

EL MITO DE LA MUERTE DE NARCISO EN OVIDIO, VALÉRY Y JOSÉ LEZAMA LIMA: POÉTICA DE LA TRASCENDENCIA EN EL PODER TRANSFORMADOR DE LA PALABRA

*Armando José Ríos Sánchez**

RESUMEN

En el presente trabajo se trata de realizar un análisis mítico-simbólico del tratamiento del mito de Narciso en el poema «La muerte de Narciso» de José Lezama Lima a partir de sus intertextos en Ovidio y Paul Valéry, así como de las implicaciones poéticas de dicho texto en el marco de la Literatura Latinoamericana del siglo XX. Particularmente, se centra este análisis en los símbolos del agua-espejo, el fuego como expresión del eros, la conchacaracol y en Narciso mismo como símbolo integrador de los otros elementos simbólicos.

Palabras clave: mito, símbolo, trascendencia, muerte, Narciso.

ABSTRACT

This work presents a mythic and symbolic analysis of the death of Narcissus's myth in Jose Lezama Lima's poem «La muerte de Narciso» as from its intertextual references in Ovidius Naso and Paul Valéry; besides, it also analyses its poetic features in the context of the Latin-American Literature in the XX century. Specifically, this article focuses on the symbols of water-mirror, fire as an expression of Eros, the shell-snail shell as symbol of poetry, and on Narcissus himself as the integrating symbol of all the other symbols.

Key Words: myth, symbol, transcendence, death, Narcissus.

1. Liminares sobre el mito de la muerte de Narciso

A lo largo de la historia se ha abordado e interpretado el mito de Narciso desde diversas perspectivas. En relación con versiones mitográficas de la Antigüedad grecorromana, Pierre Grimal (2006: 369-370) rastrea —por lo menos— cuatro variantes del mito de la muerte de Narciso: la ovidiana, una versión beocia (la que cuenta el desdén de Narciso por su enamorado, Aminias), la de Pausanias (versión racionalista: Narciso muere ahogado porque cree ver reflejada en el agua a su amadísima hermana gemela, la cual había muerto previamente) y una

versión «oscura» (en la que refiere que Narciso era un habitante de Eretria y fue muerto por un tal Épope, de la sangre de aquel surge la homónima flor). Ángel M^a Garibay (2004: 219-220, 257) vincula el origen del mito con una tradición micénico-cretense (referida a dioses de las flores) en la que tanto la aparición de Narciso como de Jacinto estarían ligadas entre sí y ambas serían versiones de mitos referidos a Dionisos (quien es una deidad de carácter vegetal y ligado a los poderes de la naturaleza y de elementos narcóticos y embriagantes) antes de que se expandiera su culto por la Hélade.

En relación con el texto en estudio, según Pedro Correa (1994) en *Muerte de Narciso*, las

* Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica.
Recepción: 27/9/10 Aceptación: 05/11/10

influencias intertextuales más acusadas son el mito propuesto por Ovidio en sus *Metamorfosis* (III, 339-510) y los poemas de Paul Valéry «*Narcisse Parle*» y «*Fragments du Narcisse*».

Asimismo, existen otros estudios que exploran el tratamiento mitológico realizado por Lezama Lima en «*Muerte de Narciso*» y las implicaciones que dicho texto tiene como «poética», como modelo teórico y propuesta de escritura, o texto programático de escritura del autor. Entre estos trabajos destaca el trabajo realizado por Pedro Correa, en el que hace un análisis de la influencia tanto de Ovidio como de Paul Valéry en el poema lezamiano; tal análisis versa sobre la construcción formal y conceptual del poema a partir del mito y de las lecturas ovidiana y valérianas acerca de este, no así de la interpretación simbólica y el tratamiento del mito como hermenéusis mística o de carácter metafísico, que es la perspectiva que se pretende ofrecer con este trabajo. Asimismo, presenta un análisis de los principales tropos, figuras retóricas y de la construcción sintáctica usados en el poema.

También existen varios artículos realizados por estudiosos de la obra lezamiana en cuestión. Uno de ellos corresponde al análisis de la poética de Lezama Lima en «*Muerte de Narciso*», realizado por Galel Cárdenas (1984), titulado «La poética lezamiana en “*Muerte de Narciso*”», en el que hace una relación entre la poética lezamiana expresada mediante ideogramas filosóficos y sociológicos en la novela *Paradiso* y en «*Muerte de Narciso*» y la vida del autor. De esta manera, establece una correlación estético-ideológica entre los personajes literarios de Narciso-José Cemí con el autor de los textos, José Lezama Lima.

Otro trabajo es el artículo de Margarita Junco y Teresita Lucisano (1978), titulado «“*Muerte de Narciso*” de José Lezama Lima», en este trabajo la propuesta de lectura del poema se realiza desde una perspectiva hermética, en este sentido se propone la figura de Narciso como el andrógino en el que se complican los opuestos y mediante un proceso de transformación mística

le es posible trascender los diversos planos de la realidad y ascender del plano material a un plano de conocimiento superior, un plano espiritual. Asimismo, las autoras refieren la figura del personaje del poema a la figura del autor con una correspondencia biográfica.

Otro trabajo explorado es la introducción al libro de Poesía realizada por Emilio Armas (2000), quien también edita dicha antología de la lírica lezamiana. En esta introducción preliminar se presenta el motivo del «*Eros cognoscente*» como un eje vertebrador de la poesía de Lezama Lima desde la composición de «*Muerte de Narciso*», en este sentido la experiencia erótica, ligada con la experiencia mística, se establece como una experiencia progresiva de conocimiento superior y de develamiento del ser mediante el poder de la poesía.

En el presente trabajo se abordará, por cuestiones de espacio y pertinencia, en relación con el mito ovidiano la parte correspondiente a Narciso que se refleja en la fuente y empieza a arder de amor por la imagen (Met. III, 415-493) y, en relación con *Paul Valéry*, se trabajarán, someramente, además de los poemas antes apuntados, unos fragmentos que sintetizan la propuesta del mito en *Cantate du Narcisse*.

