

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Reflejos ante la concepción de sí: leyendo *Poesía a ciencia incierta* de Magdalena Chocano y *Morir es un arte* de Mariela Dreyfus bajo la luz de “Narciso y Eco”

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Humanidades con mención en estudios teóricos y críticos que presenta:

Paula Bruce Rheineck

Asesor:

Mario Manuel Bartolome Montalbetti Solari

Lima, 2024

Informe de similitud

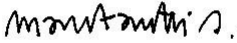
Yo, Mario Montalbetti, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada:

Reflejos ante la concepción de sí: leyendo *Poesía a ciencia incierta* de Magdalena Chocano y *Morir es un arte* de Mariela Dreyfus bajo la luz de “Narciso y Eco”,

de la autora Paula Bruce Rheineck, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 17%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 6/06/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 2 de julio de 2024

Apellidos y nombres del asesor: <u>Montalbetti Solari Mario Manuel Bartolomé</u>	
DNI: 08219592	 Firma
ORCID: 0000-0002-6867-3397	

RESUMEN

Esta tesis estudia el mito “Narciso y Eco” para desentrañar el sentido de su reactualización en esta época. En el mito, la bipartición (la incorrespondencia entre yo y sí-mismo, en el sentido lacaniano) de ambos personajes es llevada a un extremo, a un punto cúspide, que será su metamorfosis en objetos inanimados: la flor y el eco. Las condiciones “partidas” de Narciso y de Eco se reflejan en la limitación del sentido de la visión y el sonido cuando son personajes de la narración, y permanece en su cualidad posterior como objeto. La presente investigación se propone armar analogías entre el proceso personaje-objeto del mito y las particulares características de dos poemarios de la literatura peruana reciente: *Morir es un arte* de Mariela Dreyfus y *Poesía a ciencia incierta* de Magdalena Chocano. Propongo que la metamorfosis de “Narciso y Eco” a la flor y al eco es una regresión a “su pura funcionalidad biológica” (término de Giorgio Agamben), lo cual apunta a un norte común con la concepción tradicional de las mujeres como “sujetos menores” en el parámetro del capital simbólico de Deleuze. Desde esta concepción teórico-crítica, propongo que las poéticas de ambos poemarios se producen sobre un silencio sistematizado que se identifica como femenino y que se traduce en la visión y la sonoridad propias de los poemas.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	5
1. El uso del mito de Narciso y Eco para resaltar formas de escritura relacionadas a la condición femenina.....	10
1.1. Figuraciones de Narciso y Eco.....	12
1.1.1. La bipartición de Narciso y Eco.....	12
1.1.2. El tránsito de los personajes a su pura funcionalidad biológica.....	17
1.2. Figuraciones de Narciso y Eco como formas de escritura desterritorializada.....	21
2. La función constitutiva del mito Narciso y Eco en la interpretación de dos poemarios de la literatura peruana reciente.....	30
2.1. Habla “narcisa”: el yo poético femenino como objeto de otro en <i>Morir es un arte</i> de Mariela Dreyfus.....	31
2.2. La prolongación del sonido en otro, en <i>Poesía a ciencia incierta</i> de Magdalena Chocano.....	38
Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	47

INTRODUCCIÓN

En el mito “Narciso y Eco”, ambos personajes se ciñen a sus propios límites hasta la muerte. La muerte es el punto cúspide donde se revela que sus propios límites los habían gobernado siempre. Más adelante, explicaré y profundizaré sobre la condición a la que me refiero: la ceguera de Narciso y la mudez de Eco, así como los matices que conllevan. Lo importante ahora es entender que este mito apunta a pensar en los límites y las vías de acceso que presentan la sonoridad en un sordo, la visión en un ciego, la palabra en alguien privado de ella, y más.

