

LAS METAMORFOSIS DE ACTEÓN

UNA RELECTURA DE *MUERTE DE NARCISO* DESDE LAS MIRADAS ANIMALES

AS METAMORFOSES DE NARCISO: UMA RELEITURA DE *MUERTE DE NARCISO* A PARTIR DOS OLHARES ANIMAIS

METAMORPHOSES OF NARCISSUS: RE-READING *MUERTE DE NARCISO* FROM THE POINT OF VIEW OF THE ANIMAL GAZES

Fecha de envío: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2021

José Castellanos

Profesional en Estudios Literarios. Estudiante PhD en Español. University of Notre Dame (Estados Unidos).

Email: jcastel4@nd.edu

Las metamorfosis de Acteón: una relectura de muerte de Narciso desde las miradas animales

José Castellanos



Este artículo explora el poema de José Lezama Lima *Muerte de Narciso* (1937) desde un lente ignorado por la crítica: la presencia de algunos animales. La interpretación parte de leer a Narciso al lado de las figuras míticas de Eco y Acteón, y propone que en *Muerte de Narciso* el personaje principal asiste a un reconocimiento de que no es el único ser con la capacidad de mirar. De esa forma, apoyado por las ideas sobre el “perspectivismo” de Viveiros de Castro, el artículo concluye que el poema de Lezama Lima puede leerse como un texto sobre un Anti-Narciso, es decir, como una relectura del Narciso clásico en la que Narciso no solo se mira a sí mismo en su reflejo, sino que ve en el agua las miradas de los animales y comprende así que el lugar del humano en el cosmos es uno inestable.

Palabras clave: Narciso, mirada, perspectivismo, metamorfosis.

Este artigo explora o poema *Muerte de Narciso* (1937) de José Lezama Lima, desde uma lente ignorada pela crítica: a presença de alguns animais. Esta interpretação começa lendo Narciso junto às figuras míticas de Echo e Actaeon e propõe que o personagem principal em *Muerte de Narciso* reconhece que ele não é o único ser capaz de olhar. Portanto, baseando-me no “perspectivismo” de Viveiros de Castro, este artigo conclui que o poema de Lezama Lima pode ser lido como um texto acerca do Anti-Narciso, ou seja, como uma releitura do Narciso clássico, releitura na qual Narciso não olha somente a si mesmo no reflexo da água, mas também observa ali os olhares de outros animais compreende, assim, que o lugar do homem no cosmos é instável.

Palavras-chave: Narciso, olhar, perspectivismo, metamorfose.

This article explores Jose Lezama Lima’s poem *Muerte de Narciso* (1937) from a perspective ignored by critics: the presence of particular animals. This reading starts by considering Narcissus alongside the mythical figures of Echo and Actaeon, and proposes that the main character in *Muerte de Narciso* recognizes that he is not the only being capable of a gaze. Based on Viveiros De Castro’s notion of “perspectivism”, this article concludes that Lezama Lima’s poem can be read as a text about an Anti-Narcissus. That is, as a re-reading of the classical Narcissus, in which he not only stares at himself in the water, but also at the gazes of the animals, acknowledging, thus, that the place of the human in the cosmos is an unstable one.

Key Words: Narcissus, gaze, perspectivism, metamorphoses.

1. Introducción

Muerte de Narciso, el poema de José Lezama Lima publicado en 1937, es una especie de caleidoscopio del sentido. Con cada giro, la crítica lee en él algo nuevo, a veces ligeramente diferente de la lectura anterior, a veces contradictorio. Esto ha llevado a múltiples interpretaciones, cuyo amplio rango pueden resumir las siguientes tres ideas: 1) Es un poema sobre la total indiferenciación del sujeto iniciado con la Naturaleza (Beaupied, 1997, p. 2) Es un poema sobre la reconstrucción imposible pero necesaria del sí-mismo fragmentado en una unidad ilusoria (aunque no irreal) de su existencia en la creación estética¹²⁸ (Benvegnù, 2015, p. 3) Es un poema en el que Narciso busca su identidad en el espejo, pero lo que encuentra es una mentira que desenmascara: su identidad no es fija, sino una constante metamorfosis (Morales Saravia, 1995).

Sin embargo, si se puede decir que tales interpretaciones del poema comparten algo es lo siguiente: todas lo han leído como una reflexión sobre o desde Narciso, sujeto humano, como el único sujeto del poema y, por lo tanto, como el único centro de análisis posible. Esto, incluso cuando una lectura muy literal del texto deja ver que, como Anthony Cascardi comenta, y la misma Beaupied (1997) recuerda, “*for a poem about Narcissus, there seems to be very little Narcissus; rather, there is very much ‘world’*” (1977, p. 7). En su artículo, Cascardi lee el poema como una apertura del sujeto desde la cual este desaparece para dar cabida en su conciencia al Otro que lo rodea, un sujeto que se confunde con los objetos a su alrededor. Pero incluso en esta lectura el centro vuelve a ser una y otra vez el sujeto humano, pues él estaría “*very much present in all that is not him, as his consciousness is fused with the not-self*” (1977, p. 8).

En parte, el privilegiar al sujeto humano ha sucedido porque Narciso ha sido identificado únicamente con otros personajes mitológicos que son igualmente “demasiado humanos”: Dionisos, Cristo, Ícaro, Perseo, Orfeo, incluso Odiseo¹²⁹. En su identificación con ellos, Narciso ha mantenido la humanidad como eje central de interpretación. En contraposición, es fundamental leer a Narciso, primero, como Eco, y luego como Acteón, dos personajes que veo muy presentes en el poema de Lezama Lima y cuyas historias los sitúan en los límites de la “humanidad”. No se trata acá de proponer una nueva lectura meramente intertextual, según la cual tales personajes son rastreados como en una trama detectivesca y revelados como un acertijo que puso allí el autor. Eco y particularmente Acteón no son solo presencias intertextuales: son paradigmas de interpretación que permiten una nueva forma de pensar la relación entre animales humanos y no-humanos, y por lo tanto una lectura nueva de *Muerte de Narciso*. Una lectura en la cual Narciso/Eco/Acteón no sólo mira, sino que es mirado; es decir, una lectura en la que el lugar central del humano en el orden del cosmos es cuestionado.