2. La muerte de Narciso: lecturas del reflejo en el espejo

Como se ha apuntado previamente, el mito de Narciso o el mito de la muerte de Narciso ha sido interpretado desde diversas perspectivas. Básicamente pueden destacarse dos vertientes de interpretación, entre las cuales destaca la interpretación moralista del mito, en la que se evidencia el castigo por la soberbia de Narciso al no querer dar curso al fluir natural del enamoramiento y la sexualidad, y no ceder a su vivencia en pareja. En este sentido, se le da el valor de una «fábula alegórica» con un fin didáctico-moralizante. En este tipo de interpretación se localizan la versión de Ovidio y la interpretación que realiza el psicoanálisis del «narcisismo» como patología neurotizante.

En la otra vertiente, se interpreta el mito desde una perspectiva mística, en la que la tozudez de Narciso se ve como el anhelo de trascendencia mediante un camino de introspección, una mística ascensional de alteridad refleja en la que la búsqueda de lo absoluto se define no por el desdoblamiento y la reunificación con una alteridad buscada fuera de sí, sino con la búsqueda interior de lo divino y lo absoluto, bajo el presupuesto de que en la interioridad del ser humano existe la chispa de lo divino y de que el ser humano es un microcosmos, el cual es expresión del macrocosmos y, en sí mismo, tiene la impronta de lo divino y, por ello, le es posible, mediante un proceso de introspección, transformar desde sí y consigo el microcosmos que dentro de sí comprende y el macrocosmos en el que está inserto.

En este sentido se localizan múltiples pensadores y escritores entre los que se destacan Sor Juana Inés de la Cruz con su «*Divino Narciso*», Paul Valéry con los diversos textos antes apuntados, el autor y el texto en cuestión, y varios estudiosos de los símbolos como Joachim Gasquet y Gaston Bachelard.

Narciso es uno de los personajes míticos que más ha cautivado la cultura Occidental. Es una figura polémica, polisémica, que genera sentimientos y posiciones encontrados: por un lado están quienes ven en el mito de la muerte de Narciso una «moraleja moralista»: el amor egoísta es nocivo y merece el castigo, pues es antinatural; por otro lado, se encuentran quienes en el mito han visto un sentido más profundo que el que le han dado las interpretaciones literales, alegóricas o moralistas. Tales interpretaciones giran en torno al alcance místico y las implicaciones cósmicas que éste tiene. Juan Eduardo Cirlot (2006: 328), parafraseando a Joachim Gasquet, apunta lo siguiente en su Diccionario de símbolos:

Joachim Gasquet concibe el mito de Narciso no como una manifestación primordial del plano sexual, sino del plano cósmico, y dice que «el mundo es un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo», por lo que Narciso es símbolo de esa actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta.

Otro tanto, acerca del poder idealizante de la flor del narciso aparece en el Himno a Deméter: la doncella Core (Perséfone), hija de Deméter, mientras sale por el campo recogiendo una gran variedad de flores cae hechizada bajo el influjo del suave perfume de tal flor. En ese instante, se abre la tierra, es raptada descendiendo al inframundo para encontrarse con Hades¹. En relación con lo anterior, Jean Chevalier anota, citando a Gaston Bachelard, lo siguiente en el Diccionario de los símbolos:

G. Bachelard insiste en el papel de este narciso idealizante: «Nos parece aún más necesario en cuanto el psicoanálisis clásico parece subestimar el papel de semejante idealización. En efecto, el narcisismo no es siempre neurotizante. También desempeña un papel positivo en la obra estética... La sublimación no es siempre la negación de un deseo; no se presenta siempre como una sublimación contra los instintos. Puede ser una sublimación para un ideal»... [A partir] del estudio de Joachim Gasquet, G. Bachelard descubre igualmente un narcisismo cósmico: el bosque y el cielo que se miran en el agua con Narciso. Ya no está solo; el universo se refleja con él y a cambio lo envuelve; se anima con la propia alma de Narciso. Y como dice J. Gasquet: «El mundo es un inmenso Narciso pensándose. ¿Dónde se pensaría mejor que en sus imágenes?», pregunta G. Bachelard. «En el cristal de las fuentes, un gesto enturbia las imágenes, un reposo las restituye. El mundo reflejado es la conquista de la calma»... El agua sirve de espejo, pero un espejo abierto a las profundidades del yo: el reflejo del yo que allí miramos revela una tendencia a la idealización. «Frente al agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza continúa, que no está acabada, que es necesario terminarla. Los espejos de vidrio, en la viva luz de la habitación, da una imagen demasiado estable. Tornarán vivos y naturales cuando se los pueda comparar a una agua viva y natural, cuando la imaginación renaturalizada pueda recibir la participación de los espectáculos del manantial y del río (2003: 742)².

En síntesis, de esta manera es evidente que las interpretaciones moralizantes del mito de la muerte de Narciso corresponden a un plano sumamente superficial de la inteligencia de este. Se debe mirar más profundo e hilar más fino para captar la morfosintaxis simbólica y el contenido subyacente tras el lenguaje mítico-simbólico, con el fin de hacer una lectura más

profunda y acorde con la estructura y naturaleza propias (simbólicas) del mito.

A continuación se procede a realizar un somero análisis de las fuentes que, de acuerdo con la crítica, tienen una influencia intertextual en la concepción y escritura de la «Muerte de Narciso».

2.1. Tratamiento del mito en Ovidio

Ovidio, cuando escribe *Metamorfosis*, no pretende hacer un tratado mitológico o mitográfico en sentido estricto, pretende hacer una colección de relatos con un sentido épico-mítico en el que narra de modo ameno la historia del mundo desde los orígenes con la aparición de los dioses hasta la apoteosis de César y Augusto (hechos sobresalientes de su época). De Ovidio, toman todos los escritores posteriores datos sobre el mito de la muerte de Narciso, es la fuente mitográfica por excelencia.