Ambos -ismos (narcicismo y ecoísmo) son concebidos cotidianamente como un término negativo, como una enfermedad irresuelta, ya que, sin romantizar ambas condiciones quedan los hechos desnudos: enamorarse de sí mismo (Narciso) y repetir lo último que dicen los otros (Eco). Sin embargo, no es la intención de esta investigación marcar un orden temporal que puntualice si primero ocurrió el deseo o el límite (o algo por el estilo), sino la forma como se manifiesta en escritura. A lo largo de la tesis analizaré las propiedades de la flor en que se convierte Narciso: ser-vista, y del eco en que se convierte Eco: no poder decir(lo) primero. El tránsito de los personajes a la flor y el eco es determinante y de carácter teológico. Y es ciertamente trágico que el fin sea un objeto que repita eternamente lo que los esencializó: no hay cambio. El único cambio es su deshumanización.

Esta tesis no pretende hacer precisamente una relación de corte trágico entre las autoras y sus poemas, es decir: “que no pudieron ser de otra manera”. Pero sí el ejercicio de leer los poemas como un objeto aislado, para poder encontrar (en un segundo momento) vínculos con la representación de lo femenino. Los poemas que se estudian en esta tesis se encuentran en *Morir es un arte* (2010) de Mariela Dreyfus y *Poesía a ciencia incierta* (1983) de Magdalena Chocano, dos poetas peruanas contemporáneas. Por lo tanto, el método aplicado es el de utilizar la base de un mito y su forma de autoproliferación para interpretar los poemas en cuestión específicamente bajo esa luz.

Con esto dicho, es importante introducirse paulatinamente en el sentido del mito. Una idea central para el análisis de esta tesis es que la distinción epistemológica entre Narciso y Eco conlleva un juicio moral: Narciso está dormido y tiene un mundo propio, mientras que Eco está despierta y debe superar un castigo en el mundo común. El “privilegio” de Narciso se representa como agencia, como la posesión del poder para fabular y crear. Por ello, muchos artistas se han identificado con Narciso para presentar sus propias creaciones, mientras que con Eco no. Según este parámetro del poder, propongo una vinculación entre el mito (“Narciso y Eco”) con formas de escritura “femeninas”: una literatura “menor” en el sentido del capital simbólico de ellas como sujetos.

Utilizaré los conceptos planteados por Deleuze y Guattari en “Kafka: por una literatura menor” para aplicarlos en un sentido de género, así como procede Reisz en sus escritos críticos (ver *Voces sexuadas*). La idea principal que retomo como premisa es que la desterritorialización, a diferencia de la reterritorialización, implica un problema del cual no se busca librar, sino encontrarle una grieta, un ángulo de acceso distinto (Deleuze y Guattari, 1978: 21). A la hora de declarar que lo femenino queda excluido del orden simbólico, surgen diversas objeciones y debates. Finalmente, ¿qué es lo que consideramos femenino: ¿la maternidad?, ¿el carácter ninfal?, ¿la imagen sin sexo?

También es importante recalcar la circunstancia histórica en que se publican ambos poemarios. A partir de la década del ochenta, surge un foco de mujeres poetas en la producción de la literatura peruana. Según plantea Reisz, esta colectivización tiene la forma de una armadura contra el universalismo del yo poético, que es una masculinidad enmascarada de neutro (ver *Voces sexuadas*). Además, las “cosas del cuerpo” como motivo poético de varias autoras mujeres para inaugurar una postura propia y particular, ha sido ampliamente estudiado en la crítica literaria peruana. Violeta Barrientos hace un recuento del diálogo entre las poéticas de ese momento (ver “El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú”) y cómo se hacen un lugar en el canon hasta entonces predominantemente masculino.

