dará su nombre.

El mito, en sí, plantea el tormento interior de todo acto solitario que conlleva la pérdida del yo sobre la base de querer afirmarlo. El sujeto narcisista es incapaz de fijar con claridad los límites entre él y el otro, de conocer al otro en su alteridad. El mundo se le representa sólo como proyección de sí mismo. Mientras Narciso bebe, es cautivado por la imagen de la forma que está viendo. «No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve lo quema». El agua, como signo de la metamorfosis, lo confunde. La imagen en el espejo líquido nos desvela el carácter

transitorio, inestable y engañoso de nuestra identidad: somos y no somos. Como en el juego narcisista de un círculo cerrado de espejos, el agua como espejo vivo y natural abierto al yo ideal, el cuerpo puede ver y a su vez ser visto. Las aguas, que comulgan con todos los poderes de la noche y de la muerte, como apunta Gaston Bachelard en *El agua y los sueños* (1942), revelan a Narciso su identidad, su dualidad, su realidad y su idealidad. Se trata, pues, de un narcisismo idealizante, carácter subestimado por el psicoanálisis clásico y que desempeña un papel fundamental en la obra estética y literaria.

Al despreciar el amor de las ninfas, Narciso está rechazando un Eros por otro: un Eros más completo, un Eros propio. No se trata aquí de un narcisismo egoísta, sino cósmico, de carácter metafísico. Así, en esta dimensión universal, el mundo sería un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo, imagen pascaliana de un universo como una esfera con el centro en todos los lados y la circunferencia en ninguna parte.

Con extraordinaria fortuna, el mito de Narciso ha pervivido en renovados moldes poéticos y pictóricos, desde la tradición mítica latina hasta nuestros días. De Ovidio pasó a la literatura medieval y moderna, a la pintura, al arte universal. La gran riqueza poética del tema inspiró, desde la Antigüedad, a todo tipo de artistas. Los ejemplos son innumerables. Narciso ha sido evocado en famosos cuadros y así queda representado por pintores, desde el autor de la figura de Narciso del fresco pompeyano de la casa de Marcus Lucretius Frontone, pasando, entre otros, por Tintoretto en *Narciso* (1550-1560), Caravaggio en *Narciso* (1597-1599), Nicolas Poussin en *Eco y Narciso* (1627-1628), Nicolas-Bernard Lépicié en *Narciso* (1771), Jehan Georges Vibert en *Narciso* (1864), Gustave Moreau en *Narciso* (circa 1890), John William Waterhouse en *Eco y Narciso* (1903) o en las incursiones de Salvador Dalí, en su cuadro *Metamorfosis de Narciso* (1937), donde aborda el carácter cósmico de la metamorfosis, el desdoblamiento

paranoico-crítico, el juego de espejos, y en «La metamorfosis de Narciso. Poema paranoico» de su libro *Oui* (1955). También lo representan escultores como Benvenuto Cellini en *Narciso* (c. 1550-1560) y Auguste Rodin en *Narciso* (c. 1910). Y es evocado por músicos como Ch. W. Gluck en su ópera *Eco y Narciso* (1779). Al igual que por poetas como Ronsard, quien, en la composición XX del primer libro de *Los amores de Casandra* (1552), declara que querría ser Narciso, y su amada la fuente que lo refleja; o como Calderón de la Barca, en su comedia palaciega *Eco y Narciso* (1661), que luego versionaría «a lo divino» sor Juana Inés de la Cruz en su *Auto sacramental del divino Narciso* (c. 1680). Y narradores como Rousseau en *El amante de sí mismo* (1752) o Antonio de Feliciano de Castillo en *Cartas de Eco a Narciso* (1821).