¹²⁸ Véase también Lutz (1984), Robyn (2015), Heller (1997) y Cascardi (1977).

¹²⁹ Para un compendio de estas identificaciones, véase Morales Saravia (1995).



Siguiendo la primera idea de Cascardi (“para ser un poema sobre Narciso, hay muy poco de Narciso y mucho de mundo”) y desde el paradigma de Narciso/Eco/Acteón, se puede leer *Muerte de Narciso* poniendo especial atención en aquellos seres que, si bien están incluso más presentes que Narciso en el poema, parecen haber resistido interpretación hasta hoy. Beaupied los incluye en el término “Naturaleza”, Cascardi hace lo mismo con la palabra “mundo” (concepto que, aunque en comillas en el original, no aparece muy problematizado allí). Aquí los llamaremos “animalidades no humanas”, pues, como bien cuestiona Jacques Derrida (2008), el mismo término de “el animal” o “lo animal” ha procurado capturar con violencia conceptual una serie de millones de especies no-humanas que, nada más a primera vista, pueden ser tan diferentes como lo son una almeja y un elefante. Sé que “animalidades” no resuelve con suficiencia el problema nominal. Sin embargo, el plural y el énfasis en la adjetivación que nombra una cualidad y no una esencia (con una diferencia análoga a la que existe entre “la bondad” y “lo bueno”) puede llegar a hacer más justicia a la multiplicidad que ocultan los otros términos.

Esto es posible porque la relación de Narciso con Eco y Acteón surge de que todos son personajes presentes específicamente en el libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio¹³⁰, una contigüidad material en la tradición que está lejos de ser una coincidencia. Por el contrario, su presencia es un indicio de que no están allí solo como personajes con orígenes múltiples y muchas veces imprecisos (el universo mitológico grecolatino), sino como personajes que en el texto ovidiano están relacionados en tanto forman una especie de unidad. Por otro lado, el problema del cambio y la permanencia es, lo sabemos, fundamental para el poema de Ovidio. Una de las preguntas que surgen de esta obra es la de si la transformación revela una verdadera identidad que permanece, o si crea una totalmente nueva a partir de la anterior. Para el caso de los tres personajes de Narciso, Eco y Acteón, la transformación se da, respectivamente, en un vegetal, una mezcla de minerales y fenómenos acústicos, y una animalidad no-humana. Como veremos más adelante, detrás de la posibilidad de la mutación de todo en todo está, según el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2010), la creencia en que todos los seres del mundo comparten la calidad de tener alma, un alma igual.

Muerte de Narciso puede leerse como un poema en el que suceden dos procesos simultáneos: 1) El reconocimiento, por parte de Narciso, de que el mundo está poblado por sujetos que, como él, tienen agencia y voz, un reconocimiento que se da a través de la mirada que va hacia y viene de las animalidades no humanas, miradas refractadas por el agua/espejo como especie de tecnología de la revelación. 2) La invasión de tales

¹³⁰ *Metamorfosis* es un libro sobre “el cambio de forma de todo lo existente” y no exclusivamente una recopilación de mitos (Fernández Corte y Cantó Llorca, 2008, p. 35), aunque de las 250 historias que componen el libro, la mayoría puedan ser consideradas de carácter “mitológico”. Más preciso sería llamar a las *Metamorfosis* una especie de “enciclopedia de la literatura”, en la que se dan cita múltiples géneros y tradiciones (Fernández Corte y Cantó Llorca, 2008, pp. 74-75). Consideramos acá a Ovidio como el autor en tanto organizador pero también transformador de las historias de las *Metamorfosis*, como lo hacen Fernández Corte y Cantó Llorca.

animalidades no-humanas al poema, de tal forma que se hace visible su agencia y su voz en la realidad. Los conceptos de “perspectivismo” y “multinaturalismo” que propone Viveiros de Castro como centrales en la filosofía de los pueblos amerindios son una excelente base para esta propuesta, pues permiten pensar en formas otras de considerar la relación entre los diferentes seres vivos que habitan el mundo. Para este ensayo, los términos de Viveiros de Castro serán más un medio de contraste que definiciones que encajen sin incomodidad en el poema. En estos detalles conceptuales entraré más adelante.

2. Cambio y permanencia: Presencia del libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio

En su versión ovidiana la historia de Narciso es tanto sobre él como sobre Eco. Aunque Narciso muere y en el lugar en donde descansaba su cuerpo vemos nacer una flor blanca con olor a azafrán (Ovidio, 2008), la ninfa Eco vive todavía. Despreciada por el joven hermoso enamorado de su reflejo, de quien ella se enamoró en vano, se oculta en una cueva hasta que no es más que huesos convertidos en piedras y voz (Ovidio, 2008). Sin embargo, una primera lectura de *Muerte de Narciso* sorprende por la aparente omisión del personaje femenino, fundamental en la narración ovidiana. Pero otra lectura más atenta deja ver que su presencia, aunque subordinada a la del varón, aparece de formas diferentes a la alusión directa o al evidente uso de su nombre.

Eco está presente como voz. Más precisamente, como la imposibilidad misma de la voz. Para Ovidio, Eco fue castigada de tal modo que solo podía usar su voz para repetir las últimas palabras que escuchaba de alguien más. El castigo provino de Juno, quien se sintió engañada cuando supo que Eco se encargaba de entretenerla con sus largas charlas cada vez que aquella estaba cerca de encontrar a Júpiter en sus infidelidades con otras ninfas (Ovidio, 2008). El castigo de Eco es doble, pues posteriormente es despreciada por Narciso. Después de haber perdido su capacidad de hablar por sí misma, su voz activa, pierde su cuerpo, hasta que únicamente “el sonido es lo que pervive de ella” (2008, p. 342). Por su parte, Narciso es bastante elocuente. Tanto con Eco como con su reflejo tiene conversaciones/monólogos hasta el último momento de su vida, cuando incluso se despide de su amado reflejo con un “Adiós” (2008, pp. 347-348).