El enfoque de esta tesis radica en cómo las dos poéticas en cuestión integran en su escritura una figura, supponible por varias razones: mujer, que preexistía a ellas en la posición de silencio

sistematizada. En el caso de Dreyfus, *Morir es un arte* (2010) es un compendio de poemas creados sobre la muerte de su madre. Visto desde afuera, podría considerarse un ejercicio de engrandecimiento, de inflación como proponen Deleuze y Guattari sobre *Carta al padre* de Kafka (1978: 20) como una forma de contrastar, y lamentar, el camino que su progenitora no encontró. La amplificación desmedida es uno de los principales caracteres de Narciso, pero el yo poético de Dreyfus dirá “soy narcisa” (Dreyfus, 2010: 11). En el caso de Chocano, *Poesía a ciencia incierta* (1983) contiene una cantidad considerable de versos construidos por una repetición casi literal de la palabra. Más adelante, el análisis se centrará justamente en los ecos y en el rol que cumplen en la enunciación.

La tesis se estructura en dos capítulos. El primero consiste en abarcar las figuraciones de Narciso y Eco y cómo los límites de cada personaje representan una forma de enunciación específica. En primer lugar, es posible aproximarnos a definir a ambos personajes según las siguientes características: su constitución “bipartida” y la metamorfosis que los hace transitar de personajes a nombres comunes. Cabe recalcar que esta característica en común no significa que suceda esencialmente igual en Eco que en Narciso. En segundo lugar, cómo las figuraciones de ambos personajes reflejan una escritura que revela una lucha por hallar una vía de acceso ante los límites. El mito presenta a dos enunciantes cuyo discurso queda oculto, prohibido, inexpresado: “narcisa” y Eco. Las teorizaciones de Luce Irigaray y Catherine Malabou (ver *El placer borrado: clitoris y pensamiento* y *Espéculo de la otra mujer*) sobre la capacidad de nombrar(se) ella a sí misma serán fundamentales. Principalmente, tomaré la idea de que un esquema corporal femenino tiene una sexualidad plural, pero que ha sido nombrado con premura y parcialización, “continente negro”.

En el segundo capítulo, el análisis de Narciso y Eco quedará en un segundo plano y lo central será la interpretación de los poemas en *Morir es un arte* (2010) de Mariela Dreyfus y *Poesía a ciencia incierta* (1983) de Magdalena Chocano. Al hallar la presencia del mito en los poemas, se revela una cualidad importante de ambas poéticas. En síntesis, la hipótesis es que la construcción de dobles (la cosa y su reflejo) es una herramienta que consigue componer una vía de acceso a la enunciación propia de sujetos considerados “menores” en tanto capital simbólico.

En el mito es en la acción de reflejar(se) que se produce el amor de Narciso hacia sí mismo y es en la acción de repetir por siempre palabras impropias donde se concentra la condena de Eco. De modo análogo, el reflejo y la repetición son constitutivas de las poéticas de Dreyfus y Chocano, no como castigo, sino como la instauración de una vía de acceso original.

Partir de un *close reading* tanto del mito “Narciso y Eco” como de ambos poemarios (*Poesía a ciencia incierta* y *Morir es un arte*) permitió plantear analogías, semejanzas inesperadas, que fueron vinculándose tangiblemente con la teoría psiconalítica y con teorías de carácter social por la representación de lo femenino. La teoría psicoanalítica está en la médula de la tesis, pues términos como el espejismo, el espéculo, la repetición, los reflejos, son todos procesos que connotan una separación de las partes del “yo”. Desde esta perspectiva, la capacidad de enunciación a pesar del bloqueo, a pesar del síntoma, sería una cura. Precisamente es allí donde la tesis cobra distancia con la práctica psiconalítica: la enunciación de los personajes del mito son concebidos como una grafía, como un trazo específico que revela más que a un síntoma. La enunciación de los personajes del mito está más próxima al arte poético que a la clínica.