En Ovidio, el mito de la muerte de Narciso, en un nivel literal, evoca el destino marcado por un oráculo de Tiresias a Liríope, la ninfa azul, madre de Narciso castigo dado por Némesis, bajo petición de los(as) amantes despreciados, debido al exceso de Narciso por desdeñarles: «*Entonces uno de los despreciados, levantando las manos al cielo, «así ame él, ojalá; así no constígale objeto de sus deseos»*, dijo y asintió la Ramnusia [Némesis] a la justa súplica» (Met. III, 404-405) (Ovidio, 2005 a: 133). En la sección considerada para estudio (Met. III, 407-493) la acción se desarrolla en un *locus amoenus*: el bosque, en el que existe una fuente clara, brillante y virgen, allí Narciso se “conocerá”.

Posteriormente Ovidio relata, mediante el recurso a descripciones eróticas en las que entran en juego el cabello: cabellera digna de Apolo y de Baco, la boca: el deseo de besarlo, la belleza juvenil y virginal: blancura (nivea, marmórea) de la piel con la que combina el color rosáceo de las mejillas de Narciso, el abrazo: el afán de tomar con los brazos el cuello del amigo reflejado, el juego reflejo de seducción: las sonrisas, el tocamiento, el intento de abrazarse,

el llanto “correspondidos”; todo esto provoca en Narciso el deseo ardiente de poseer el compañero reflejado en la fuente.

Con sus lágrimas, ante la imposibilidad de tocar al amigo y de ser tocado por él, Narciso enturbia la fuente y al “huir” su amigo (quebrarse la imagen reflejada), aquél desespera: «*Al verla borrarse «¿adónde huyes? Espera, no me abandones, cruel, que yo te amo»*, gritó, «*que pueda yo al menos contemplar lo que no me es posible tocar, y dar pábulo a mi desdichada locura»* (Met. III, 476-479) (Ovidio, 2005 a: 135).

Narciso arde cada vez más y se consume por dentro al desear tanto y no poder lograr obtener lo que anhela fervorosamente: «*Apenas vio esto en el agua, de nuevo cristalina, no lo soportó más, sino que, como suele fundírsela cera a fuego lento... va siendo devorado poco a poco por aquel oculto fuego»* (Met. III, 486-490) (Ovidio, 2005 a: 135).

El aporte que realiza Ovidio a la composición de «*Muerte de Narciso*» se desarrolla, sobre todo, en el nivel formal o en nivel de construcción retórica con el aporte de imágenes, metáforas, la diacronía del mito, la viveza de la acción, entre otros aspectos. Justamente las imágenes antes esbozadas como la blancura (nivea, marmórea), el rubor, las partes corporales (manos, cuello, espalda, rostro, labios, ojos), el juego de seducción, la desesperación de Narciso por no alcanzar asir su reflejo, el *locus amoenus* de la floresta y el estanque intocado son elementos que intervienen directamente en el poema lezamiano. No obstante, el tratamiento que Lezama Lima le da a esta configuración de imágenes para construir retóricamente el texto es diverso.

2.2. Tratamiento del mito en Paul Valéry

Paul Valéry es un poeta simbolista francés. El simbolismo aparece como un movimiento estético-literario en el que se pretende realizar una ruptura con el Realismo literario y el Positivismo. La poesía viene a ser considerada como

un producto más espiritual, exigente y hermético, fundado en los valores subjetivos del lenguaje y su capacidad de mediación entre la realidad y la idea, a través de su carácter metafórico y musicalidad evocadora. Los simbolistas parten de la idea de que existen capas profundas de la realidad que no pueden ser percibidas a través de los sentidos ni del intelecto, sino por medio de la intuición poética que se produce en el lenguaje simbólico (Estébanez Calderón, 2006: 991-992).

En este sentido, los simbolistas persiguen la aprehensión de la idea y de la realidad (sensible y suprasensible) mediante el poder evocador del lenguaje: palabra y metáfora se convierten en los medios de aprehensión de la realidad concreta y abstracta, material e inmaterial. La poesía se convierte en el espacio de intuición de conocimiento y de una experiencia epifánica o reveladora de sentidos ocultos en medio de lo obvio o lo evidente mediante la capacidades denotativa y connotativa del lenguaje en todo su campo de acción: desde lo semántico hasta lo fónico. Arte, en general, y poesía, en particular, son medios de acceso al sentido profundo y misterioso de la realidad.

En relación con su tratamiento del mito de Narciso, Valéry tiene tres textos vinculados con aquel: dos poemas titulados: «*Narcisse parle*» (publicado en el poemario *Album de vers anciens*, 1920) y «*Fragments du Narcisse*» (publicado en el poemario *Charmes*, 1922) y, además de texto dramático, titulado «*Cantate du Narcisse*» (escrito por Valéry en 1938 a petición de la compositora Mme. Germaine Tailleferre como libreto para una cantata que ella había compuesto).

En estos textos, Valéry toma el mito de Narciso de la fuente mitográfica ovidiana y lo recrea diacrónicamente. No obstante, de acuerdo con los postulados de la estética simbolista, en la trama y la urdimbre del texto, teje una serie de significados mediante las imágenes y la configuración retórica. En este nivel, brinda un rico aporte a la composición del poema lezamiano, precisamente, en el uso de los símbolos, en la proposición —mediante las imágenes y la diacronía de la diégesis— de

la interpretación trascendentalista es donde se manifiesta su influencia intertextual con «*Muerte de Narciso*».

El primer poema que compone con la temática de la muerte de Narciso es «*Narcisse parle*». Este poema se constituye en una especie de poética del autor (Cf. Correa, 1994: 58). Básicamente trata la temática que desarrolla con mayor amplitud en «*Fragments du Narcisse*»: Narciso se propone como un personaje aislado que sufre por su aislamiento, pero al mismo tiempo conoce que la soledad es su salvación y la que le permitirá trascender.

