

ECO Y NARCISO
ESCRITURAS DE LA AUSENCIA

MARIA PINA FERSINI
Universidad de Málaga

Sexo y mito

*la sexualité joue un rôle considérable dans les mythes*¹

El tema, del que me ocuparé hoy, despertó mi interés hace dos años, cuando un compañero me propuso entablar, por escrito, una conversación sobre el *lugar sin lugar* de la mujer en el derecho. Su posición, que ya había encontrado expresión pública en un artículo titulado *Il contratto, o dell'inesistenza della donna*, estaba influenciada por la filosofía kantiana, desde cuya lectura trasladaba la conclusión de que el fracaso de la relación sexual en el derecho se debía a la lógica andrógina del poseso que pretendía hacer de la cosa, el órgano sexual femenino, la persona.² A pesar de mi curiosidad e interés por dicha postura, el diálogo no superó los primeros compases. Pero, su inicio dio lugar a una serie de cuestiones vitales para el mundo jurídico que, pese a la dificultad de un análisis conjunto, necesitaban ser tratadas, aunque fuera sólo del lado femenino.

La primera cuestión concernía la supuesta inexistencia de la mujer en el derecho y mi duda al respecto era: ¿de verdad la mujer nunca existió para el derecho o, que es lo mismo, siempre existió sólo como objeto y nunca como persona, si no en el ficcionalismo vaihingeriano del *als ob*?

Hay un texto de Bachofen, *El Matriarcado*, que desmiente esta idea de un derecho *ab origine* masculino. Según el jurista alemán, se dio, en el curso de la evolución social, una dialéctica entre la ginecocracia y el patriarcado. El derecho materno, escribe Bachofen, pertenece a una cultura más antigua de la que corresponde al sistema del derecho paterno. Las formas de vida ginecocráticas son propias de las gentes que se contraponen, como estirpes más antiguas, a los pueblos griegos. Ellas son partes esenciales de aquella civilización originaria cuyas

¹ Georges GUSDORF, "Mythe et philosophie", *Revue de métaphysique et de morale* 56, 2 (1951), pp. 171-188.; "(...) la sexualidad juega un papel considerable en los mitos (...)". cf. p. 182.

N. A.: cuando las citas remiten a ediciones en lengua original y no se hace otra especificación, debe entenderse que la traducción es mía.

² Cf. Tommaso GAZZOLO, "Il contratto, o dell'inesistenza della donna", *Politica del diritto* 1 (2017), pp. 155-168.

características están conectadas con la soberanía del principio materno, tanto como las características de la civilización griega están conectadas con la soberanía del principio paterno.³ Si consideramos fiables los estudios de Bachofen, debemos asumir que investigar acerca de la mujer en el derecho implica no tanto trabajar con una inexistencia, sino más bien con una ausencia temporal, que no significa necesariamente no haber sido nunca dentro de la Ley, sino haber perdido el derecho de estar allí, haberse desplazado a otro lugar que está fuera de la Ley y dentro de un marco doméstico –de *domesticación*, mejor dicho– sobre el que deberemos profundizar más adelante.

La segunda cuestión está estrictamente relacionada con la primera: si la mujer existió en el derecho, aunque por un tiempo limitado, ¿en virtud de qué argumentos la historia oficial, la doctrina jurídica dominante y cierto feminismo pretenden negar dicha existencia? Es decir: ¿qué razones se aducen para afirmar un derecho exclusivamente andrógino? Para contestar a estas preguntas hay que detenerse un poco más en la obra de Bachofen y en la filosofía de Savigny, de quien el primero fue discípulo.

Como es sabido, para el fundador de la escuela histórica del derecho alemán, cada sistema jurídico es la manifestación del *Geist* (Espíritu) de cada uno de los pueblos que lo ha creado⁴. Para lograr pues la comprensión de un determinado derecho, es necesario conocer los principios o ideas básicas que definen todos y cada uno de los caracteres del sistema, llevando el cambio de esos principios a la alteración del conjunto de los elementos del sistema.⁵

Partiendo de la tesis savignyana de un derecho romano asentado en una serie de principios entre los que ocupan un papel preponderante la paternidad y la autoridad del *paterfamilias*, Bachofen investiga las costumbres arcaicas en búsqueda de principios opuestos y antagónicos a los que rigen el patriarcado. Estas investigaciones lo llevan a descubrir cuatro fases de la *Historia de la humanidad*: una primera fase conocida como el *hetairismo*, en la cual dominan los hombres por la fuerza y las mujeres están sometidas a sus deseos; una segunda fase que podríamos definir *amazónica*, en la que las mujeres, respondiendo a los abusos perpetrados por los varones, se

³ Cfr. Johann Jakob BACHOFEN, *El Matriarcado, Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo, según su naturaleza, religiosa y jurídica*, trad. e introd. de María del Mar Llinares García, Madrid: Akal, 1987, pp. 27-71.

⁴ Cfr. Friedrich Carl von SAVIGNY, *Sistema del Derecho romano actual*, ver. castellana de Jacinto Mesía y Manuel Poley, Pról. de Manuel Durán y Bas, Madrid: Centro Editorial Góngora, 1839, t. I, pp. 69, 70: "¿Cuál es, sin embargo, la base del derecho general, ó en qué consisten las fuentes del derecho? Pudiera creerse que el azar, las circunstancias ó la sabiduría, pueden crear el derecho de una manera diferente, segun la influencia que á su creacion presida. Pero esta suposicion cae ante un hecho incontestable: que siempre que la existencia de un derecho se revela á la inteligencia humana, aparece sometido á una regla preexistente, y la inyeccion de esta regla como inútil é imposible. Considerado el derecho general como anterior á todos los casos dados, se le llama derecho positivo. Si preguntamos ahora cuál es el sujeto, en cuyo seno tiene su realidad el derecho positivo, encontraremos que este sujeto es el pueblo. En la conciencia comun de éste, vive el derecho positivo, por lo cual puede ser llamado *derecho del pueblo*. (...) EL derecho positivo sale de ese espíritu general que anima á todos los miembros de una nacion (...)."