Asimismo, tomo como modelo de análisis poético lo escrito por Montalbetti (ver, por ejemplo, *El más crudo invierno: Notas a un poema de Blanca Varela*). El trabajo de Montalbetti declara la guerra al poema, encuentra la médula y la reescribe. Es decir, la interpretación poética es la búsqueda del sistema propio de cada poema, o menos abstractamente, de su arquitectura. Ha sido muy interesante reconocer la mirada de Montalbetti en la teoría de Caillois sobre la aproximación de uno a los mitos. En *El mito y el hombre* dice, justamente, que cada mito está constituido por un sistema de autoproliferación propio, con reglas semajantes a los procesos biológicos básicos (Caillois, 1988:22). Con esta tesis, me sumo a afirmar la reactualización de los mitos y los poemas a la hora de vivirlos y leerlos. Como se verá a lo largo del texto, presto especial atención a lo que los poemas y mitos pueden hacerle al lector y lo que el lector puede hacer al definirlos.

Finalmente, los reflejos son los protagonistas de esta tesis. Los primeros reflejos al leer un poema, de identificación o de rechazo, son los pilares en los que se construye un discurso. Los reflejos son reacciones naturales e involuntarias que revelan amor, odio, miedo, supervivencia.

Narciso siente deseo ante sí mismo y todo lo que sea igual a él. Eco siente rechazo hacia sí misma porque es el recordatorio de lo que jamás podrá decir. En esta tesis, escribo bajo la premisa de que los grandes poemas tienen un sistema de pensamiento propio y que desatan instintivamente un recordatorio del propio lugar en el mundo.



CAPÍTULO 1:

EL USO DEL MITO DE NARCISO Y ECO PARA RESALTAR FORMAS DE ESCRITURA RELACIONADAS A LA CONDICIÓN FEMENINA

Los mitos parecieran tener un carácter imperativo que no desaparece al momento de interpretarlos. Nos confina a aproximarnos con una cierta confianza al sentido que proscriben. En el propio sistema del mito de Narciso y Eco, se desprenden rutas de la historia base que no han sido consideradas. Según Roger Caillois, los mitos “recuperan el tiempo y arrojan luz sobre evoluciones que aún no han tocado a su fin” (Caillois, 1988: 14). A grandes rasgos, Narciso y Eco es un mito sobre reflejos sonoros y visuales, sobre el tránsito de un plano a otro: del original al estado de alteración que deja afectada la figura antes de convertirse en su doble idéntico. En la tarea, por momentos viciosa, de hallar las diferencias entre dos figuras supuestamente idénticas, se enfatiza la particularidad del tránsito en sí mismo. Este capítulo consiste en dilucidar cómo el mecanismo del reflejo se produce en el caso de Narciso y en el de Eco, y cómo la generación de un doble funciona como una vía de acceso o aproximación a lo que no está permitido a uno, en un sentido estructural. Lo que queda oculto se representa en la borradura del nombre propio de “narcisa” (el objeto de amor de Narciso) y la enunciación siempre tácita de Eco como sujeto.

La primera parte del capítulo se enfocará plenamente en la historia del mito: la presentación de los personajes según su condición de bipartición y lo que desencadenará violentamente en la metamorfosis al objeto que los esencializa. La bipartición es un término lacaniano que hace referencia a la ruptura irresoluble entre cada yo y su sí-mismo (ver “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”). El caso de Narciso está enmascarado como un sujeto “neutro”, ya que no requiere para su definición la especificidad de un género. Mientras que la bipartición de Eco corresponde a una constitución específicamente femenina. Se vuelve necesario considerar el rol del poder en la bipartición: según Malabou, en la mujer clitoridiana (lo cual será explicado más adelante) no hay una relación amo-esclavo (2021: 57). Hay una cavidad interna donde reside lo que Eco no puede

decir debido al castigo que le impusieron. Allí, no se produce una lucha de poder entre las partes de sí misma, más bien, es constantemente silenciado por el “afuera” o el lenguaje “público”. Tanto en Narciso como en Eco la bipartición es llevada al extremo y como efecto de ello, los personajes experimentan una transición violenta hacia la flor narciso y el eco. El tránsito de los personajes a los objetos inanimados implica una regresión a su pura funcionalidad biológica. Estudiar la morfología del objeto en que se convierten permite ver con una luz más clara e intensa la condición particular que los esencializa. Asimismo, acentúa la diferencia sexual entre ambos personajes: en el sistema de Narciso, uno siempre vence a otro, mientras que en el de Eco hay una interdependencia entre dos elementos.