El siguiente poema en el que trata el mito de la muerte de Narciso es «*Fragments du Narcisse*». En este poema, dividido en tres partes. Básicamente trata la agonía de Narciso por desprenderse del plano inmanente y corpóreo para alcanzar mediante dicho sufrimiento catártico la plena trascendencia con la unificación de su ser (selbst) a través del encuentro consigo mismo. A continuación se presenta un ejemplo de ese proceso erótico de separación-deseo-reunión:

Hélas! Corps misérable, il est temps de s'unir...

Penche-toi... Baisse-toi. Tremble de tout ton être!

L'insaisissable amour que tu me vins promettre

Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...
(*Fragments du Narcisse*, III).³

En este sentido, se expresa en el fragmento anterior una reminiscencia del platonismo en el que la vía de ascensión a lo absoluto se realiza mediante un proceso de catarsis, de esta manera, Narciso se convierte en un símbolo de trascendencia de lo fáctico a lo etéreo y no es un símbolo de la inmanencia egoísta y solipsista, tal como lo interpreta el psicoanálisis tradicional y las interpretaciones didáctico-moralizantes.

Paul Valéry, en su *Cantate du Narcisse*, no escapa de considerar, aunque implícitamente, también la muerte de Narciso como un castigo; en su caso, son las ninfas las que vapulean a Narciso porque este las desprecia tajantemente. No obstante, en *Cantate*, Valéry introduce

elementos que llevan a pensar en una visión más profunda del mito, elocuentes son las dos siguientes intervenciones de Narciso en sus apóstrofes contra las ninfas que lo acosaban:

–Vous!... Mais je n'ai pour soif qu'une amour sans mélange

Qui, ses yeux dans ses yeux, s'enivre de l'échange

Entre soi-même et soi, des plus secrets souhaits...

Je suis seul. Je suis moi. Je suis vrai... Je vous hais
(Valéry, 1946: 198).⁴

En este fragmento se evidencia la conciencia que tiene el personaje de Narciso de ser un iniciado, pues no cede ante la insistencia distractora de las ninfas por disuadirlo de su actitud «prepotente» y solipsista. Narciso conoce que en su capacidad de introspección ciertamente está el sufrimiento por la incompreensión del entorno inmediato, no obstante, al mismo tiempo, se encuentra la posibilidad de trascender el plano fáctico de la realidad conociéndose a sí mismo:

–Je m'abreuve de moi... L'amour la plus profonde

Vient et revient entre mon âme et l'onde

Dont le miroir divin m'offre le pur retour

De mes charmes vers l'ombre où songe mon amour
(Valéry, 1946: 202).⁵

La relación entre el espejo y la capacidad autocognoscente de Narciso se encuentran íntimamente ligadas, en Valéry tanto la actitud de Narciso de colocarse como un ser aparte de la realidad prosaica, así como el proceso de reflexión mediante el reflejo en el espejo de agua son dos símbolos primordiales. En Valéry, Narciso se sobrepone al sufrimiento que le causa el entorno, a la tentación de permanecer en su inmanencia crasa a causa de la violencia que ejercen las ninfas, su persistencia es la que le permite trascender.

3. La poética de José Lezama Lima: el vértice del mundo en la palabra y el símbolo

La poesía de José Lezama Lima está marcada por su cariz neobarroco, simbolista y

cubano. Estos tres elementos son los principales identificadores de su creación poética. Con su pensamiento de alto vuelo y su erudición ha proyectado inscribir a la poesía del Caribe, en particular, y a la poesía Latinoamericana, en general, en el contexto de Occidente.

Lezama Lima recurre a una síntesis de lo clásico, del siglo de oro y del barroco español de la tradición simbolista francesa, del modernismo, del neobarroco para expresar que el mundo puede ser transformado mediante la palabra y la fuerza del pensamiento que porta consigo. De aquí que el paradigma que consolida su poética sea «*La muerte de Narciso*», ya que mediante el poder de la palabra, de la metáfora y de la poesía aprehende el mundo y la realidad y la transmuta mediante el juego de reflexión entre el sonido, la palabra y el símbolo. La poesía, en consecuencia, es un motor que transforma el mundo, que puede reconstruir y recrear la realidad: la fuerza es el pensamiento, pero el vehículo son la metáfora y el símbolo.

3.1. El Simbolismo y el Neobarroco: dos posibilidades de decir el mundo

La obra de Lezama Lima está inscrita dentro de la estética neobarroca. Antes de pasar a describirlo, es necesario anotar algunas características de su antecesor del siglo XVII, el Barroco.

El arte del Barroco, ante todo, se caracteriza por la pérdida de la armonía y del equilibrio clásicos a favor de la excesiva ornamentación y los fuertes contrastes (estilización de la realidad o deformación caricaturesca), confluencia de elementos —en apariencia— antagónicos, búsqueda de un mundo de belleza desbordante creado mediante la palabra poética a través de mecanismos literarios excepcionales que causen la mayor sorpresa y admiración (lenguaje culterano y conceptista), visión desengañada de la realidad producto del desencanto social, político, económico y religioso (siglo XVII), se predica una ascesis de raíces estoicas y neoplatónicas frente al goce de los bienes terrenales. Ana María Platas Tasende caracteriza en su *Diccionario de*

términos literarios el arte barroco de la siguiente manera:

Ser desorbitado, complejo, dinámico, pesimista, basado en la honda crisis engendradora del desengaño. El hombre barroco se preocupa por lo falso de las apariencias, la caducidad de la vida y por lo efímero de las glorias mundanas... El arte barroco no aspira a producir sensación de serenidad como el renacentista; su característica principal es la desmesura, que pretende provocar sorpresa y admiración. Se utilizan los recursos de los clásicos, pero exagerados, retorcidos al máximo, en un afán, también desmedido, por hacer que triunfe la propia individualidad... Todo es dinámico, como el rápido fluir del tiempo que se lleva la vida, pura apariencia; de ahí arrancan lo gesticulante, el escorzo, el claroscuro. (Platas, 2006: 77-78).