En *Muerte de Narciso* versos como “racimo de palomas / ocultas en la garganta muerta” (15.5 - 6)¹³¹, “El espejo se olvida del sonido y de la noche” (3.2) o “boca negada en sangre que se mueve” (3.8) nos muestran a un Narciso que parece luchar por decir algo que no puede. La voz, tan importante en la narración ovidiana de Eco-Narciso, es incorporada al poema de tal forma que el Narciso de Lezama es uno enmudecido,

¹³¹ Usaré un sistema simple de referenciación para *Muerte de Narciso*: el primer número corresponde a la estrofa (de la 1 a la 17) y el segundo al verso (del 1 al 8). El poema tiene 17 estrofas, todas con 8 versos. Cito de la edición de la Biblioteca Ayacucho que se encuentra en la bibliografía. Este sistema me permite hacer referencia a versos en particular, algo muy importante para un poema como este.

particularmente en su reflejo¹³²: Narciso, que es tanto el que está fuera del estanque como el que está reflejado sobre las aguas, comparte la imposibilidad de Eco de usar su voz a su voluntad. Contrapuesto totalmente al joven elocuente de la versión latina, este nuevo Narciso lleva en sí a la que fue su compañera. En Ovidio (2008), Narciso mismo dice a su reflejo: “por cuanto adivino por el movimiento de tu hermosa boca, me respondes con palabras que no llegan a mis oídos” (p. 345). Una parte de él, la que le devuelve el agua, es muda, tanto como lo será el Narciso de Lezama Lima.

Pero esta es solo una de las interpretaciones posibles acerca de la mudez de Narciso en el poema. Hay un personaje que también hace parte del libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya presencia en *Muerte de Narciso*, como la de Eco, es espectral. Se trata de Acteón, a quien veo en el ciervo que aparece literalmente en versos como “Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado / son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados” (15.1) o “huidos los donceles en sus ciervos de hastío, en sus bosques rosados” (14.4). Acteón, como veremos, es precisamente un “ciervo asesinado” y la referencia a los “dedos mordisqueados” hace bastante gráfica la forma en que murió. Acteón es, además, un “doncel”, un joven que intenta huir.

La crítica ha leído en el “ciervo asesinado” una clara alusión a Cristo (Cascardi, 1977, p. 9). Claro, la relación entre Narciso y Cristo es, por muchas otras razones, evidente (Beaupied, 1997) y, –aunque Cristo no es explícito pero sí lo es la muerte y la resurrección– en Heller, 1997). Sin embargo, probablemente lo que más caracteriza la poesía de Lezama Lima (y en particular su poesía temprana) es su constante polisemia y la posibilidad de sus imágenes de significar una y múltiples realidades. Por esto, no es difícil afirmar que, así como Narciso es Cristo, es también Eco y Acteón. Este último no solo por la metamorfosis animal a la que es castigado, sino por lo mismo que comparte con aquella: la imposibilidad de la voz.

En el mismo libro III de las *Metamorfosis*, Acteón es descrito como un joven cazador (un “doncel”) castigado sin haber cometido ningún delito (Ovidio, 2008, p. 328). Después de una mañana de caza agitada y con las armas bañadas en sangre, Acteón ordena a sus compañeros descansar del sol del mediodía. Paralelamente, Diana, la diosa cazadora, hace lo mismo en un estanque próximo. Caminando sin rumbo, Acteón llega al estanque, lo que llena de ira y vergüenza a las ninfas de la diosa, quienes la cubren de las miradas del joven. La diosa, furiosa pero sin sus armas cerca, solo puede lanzar agua a la cara de Acteón, “y rociando su cabellera con las vengadoras aguas” (2008, p. 330), lo maldice: “Ahora puedes contar, si es que puedes contarlo, que me has visto sin vestidos” (2008, p. 331). Inmediatamente, Acteón comienza su transformación en un ciervo. Para

¹³² Otro espacio requiere la discusión del uso del término “imago” en el sistema poético-filosófico de Lezama Lima y su relación con la historia de Narciso en su versión ovidiana: Fernández y Cantó proponen que el término latino imago, usado constantemente por Ovidio en sus *Metamorfosis*, remite tanto a una pintura como a una estatua (Narciso como mármol), pero también a la imagen reflejada en el agua o al eco. Véase Fernández y Cantó (2008, p. 145-6) en las obras citadas.

Ovidio, uno de los aspectos que más resaltan de la transformación es la imposibilidad de Acteón para hablar: “intenta decir: «Desdichado de mí», pero no le salió ni una palabra; gimió, y esas fueron sus palabras” (2008, p. 331). Incluso luego, cuando Acteón es perseguido y asesinado por sus propios perros, compañeros fieles de caza, escribe Ovidio: “Querría gritar: [«Yo soy Acteón, reconoced a vuestro amo»] (sic). Las palabras no responden a su voluntad; el aire resuena con los ladridos” (2008, p. 333) y “Acteón gime y produce un sonido que, aunque no es humano, un ciervo no podría emitir, y llena con sus tristes quejas las montañas que le son familiares” (2008, p. 333).

Además de la imposibilidad de la voz, en la historia de Acteón narrada por Ovidio hay también otro elemento importante para este análisis: el agua en el rostro y la cabellera. El agua en los ojos¹³³ es un elemento fundamental en *Muerte de Narciso* (2008): “máscara y río, grifo de los sueños” (3.4), “el río en la suma de sus ojos anunciaba” (5.7), “lenta se forma ola en la marmórea cavidad que mira” (6.6), “espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y dulce plinto no ofreciendo” (15.8). Narciso mira el agua, Narciso está en el agua, el agua está en sus ojos, sus ojos están en el agua. Acteón, castigado por ver lo que no debía, por ver de más, es salpicado con agua en el rostro y ahora será un ciervo. Como ciervo mirará el mundo a través del agua, ¿se vio también reflejado en ella? Narciso, enamorado de su imagen en el agua, que es a la vez río que fluye, mármol estático y espuma brumosa, ve el mundo a través de sus nuevos ojos de ciervo, hechos de agua, o a través del agua en la que están sus nuevos ojos.