En la segunda parte de este capítulo, después de haber desarrollado a fondo las figuraciones de Narciso y Eco, el enfoque residirá en cómo estos sistemas (el de Narciso y el de Eco) se materializan en formas de escritura. Sobre el vínculo entre la creación del artista y los tipos de dobles. En este sentido, es común la identificación del artista con Narciso porque “dan carne” a la imagen: la hacen nacer, la convierten en otro. Y es extraña y más compleja la identificación del creador con Eco, ya que su castigo tiene la tendencia de borrar su nombre de lo enunciado. Por lo tanto, encontramos a Narciso como héroe y protagonista, como reflejo del yo poético, en la obra de Paul Valéry, Salvador Dalí y José Lezama Lima. Mientras que la identificación con Eco es silenciosa. En este subcapítulo se demostrará cómo en los ecos se esboza la figura de Eco o de lo que Eco representa, una figura femenina que no tiene nombre.

Por lo tanto, la capacidad de los mitos de recrear(se), a pesar de las explicaciones que les atribuimos, es semejante a lo que sucede al leer poesía, a la actualización del poema cuando es leído. Es decir, tanto en la lectura como en la pervivencia latente de los mitos, hay un cierto diálogo con el afecto y el placer que sucede cuando se actualiza aquello que se presentía. La pregunta que introduce el mito de Narciso y Eco acerca de la lectura poética es el vínculo instintivo del placer con la repetición de sí mismo, de la propia experiencia particular. Y, ¿hasta qué punto niega, por tanto, lo otro? Para los héroes del mito esta experiencia es una privación violenta, especialmente en el momento de su metamorfosis, cuando se convierten en la flor narciso y en el eco que conocemos.

1.1 FIGURACIONES DE NARCISO Y ECO

El mito tiene dos líneas narrativas. Por un lado, el motivo de Narciso y por otro, el motivo de Eco. Para esta investigación haré un *close-reading* de la versión clásica del mito, la versión ovidiana. En la publicación en Cátedra comentan que la unión Narciso-Eco es sobre todo entendida como la unión sonido-visión (Álvarez, 2007: 294). Como fuente de apoyo, citaré ciertos pasajes de la versión de Calderón de la Barca que se encuentra en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Hervada, 2001). En esta versión se hace mayor énfasis en el amor imposible entre Eco y Narciso. Asimismo, existen otras versiones grecolatinas como la de Conón y Pausanias (Chazarreta, 1999).

1.1.1 LA BIPARTICIÓN

Narciso se enamora de sí mismo. El objeto del que Narciso se enamora varía en las distintas versiones del mito: en Calderón la imagen es una bella ninfa; en Pausanias es su hermana gemela, Narcisa; también ha sido su propia masculinidad persofinizada, lo cual ha desembocado en explorar el deseo homosexual en el motivo de Narciso (Ríos Sanchez, 2011: 28). Narciso era muy deseado: “muchos jóvenes, muchas doncellas lo desearon; pero (tan cruel orgullo hubo en tan tierna belleza) ningún joven ninguna doncella lo impresionó.” (Ovidio, 2007: 294). Entre ellos, Eco estaba muy enamorada de él.