Las bases filosóficas hunden sus raíces en el aristotelismo: esto conlleva el desplazo de la concepción romántica neoplatónica ideal del amor por una concepción realista-materialista en la que este se concibe como la expresión de una enfermedad, de un pathos de orden material y sensual.

Por su parte, el Neobarroco aparece tras el Romanticismo, la Generación del 27 y las vanguardias de inicios del siglo XX en países hispanoamericanos, tales movimientos revalorizan la herencia estética del Barroco, no obstante, reinventan tal herencia y proponen nuevos modelos expresivos a partir de los modelos anteriores:

Dicho legado [del barroco] se ha puesto nuevamente de actualidad en la literatura hispanoamericana, donde se percibe una tendencia neobarroca en ciertas obras de de J. Lezama Lima, M. Mujica Láinez, A. Carpentier, etc. En este sentido se ha puesto en relación la imagen de un universo móvil y descentrado “pero aún armónico” del primer Barroco europeo y latinoamericano con la del actual Neobarroco, en el que se recrea un universo naturalmente inarmónico y desequilibrado que tendría como referente la sociedad burguesa contemporánea. En esta nueva estética el lenguaje muestra, en su “artificio sin límites” y en su “derroche” de recursos expresivos, una pérdida de concordancia y armonía con el discurso, lo que constituye una forma de subversión del “orden normal de las cosas”. Esta nueva estética representaría algo así como el «Barroco de la Revolución» (S. Sarduy, 1972) (Estébanez Calderón, 2006: 88).

«*Muerte de Narciso*» de José Lezama Lima es un ejemplo claro de la florescencia y complejidad de las metáforas características del neobarroco. La primera vez que se lee el poema, puede caerse en una sorpresa y en un desconcierto: aparecen conforme se avanza por los versos, como en una espiral, una serie de ejes semánticos relacionados con la exuberancia: colores (blanco, verde, morado, dorado, rojo [sangre y rubí]), con sabores (toronjil, cal salada), olores (frescas valvas de la noche, el mar, islas), sonidos (chillidos, graznidos, sistro, aguas) se da un contraste en el ambiente: frente a la frialdad / frescura del agua, la noche, la luna y del propio Narciso existe un creciente énfasis en la temperatura de Narciso y su ambiente inmediato hasta desembocar en las hirvientes aguas (v. 129).

El poema en sí mismo se convierte en un objeto de extrañamiento. Se torna en un «signo» críptico, hermético, la opacidad del lenguaje y su heteronomía son llevados, en apariencia, a un nivel exacerbado. El logos expresado por el lenguaje se torna escurridizo en el poema lezamiano, el lenguaje deja de tener esa capacidad «síglica» y pasa a poseer una capacidad simbólica por se, tal como lo propone la estética del Simbolismo; además, de acuerdo con los postulados estéticos del Neobarroco se le añade a lo anterior el valor del artificio sin límites, del derroche retórico y de la desmesura ornamental para expresar la realidad, asirla con la palabra y transformarla con su poder metafórico: el poema deja de ser un código sígnico lógico y se convierte en símbolo, su logos es el mito, su razón es la «lógica mítica»:

El poema de Lezama es como un objeto en sí mismo, no una mera representación en lenguaje de sentimientos e ideas, una obra de arte elaborada cuidadosamente con un lenguaje retórico denso que sorprende y desconcierta constantemente a los lectores. Las metáforas de Lezama se transmiten en un lenguaje que es altamente ornamental y trabajado: es un intento de ir más allá a lo histórico, a un tiempo mítico de origen (Quiroga, 2006: 354).

Precisamente, el nivel formal del poema está constituido por una división estrófica en la que cada estrofa posee una diversidad numérica

de versos. En este sentido, no existe un criterio de regularidad computacional en la cifra de versos por estrofa, asimismo tampoco existe una regularidad en la medida silábica de los versos, tampoco en el ritmo interno de estos. Quizás, pueda argüirse que en este nivel formal se representa la cara cruda y simple de la realidad fáctica: aparece discordante, distorsionada, inarmónica, aunque tiene elementos que la pueden agrupar en conjuntos disímiles entre sí (estrofas) para otorgarle cierta regularidad epistémica.

De cierta manera, para poder comprender el poema, es necesario ser un «iniciado». Como se apuntó arriba, el poema por sí mismo es un símbolo: ambivalente, plurisignificativo, ambiguo... pero, hace presente y actualiza una realidad sagrada bajo el ropaje opaco, paradójico y oximorónico de las metáforas empleadas. El poema no puede comprenderse mediante una diégesis lógica, inclusive tampoco puede comprenderse con la comparación diacrónica de la diégesis mítica y la «diégesis» del poema.

3.2. Narciso y la concha: la complicación del símbolo que transforma el mundo

Tanto el personaje de Narciso, como las imágenes, acciones, conceptos y símbolos, empleados en los textos ovidianos y valerianos aparecen difusos, fragmentados, dispersos a lo largo del poema como en un caleidoscopio, como en una espiral, en la que se presentan en diversos lugares las mismas palabras, las mismas metáforas, los mismos conceptos, los mismos símbolos, pero con valores diferentes en pro de la manifestación del misterio, pero no para su comprensión cabal y absoluta.

El personaje de Narciso aparece mencionado elusivamente mediante una diversidad de elementos que manifiestan su presencia y su progresiva transformación como proceso de cambio que posibilita la trascendencia entre diversos planos de la realidad.

Precisamente, dentro de las implicaciones poéticas que este texto tiene en el medio literario hispanoamericano, se encuentra el símbolo de Narciso ligado a la poesía: el medio de la

trascendencia para Lezama Lima es la poesía. La imagen del caracol (y la concha) en el poema es muy sugestiva. La siguiente se presenta al inicio del poema:

Olvidado papel, fresco agujero al corazón

Saltante se apresura y la sonrisa al caracol.