Con esto, la relación en la red de imágenes que va de Eco a Narciso y a Acteón se hila con más finura¹³⁴. La imposibilidad de la voz es así un correlato de la mirada que, a veces disminuida por el agua, se muestra más como refractada. Si bien ni Eco, ni Acteón, ni Narciso pueden hablar, sí pueden mirar y ser mirados. Su comunicación se establece a través de la mirada. La reinterpretación llevada a cabo por Lezama Lima de estas tres historias del libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio (2008) une a estos personajes en un único personaje mítico, un nuevo Narciso que comparte cualidades con sus otros compañeros y es a la vez alguien nuevo. Si Eco solo puede repetir lo que dicen los demás, ni Acteón ni Narciso podrán hablar cuando quieran. Si Acteón fue castigado con agua en el rostro por ver lo que no debía ver, Narciso verá a través de / con / a pesar de / gracias al agua. ¿Qué es lo que “anuncia” el río “en la suma de sus ojos” (5.7)? Hay algo que Narciso ve y de lo que no puede hablar. Solo parecen quedarnos dos opciones: lo que ve es lo que lo sume en el silencio, o el hecho de no poder hablar es lo que lo lleva a ver.

¹³³ Presente también en otro de los poemas más interesantes y hermosos de Lezama, “Rapsodia para el mulo”. Versos como “La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos / tienen la fuerza de un tendón oculto” o “asciende vidrioso, cegato, / como un oscuro cuerpo hinchado / por el agua de los orígenes” forman sin duda un órgano nuevo de este posible corpus a analizar. La palabra “agua” aparece nueve veces en el poema, en todas relacionada con los ojos del mulo, término que a su vez aparece dieciséis veces. Lastimosamente, no es momento de establecer los puentes entre los dos poemas, puentes variados y significativos que, sin duda, permitirían leerlos de formas nuevas.

¹³⁴ Como tejida por la Dánae de los primeros versos del poema: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo” (1.1).

3. La metamorfosis y el lugar de cada quien

Para Fernández Corte y Cantó Llorca (2008), la experiencia de lectura de las *Metamorfosis* incluye “un sentimiento elemental de asombro ante esa presencia momentánea del caos, al menos si se utiliza una vara de medir humana” (p. 140). La inestabilidad corpórea de los personajes, que pueden ser transformados de las formas más variadas, confrontan a quien lee con un mundo en el que los cuerpos no pueden cumplir su función tradicional de ser receptáculos firmes de la identidad. Cada ser, en el momento más inesperado, puede transformarse en otro, de tal forma que “todo puede surgir de todo” en una “gran apertura” (2008, p. 144). Aunque a esta altura de su interpretación Fernández y Cantó se decantan hacia la “gran apertura” de los géneros textuales y la tradición literaria, variables y muy fluidos en el poema de Ovidio, es muy fácil dar el paso hacia leer su propuesta ya no desde el corpus textual, sino desde el cuerpo mismo de aquellos seres.

Según los mismos Fernández y Cantó, en las *Metamorfosis* asistimos a dos tipos fundamentales de cambio: uno inmotivado, en el que la forma primera y la segunda no comparten una relación causal clara; y uno motivado, metafórico, en el que esto sí sucede. El segundo, evidente en la historia de Eco, nos habla de un cosmos ordenado, en el que los hechos se suceden con causalidad y en orden. La forma segunda representa metafóricamente algo que se mantuvo. Incluso “revela” una verdadera identidad: Eco no era más que voz sin sustancia, y su transformación solo confirmó su esencia. Por otro lado, el primero nos confronta con la posibilidad del azar y el caos: ¿por qué el cuerpo muerto de Narciso se transforma en una flor blanca con olor a azafrán? Si hay una relación estrecha entre su forma primera, su comportamiento, su castigo y su forma segunda, no es explícita y parece quedar abierta.

Andrew Feldherr ve en los distintos tratamientos que Ovidio da a la transformación una forma de confrontar a quien lee con sus propias formas de leer: la lectura necesariamente debe ser una en la que se contrasten perspectivas de distintas formas de autoridad. Para Feldherr, algunas de las narraciones traen en sí una invocación del respeto a los órdenes cosmológicos establecidos, pero otras necesariamente los confrontan (2002). Eco, por ejemplo, será castigada con razón, y su transformación es presentada en el poema como motivada y necesaria. Acteón, por otro lado, aparece como víctima, pues es considerado culpable de un error que no cometió con dolo. Las *Metamorfosis* son así una reflexión del lugar de cada quien en el orden del cosmos: aquel que traspasa sus límites debe volver a él, sí, pero en muchas veces tal proceso de recomposición se lleva a cabo con violencia.

Muerte de Narciso es también una reflexión sobre el lugar de los seres en el orden del mundo. Si bien todas las historias de corte mitológico de Ovidio nos confrontan con un orden alterado y recompuesto (una parlanchina que no puede hablar, un joven hermoso pretendido por todos pero enamorado de sí mismo), encuentro en la de Acteón el paradigma central de mi lectura del poema de José Lezama Lima. Acteón es un humano

Las metamorfosis de Acteón: una relectura de muerte de Narciso desde las miradas animales

José Castellanos



vuelto animal, un cazador que es cazado, un amo devorado por sus fieles compañeros animales. En Acteón están mezclados algunos de los elementos tradicionalmente marcan la separación entre el “humano” y el “animal”.

Desde los primeros versos del poema, Narciso aparece como un sujeto que mira: “¿No se apresura tal vez su fría mirada / sobre la garza real y el frío tan débil / del poniente, grito que ayuda la fuga / del dormir, llama fría y lengua alfilerada?” (2.5-8). Incluso, parece establecerse una relación entre el mirar y el despertar del sueño. En la mirada sobre el animal (“la garza real”) hay un despertar. El Narciso de Lezama no se mira a sí mismo en el agua, o por lo menos no es él mismo el centro de su observación, como lo fue en Ovidio: “Vertical desde el mármol no miraba / la frente que se abría en loto húmedo” (2.1-2). Narciso, cuyo aspecto marmóreo¹³⁵ lo asemeja a la fijeza y la materialidad indestructible de una estatua, usa el agua como espejo que abre su frente al mundo. Muy pronto comienza su muerte: “Frío muerto y cabellera desterrada del aire / que la crea, del aire que le miente son / de vida arrastrada a la nube y a la abierta / boca negada en sangre que se mueve” (3.5-8). ¿Qué relación tiene la mirada del “animal” con la “muerte” de Narciso?