Además del aspecto moral que se introduce en la frase “tan cruel orgullo hubo en tan tierna belleza” (O., 2007: 294), es importante reconocer la posibilidad de que Narciso se enamora de sí mismo porque el único objeto que puede ver es sí-mismo. La ceguera de Narciso la vaticina Tiresias desde el nacimiento y le dice a Liríope, su madre, que Narciso vivirá una larga vida “si no llega a conocerse” (O., 2007: 293). El problema consiste, por lo tanto, en cómo accede la visión (como un sentido concreto) al yo-mismo. Cómo acceder yo a yo a través de la visión. Mirar(se) es la capacidad de conocimiento a la que Narciso no logra acceder.

Este problema fue tomado por el psicoanálisis, principalmente Lacan en “El estadio del espejo como formador de la función del yo”. Lacan plantea que cuando en la infancia se descubre la propia imagen en el espejo, ocurre una bipartición *moi-je* (Lacan, 1990: 87). Es decir, se sitúa una línea de ficción en la instancia del yo de la que es imposible volver. El acceso al conocimiento implicaría resolver esta discordancia en el proceso de maduración. En cambio Narciso solo llega a ver el reflejo de sí-mismo como otro.

En el caso de Narciso, la transformación que ocurre al asumir la *imago* implica una bipartición del yo y también un enamoramiento. Resulta pertinente la siguiente anotación de Julia Kristeva sobre el conocimiento: “conocer, según la filosofía de Plotino, mirar(se) como amar(se)” (Kristeva, 1983: 93). Para mirar(se), según lo que propone Lacan, el sujeto habría que resolver la discordancia con la propia realidad. Narciso no lo hace, Narciso no llega a conocerse. Por lo tanto, el amor que tiene Narciso hacia el personaje de su reflejo es tan falso como lo es su autoconocimiento.

Sin embargo, como héroe del mito y no tan solo un sujeto, es necesario sostener como verdadera la fabulación de Narciso. Después de quedarse estupefacto de admiración por su reflejo en el agua, Narciso clama sobre los obstáculos del amor como todo romántico: “¿Quién, oh selvas, ha amado con mayor tortura? Y, para que mi dolor sea mayor, ni nos separa un enorme mar, ni un camino, ni montañas, ni murallas de cerradas puertas: ¡me lo impide un poco de agua!” (O., 2007: 297). Narciso lleva al extremo, casi a la parodia, el típico discurso sobre los obstáculos del amor.

La muerte de Narciso ocurre, como lo vaticinó Tiresias, cuando finalmente llega a conocerse. Se da cuenta de la irrealidad de su amor: “cuando yo alargo mis brazos hacia ti, a tu vez los alargas; cuando río, ríes a tu vez; también a menudo he observado tus lágrimas al verter lágrimas y, según conjeturo por el movimiento de tu hermosa boca, respondes con palabras que no llegan a mis oídos” (O., 2007: 298). En vez de resolver el conflicto de la bipartición, apuesta más por el amor imposible, y se convierte en flor.

Según Roger Caillois en *El mito y el hombre*: “el individuo sufre ante todo por no salir jamás del conflicto del que es presa. Toda solución, incluso violenta, incluso peligrosa, le parece deseable, pero las prohibiciones sociales se la hacen imposible psicológica, aun más que materialmente. Delega entonces al héroe su lugar” (Caillois, 1988: 29). Narciso es un héroe que no intenta curar lo que desde el psicoanálisis se conoce como un síntoma. Hay en Narciso una glorificación de la imagen como artificio.

Paralelamente, hay otra línea narrativa que es la historia de Eco. Eco es una ninfa que está muy enamorada de Narciso: “Contempla a éste, la habladora ninfa, que no aprendió a callar ante el que habla ni a hablar ella misma antes, la resonante Eco” (O., 2007: 294). La introducción de Eco en el rango entre callar absolutamente y hablar antes que los demás es una representación del castigo que le indujeron. Lo llevó a cabo Juno, la “mujer” de Júpiter. Eco solo podrá repetir la última parte de lo que dicen los otros porque “cuando tenía la posibilidad de sorprender a las ninfas que yacían en el monte a menudo bajo su Júpiter, ella [Eco], astuta, retenía a la diosa con su larga conversación, hasta que las ninfas pudieran escapar” (O., 2007: 294).