⁵ Cf. María del Mar LLINARES GARCÍA en la *Introducción* a Johann Jakob BACHOFEN, *El Matriarcado*, cit., p. 10.

hacen guerreras y someten los hombres a sus caprichos; una tercera fase fundada en la *Ginecocracia* o *Derecho materno*, en donde predominan los valores de lo femenino (la maternidad, los lazos de sangre, la afectividad y la religiosidad); una cuarta y última fase en la que, siendo el Matriarcado inestable, ya que no permite el desarrollo de las energías de la civilización en su más elevado grado, se hace necesario el advenimiento del *Patriarcado*, basado en los valores masculinos y en el desarrollo del derecho civil frente al derecho natural, de la racionalidad y de los aspectos superiores de la cultura.⁶

El tránsito del matriarcado al patriarcado comienza en Grecia, mediante la introducción de la religión apolínea, pero sólo se consolida en Roma, gracias al establecimiento de la idea de *Estado*. Bachofen llega a estas conclusiones a través del estudio de las mitologías antiguas, las cuales, estableciendo un enfrentamiento entre los principios femeninos y los masculinos, revelarían, en cada sociedad, un nivel cultural reprimido y opuesto a los valores predominantes. Leemos en el capítulo primero de *El matriarcado*:

El comienzo de toda evolución (...) está en el mito. Toda investigación profunda de la Antigüedad, por lo tanto, se reduce inevitablemente a él. Él es quien lleva en sí mismo los orígenes, y solamente él puede revelarlos. Pero los orígenes motivan el progreso posterior, marcan el camino que éste sigue y su tendencia perpetua. Sin conocimiento de los orígenes, el conocimiento histórico nunca puede llegar a una conclusión. Toda separación de mito e historia, bien fundada en tanto que quiera señalar la diferencia en el modo de expresar lo ocurrido en la tradición, no tiene por tanto ningún significado ni autorización ante la continuidad del progreso humano. Debe ser absolutamente rechazada en nuestra investigación, cuyo éxito depende esencialmente de ello.

Las formaciones del Derecho de familia en las épocas conocidas de la Antigüedad no son situaciones originales: antes bien, se trata de consecuencias de niveles de cultura precedentes. Consideradas en sí mismas, aparecen solamente en su realidad, no en su causalidad; son hechos aislados, pero como tales, a lo sumo tema de conocimiento, no de entendimiento. El sistema patriarcal romano, a través del rigor con el que se produce, indica uno más primitivo, que tuvo que ser combatido y contenido.⁷

Justo por la utilización de una fuente tan discutible como el mito, considerado una fantasía primitiva de seres incapaces de comprender racionalmente el mundo, las pesquisas del jurista alemán han sido desacreditadas en los ambientes académicos de su tiempo, sólo volviendo a cobrar sentido y actualidad en el ámbito de la teoría crítica, donde estudios como el de Peter

⁶ *Ibid.*, pp. 11 y 12.

⁷ Johann Jakob BACHOFEN, *El Matriarcado*, cit., pp. 32 y 33.

Fitzpatrick han intentado demostrar como el derecho moderno no abandona el fundamento mítico, sino que lo encubre en un giro retórico cargado de prejuicios coloniales.⁸

A pesar de lo interesante que pudiese resultar, no es mi intención profundizar aquí en el debate entre los partidarios de un origen mitológico del derecho y los defensores de una visión jurídica positivista que intenta sustraer el derecho al mundo de la ficción para introducirlo en aquello de la ciencia pura y dura. Es evidente que cada uno se inclina hacia una u otra postura según la epistemología que pretende adoptar. Por lo tanto, lejos de abrir una disputa entorno al mejor enfoque jurídico, quisiera sólo declarar abiertamente mi favor acerca de la hipótesis de una fundación mitológica del derecho y aclarar las razones que están a la base de esta elección. Como ha escrito Zambrano Álvarez, "el mito marca el inicio de la historia, nos moraliza, nos concede una identidad que nos saca del estado de naturaleza y permite a una élite de instaurar la ley que será el fundamento de la civilización".⁹ Sin mito, entonces no hay pueblos, no hay religiones, ni hacedores de leyes. Pero, ¿qué significa exactamente que el mito permite a unos elegidos de introducir la ley en una determinada sociedad? ¿Viene primero el mito y luego los elegidos? O, ¿el mito lo inventan los elegidos para ser elegidos? En este segundo caso cabría preguntarse, y es lo que haré, si no se da la posibilidad de un carácter sexuado del mito, en el sentido de una prevaricación de un sexo u otro en el universo por él dibujado. Con esto no quiero decir que un mito con ideales femeninos deba necesariamente estar escrito por mujeres o, igualmente, que un mito que vehicule valores masculinos deba estar escrito por hombres. Lo que plasma la sexualidad del mito no es el sexo del autor, sino la relación jerárquica que de la experiencia sexuada se da en una determinada época y sociedad.

En este sentido, el mito nunca se edifica por sí mismo. Ocurre siempre a partir de una cadena semiológica que existe previamente. Es, como afirma Barthes en su *Mitologías*, "un sistema semiológico segundo".¹⁰ Como metalenguaje, o dicho de otra forma, como segunda lengua en la cual se habla de la primera, el mito no posee ninguna fijeza. Puede hacerse, deshacerse, alterarse o desaparecer por completo. Además, como acto de habla que se genera a partir de otros actos

⁸ Cfr. Peter FITZPATRICK, *La mitología del derecho moderno*, Traducción de Nuria Parés, Madrid: Siglo XXI, 1998, p. XII: "La mitología de la modernidad se sustenta en la experiencia del imperialismo. En nuestros días el imperialismo suele verse como algo marginal, excepcional y evanescente, mientras que en mi argumentación es central, ordinario y duradero. Es verdad que hay cierta calidad amnésica relacionada con el imperialismo y la mitología que engendra. Pero, para ampliar algo más el concepto de Nietzsche, "El olvido no es sólo una *vis inertiae*, como suele afirmarse, sino un activo mecanismo de tamiz"; este «olvido activo» es un olvidar positivo que sirve para constituir lo que se recuerda, lo que es real y efectivo (...). El resultado, según la expresión precisamente ambigua de Derrida, es una «mitología blanca»; la mitología de una Europa blanqueada y una mitología un tanto desprovista por lixiviación de su fabuloso color original (...). Este proceso no marca la decadencia del mito sino su perfección, su entrada más extensa en la organización social y del yo. El Occidente queda imbuido de esa misma totalidad del compromiso con el mito y con esa insensibilidad a un mundo más amplio que de manera tan rápida y equivocada atribuye a los primitivos y a los antiguos."

⁹ Diego A. ZAMBRANO ÁLVAREZ, "El rol del mito en la filosofía del orden y del Derecho", *Revista Telemática de Filosofía del Derecho* 21 (2018), pp. 47-75, cf. p. 50.