En las postrimerías del siglo XIX, con los simbolistas franceses, el mito de Narciso adquirió una especial relevancia. Fue abordado por André Gide, tratado indirectamente por Stéphane Mallarmé, especialmente en su *Herodías*, y sobre todo por Paul Valéry. Los orígenes del «nuevo espíritu», surgido en la década de 1880 como una segunda oleada de la revuelta romántica, se remontaban a Baudelaire, quien describía el «arte puro» como el que contiene al mismo tiempo el mundo ajeno al artista (objeto) y al artista mismo (sujeto); a su juicio, el arte únicamente podía transmitir la esencia de la vida moderna dando rienda suelta a fantasías subjetivas de lo más dispar. Al elevar la intuición, el azar y la magia sugerente de las palabras a la categoría más alta, Rimbaud, Mallarmé y sus seguidores socavaron la claridad y la lógica de la tradición clásica francesa y lanzaron el reto a sus colegas artistas con la famosa frase de Mallarmé de «pintar no la cosa en sí, sino el efecto que produce». Había, pues, que purificar el lenguaje de su función utilitaria para elevarlo a instrumento de exploración y descubrimiento. Mallarmé creía en la unicidad absoluta de los sentimientos y sensaciones personales y en la

necesidad de evocarlos a través de un lenguaje de símbolos que el lector había de interpretar mediante un acto creativo propio. «La contemplación de los objetos, la imagen que surge de la ensoñación que suscitan: ahí está la canción», precisaba. Mediante el poder evocador del lenguaje, los simbolistas perseguían la aprehensión de la idea y de la realidad y aducían que sólo a través del arte y la poesía se accede al sentido profundo y misterioso de la realidad. Nombrar un objeto, afirmaban, es destruir tres cuartas partes del placer que nos procura un poema: la alegría de ir adivinándolo paso a paso. Lo ideal, subrayaban, es sugerir el objeto. Y, así, al recurrir a símbolos privados que el lector es libre de interpretar en un sinfín de maneras distintas, se arriesgaron a que se les considerara deliberadamente oscuros. Por el contrario, los parnasianos, que tomaban el objeto en su totalidad y lo señalaban, carecían de misterio. Para Rimbaud, el poeta tenía el deber de convertirse en vidente mediante un «largo, inmenso y deliberado desarreglo de todos los sentidos» y sólo por medio de dicho proceso podía llegar a romper el cascarón de la realidad y descubrir lo desconocido. La verdadera función del poeta no consistía, pues, en expresar una realidad ya existente, sino en hallar otra nueva y, al hacerlo, incidir sobre la vida.

Paseaban un buen día André Gide y Paul Valéry por el Jardín Botánico de Montpellier cuando los dos jóvenes amigos se detuvieron ante una inscripción necrológica, *Narcissae placandes manibus*, del gran poeta inglés Edward Young, quien allí llamaba «Narcisa» a su fallecida hija Elisa. Ambos quedaron marcados por el personaje mítico. Gide mencionó el incidente en sus *Alimentos terrenales* y llevó a la práctica el narcisismo en su escritura, pues, según confiesa en su *Diario*, escribía mirándose al espejo para escuchar a su doble. Compuso *El tratado del Narciso (Teoría del símbolo)* y se lo dedicó a Valéry. El Narciso gideano, una suerte de Adán andrógino un tanto platónico, se asoma por aburrimiento al río del tiempo.

Maravillado, mira pasar las cosas, siempre las mismas, rápidas imágenes en fuga que siempre recomienzan porque son imperfectas, precipitándose «hacia una forma primera perdida, paradisíaca y cristalina». Narciso sueña entonces con el Paraíso, «Jardín de las Ideas»; en su centro se eleva Ygdrasil, el árbol logarítmico en cuyo tronco se apoya el libro del Misterio, donde está escrita la verdad que hay que conocer. Es el poeta, afirma Gide al final del tratado, quien contempla el Paraíso y desciende al corazón de las cosas, imperfectas y transitorias, para, a través de la obra de arte, darles una forma eterna, su forma verdadera. Entretanto Narciso, en la ribera, contempla esta visión que un deseo amoroso transfigura. Se asoma al río, ve su rostro y desaparece la fantasmagoría; se sabe solo, no le queda sino contemplar. «Asomado a la apariencia del mundo, siente vagamente en él, reabsorbidas, las generaciones humanas que pasan». Adán, Narciso y el Poeta, seres expulsados del Paraíso, sueñan con regresar a él. El texto apareció publicado en enero de 1891, en *Entretiens politiques et littéraires*.