Antes interpreté los ojos de este verso “El río en la suma de sus ojos anunciaba” (5.7) como si fueran los ojos de Narciso. A la falta de presencia explícita del personaje en la estrofa 5 habría que sumarle que, en ella, los sujetos gramaticales son los “granizados toronjiles y ríos de velamen congelados” (5.1), un “dócil rubí” que “queda suspirando en su fuga ya ascendiendo” (5.4), el otoño que “recorre las islas no cuidadas” (5.5) y una “aislada paloma muda entre dos hojas enterradas” (5.6). Los sujetos de esta estrofa son elementos de la “naturaleza”, del “mundo”: ríos, minerales, plantas y animales. Los últimos versos se vuelven todavía más confusos: “El río en la suma de sus ojos anunciaba / lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía” (5.7-8). ¿De quién son las espaldas en las que pesa la luna? Por un lado, parece que se tratara de Narciso, doblado sobre el agua, con la luna a sus espaldas y a la vez reflejada en el agua, coronada por un halo que sale de su boca y maquilla de tal forma el reflejo. Por otro, los ojos y las espaldas pueden ser parte del río, un río que mira hacia arriba desde su fluir y a la vez soporta sobre sus aguas todo el reflejo del mundo. Tal diversidad de lecturas permite, por un lado, que esos otros seres que no son Narciso mismo tomen un papel activo dentro del poema; y, por otro, que de esta forma la jerarquía del mundo se sacuda. ¿Cuál es el lugar que les es propio? Si bien no estoy seguro de que sea el “caos” lo que predomina, un orden fijo y absoluto se resquebraja.

¹³⁵ En la traducción que uso, Narciso “permanece inmóvil con el mismo gesto, como una estatua hecha de mármol de Paros” cuando ve por primera vez su imagen en el reflejo del estanque (Ovidio, 343). Quizá la identificación de Narciso con una estatua viviente sea otro de los aspectos que Lezama Lima retoma de la versión ovidiana con todas las implicaciones metapoéticas que esto tiene. Para nuestro análisis, éstas aportan otro elemento a la reconfiguración del lugar de cada quien en el cosmos que lleva a cabo la versión de Ovidio: el creador y lo creado.

4. La muerte y el reconocimiento de las animalidades como *Otro*

La estrofa 6 trae dos de los elementos que más controversia han generado en la crítica: los reflexivos “pez mirándome” (6.3) y “por espaldas que nunca me preguntan” (6.7). Para Beaupied (1997), son un argumento más para probar su hipótesis de que *Muerte de Narciso* representa la unión de un “sujeto iniciado” con la Naturaleza: “La indiferenciación lingüística (de la cual la ambigüedad referencial es parte inherente) es prueba de que la unión sí se ha conseguido: el poeta es ahora uno con la Diosa” (p. 148). Para Bejel, con quien Beaupied se enfrenta en sus conclusiones anteriores,

Con este cambio pronominal a la primera singular, la voz del poeta desciende de la perspectiva omnisciente y de la superioridad moral a una identificación con Narciso (en su acepción de pecador). Tanto el poeta como el lector participan del pecado original. (citado en Beaupied, 1997, p. 148)

Por otro lado, Heller (1997) propone que este momento del poema es lo que le permite hablar de la “authorial persona”, una fusión entre “speaker, implicit author, and ‘real’ or public author” (p. 41). Tal “authorial persona” es, para Heller, la que en *Muerte de Narciso* lleva a cabo el proceso de iniciación que requiere de la muerte y la resurrección para entrar a ser parte de una comunidad más grande que él: la comunidad de la poesía.

Aunque todas estas interpretaciones son profundamente fértiles y están basadas en argumentos muy sólidos, ninguna de ellas ha parecido preocuparse por la importancia del pez como ser que mira. Todas ellas han obviado el hecho de que Narciso, cuya historia se caracteriza por enamorarse de su propio reflejo a través de la mirada que se devuelve a sí mismo, es interpelado en este verso por otros ojos que no son los suyos propios. El pez, que mira desde más allá del espejo de agua, corta el efecto del reflejo; como cuando, caminando por la calle, nos miramos en un vidrio que es tanto un espejo como una ventana. El efecto de la mirada sobre el agua es el del reflejo, pero también el de la mirada que atraviesa ese reflejo para fijarse en el fondo. Allí, Narciso encuentra otros ojos que no son los suyos, unos ojos que le devuelven la mirada, los ojos de un “animal”.

Derrida se pregunta: “¿podemos decir que el animal nos mira?” (2008, p. 17). El “animal”, con cuya mirada se cruza un Derrida desnudo, lo mira “solo para ver”. Como un dios, el animal mira al hombre y lo enfrenta con su desnudez. La desnudez del animal le recuerda al humano que es un animal que siente vergüenza de estar tan desnudo como un animal. Derrida, en su serie de conferencias *El animal que luego estoy si(gui)endo*, se enfrenta a todos los filósofos en cuyos discursos “todo sucede como si aquellos no hubieran sido nunca mirados, y sobre todo desnudos, por un animal que se hubiera dirigido a ellos” (2008, p. 29). Para Derrida (2008), estos filósofos convirtieron “al animal en un teorema, una cosa vista y no vidente” (p. 29). Tal negación de la posibilidad de la mirada del animal, dice Derrida, constituye “lo propio del hombre, la relación consigo de una humanidad ante todo preocupada y celosa de lo propio” (2008, p. 30). Lo que le importa a Derrida es precisamente la mirada del animal: “El animal nos mira, nos

concieme y nosotros estamos desnudos ante él. Y pensar quizás comienza allí” (2008, p. 45). Así, puede decirse que Narciso/Eco/Acteón comienza un nuevo pensar al momento de aproximarse a su muerte: ese estadio intermedio es el lugar desde el que se transforma la concepción que tiene sobre su lugar en el mundo, es decir, su concepción del mundo mismo.