La mano que por el aire líneas impulsaba,

seca, sonrisas caminando por la nieve.

Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol

enterrando firme oído en la seda del estanque.

(vv. 28-32)

En consecuencia, la concha es la imagen de la poesía que permite trascender mediante la palabra y el proceso erótico de transmutación-reflexión en el espejo. La poesía, la palabra, la metáfora es el catalizador que permite a Narciso ingresar gradualmente en dicho proceso transformación mediante el tránsito de los planos de la realidad con el consecuente rompimiento de onticidad: «Espirales de heroicos tenores caen en el pecho de una paloma y allí se agitan hasta relucir como flechas en su abrigo de noche» (79-80).

Finalmente, el encanto de la poesía, de la palabra, de la metáfora permite a Narciso descubrir en el reflejo del espejo el umbral de tránsito, sus labios ya no están en la concha, sino que anhelan aprehender la imagen del reflejo en un juego erótico de separación-reunión; no obstante, el sonido (la palabra) es el detonante que ha ayudado a Narciso a acercarse a su muerte simbólica para con ello revivir:

Húmedos labios no en la concha que busca recto hilo,

esclavos del perfil y del velamen secos el aire muerden

al tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada,

busca en lo rubio espejo de la muerte, concha del sonido. (125-128)

El caracol es imagen de la poesía: la espiral que esboza su concha es la espiral cósmica

de ascenso: evolución progresiva, es la imagen del cosmos en expansión en su ciclicidad de creación-destrucción-regeneración. Es el sonido que se conjuga con la imagen visual del reflejo en el espejo de agua para hacer transitar (ascender) a Narciso de un estado material (expresado en su dureza y en las imágenes de mano, pájaro, cuerpo) a un plano trascendente (evocado mediante imágenes etéreas, cálidas y móviles como el agua, la luna, el aire, el fuego, las hojas, las llamas, el volar sin alas).

3.3. El agua y el fuego: el oxímoron de la vida, la muerte y el renacimiento

El agua es uno de los símbolos fundamentales del poema: ésta queda evocada en las alusiones al espejo, blanca seda. Aquí como en los textos de otros escritores que han trabajado el mito el agua cumple la función de ser el material en el que se refleja Narciso. Como espejo tiene el simbolismo de revelador de «*la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia*» (Chevalier, 2003: 474). El agua es símbolo de la muerte y la regeneración, es el espacio para la abolición de la realidad y para su posterior surgimiento.

Ligada al simbolismo del espejo, el agua es el espacio de tránsito entre diversos planos de la conciencia o de la realidad: es el paso del plano fáctico a la trascendencia mediante la reflexión y el conocimiento que deriva de ella. Un elemento no presente explícitamente en el poema, pero parte importante de la dinámica de reflexión en el caso de Narciso es la mirada: Narciso se devela y es develado, se conoce mediante la mirada propia y la mirada de su reflejo en las aguas-espejo de la fuente.

La mirada es uno de los medios principales mediante los cuales el ser humano conoce el mundo y se da a conocer. Es el vehículo de aprehensión de la realidad a través de la intelección sentiente que brinda el sentido físico del ojo, además los ojos presentan el simbolismo de «espejos» o «puertas» del alma, esto implica que el proceso de la mirada no sólo se presenta en los niveles de la percepción física, sino que

apela a los sentidos y las capacidades interiores del ser humano:

La mirada está cargada de todas las pasiones del alma y dotada de un poder mágico que le confiere una terrible eficacia. La mirada es el instrumento de las órdenes interiores: mata, fascina, fulmina, seduce, tanto como expresa. (Chevalier, 2003: 714).

La mirada ofrece, entonces, el poder de proporcionarle al ser humano la posibilidad de empoderarse del mundo, de sí mismo y de los otros mediante la aprehensión sensible de la realidad. No obstante, ese poder abarca esferas más profundas de aprehensión de la realidad: se le atribuye poderes mágicos, pues en la mirada de la persona va implícita la fuerza y los atributos personales. La mirada es reveladora de las profundidades de la persona, tanto del que observa como del que es mirado, es un revelador recíproco de identidades:

Las metamorfosis de la mirada no revelan solamente al que mira; revelan también, tanto a sí mismo como al observador, al que es mirado. Es curioso en efecto observar las reacciones del mirado frente a la mirada del otro y observarse uno mismo frente a miradas extrañas. La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación. Pero, más aún, es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y es mirado. La mirada del otro es un espejo que refleja dos almas. (Chevalier, 2003: 714).

Otro aspecto que interviene en la mirada y en el juego de reflexión-desdoblamiento en el espejo es el fuego o el Eros manifestado en la temperatura creciente que se manifiesta implícitamente en los diversos textos. Ya en el texto de Ovidio, como se apuntó antes, el juego de seducción —evidenciado en la pasión amorosa que se explicita en el deseo ardiente de Narciso de ser correspondido por el «compañero» y de unirse ambos— tiene una vital importancia en la comprensión del mito: no sólo el agua y el rol reflexivo que involucra, sino el fuego que surge desde las entrañas de Narciso, como producto del erotismo nacido del juego de seducción reflejo y recíproco, tiene la capacidad de ser el elemento transformador del personaje y de posibilitar la trascendencia entre los diversos planos de la realidad. El fuego interno, la chispa

interior crece, se desarrolla y consume a Narciso conforme se desarrolla en el reflejo del agua-espejo el juego de seducción y el movimiento erótico de separación-deseo-reunión:

Desde el punto de vista calorífico, la distinción sexual es muy claramente complementaria. El principio femenino de las cosas es un principio de superficie y de envolvimiento, un regazo, un refugio, una tibieza. El principio masculino es un principio de centro, un centro de potencia, activo y repentino como la chispa y la voluntad. El calor femenino ataca a las cosas desde fuera. El fuego masculino las ataca por dentro, en el corazón de su esencia. Tal es el sentido profundo de la ensoñación alquimista. Por otro lado, para comprender bien esta sexualización de los fuegos de la alquimia y la valorización netamente predominante del fuego masculino que actúa en la simiente, no conviene olvidar que la alquimia es únicamente una ciencia de hombres, de célibes, de hombres sin mujer, de iniciados excluidos de la comunión humana en provecho de una sociedad masculina. La alquimia no recibe directamente las influencias de la ensoñación femenina. Su doctrina del fuego está fuertemente polarizada por los deseos no saciados.