En los siglos xx y xxi, innumerables artistas y escritores seguirán representando a Narciso, mito o arquetipo. Así, Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray* (1891), una variante del tema de Narciso, y en su poema en prosa «El discípulo»; Jean Cocteau en el poema «Tumba de Narciso», de su libro *Vocabulario* (1922), y después en su film *Orfeo* (1949); Juan Gil-Albert en su relato «Narciso, actitud del cronista» (1930). Y heredarán el «complejo de Narciso» personajes de *Los Pasquier* (1933) de Georges Duhamel, de *La condición humana* de Malraux, el Roquentin de Sartre, el personaje solitario de *La náusea*, obsesionado por la sensación de extrañeza que le provoca su contemplación en el espejo. Después, otros poetas como Paul Eluard en *Capital del dolor* (1926), García Lorca en «Debussy» de *Canciones* (1927), Rafael Alberti en el «Narciso» de *Cal y canto* (1929). Y Lezama Lima en *Muerte de Narciso* (1937), su primer poema publicado, cuyas influencias inter-

textuales más acusadas son el mito propuesto por Ovidio y los poemas «Narciso habla» y «Fragmentos del Narciso» de Paul Valéry. Tomando como base el texto lezamiano, Alicia Alonso realizaría una coreografía tardía para una breve pieza de once minutos de duración, *Muerte de Narciso*, con música de Julián Orbón y con Yanier Gómez como Narciso, estrenada en 2010, en el Gran Teatro de La Habana. También Rainer Maria Rilke abordó el mito en sus dos poemas «Narziss» (1913), versos que evocan tanto la belleza y la brevedad de Narciso, su impermanencia, como su imposible relación de amor, una relación rearticulada en poema como única forma de reflexión disponible para el poeta, reflexión de su tristeza y de su propio confinamiento. Ambos poemas inspiraron a Cy Twombly su *collage Narcissus* (Nápoles, 1975). Encima de una línea, pequeñas mayúsculas en lápiz deletrean el nombre de «Narciso» seguido por la inscripción, entre paréntesis, de Rilke; de este modo, Narciso ocupa el lugar de la reflexión. Twombly explora en su *collage* el dilema planteado por los versos de Rilke. Por un lado, el nombre de Narciso representa la evasión de la imagen; por otro, la desaparición en una reflexión lingüística y la imposibilidad de cualquier cosa salvo una tenue relación con el otro. Texto e imagen se leen juntos; el texto se ve como imagen. En el mundo de la fotografía y del cine, podríamos apuntar, entre otros, a James Bidgood y su mítica *Pink Narcissus* (1971), homenaje obsesivo y surrealista al cuerpo efébo, y a Norman McLaren y su corto *Narcissus* (1982), con música de Maurice Blackburn, coreografía de Fernand Nault, y Jean Louis Morin como Narciso.

VALÉRY, EL ARTISTA PURO

Paul Valéry posee una capacidad extraordinaria para ver las obras de arte desde dentro. A su arcaica concepción del arte

—entiende la estética como una teoría de lo bello cuyos orígenes se remontan a Platón—, se suma su gusto por el *pathos*, que eleva el arte a la categoría de absoluto. El arte es, para él, la única justificación de las obras del espíritu; y es el espíritu, el poder que las engendra, superior infinitamente a sus creaciones. Así Valéry prefigura al artista «puro», al margen de su propia creación, superior a ella misma.

Siempre defendió Valéry una actitud antipolítica, muy próxima a la anarquía. Rechazaba con ferocidad cualquier doctrina política y se negaba a ser manipulado y conducido por las fuerzas políticas y sociales vigentes, reclamando el derecho y el deber a pensar y actuar por uno mismo. Esa misma voluntad antipolítica determina su juicio estético y su crítica sobre la fugacidad de los ideales artísticos, debidos a una sociedad que manipula nuestro gusto, imponiendo una opinión general mercantilista. Desaprobaba la industria cultural, maquinaria feroz que nos impone unos gustos determinados y que modifica nuestra idea de tiempo —el tiempo, uno de los factores clave de su poesía—. Ello le llevó a arremeter contra la concepción que en la sociedad se tiene del mismo: tiempo igual a oro, que se puede comprar, vender e hipotecar. Nada más ajeno a la verdadera esencia del arte que ese concepto burgués del tiempo de trabajo abstracto por el que se truecan las mercancías, fruto de una «época sin tiempo». Valéry se opone a que la belleza y el arte se conviertan en mercancías con las que el sistema nos controle como simples consumidores sin capacidad de decisión.