¹⁰ Roland BARTHES, *Mitologías*, trad. de Hector Schmucler, Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 111.

de habla y a un nivel de significación más complejo, el mito contiene un potencial semántico más amplio del que es propio de la cadena semiológica primaria. Por estas dos cualidades –la inestabilidad y la riqueza semántica– el mito representa la mejor herramienta para estudiar, por un lado, el discurso a través del cuál el derecho occidental se legitima y, por el otro, el discurso que podría acabar con tal legitimación abriendo espacios para nuevas formas de reglamentación de la conducta humana. Por ende, en razón de su carácter sexuado, el mito es una narración útil para ver como se estructura, en un determinado sistema jurídico, la relación entre lo masculino y lo femenino.

Ahora bien, si es cierto lo planteado por Savigny, y compartido por Bachofen, entorno a la autoridad del *pater* en el derecho romano (autoridad que influirá en el desarrollo del derecho moderno al punto de llegar a constituir una de su piedra angular, a pesar de que el iluminismo, al menos como declaración de principios, intentara acabar con ella),¹¹ ¿qué mito podría hacernos ver, simultáneamente, el rasgo patriarcal que caracteriza este derecho y el semblante matriarcal que se esconde detrás de él y que siempre mina sus fundamentos?

Las metamorfosis y el derecho narcisista

*emoriar, quam sit tibi copia nostri*¹²

Hasta hoy no se ha dado, que conozca, intento alguno –ni siquiera por parte de Bachofen– por analizar el carácter sexuado del derecho romano y, en consecuencia, del derecho moderno occidental, a partir de un mito decisivo como el de *Eco y Narciso*, en el que está en escena aquella lucha 'agotadora' entre lo masculino y lo femenino que representa una clave de lectura importantísima de la cultura antigua y europea.

La relevancia de este episodio de *Las metamorfosis* de Ovidio para la cultura arcaica, antes, y la europea, luego, se debe al hecho de que él mismo representa el primer testimonio del encuentro entre dos personajes mitológicos griegos –Narciso y Eco– cuyas historias, hasta entonces, se habían contado por separado.¹³ Como ha escrito Grassigli, este encuentro, tan singular y revolucionario, al que ha dado vida Ovidio, es "todo latino".¹⁴ Y eso quiere decir que Eco y

¹¹ Entorno a lo efectos contrastantes generados por la Revolución francesa en materia de igualdad de los sexos, véase Elisabeth G. SLEDZIEWSKI, "Revolución Francesa. El giro", en *Historia de las mujeres: en Occidente*, Duby Georges and Michelle Perrot (dir.), trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 1993, v. 4, pp. 41-56.

¹² Publio OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, ed. al cuidado de Nino Scivoletto, Milano: Utet, 2018, p. 168: "(...) preferiría morirme, en vez de unirme a ti".

¹³ Cfr. Gian Luca GRASSIGLI, "La voce, il corpo. Cercando Eco", *Annali di archeologia e storia antica* 15-16 (2009), pp. 207-216, en esp. p. 208.

¹⁴ *Ibid.*, p. 209: "Se, dunque, non vi è dubbio, che esistano nuclei tematici e figure, che attraversano la tradizione greca, sviluppati intorno sia alla figura di un giovane che si specchia, chiamato o meno Narciso, e alle conseguenze del suo specchiarsi, sia a una ninfa bellissima capace di imitare ogni suono,

Narciso, tal y como los conocemos, comienzan a existir en la tradición romana sólo cuando un poeta latino nos cuenta que hubo un día en el que una bellísima ninfa, Liriope, preocupada por el destino del hijo, interrogó al oráculo Tiresia acerca de su futuro y aquél le contestó algo –«*si se non verit*» [si no se conocerá]–¹⁵ que sonó en su oído como una profecía engañosa.

Doy por hecho de que el lector conoce esta historia, pero estoy casi segura de sabe de ella sólo lo suficiente, es decir, justo aquello que se vuelve insuficiente frente a la amplitud de visión que nos ofrecen los detalles del mito, detalles utilísimos a la hora de estudiar la compleja relación que Ovidio establece entre Eco y Narciso como paradigma del juego sexuado de poder que caracteriza toda la evolución del derecho occidental, desde su nacimiento hasta la actualidad. Es por eso que me detendré en algunos aspectos del mito aparentemente marginales, como los binomios de *corporeidad/incorporeidad*; *voz/silencio*; *amor propio/amor por el otro*; *voz interior/voz exterior*. Fuera de este juego de contraposiciones, que estructura la relación entre Eco y Narciso, la atención del lector recae en el personaje masculino por su físico, su egoísmo o su audible tragedia, mientras que el personaje femenino no despierta interés alguno. Fuera de la lucha sutil entre los sexos, Eco casi desaparece de la escena. De hecho, para la crítica literaria y la iconografía, Eco sólo tiene relevancia, en cuanto extensión de Narciso, en cuanto reforzamiento de su voz.¹⁶ Escribe al respecto Spivack, criticando la falta de reflexión entorno al personaje de Eco:

(...) as I look into the mass of learned literature on both the Narcissus tradition and narcissism, not only do I notice a singular absence of independent attention to the narrativization of Echo (...) but also an ignoring of the frame.¹⁷

Entonces: ¿cómo ver a Eco?; ¿cómo ver algo/alguien que no tiene cuerpo?; ¿cómo ver la voz?; y, aún peor, ¿cómo ver la voz que no viene desde dentro sino desde fuera?¹⁸

ciò che manca nella letteratura ellenistica è la loro relazione e ciò che presumibilmente continuerà a mancare, nonostante il dispiegarsi a ventaglio delle ricerche, è l'incontro, *tutto latino*, dei due personaggi. Solo nel momento in cui Ovidio li farà incontrare, Eco e Narciso hanno cominciato a vivere" (énfasis añadido).

¹⁵ Publio OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 166.

¹⁶ Al respecto véase Gian Luca GRASSIGLI, *La voce, il corpo. Cercando Eco*, cit., p. 207: "Affacciarsi sull'incontro tra Narciso ed Eco appare, oggi come allora, affacciarsi su un quadro terribilmente sbilanciato: da un lato un'inesauribile sequenza di studi, un moltiplicarsi progressivo di prospettive, dall'altro paradossalmente, considerando che è il lato di Eco, troviamo il silenzio."

¹⁷ Gayatri Chakravorty SPIVAK, "Echo", *New Literary History* 24, 1 (1993), pp. 17-43, en esp. pp. 22, 23: "(...) al mirar la gran cantidad de literatura aprendida entorno a la tradición de Narciso y al narcisismo, no solo noto una singular ausencia de atención independiente a la narrativización de Echo (...), sino también un desconocimiento de la figura."