En la estrofa 2 de *Muerte de Narciso*, dos de los elementos que he analizado en este poema aparecen juntos: la mirada sobre el animal (“¿No se apresura tal vez su fría mirada / sobre la garza real...?” (2.5-6)) y la imposibilidad de hablar (“lengua alfilerada” (2.8)). La estrofa anterior, la primera del poema, parece establecer el tiempo en el que estas imágenes y todas las siguientes suceden. Narciso está moribundo: “Mano era sin sangre la seda que borraba / la perfección que muere de rodillas / y en su celo se esconde y se divierte” (1.6-8). En la versión de Ovidio (2008), Narciso golpea su pecho con sus puños hasta la muerte, que sucede sin sangre (p. 347). Después de ver tantas coincidencias con el libro III de las *Metamorfosis*, me es muy difícil no ver en esta “Mano era sin sangre” seguida de “la perfección que muere de rodillas” el momento último del Narciso ovidiano, un momento ensanchado por las 17 estrofas de la versión de Lezama Lima. El poema, entonces, escoge como instante poético a un Narciso/Eco/Acteón moribundo. Es en ese momento, entre la vida y la muerte, cuando el reflejo de sí mismo se rompe, cuando aparece la mirada del pez que lo interpela. La muerte, que parece terminar de suceder en el último verso –“Así Narciso en pleamar fugó sin alas” (17.8)–, es un instante privilegiado para la experiencia de “lo animal”. La mirada de Narciso sobre “el animal”, que muta en la mirada del “animal” sobre Narciso, se da solo en la muerte como momento de reconocimiento. Aquí, Lezama Lima vuelve a leer de forma nueva la relación entre el reconocimiento y la muerte: en la versión ovidiana, Narciso muere/se suicida cuando se da cuenta de que aquel de quien está enamorado no es más que su propio reflejo. La imposibilidad de realizar su amor, la paradoja de ser amante y amado al tiempo, lo llevan a preferir la muerte para evitar el dolor (Ovidio, 2008). En cambio, para el Narciso/Eco/Acteón de *Muerte de Narciso*, acercarse a la muerte trae un reconocimiento diferente, que no es el de sí mismo: es el reconocimiento del otro y de su invasión al poema.

El antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro dedicó su libro *Metafísicas caníbales* a la pregunta fundamental de la antropología: ¿es posible conocer al otro sin hablar necesariamente del mismo? Como parte de su crítica a ciertas posturas “críticas” según las cuales la antropología occidental no es más que un espejo en el que el sujeto occidental se ve a sí mismo, Viveiros de Castro (2010) diagnostica que

a fuerza de ver siempre al Mismo en el Otro –es decir, bajo la máscara del otro es “nosotros” lo que nosotros mismos contemplamos–, terminamos por contentarnos con

acortar el trayecto que nos conduce directamente al final y nos interesamos más que en lo que “nos interesa”, a saber, nosotros mismos. (p. 15)

Sin embargo, una antropología *otra* sí es posible, y de hecho ha venido siéndolo incluso desde el mismo Claude Levi-Strauss, dice Viveiros de Castro. Según él “la antropología está lista para aceptar íntegramente su nueva misión, la de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento” (2010, p. 14), por lo que su libro se propone

ilustrar la tesis según la cual todas las teorías antropológicas no triviales son versiones de las prácticas de conocimiento indígenas: así, esas teorías se ubican en una estricta continuidad estructural con las pragmáticas intelectuales de los colectivos que históricamente se encuentran en ‘posición de sujeto’ con respecto a la disciplina. (2010, p. 17)

En un ejercicio borgiano, Viveiros de Castro llama al proyecto de su libro, un libro que es y a la vez no es *Metafísicas caníbales*, precisamente *El Anti-Narciso*, como guiño al *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari. El Anti-Narciso de Viveiros de Castro es un personaje que puede salir de sí mismo, que puede no quedar atrapado en el círculo de reflejos que solo lo llevan a su propio rostro. Añado: el Anti-Narciso es un Narciso como el de Lezama Lima, que cuando ve el agua, no solo se ve a sí mismo, sino tanto a los otros seres reflejados en la superficie, como a lo que está en el fondo del río. Parece que Viveiros de Castro hubiera leído *Muerte de Narciso*.

En su libro, Viveiros de Castro propone dos términos fundamentales para entender los conceptos que la antropología ha podido (y debería) canibalizar (más) del pensamiento filosófico indígena de América: el perspectivismo y el multinaturalismo. El primero supone que

numerosos pueblos del Nuevo Mundo (verosímilmente todos) comparten una concepción según la cual el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista: todos los existentes son centros de intencionalidad, que aprehenden a los otros existentes según sus respectivas características y capacidades. (2010, p. 33)

La ontología amerindia, de esta forma, considera que todos los seres comparten “una unidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos” (2010, p. 34) pues están “dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de ‘almas’” (2010, p. 35). Así, la filosofía amerindia es multinaturalista en contraste con el “multiculturalismo” occidental: todos los seres comparten algo, pero su “naturaleza”, su corporalidad es la diferente.

No quiero cometer la ingenuidad de proponer que *Muerte de Narciso* es un poema influenciado por el perspectivismo y el multinaturalismo del pensamiento amerindio descrito por Viveiros de Castro. Mucho menos, que se trata de una ilustración poética de tales conceptos. Sin embargo, sí considero que, desde cierta lectura, *Muerte de Narciso* puede proponer una problematización del orden del universo entre el animal humano y las otras animalidades no humanas. En un movimiento que captura uno de los puntos centrales de las *Metamorfosis* de Ovidio –según la lectura de Feldherr que recordé más arriba–, la voz poética de *Muerte de Narciso* cuestiona el orden del mundo y se pregunta: ¿quién mira a quién? ¿Quién es agente y quién paciente? Parte de su relectura de la versión ovidiana radica precisamente en pensar un Narciso que en el espejo natural del agua que fluye no solo se vio a sí mismo. Narciso, así, muere no solo en el poema como el sujeto que responde a ese nombre, sino también como la fuente del concepto tradicional del narcisismo. La “muerte de Narciso” es la muerte, también, de lo que tradicionalmente hemos leído en su historia¹³⁶, porque el Narciso de Lezama Lima es ya un Anti-Narciso. Al volver a la imagen primigenia de un humano que mira un agua viva (un agua en la que habitan otros seres, y que no solo lo refleja a él sino también a todo lo que lo rodea), *Muerte de Narciso* hace morir a Narciso y lo resucita en otros igualmente moribundos (Eco y Acteón), y también lo hace morir como el representante del enamoramiento del sujeto consigo mismo, de ese solipsismo arrebatado y suicida del narcisismo que cuando ve al Otro, siempre ve al Mismo.