Este fuego íntimo y masculino, objeto de meditación del aislado, es, naturalmente, el fuego más poderoso. En particular, es él quien puede «abrir los cuerpos»... Esta «apertura» de los cuerpos, esta posesión de los cuerpos en su interior, esta posesión total, es, a veces, un acto sexual manifiesto. (Bachelard, 1966: 91-92)

En este sentido el fuego sexualizado como expresión del erotismo y de la capacidad de «conocimiento» como experiencia de introspección tiene un papel unificador y transmutador. A modo de fuerza transmutadora, el fuego trastoca los elementos mediante el poder de la alquimia, el Eros es la fuerza que une y transforma los elementos, unifica los planos de la realidad y su símbolo y su metáfora es el fuego.

El fuego se convierte, de esta manera en el elemento integrador y transmutador de la realidad: concilia los opuestos y permite a las potencialidades del ser concretarse y dejar su estado de latencia para manifestarse en la concreción de la patencia y la presencia. El fuego transmuta la realidad, en su llama viva performa la vida y la realidad, es el calor que,

como el respiro de vida, insufla la fuerza y la vitalidad a los diversos entes en los diferentes planos de la realidad. El fuego sexualizado es la fuerza cósmica que une y disgrega, que pone en contacto los planos de la existencia mediante el rompimiento de onticidad:

El fuego sexualizado es por excelencia el trazo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud.

Idealiza los conocimientos materialistas; materializa los conocimientos idealistas. Es el principio de una ambigüedad esencial que no carece de encanto, pero que es necesario denunciar sin cesar, psicoanalizar ininterrumpidamente con dos finalidades distintas: contra los materialistas y contra los idealistas: «Yo manipulo, dice el Alquimista. —No, tú sueñas. —Yo sueño, dice Novalis. —No, tú manipulas». La razón de una dualidad tan profunda es que el fuego está en nosotros y fuera de nosotros, invisible y brillante, espíritu y humo. (Bachelard, 1966: 95)

En consecuencia, Narciso aparece en el texto como un Narciso cósmico, en sí mismo se da la coincidencia de los opuestos y su resolución, debido a ello puede trascender el plano fáctico: lo que se anuncia tanto al inicio del poema con el simbolismo de la blancura y de la perfección del círculo: «*La mano, el pájaro o la mano nevaban / Era el círculo en nieve que se abría / Mano era si sangre la seda que borra / la perfección que muere de rodillas y en su celo se esconde y se divierte*» (vv. 5-9); como se constata, mediante el simbolismo de la blancura (transmutada), del fuego (transmutador), del espejo (umbral de tránsito y de rompimiento de onticidad) y de la fuga (concreción de la transformación del ser) hacia el final del poema: «*Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído... / Ya traspasa blancura recto sinfín en llamas secas y hojas lloviznadas / Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugo sin alas*» (vv 129-136).

Narciso progresivamente va sufriendo una transmutación: de la rigidez del mármol y la fría blancura, de la mirada esquiva, la absolutez del rostro, la firmeza mentida del espejo pasa —mediante un juego onírico de reflexión y desdoblamiento en medio de la noche con la única luz de la luna, en medio de una realidad caótica—

a ser agujoneado por su entorno: flecha, chillidos, graznidos, silencio... de este modo Narciso se derrumba «*Si se hunde, media sirena al fuego, las hilachas que surcan el invierno tejen blanco cuerpo en preguntas de estatua polvorienta*» (vv. 95-96) y, una vez muerto simbólicamente, puede proseguir su camino heroico de transformación óptica y «atravesar el espejo» y «fugarse en pleamar, sin alas».

En este caso la empresa de Narciso no es una simple hazaña de un amor egoísta, es el anhelo de cada ser humano de hallarse, encontrarse, llenar el vacío interno y trascender: la vía es la introspección, el retorno a sí mismo, por ello Narciso evita desdoblarse en otros mediante el juego de la seducción y la experiencia amorosa, él se desdobra en sí mismo para encontrarse y el cosmos se desdobra con él. El fugarse sin alas recuerda la hazaña soberbia de Ícaro, en el caso de Narciso no las necesita porque él es un iniciado: la fuente y la naturaleza lo han hecho un neófito, ya de suyo Narciso pretendía trascender el plano fáctico contraviniendo las “normas”: no ama a nadie, no se entrega a nadie, sólo a su anhelo y al amor de encontrarse.

4. Conclusiones

En síntesis, se puede afirmar que las lecturas moralista y la psicoanalítica tradicionales son insuficientes para interpretar el mito de la muerte de Narciso. Tradicionalmente se ha dado una valoración didáctico-moralizante a las consecuencias nefastas de la actitud «egoísta» de Narciso ante las insistencias de sus compañeros(as) de participar en el ciclo natural de enamoramiento y de unión amorosa. Se ve la figura de Narciso como el resultado del peligro de cerrarse en sí mismo y no abrirse a la posibilidad de «desdoblarse» o de «encontrarse» en otro.