¹⁸ En el campo de la iconografía, el tema ha sido tratado por Benedetta Sciarimenti, quien ha destacado, por un lado, la dificultad que han encontrado los pintores en traducir en imagen la «*vocalis nympha*» [la ninfa hecha de voz], y, por el otro, la amputación de sentido que eso ha implicado, de momento que, en palabras de la autora, no se puede comprender la alienación y el delirio de Narciso sin tener en cuenta el rechazo de la reciprocidad sana personificada por Eco, es decir sin leer el comportamiento autolesivo de

Quizá haga falta cruzar la aldea, pasar en medio de casas vacías y, luego, buscar en los senderos que escalan la colina. Es posible que, buscada en su paisaje natural, Eco aparezca, o quizá no. Tal vez no esté allí, donde la narración pretenda situarla. Por lo menos, no puede estar ahí, si, ni siquiera desde aquel lugar, Eco sabe hablar; si una vez allí, su voz ya se oye a lo lejos. Puede que sea propio la lejanía a darle forma: lejanía de Narciso, que no quiere unirse a ella; lejanía de sí misma, por no poder hablarse desde dentro, condenada a repetir las palabras de los demás, según el antojo de este o aquel Narciso.

Ahora bien, si Eco es esta distancia del cuerpo y de la voz, ¿podríamos decir que, en la historia de Ovidio, ella está presente sólo como ausencia, como un ser y un estar siempre más allá de la boca que la nombra, de la palabra cautivadora que ya no cautiva?

Podríamos, pero si nos inclináramos por esta lectura, inducidos quizá por la escasa, casi inexistente, representación de Eco en el mundo del arte, terminaríamos acabando con medio mito.

De hecho, en la primera parte de aquel, donde Ovidio describe las circunstancias en las que se da el primer encuentro entre Narciso y la ninfa, Eco todavía no se ha convertido en eco. Tiene un cuerpo y una voz propia.

Adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos vocalis nympe, quae nec reticere loquenti nec prius ipsa loquit didicit, resonabilis Echo. Corpus adhuc Echo, non vox erat (...).¹⁹

Antes de sufrir el castigo de Juno (quien no pudo descubrir las infidelidades de Júpiter por la elocuencia de Eco que "deam longo prudens sermone tenebat"²⁰ [retenía a la diosa con un largo y prudente sermón] cada vez que aquélla estaba a punto de descubrir a su esposo yaciendo con las ninfas), Eco es, como precisa Ovidio, "locuaz". Posee una *phonè semantikè*, o dicho, en otras palabras, es todavía *zoon logon echon* y no pura *phonè*.²¹ También posee un cuerpo virgen, según la variante del mito transmitida por Longo Sofista, que la hace bellísima, salvaje y esquiva con los machos, los hombres y los dioses.²²

En definitiva, con respecto a los temas de la corporeidad y de la vocalidad, Eco conoce, en la mitología, un antes y un después. Pero, mientras existen trabajos que, con más o menos

Narciso como la más desdeñosa relación al «*coeamus*» [unámonos] de ella. Según Sciaramenti, para ver Eco, hace falta mirar hacia el espacio en el que la sitúa la narración ovidiana, es decir, en las superficies pedregosas que las propagan, allí donde su dureza se convierte también en su forma. Cfr. Benedetta SCIARAMENTI, "Voce ritratta. Per un'iconografia di Eco", *Otivism. Archeologia e cultura del mondo antico* 1, 1 (2016), pp. 1-43.

¹⁹ Publio OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 166: "Una vez lo vio, mientras empujaba hacia las redes unos ciervos trémulos, una ninfa locuaz, la que no había aprendido a callar ante quien hablaba ni a hablar por primera ella misma: era Eco resonante. Eco tenía aún un cuerpo y no era sólo una voz (...)".

²⁰ *Ibid.*

²¹ Así Adriana CAVARERO, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli, p. 182.

²² Cfr. Longo SOFISTA, *Degli amori pastorali di Dafni e Cloe*. Libri IV ridotti in italiano del commendatore Annibal Caro, Crisopoli: Tipografia della società lett., MDCCCI, p. 114.

profundidad de análisis, abordan el momento en el que Eco se convierte en un efecto de resonancia y las tribulaciones amorosas deterioran su físico, casi nada se dice acerca de su vida anterior, vida que, para su mejor comprensión, ha de ser estudiada atendiendo no sólo a la narración ovidiana, sino también a su antecedente: la fábula de Pan y Eco que Dafne cuenta a Cloe.

Allí Eco aparece como la hija hermosa de una ninfa, educada por las Musas en las artes del canto y del baile, poseedora de un cuerpo admirable que Pan, el dios de todo lo que está relacionado con la vida pastoril, destroza por orgullo y envidia. Dice Dafne:

Pane, della sua musica invidioso, e della disdetta del suo amore sdegnato, divenutole nemico, mise tanto furore ne' petti de' pastori, e de' caprai incontro a lei, che come cani, e come lupi avventandosele, la scorparono, e sbranaron tutta; e mentre che ancora cantava ne sparsero i pezzi per tutta la terra.²³

Así que, antes de ver sus miembros esparcidos por la tierra (en la versión del mito contada por Longo), o sus huesos petrificados (en la versión ovidiana del mito), Eco es, respectivamente, buena música e incansable oradora. Y pierde estas calidades justo después del encuentro con el principio masculino, encarnado por Pan y Narciso. A partir de este momento, marcado por el fracaso de la relación amorosa, empieza el juego de contraposiciones que sitúa a Eco del lado pasivo. Mientras que Pan y Narciso conservan un cuerpo, una voz y un amor propio, Eco lo pierde todo. En este sentido, han de considerarse incorrectas aquellas interpretaciones que leen la metamorfosis de la ninfa como una transición desde lo corpóreo hacia lo vocal. Ninguna voz, en el sentido de un habla propia, posee Eco. Lo suyo es, más bien, un viaje hacia lo sonoro, pero como reflejo del sonido ajeno.²⁴ Eco no toca su música ni habla su lengua. No compone bajo ningún concepto. Es puro reflejo, espejo y no cristal como la *Amiga* cantada por Pedro Salinas en un poema de los años veinte. Eco ni siquiera tiene amor propio. Su supuesta voz no parece ser, como pretende Sciaramenti, reacción, **palabra consciente destinada a la resemantización de la lengua**,²⁵ porque ella, a pesar del rechazo, ante el que sería lógico soltar lastre, intenta seducir al joven cazador con palabras acariciadoras. Y a cada repetición, a cada fracaso de la comunicación, se apena, y se apena tanto que se extenua y se consume. Por ello, la metamorfosis de Eco, a diferencia de aquella de Narciso, va más allá de la simple mutación formal. Mientras que Narciso pasa de un cuerpo a otro, de hombre a flor, Eco pasa, no sólo de lo físico a lo inmaterial, sino también de lo que significa algo a lo que no significa nada. Obligada

²³ *Ibid.*, p. 115: "Pan, envidioso de su música, e indignado por haber sido rechazado, convirtiéndose en su enemigo, puso tanto furor en los pechos de los pastores y de los cabreros contra ella, que aquellos, abalanzándose como lobos, la desmembraron, y desgarraron toda; y mientras aquella todavía cantaba, esparcieron sus restos por toda la tierra."