En la estrofa cuatro, Narciso sonrío a un caracol: “saltante se apresura y la sonrisa al caracol” (4.3), es decir, lo mira. Luego, lo toma y lo lleva a su oído, aparentemente para escuchar, pero al mismo tiempo es el caracol el que escucha: “Ahora llevaba el oído al caracol, el caracol / enterrando firme oído en la seda del estanque” (4.7-8). La “seda del estanque”, que podemos identificar desde estrofas anteriores con la imagen de Narciso en el agua, puede leerse a su vez como el objeto del acto de escuchar del caracol, que entierra “firme oído” en ella. En un definitivo cambio de perspectiva, Narciso y el caracol intercambian posiciones de sujeto y objeto. Narciso reconoce así que, cuando escucha a un caracol, es también escuchado por él, y el caracol recupera la agencia ante su oído, un oído que es, claro, otro caracol a su vez. Posteriormente (si es que el poema es una sucesión cronológica de instantes), en la estrofa ocho se preguntará la voz poética: “¿Ya se siente temblar el pájaro en mano terrenal? / Ya sólo cae el pájaro, la mano que la cárcel mueve, / Los dioses hundidos entre la piedra, el carbunco y la doncella.” (8.4-6). El

¹³⁶ Estoy lejos de creer en la conclusión que plantea Morales Saravia a la siguiente lectura del poema: “se puede ver que quienes son lexicalizados muriendo son los objetos de dichas actividades: el ciervo, el airón, el pez, el objeto del conocimiento y no el cazador, el arquero, el pescador y el sujeto de conocimiento, aunque sabemos que ellos también mueren, ya que en *Muerte de Narciso* sujeto y objeto coinciden” (97). No se trata aquí de que sujeto y objeto estén indiferenciados, sino de que lo que para Narciso eran antes objetos mirados, serán sujetos que miran. Las animalidades no humanas no están indiferenciadas de la animalidad humana. Como Derrida, considero que eso es una ingenuidad.

“mundo”, todo lo que no es Narciso, tiene “dioses hundidos”. Eso precisamente puede ser lo que siente la “mano terrenal” en el temblar del pájaro: el dios hundido en él.

La estrofa seis parece, nuevamente, ser el momento de quiebre total: “Lenta se forma ola en la marmórea cavidad que mira / por espaldas que nunca me preguntan, en veneno / que nunca se pervierte y en su escudo ni potros ni faisanes” (6.6-8). La voz poética parece confesar que es a través de la mirada del pez que comienza a desmoronarse una comprensión del mundo en el que nada interpelaba a la mirada de Narciso, en la que realmente no existían “ni potros ni faisanes”, pues su mirada estaba como cubierta por un escudo¹³⁷. Al “nunca me preguntan” habría que añadir un “hasta ahora”, hasta la hora de su muerte. A esa mirada incuestionada no le queda mucho: “así el granizo / en blando espejo destroza la mirada que le ciñe” (7.3-4). El espejo sobre el que mira Narciso es blando como es blando lo que ve en él: el espejo es la superficie del agua, tanto como el ojo del pez.

Incluso, tal reconocimiento parece devenir en un despertar del mundo ante los ojos y los sentidos de Narciso: “Convocados se agitan los durmientes, fruncen las olas / batiendo en torno de ajedrez dormido, su insepulta tiara. / Su insepulta madera blanda el frío pico del hirviente cisne” (9.4-6). Los seres que antes para Narciso no eran más que objetos, pronto descubren (es decir, destapan, des-encubren, revelan) su “insepulta tiara”, su condición de sujetos. El adjetivo de “hirviente”, que también aparece en otros momentos, podría dar razón de esta nueva característica del mundo como una muchedumbre de sujetos que no necesitan de la mirada del sujeto humano para existir. Esto queda claro en la estrofa trece: “Van reuniendo en ojos, hilando en el clavel no siempre ardido” (13. 4). Allí mismo, unos “Corceles si nieve o si cobre guiados por miradas la súplica / destilan o más firmes recurvan a la mudez primera ya sin cielo” (13.7-8) y antes aparecía un “enjambre que mudos pinos claman” (13.1). Lo que descubre Narciso es un mundo vivo, lleno de agentes: “Si se aleja, recta abeja, el espejo destroza el río mudo. / Si se hunde, media sirena al fuego, las hilachas que surcan el invierno / tejen blanco cuerpo en preguntas de estatua polvorienta” (12.6-8). La imagen de un “río mudo” que solo devuelve un reflejo inmóvil de Narciso es destrozada por las miradas de las animalidades, que lo interpelan, así como interpela la mirada del gato a Derrida.

5. La segunda muerte de Narciso: consideraciones finales.

Narciso/Eco/Acteón llega a ser consciente de que existe en un mundo en el que todo ser es en potencia otro. En el que algunas jerarquías pueden estar determinadas (siguen

¹³⁷ Morales Saravia propone que, en este escudo, también se puede leer una alusión a Perseo y el escudo con el que vence a la Medusa: el escudo como un espejo que usa para no mirarla directamente y poderla asesinar. Todo lo contrario debería pensarse acá: en este nuevo Perseo, el espejo es la única forma de ver a la Medusa y morir al hacerlo, pero morir como reconocimiento. Perseo no se salva al ver a las “sierpes” de la cabeza de la Medusa: el espejo le permite ver que desde esta nueva relación entre animales humanos y no-humanos, la Medusa no merece morir, porque ya no es monstruosa.