No obstante, poetas como Sor Juana Inés de la Cruz, Calderón de la Barca, Paul Valéry, José Lezama Lima trabajan el mito desde una perspectiva diferente. En el presente caso se ha trabajado las perspectivas de Ovidio, Valéry y Lezama Lima. El primero como la fuente mitográfica principal, los segundos

como reescritores del mito en una clave mística. Ovidio principalmente se centra en los matices erótico-estéticos en el tratamiento del mito; mientras que Valéry y Lezama Lima recurren a la simbología del mito para crear una variante místico-simbólica en la que representan el uno, su perspectiva intelectual sobre la vida y la muerte, el otro presenta su programa poético y lo que considera que debe ser la literatura, así como su reflexión sobre la realidad y el poder de la palabra, y en especial de la metáfora, para transformar el mundo y dar cuenta de la realidad.

En estas tres lecturas y reelaboraciones del mito de la muerte de Narciso se hace evidente que la experiencia mística no es ajena a la experiencia erótica. La erótica se convierte en el lenguaje expresivo para poner en palabras el éxtasis místico. Tampoco la metáfora erótica no es ajena a la metáfora mística.

Ambas, como experiencias cumbres del ser humano, representan el anhelo de trascendencia, perpetuación, entrega, completud y armonía que caracterizan la sed del hombre como ente biopsíquico y espiritual en su búsqueda de desentrañar el misterio de la vida. Ambas experiencias son dos caminos, estrechamente ligados y claramente diferenciados, que le permiten ligar e integrar elementos o aspectos de la existencia —inclusive contradictorios— para “ascender” en ese camino de retorno a lo Uno primordial, al encuentro definitivo con el Todo y la Nada.

En esta perspectiva el mito de la muerte de Narciso muestra la búsqueda de la trascendencia mediante la introspección y la autocontemplación. La presencia del autoerotismo, sancionado por la moral tradicional y tachado por el psicoanálisis de patología neurotizante, tiene un estrato diverso a los tratados por las instancias antes mencionadas.

La presencia del autoerotismo en el mito de la muerte de Narciso muestra cómo la búsqueda de la perfección, de la reunión con lo Uno primordial, con lo Absoluto o la Divinidad, se realiza, también, mediante el acto de introyección y de búsqueda de la iluminación interior al contemplar en el microcosmos interno que es cada individuo, la totalidad del universo y la presencia de lo Absoluto.

Notas

1. La etimología (narke) de donde proviene «narcosis», ayuda a comprender la relación entre esta flor y los cultos infernales, con las ceremonias de iniciación, según el culto de Deméter en Eleusis. Se plantan narcisos sobre las tumbas. Simbolizan en entumecimiento de la muerte, pero de una muerte que tal vez sólo es un sueño. (Chevalier, 2003: 741).
2. Las citas internas (en comillas españolas o latinas) que aparecen en la nota de arriba las toma J. Chevalier del libro de Gastón Bachelard: *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. París, 1942: 35-36.
3. Traducción del autor: ¡Desdicha! Cuerpo miserable, es tiempo de mezclarse... / Inclínate... Agáchate. ¡Tiembla con todo tu ser! / El inasible amor que tú me acabas de prometer / pasa, y en un paroxismo, quebrado Narciso, también se ha ido...
4. Traducción del autor: ¡Vosotras!.. Pero yo no tengo sed mas que para un amor sin mezcla / quien, sus ojos, en sus ojos, se embriaga con el cambio / entre sí mismo y él, los más profundos deseos / Yo estoy solo, yo soy yo, yo soy verdadero, yo os odio.
5. Traducción del autor: Yo bebo de mí mismo... El amor más profundo / vuelve y se repite [en la boca] entre mi alma y el agua / en la que el divino espejo me ofrece el regreso puro de mis encantos hacia la sombra donde sueña mi amor...
6. Corresponde al libro de Severo Sarduy: «Barroco y neobarroco en América latina y su literatura».

Bibliografía

- AA.VV. 1985. *Diccionario de Literatura Universal*. Madrid, Ediciones Generales Anaya, S. A.
- Armas de, Emilio. 2000. "Introducción" y "La poesía del Eros cognoscente". En: José Lezama Lima, *Poesía* (pp. 11-64). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Bachelard, Gastón. 1966. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.
- Cárdenas Amador, Gael. 1984. La poética lezamiana en la "Muerte de Narciso". *Universidad Javeriana, Revista de Humanidades* 13 (22), 61-78.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain (Directores). 2003. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2003. *Diccionario de símbolos*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Correa Rodríguez, Pedro. 1994. *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*. Granada, España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.
- Estébanez Calderón, Demetrio. 2006. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.
- Feria de, Lina. 2002. *Sobre Muerte de Narciso*. Encuentro [Revista electrónica], 179-184. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/4-5/4f179.pdf>
- Garibay, Ángel M^a. 2004. *Mitología griega*. Ciudad de México, México: Editorial Porrúa.
- Grimal, Pierre. 2006. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Junco Fazzolari, Margarita y Licisiano, Teresita. 1978. "Muerte de Narciso" de José Lezama Lima. *Megafón, Revista interdisciplinaria de estudios latinoamericanos*, IV (7), 171-182.
- Lezama Lima, Eloísa. 2000. *Introducción*. En: José Lezama Lima, *Paradiso* (pp. 9-94). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Lezama Lima, José. 1995. "Muerte de Narciso". En: López, César (Ed.). *José Lezama*

- Lima, Muerte de Narciso y otros poemas (pp. 23-28). La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Lezama Lima, José. 2000. "Muerte de Narciso" (1937). En: Armas de, Emilio (Ed.). José Lezama Lima, Poesía (pp. 75-81). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- López, César. 1995. Prólogo. Narciso: del espejo al vacío (pp. 5-21). En: José Lezama Lima, Muerte de Narciso y otros poemas. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Ovidio. 2005. Metamorfosis. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Ovidio. 2005. Metamorfosis. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Quiroga, José. 2006. "La poesía hispanoamericana entre 1922 y 1975". En Roberto González Echevarría, y Pupo Walker, Historia de la literatura hispanoamericana (pp. 318-373). Madrid, España: Editorial Gredos.
- Valéry, Paul. 1966. "Cantate du Narcise". En: Poésies (pp. 185-214). Mayenne, Francia: Ediciones Galimard.