²⁴ Así Adriana CAVARERO, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 183.

²⁵ Cfr. Benedetta SCIARAMENTI, "Voce ritratta. Per un'iconografia di Eco", cit., p. 6.

a ser replica de la palabra ajena, la suya no es una transformación sino una consunción del cuerpo y de la voz. En efecto, al final de la metamorfosis Eco ya no está. No se la puede ver. No se la puede oír. Escribe al respecto Adriana Cavarero:

(...) nell'economia dell'ordine simbolico patriarcale, Eco è una sorella minore della donna muta. Ambedue non parlano, ma il divieto che nega loro l'accesso alla parola è di tipo diverso. Per le donne in generale si tratta di adattarsi a un silenzio che è conforme alla "naturale" inadeguatezza femminile alla sfera del *logos*. Per Eco si tratta invece di rivocalizzare il *logos* mediante una voce totalmente estraniata dalla componente semantica. La ri-vocalizzazione è così una de-semantizzazione. Spetta a Narciso di ri-semantizzare i suoni che la ninfa proferisce. In fondo, nel suo esemplare narcisismo, Narciso "dialoga" coerentemente solo con se stesso, non con Eco. Dialoga, si interpreta e si fraintende. Tutto il gioco, un po' osceno, di Ovidio si sviluppa nel registro del semantico. Di questo gioco Eco è la vittima designata. Pura voce, costretta a ripetere le parole altrui, ella fornisce sostanza sonora a un semantico che non si organizza secondo le sue intenzioni.²⁶

Según esta lectura, Eco es la parte pasiva de la relación sexual que hace posible la producción del discurso masculino y su repetición. Si ella no existiera como el lado débil de la distinción sexual, como lo frágil, lo delicado, lo blando, a través del cual activar el juego de la subjetividad sexual, todo el sistema religioso, político y jurídico occidental se vendría abajo, porque, como ha explicado bien Foucault en su *Historia de la sexualidad*, temas socialmente vitales como el control de la natalidad, la pureza de la especie, la salud de la población, la estabilidad de la familia y, a un nivel más alto, la estabilidad del Estado como conjunto de las distintas unidades familiares, no se podrían plantear fuera de aquel discurso occidental sobre el sexo en el que se establecen los papeles que cada sujeto sexual ha de desempeñar en la esfera privada y en la pública; así como las operaciones sanitarias a las que ha de someterse obligatoriamente y aquellas que, por lo contrario, le están prohibidas; y, por ende, la educación sexual a impartir.²⁷

Eco, entonces, sirve de referencia, negativa por supuesto, para la creación y la reiteración de un discurso asentado en ideales masculinos y lo *obsceno* de este juego de depreciación, del que

²⁶ Adriana CAVARERO, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 183: " (...) en la economía del orden simbólico patriarcal, Eco es una hermana menor de la mujer muda. Ambas no hablan, pero el veto que les niega el acceso a la palabra es distinto. Para las mujeres en general, se trata de adaptarse a un silencio que es conforme a la "natural" ineptitud femenina a la esfera del *logos*. Para Eco, de lo contrario, se trata de revocalizar el *logos* mediante una voz totalmente aislada de la componente semántica. La revocalización es así una de-semantización. Le pertenece a Narciso resemantizar los sonidos que la ninfa profiere. En el fondo, en su ejemplar narcisismo, Narciso *dialoga* de forma coherente sólo consigo mismo, no con Eco. Dialoga, se interpreta, y se malinterpreta. Todo el juego, un poco obsceno, de Ovidio, se desarrolla en el registro del semántico. De este juego, Eco es la víctima designada. Pura voz, obligada a repetir las palabras ajenas, ella confiere sustancia sonora a un semántico que no se organiza según sus intenciones."

²⁷ Cfr. Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guinazú, Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 169.

habla Cavarero, está en sus efectos, los que atañen no sólo al plano de la discursividad, sino también al de la corporeidad. De hecho, cuando Narciso rechaza a Eco y, al hacerlo, se descubre a sí mismo y se enamora del propio reflejo, cumple una acción paradójica con el cuerpo de Eco: lo aleja de sí y, en el mismo instante, lo posee; lo repudia y, simultáneamente, dispone de él. Y todo eso ocurre de la forma más sinuosa, más sutil, más invisible. Ninguna representación iconográfica nos entrega una ninfa bella y locuaz desfigurada por un joven cazador. Ni siquiera la crítica literaria encuentra el tiempo para reflexionar sobre esta metáfora de la presa y del cazador. De vez en cuando se nos dice que Eco fue rechazada por haber querido ser ella la cazadora, interpretando así un papel tradicionalmente masculino. De todas formas, se hable como se hable de ella, nunca se llega tan lejos como para ver la violación de su cuerpo. La mayoría simplemente no lo ve y los que lo ven lo tratan como un espejismo, pero, en realidad, el cuerpo de Eco está y está atrapado en el *cuarto de atrás* del espejo del discurso de Narciso, exactamente como el de Alicia en el espejo de Carroll.²⁸

Para verlo, en su palidez, en su encogimiento, en su deformación, más que transformación, basta con mirar a través de ese espejo; el que se encuentra en todas las salas de la ley occidental y cuyo reflejo alumbra a la vez que engaña.

Eco: histeria y destino de la mujer

*Así pues, el destino se muestra cuando
observamos una vida como algo
condenado, en el fondo como algo que
primero fue ya condenado y, a
continuación, se hizo culpable. (...) El
derecho no condena por tanto al
castigo, sino a la culpa.*²⁹

No debe suscitar estupor el hecho de que, a día de hoy, resulte incómodo y hasta atrevido mirar a través del espejo de Narciso. Yo misma, al hacerlo, he tenido la sensación de estar profanando un templo sagrado y me he sentido culpable por eso, hasta el punto de haber estado varias

²⁸ Cfr. Lewis CARROLL, *A través del espejo*, Córdoba (Argentina): Ediciones del Sur, 2004, pp. 13-15: "Un instante más y Alicia había pasado a través del cristal y saltaba con ligereza dentro del cuarto del espejo. (...) – Este salón no lo tienen tan bien arreglado como el otro –pensó Alicia, al ver que varias piezas del ajedrez yacían desperdigadas entre las cenizas del hogar (...) No creo que me puedan oír – continuó Alicia– y estoy casi segura de que no me puedan ver. Siento como si en cierto modo me estuviera volviendo invisible."