Las metamorfosis de Acteón: una relectura de muerte de Narciso desde las miradas animales

José Castellanos



REVISTA LATINOAMERICANA DE
Estudios Críticos Animales

existiendo seres cazadores y seres cazados), pero que el lugar que ocupe en ellas puede cambiar de repente, por lo cual se puede ver fácilmente en el cuerpo de otro sujeto que él consideraba nada más que un objeto. Para Viveiros de Castro, la noción de metamorfosis en el pensamiento amerindio radica en que “cada sujeto mítico, al ser pura virtualidad, ‘ya era antes’ lo que ‘será a continuación’” (2010, p. 48). Es por esto que “es imposible decidir la cuestión de si el jaguar mítico, por ejemplo, es un bloque de afectos humanos bajo la forma de un jaguar o un bloque de afectos felinos bajo forma humana” (2010, p. 46). En esto, la versión ovidiana se mantiene cercana al espíritu “mítico” que describe Viveiros de Castro, cuyo tiempo es el de la indiferenciación, el tiempo en el que “las dimensiones corporales y espirituales de los seres todavía no se ocultaban mutuamente” (2010, p. 46), y es esto lo que Narciso comprende casi de forma violenta cuando se encuentra moribundo.

Muerte de Narciso nos confronta con un proceso de reconocimiento del mundo como habitado por sujetos diferentes al sujeto animal humano. El poema puede leerse como la invasión casi violenta de tales sujetos a la experiencia del sujeto Narciso/Eco/Acteón, una experiencia que radica en la interpelación a través de la mirada. El sujeto animal humano es de esta forma sacado del centro de acción del poema, es desplazado por la agencia de todos los múltiples otros sujetos agentes, lo cual es evidente en todos los versos cuyos verbos son llevados a cabo por ellos y no por Narciso. Si bien esta es una lectura para la cual la experiencia del sujeto animal humano es fundamental, lo es para cuestionar la posición que ha tenido esta figura en la crítica anterior: el centro indiscutible, el actor único, el sujeto observador y no observado, así lo haya sido como punto de partida para la “disolución” con la Naturaleza, como en el caso de Beupied.

Leer *Muerte de Narciso* desde la mirada del pez y la de todas las demás animalidades del poema nos permite pensarlo como una interpretación particular del concepto de metamorfosis que lo une y lo separa de la tradición ovidiana. En algunos aspectos, *Muerte de Narciso* se inserta en ella y la sigue. En otros, la reinterpreta y por lo tanto la pervierte, la lleva hacia la muerte y la deja allí, en el borde. Nuestra mirada, para la cual los ojos de las animalidades son objetos, ha pasado por alto la posibilidad de que aquéllos nos interpelen. Habría que decir, con Derrida, “¿Pero ese gato no puede ser también, desde el fondo de sus ojos, mi primer espejo?” (2008, p. 68). Quizá es precisamente por eso que en el último verso, “el espejo averiguó callado” (17.8), el sujeto de la oración puede ser tanto Narciso como “el espejo”. En la primera opción, el proceso de reconocimiento de Narciso se completa y él “averigua” el espejo: ve hasta el fondo de lo que hay tanto dentro de él (los peces en el agua) como lo que está reflejado en él (todos los demás seres y sus animalidades no humanas). En la segunda opción, es el espejo como metonimia de todas las animalidades no humanas lo que averigua, lo que ve hasta el fondo de Narciso, lo que lo interroga y lo encuentra “callado”, enmudecido ante el nuevo mundo que éste encuentra a través del espejo. Narciso, que muy probablemente está desnudo, “fuga sin

alas” en el momento de su muerte definitiva, su segunda muerte: cuando es puesto en su lugar dentro del cosmos, un lugar móvil en el que debe compartir su calidad de observador con las animalidades no humanas que lo rodean.

Agradecimientos

Al profesor Ben Heller, de la Universidad de *Notre Dame*, toda mi gratitud por su acompañamiento en la lectura rigurosa y siempre fértil tanto de la poesía de Lezama Lima, como de *La expresión americana*. Su seminario sobre esta obra durante el otoño de 2019 fue el origen del presente artículo. Agradezco también a mis colegas de este seminario y a Isa, mi pareja, por sus comentarios siempre precisos. Sus ecos vivos habitan estas páginas.

Bibliografía

- Beaupied, A. (1997). El lenguaje del deseoso en la obra de José Lezama Lima. En A. Beaupied, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Benvegnù, D. (2015). Images of Narcissus: Figuring Identity in José Lezama Lima and Pier Paolo Pasolini. *Comparative Literature Studies*, 52 (4), 818-842.
- Cascardi, A. J. (1977) “Reference in Lezama Lima’s *Muerte de Narciso*”. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 5 (1), 5-11.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Buenos Aires: Trotta.
- Feldherr, A. (2002). Metamorphosis in the Metamorphoses. En P. Hardie (Ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández Corte, J. C. y Cantó Llorca, J. (2008). “Introducción”. En: Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis. Libros I-IV* (pp. 7-226). Madrid: Gredos.
- Heller, B. (1997). “Encountering Ancestors: A Game of Mirrors”. En B. Heller, *Assimilation / Generation / Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Lezama Lima, J. (1981). “Muerte de Narciso”. En: J. Lezama Lima, *El reino de la imagen* (pp. 3-6). Caracas: Ayacucho, 1981.
- Lutz, R. (1984). The Inseparability of Opposites in José Lezama Lima’s *Muerte de Narciso*. *Kentucky Romance Quarterly*, 31(3), 329-339.
- Morales Saravia, J. (1995). *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima: el secreto de la subjetividad desenmascarada. *Neue Romania: Veröffentlichungsreihe des Studienbereiches Neue Romania des Instituts für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin*, (16), 85-128.
- Publio Ovidio Nasón. (2008). *Metamorfosis. Libros I-IV*. Madrid: Gredos.

Las metamorfosis de Acteón: una relectura de muerte de Narciso desde las miradas animales
José Castellanos



Robyn, I. (2015). Entre labios y ojos desligados. Vanguardia y artes visuales en *Muerte de Narciso*, de José Lezama Lima. *Revista Iberoamericana*, 81 (250), 293-314.

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires: Katz.

JOSE CASTELLANOS

Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Estudiante de segundo año del PhD en Español de la Universidad de Notre Dame, Estados Unidos. Actualmente adelanta una investigación sobre la forma en que la guerra media las relaciones entre humanos y animales, con énfasis en producciones culturales colombianas. Miembro de la naciente Environmental Humanities Initiative de la Universidad de Notre Dame.