El castigo de Eco sucede porque hace posible el carácter ninfal. Según Catherine Malabou, el sentido de las ninfas tiene un doble origen: “por un lado son divinidades mitológicas y por otro son los labios menores de la vulva, a menudo sinónimos erróneos del clítoris” (2021: 21). A través del texto hace un análisis sobre las ninfas como la imagen de la mujer ideal, discordante con el cuerpo viviente. Asimismo, cita a Simone de Beauvoir que, en el capítulo “Mitos y hechos” de *El segundo sexo* dice que la ninfa es “una de las ensoñaciones en las que el hombre se complace” (Beauvoir, 78: 291). Las ninfas son imágenes y, al ser imágenes, no gozan. Eco excede el carácter ninfal: la seducción la hacía también con la boca, con las palabras, para permitir el hecho sexual.

Eco construye artificios sonoros para tener acción lejos de la ensoñación del hombre, de la imagen de la ninfa. Inicialmente, Eco tiene el don de engañar a los dioses; incluso, en la obra teatral “Narciso y Eco” de Calderón, la voz de Eco es una voz “naturalmente afectada” por los pájaros. Después de ser castigada, Eco seguirá creando artificios sonoros, pero reducidos a la tercera última parte de lo que dicen los otros. Serán para poder comunicarse, incluso como

supervivencia. Es un propósito consciente el de Eco, de salvación, mientras que en Narciso su artificio visual es inconsciente como un sueño.

Malabou se pregunta: “¿cómo hacer el amor con una imagen?” (26), lo cual es pertinente tanto para Narciso como Eco. Eco, en posesión de su capacidad de desear, se enamora de Narciso: “a escondidas sigue sus pasos, y cuánto más lo sigue más se calienta con la cercana llama, no de otro modo que cuando el inflamable azufre, untado en la punta de las antorchas, arrebatara las llamas que se le han acercado.” (O., 2007: 295). En este fragmento incluso pareciera indicarse que el hecho erótico es una llama que proviene de Narciso y de la que ella busca sacar provecho también. Por lo tanto, una característica importante de la condición de Eco es que no puede comenzar a decir. Debe esperar las palabras del otro para repetir una parte. De igual manera, tampoco puede comenzar el hecho sexual, debe esperar a “calentarse con la cercana llama” de él. El siguiente fragmento grafica la privación que tiene Eco en ambos ámbitos:

Por azar el joven, apartado del leal grupo de sus compañeros había dicho: <<¿Alguno está por aquí?>>, y <<está por aquí>> había respondido Eco. Él se queda atónito y, cuando lanza su mirada a todas partes, grita con fuerte voz: <<ven>>: ella llama a quien la llama. Se vuelve a mirar y de nuevo, al no venir nadie, dice: <<¿Por qué me huyes?>>, y tantas veces cuantas las dijo, recibió las palabras. Insiste y, engañado por la reproducción de la voz que le contesta, dice: <<En este lugar juntémonos>> y Eco, que nunca habría de responder con más agrado a ningún sonido, repitió: <<juntémonos>>. (O., 2007: 295).

Uno de los ingenios de Eco consiste en repetir la misma palabra pero con otra connotación. A la palabra “juntémonos” la “llena” de un carácter erótico. Asimismo, hace uso de la palabra “aquí” de Narciso refiriéndose a un punto en el espacio distinto que él. También revierte la pregunta de Narciso por una afirmación.

En la obra teatral de Calderón, hay un fragmento que también representa cómo Eco se ingenia.

NARCISO: ¡Cielos!, ¿es aquesto así?
 ECO: Sí.
 NARCISO: ¿Quién a mi voz respondió?
 LIRÍOPE: Eco, a quien el monte esconde,
 que a cuanto escucha responde.
 NARCISO: ¿Y a sí no perdonó? ECO:
 No.
 NARCISO: Pues, Eco, oye. Aunque tú mueras...