²⁹Walter BENJAMIN, *Obras*, Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero (eds.), Madrid: Abada, 2007, Libro II/vol. 1, p. 179.

veces próxima a deshacerme de todo lo que había escrito y a verter tinta sobre otros asuntos, menos problemáticos, menos conflictivos, menos íntimos. Pero, si es verdad que ocuparse de determinadas materias implica escribir fuera de cualquier zona de confort, también lo es el hecho de que no hay recompensa mayor que aquella que nace de un conocimiento difícil de alcanzar, sobre todo cuando la superación de las dificultades tiene que ver con la libertad de uno mismo.

Quizá me haya tomado el tema como algo personal, pero también como cuestión pública si mi libertad, y la de otras mujeres, depende de que se crucen ciertos confines rígidamente vigilados. He elegido el mito de *Eco y Narciso* para cruzar estos confines y así sacar a la luz la relación jerárquica entre los sexos que estructura el sistema político-jurídico occidental, por varias razones. En primer lugar, porque esta narración es la primera que hace encontrar el ego clásico de Narciso con la despersonificación de Eco, estableciendo en tal sentido una asimetría, propia de la cultura romana, en la relación entre lo masculino y lo femenino. En segundo lugar, porque, representando Eco como mero sonido –«*sonus est que vivit in illa*»–,³⁰ en particular como sonido melancólico, nos entrega una imagen de lo femenino como personificación del lamento, idea ésta que influirá en la creación y atribución exclusiva a la mujer de una enfermedad discutible llamada histeria, utilizada con la finalidad de poner el cuerpo de la mujer "en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación)".³¹

Entorno al primer aspecto, el que concierne la pareja Narciso-Eco como emblema de una determinada concepción de lo masculino y de lo femenino, atribuible a la cultura y al derecho romano, nos hemos detenido bastante en la segunda parte de este estudio. Debemos ahora profundizar en la segunda cuestión: la figura de la gimiente a la que remite Eco.

Con respecto a ella, hay que precisar que la misma se da, no sólo en el episodio de *Las Metamorfosis*, sino también, como ha demostrado Alessia Bonadeo, en un grupo homogéneo de textos, anteriores a la narración ovidiana, en los cuales la reflexión acústica personificada por Eco es utilizada como motivo literario que entra en escena en ocasión de un luto o, en general, en presencia de un destino adverso que padece uno de los protagonistas.³²

En el fragmento 118 de la *Andrómeda* eurípidea, por ejemplo, el llanto de la hija de Cefeo (que, en cumplimiento de la profecía de un oráculo, para salvar su país de una inundación, había sido expuesta sobre una roca como presa para el monstruo marino Glaucete) es seguido por un eco

³⁰ Publio OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p.168: "sólo el sonido vive en ella".

³¹ Así Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, cit., p. 127.

³² Cfr. Alessia BONADEO, "Il Pianto Di Eco. Riflessioni Sulla Presenza Dell'eco in Alcune Trasposizioni Letterarie Del 'Planctus'", *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica* 71, 2 (2002), pp. 133-145.

que sirve de acompañamiento del dolor y extensión de su gramática.³³ También en el *Adonis* de Tolomeo Filopatore y en el *Filoctetes* de Sofocle recurre el artificio del eco como respuesta al sufrimiento y a las penas de los protagonistas homónimos.³⁴ Pero, no siempre el recurso al motivo del eco tiene como única finalidad la de acompañar, en la forma del canto responsorial, la agonía y la aflicción ajena. A veces, como, en el caso de *Las troyanas* de Seneca, el eco actúa como repetidor y amplificador del lamento.³⁵ Asimismo en el *Epitafio de Adonis*, atribuido a Bione, donde la muerte del joven provoca, no sólo el llanto de la amada Afrodita, sino también el de la entera naturaleza.³⁶

Podríamos seguir nombrando las obras en las que el llanto de la ninfa aparece, algunas veces, como consuelo, y, otras veces, como hipérbole del dolor, pero eso no tendría ninguna utilidad ya que lo que aquí nos interesa no es la trayectoria literaria del motivo clásico del eco, sino el uso específico que de él hace Ovidio en *Las metamorfosis*. Y allí, ya no se trata, como ocurría en la cultura griega, de asociar la idea de *compassio* con una mujer cuya voz refleja el dolor ajeno, o bien para acunarlo, o bien para hacerlo llegar a otras orejas, suscitando así una mayor condolencia. Debemos olvidarnos de esa Eco compasiva que presta su voz para entonar el cante de dolor de los demás. Como ha escrito Grassigli, Eco –a la par que Narciso– es una invención de Ovidio. Poco importa que existan versiones anteriores de Eco, así como no resulta decisiva la existencia de una tradición ligada al núcleo temático de los efectos dañinos de un joven que se refleja en un espejo de agua. Eco y Narciso, por el puesto que ocupan en la cultura europea, empiezan a existir cuando Ovidio los hace encontrar. Antes, estos nombres son otra cosa.³⁷

Y con estrecha referencia a la Eco ovidiana, debemos decir, en primer lugar, que su voz no expresa el dolor del otro sino el propio; en segundo lugar, que esta expresión se da en la doble forma de la repetición de la alocución del otro y del vaciamiento del discurso propio; en tercer lugar, que, es ella que hace resonar la *allocutio* de Narciso, así como es esta última que, resonando, expresa y renueva su dolor; y, por último, que este dolor, aún estando, no sólo no se oye, siendo todo contado a través de las palabras elegidas por un joven cazador que cierra a cualquier otro de sí, sino que también no se ve, habiendo el mismo consumido el cuerpo de quién debería esternarlo. En este sentido, Eco es algo muy distinto de la clásica personificación de la mujer caritativa que acompaña el dolor del hombre; es el prototipo de la mujer histérica, el

³³ *Ibid.*, p. 137.

³⁴ *Ibid.*, p. 138.

³⁵ El recurso al eco para reproducir y amplificar el lamento del personaje trágico se da también en la *Hécuba* de Eurípides, donde el tracio Poliméstor, privado de lo hijos y de la vista de las prisioneras troyanas, alza gritos de dolor cuyo reflejo llega a las orejas de Agamenón que acude a él. En este sentido véase Alessia BONADEO, *Il Pianto Di Eco. Riflessioni sulla presenza dell'eco in alcune trasposizioni letterarie del 'Planctus'*, cit., p. 139.