Como poeta, no podemos imaginar a Valéry sin Mallarmé, del mismo modo que no se puede imaginar a Mallarmé sin Baudelaire y a Baudelaire sin Edgar Allan Poe. Toda descendencia no supone siempre una filiación; así, Valéry contradice tanto a Mallarmé como Mallarmé a Baudelaire y Baudelaire a Poe. De un modo muy afortunado, Mallarmé había modificado el verso de Baudelaire por una musicalidad

personal y mayores movi­lidades internas, sin cambiar el cuadro, a menudo más rígido aún, que a veces vuelve más fluidas, aunque menos raras semánticamente, las armonías externas de las rimas. Valéry calcó rigurosamente el verso mallarmeano y lo endureció, lo sobrecargó de rimas densas, lo privó cada vez más de sus flexiones deliciosas, para acabar imitando a Rousseau con el hacer osificado del Parnaso. En Valéry, poeta a pesar suyo, es decir, a pesar de las dificultades que acumula, a pesar del aburrimiento con el que excita y disminuye a la vez su placer, los versos son ejercicios, un juego, pero un juego que los convierte en «poéticos», como en Mallarmé, gracias al virtuosismo especial de abordar el poema «con la precisión y la lógica rigurosa de un problema matemático» —tomando las palabras del «Prefacio» de Baudelaire a su traducción de las *Nuevas historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe—. Se trata de un juego propio de extraer de las palabras y de sus agrupamientos escritos el máximo de materia ajena a la necesidad del pensamiento abstracto y al plan mental que regulan el poema. Si a Valéry le hizo tomar conciencia Mallarmé de que la poesía, en su máxima expresión, puede crear un lenguaje propio, autosuficiente, en el que un muy alto grado de pureza y precisión es perfectamente compatible con una magia misteriosa e inquietante, de Poe aprendió que el poder del intelecto podía reducir la poesía a una maniobra científica de la sensibilidad. Del autor de *El cuervo* retuvo que la aliteración y la repetición producen el máximo efecto y que la última línea del poema es la más importante de todas.

Valéry, verdadero mago, hechicero, y no simple prestidigitador, obedece a una consigna de precisión intelectual. El lenguaje ha de ser preciso o se convierte en palabrería. La precisión del lenguaje poético tiene por único objeto abrir, tanto como sea posible, las puertas del misterio. Precisión inquieta, tartamudeante, que se avergüenza de sí, opuesta a la precisión satisfecha, triunfante y definitiva de la prosa. Valéry se esfuerza

en reintegrar el lenguaje a la vida del espíritu y en inocular la energía espiritual en las formas del lenguaje. En ese intento de poetizar intelectual y lúdicamente la aventura del ser y las intenciones del espíritu, una fuerza misteriosa lo atormenta, una experiencia de orden místico lo acosa. Pero, porque las mortales precisiones de la palabra humana, incluso la de los filósofos, reducen, deforman, limitan, degradan las realidades misteriosas e indefinibles que la inspiración permite entrever, sentir, casi tocar, Valéry se inclinará al silencio. La poesía, para él, es la acción simultánea del silencio y de la palabra. Dos clases de demonios comparten la inspiración del poeta: el demonio del silencio, la inspiración misma, y el demonio del verso, hablador divino o diabólico. La poesía pura es silencio, como la mística.

LOS NARCISOS VALERIANOS

Paul Valéry mostró una fascinación constante por la imagen de Narciso, personaje que recorre toda su obra desde el primer poema epónimo, «Narciso habla», ya mencionado, compuesto en 1890, cuando Valéry tenía 19 años, pasando por «Fragmentos del Narciso», hasta el texto dramático de 1941, *Cantata del Narciso*, donde el ritual y los elementos estilizados del drama intentan eliminar el mito, ya poco realista e incluso lejos de la prosa narrativa, para aproximarlo y compararlo con la poesía pura. En estos cincuenta años que separan el primer poema de su última variación, Valéry publicó ocho textos sobre el tema. A estas tres variaciones principales, a modo de autobiografía poética, habría que añadir bosquejos y versiones no definitivos publicados y un texto final, «El ángel», poema en prosa que data de mayo de 1945, dos meses antes de la muerte del poeta, donde el nombre de Narciso no aparece, pero se retoma el mismo esquema. En este último avatar del mito de Narciso, la