³⁶ *Ibid.*, p. 141.

³⁷ Cf. Gian Luca GRASSIGLI, *La voce, il corpo. Cercando Eco*, cit., p. 208.

útero ardiente,³⁸ una especie de Eva renovada con un destino peor que la caída; el encierro y la domesticación. Su culpa es la de querer unirse a Narciso, de desear acostar su cuerpo a él de quién dirá, con un desprecio que no conoce pares, "preferiría morirme, en vez de unirme a ti". Podría considerarse incierta y arriesgada esta suposición mía que ve en Eco el arquetipo de la mujer histérica y, en cierta medida, lo es. De hecho, no existen, por lo que he podido comprobar, lecturas anteriores en esta dirección y puedan, por lo tanto, sostener mi tesis. Tampoco hay estudios que se detengan, con rigor, entorno al drama, todo femenino, de Eco. No obstante, el texto de Ovidio, al que sólo podemos remitir, deja espacio a una interpretación de este tipo; un espacio que se abre, precisamente, a partir de la imagen del *fuego de amor* a la que el poeta recurre en el verso 372.³⁹ A mi modesto parecer, esta *flamma* que arde, dice Ovidio, como el azufre inflamable cuando es untado sobre las antorchas,⁴⁰ es no sólo metáfora de la disolución física y vocal de Eco, sino también –y en cuanto yuxtaposición de ideas como el deseo amoroso, el dolor por el rechazo, el vaciamiento provocado por la insatisfacción, las cenizas del cuerpo– recordatorio de la representación clásica de la histeria,⁴¹ de la que nos habla Foucault en su *Historia de la locura*, donde podemos leer lo siguiente:

Muy a menudo la histeria ha sido considerada como producida por el efecto de un calor interno que propaga a través de todo el cuerpo una efervescencia, una ebullición, que se manifiesta sin cesar en las convulsiones y en los espasmos. ¿No es este calor un pariente del ardor amoroso, al cual tan a menudo se une la histeria en la persona de las muchachas que buscan marido, y de las jóvenes viudas que han perdido al suyo? La histeria es ardiente por naturaleza; sus manifestaciones nos conducen más fácilmente a verla como a una imagen, antes que como a una enfermedad; esta imagen ha sido expuesta por Jacques Ferrand a principios del siglo XVII, con toda su precisión material. En su *Maladie d'amour ou mélancolie érotique*, reconoce gustosamente que las mujeres son más a menudo enajenadas por el amor, que los hombres. Pero ¿con qué arte saben disimularlo!

³⁸ Acerca del binomio lujuria/histeria véase Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, cit., p. 147: "El personaje invadido en primer lugar por el dispositivo de sexualidad, uno de los primeros en verse "sexualizado", fue, no hay que olvidarlo, la mujer "ociosa", en los límites de lo "mundano", donde debía figurar siempre como un valor, y de la familia, donde se le asignaba un nuevo lote de obligaciones conyugales y maternas; así apareció la mujer "nerviosa", la mujer que sufría de "vapores"; allí encontró su anclaje la histerización de la mujer".

³⁹ Cfr. Publio OVIDIO NASONE, *Metamorfosis*, cit., p.168.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ La palabra *histeria* es un neologismo que empieza a circular en la lengua francesa a partir del 1731 e indica unas series de manifestaciones propias de los cuerpos femeninos y atribuibles a una disfunción uterina. Georges Didi-Huberman, quién en su *La invención de la histeria* ha ofrecido una lista de sinónimos usados en Francia para nombrar la sintomatología histérica, nos permite ver como se asoció, desde el principio, la idea de histeria con las de órgano reproductor femenino, pasión incendiaria y, más en general, con el lamento nevrotico (Cfr. Georges DIDI-HUBERMAN, *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 95): "Conocida entre los franceses como histeria, histericismo, histeralgia, espasmo histérico, pasión histérica, espasmos, mal de los nervios, ataques nerviosos, vapores, amarría, asma de las mujeres, melancolía de las vírgenes y de las viudas, sofocación uterina, sofocación de la matriz –que Jorden denominaba sofocación de la madre–, epilepsia uterina, estrangulamiento uterino, vapores uterinos, neurosis uterina, metronervia, neurosis métrica, metralgia, ovaralgia, uterocefalia espasmódica, etc."

"En esto, su rostro es semejante a unos alambiques graciosamente colocados sobre unos hornillos, de tal modo que no se ve el fuego desde afuera; pero si miráis debajo del alambique, y ponéis la mano sobre el corazón de las damas, encontraréis en ambos sitios un gran brasero."⁴²

Los síntomas de la histeria, dice Foucault, nos conducen a verla como una «imagen» antes que como una enfermedad y, quizá, sea más correcto pensar en ella sólo en los términos de la primera ya que no se trata de una alteración determinada del organismo sino de una *figuración* de la misma que se da todas las veces en las que una mujer presenta un malestar de naturaleza desconocida y de origen oculto.⁴³ No es un caso que el neurólogo francés Jean-Martin Charcot haya dado vida a una verdadera iconografía de la histeria, realizada, primero, mediante bocetos de los enfermos que él mismo dibujaba y acompañaba con observaciones detalladas y reproducciones de obra de arte que mostraban los distintos estados mentales y afectivos imputables a la histeria, y, segundo, publicando un libro titulado *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* en donde organizaba una serie de fotos que retrajían una paciente suya llamada Augustine.

Esta naturaleza imaginaria de la histeria es lo que ha llevado Priscilla Echevarría a afirmar que no se puede reconocer "si la histeria se basa en una historia o en una mitología".⁴⁴ Mi postura al respecto es que la misma, faltando de fundamento orgánico y recogiendo todas las dolencias, indisposiciones, decaimientos y padecimientos femeninos sin causa clínicamente comprobable, tenga que ver más con la segunda que con la primera. En este sentido, no debería parecer tan improbable detectar en el personaje mitológico de Eco un primer molde de la mujer histérica, es decir, una imagen que sirve de surco para la histerización de la mujer en la tradición romana.

Además, si tenemos en cuenta que, a lo largo de su trayectoria, la histeria pasa de imagen en imagen, desde una primera representación que la quiere como enfermedad caliente y seca, causada por humores de la misma cualidad, a una segunda que, por el contrario, la asocia a una humedad fría propia de los humores estancados,⁴⁵ hasta llegar a la idea, sostenida por Josef Breuer y Sigmund Freud en su *Studien über Hysterie*, de un trastorno psíquico ocasionado por un trauma reprimido del que la víctima nunca llegó a hablar, podemos ver como, antes de que la medicina, la psiquiatría y la psicología, articularán su discurso entorno a la histeria, el mito de Ovidio contenía ya todos los elementos que luego integrarán aquel discurso. De hecho, Eco es una construcción tan rica que reúne, no sólo la figura de la mujer pasional, sino también la imagen de la mujer pálida y lánguida, un Barteley en femenino, que vive en las cuevas oscuras

⁴² Cfr. Michel FOUCAULT, *Historia de la locura en la época clásica I*, trad. de Juan José Utrilla, Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 78, 79.

⁴³ *Ibid*, p. 77.

⁴⁴ Así Priscilla ECHEVARRÍA, *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Patricia Mayayo Bost (Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte), Madrid, 2015, p. 34.

⁴⁵ Cf. Michel FOUCAULT, *Historia de la locura en la época clásica I*, cit., p. 77.

y húmedas de la soledad, donde se esconde para ocultar su tragedia, para volverse extranjera a sí misma, para no tener que hablar de aquel yo que tanta repugnancia suscitó a los ojos de un púdico Narciso.

El espejo giratorio

*uror amore mei, flammis moveoque feroque*⁴⁶

Sería ingenuo creer que Ovidio, al retratar la figura de Eco como un espejo de lo femenino a rehuir, haya querido realzar el *Ego* de Narciso a triunfador. Todo lo contrario. La tragedia de Eco es también la tragedia de Narciso, sólo que mientras la primera arde por amor hacia el otro, el segundo se quema en las llamas del amor propio. "(...) *uror amore mei, flammis moveoque feroque*" [(...) me quemo en este amor por mí, llamas nuevo y llamas recibo], le hace decir Ovidio.

Así pues, tanto la *vocalis nympha* como el hijo de Cefiso son abrazados por las llamas del mismo destino: condenados a ver sus cuerpos consumirse en el fuego del amor no correspondido, no pueden hacer nada para sustraerse a los ardores de la carne. Pero, quizá, de los dos, el sino de Narciso sea el más triste e irónico a la vez: el de un *movedor de llamas* que "(...) *attenuatus amore liquitur et tecto paulatim carpitur igni*"⁴⁷ [agotado por el amor languidece y lentamente se deja consumir por un fuego penetrado en lo íntimo]. Como el oficial de *In der Strafkolonie*, que parece ensartado por las agujas del *Apparat* con el que solía ajusticiar a los condenados a sentencia capital, también Narciso es atrapado y ejecutado por su *artefacto*: el fuego con el que acostumbrabase a encender los corazones de las ninfas y de decenas de varones.

La ley severa del contrapaso, a la que recurrirán, después de Ovidio, Seneca y Dante, hace aquí su primera aparición: al escribir el destino de Eco con tinta funesta, Narciso se autocondena a escribir el suyo con la misma. Su vida, su cuerpo, su belleza, acaban deteriorándose bajo la llama de su propia cerilla.

(...) dumque dolet, summa vestem deduxit
ab ora
nudaque marmoreis percussit pectora
palmis.
Pectora traxerunt roseum percussa
ruborem,

⁴⁶ Publio OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, cit., p. 172: "(...) me quemo en este amor por mí, llamas nuevo y llamas recibo."

⁴⁷ *Ibid.*, p. 174.

non aliter quam poma solent, quae
 candida parte,
 parte rubent, aut ut variis solet uva
 racemis
 ducere purpureum nondum matura
 colorem.
 Quae simul adspexit liquefacta rursus in
 unda,
 non tulit ulterius, sed, ut intabescere
 flavae
 igne levi cerae matutinaeque pruinae
 sole tepente solent, sic attenuatus amore
 liquitur et tecto paulatim carpitur igni,
 et neque iam color est mixto candore
 rubori
 nec vigor et vires et quae modo visa
 placebant,
 nec corpus remanet, quondam quod
 amaverat Echo.⁴⁸

Tal vez Ovidio haya querido, con esta imagen circular del joven soberbio que perece de lo que hace perir, dar un giro en la relación entre los sexos opuestos. De hecho, lo que empezó siendo una descorporeización de lo femenino, reducción de lo mismo a mero reflejo acústico del discurso masculino y reforzamiento de este último, se tradujo al final de la metamorfosis en la aniquilación de la *allocutio* del engreído hijo de Liriope. Pero, a mi modesto parecer, también sería ingenuo creer que, con la implosión del discurso de Narciso, Ovidio haya querido revertir la suerte de Eco, haciendo de una víctima una heroína. Quizá el sentido más profundo de este juego de reflejos, que convierte una presencia en ausencia y viceversa, esté custodiado en las últimas batutas del mito, cuando Eco, si bien airada e indignada por la ofensa recibida, siente dolor frente al tormento de Narciso y cada vez que él exclama *eheu* [ay] ella repite *eheu* [ay].⁴⁹ Esta última transformación de Eco, que de mujer histérica en el espejo de Narciso pasa a a ser mujer compasiva en su propio espejo, reviste el mito de un nuevo sentido. Fallecido Narciso y,

⁴⁸ *Ibid.*: "(...) En medio de tanto dolor se arrancó las vestimentas desde arriba/ y golpeó su pecho desnudo con manos marmóreas./ Por aquellas golpeadas el pecho asumió una tinta rosa matizada/ de la misma manera que los frutos que son, cándidos por un lado,/ rojizos por el otro, o como la uva que, aunque verde/ tiñe de un color púrpuravioleta sus racimos./ Y en cuanto vio, en el agua transparente, aquellas condiciones,/ no pudo resistirse más, sino que, como se derrite/ la cera color oro por un ligero fuego o el rocío de la mañana/ poco a poco que va calentando el sol, así agotado por el amor/ languidece y lentamente se deja consumir por un fuego penetrado en lo íntimo,/ su color ya no es un mixto de candor y rubor/ ni vigor ni fuerza y tampoco aquella belleza que antes lo atraía/ ni el cuerpo que un día Eco amó, quedan".

⁴⁹ *Ibid.*

con él, su egoísmo, y recuperado el rostro piadoso de Eco, se abren el espacio y la esperanza para una reescritura de lo masculino a partir de la mirada femenina (otra ausencia que Ovidio descubre en las relaciones entre los sexos), una reescritura a la que el "cantor de los tiernos amores"⁵⁰ nos invita y que él mismo hace empezar con la imagen de una flor ceñida de pétalos blancos.

⁵⁰ Así se define Ovidio en su epitafio. Cfr. Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ, "Introducción", en P. OVIDIO NASÓN, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, Madrid: Gredos, 1989, p. 25.