ECO: Mueras...
 NARCISO: ...celosa, yo enamorado...
 ECO: enamorado...
 NARCISO: ...no me he acordar de ti.
 ECO: de ti...
 NARCISO: Mas, ¡ay, cielos!, que si aquí
 Junto las voces que oí,
 ¡oh, madre!, y las consideras,
 En tres voces dijo: <<Mueras
 Enamorado de ti>>
 Y temo que la oiga el cielo (Calderón, 2001).

El segundo lugar, otro ingenio de Eco consiste en hacer cortes particulares en el discurso. A la palabra de Narciso “así”, la transformó en “sí”. En general, interrumpe a Narciso en el tiempo preciso para apoderarse de las últimas palabras que él dice y que requiere. Con las palabras que toma logra expresar la verdad de Narciso, no la suya. La cuestión de la pura alteridad de Eco es también la cuestión de la ninfa; la ninfa “es todo, exceptuada ella misma” (Malabou, 2021: 30).

Narciso se espanta cuando Eco habla. A través del sonido y la palabra le expone lo que no está viendo: que la imagen que ve en su reflejo no es un cuerpo viviente. Al vaticinio de Tiresias, que Narciso vivirá largo tiempo “si no llega a conocerse”, podría añadirse que sería a través del sonido y la palabra que llegaría a conocerse. El sonido y la palabra dismantelarían la fantasía de la imagen. Incluso, cuando Narciso está contemplando su imagen, señala: “respondes con palabras que no llegan a mis oídos” (O., 2007: 298). El caso Narciso es el ejemplo perfecto del síntoma, ya que la función de la *imago* falla en cumplir su función, que es “establecer una relación del organismo con su realidad” (Lacan, 1990: 89). La alteración que ocurre en la *imago* sería curada con los sonidos y palabras de Eco, pero ella ha sido a su vez limitada por un castigo: ser más imagen que cuerpo viviente. Hay un pasaje en la obra teatral de Calderón que grafica esta paradoja entre Narciso y Eco, entre sonido e imagen:

NARCISO: Bella es Eco, pero tú...
 ¡Ay de mí, triste! Al nombrarla,
 al lado de la que adoro se
 puso. ¿Dentro del agua Eco
 está? ¿Cómo es posible? Mas,
 ¡ay de mí!, mis desgracias
 a sus palacios habrán

facilitado la entrada, o sus celos. No la
 creas lo que en mi ofensa te habla al
 oído, porque en todo cuanto te dice, te
 engaña (Calderón, 2001).

Eco, que realmente está atrás de Narciso, es para él una imagen más al lado de su objeto amado. Y la amenaza de la fantasía de Narciso es un imposible también: que él mismo se reconozca en la imagen y escuche a Eco.

1.2. EL TRÁNSITO A SU PURA FUNCIONALIDAD BIOLÓGICA

La paradoja entre Narciso y Eco, entre sonido e imagen se intensifica en el mito y desencadena en la metamorfosis de ambos personajes a cuerpos inanimados. El punto cúspide de su carrera condiciona todas las fases. Es decir, el proceso de regresión de la metamorfosis exhibe lo que Narciso y Eco son. Cuando ambos personajes dan cuenta del estado de bipartición irresoluble en que se encuentran transitan por una conversión violenta hacia los objetos cuya función esencializa sus atributos en modo automático y eterno.

El disparador de la conversión de Eco sucede cuando Narciso la rechaza:

“saliendo de la selva, iba a arrojar sus brazos al deseado cuello. Huye él y, al huir, aleja las manos del abrazo. <<Moriré antes>>, dice, <<de que te adueñes de mí>>. Despreciada, se oculta en el bosque y avergonzada cubre su cara con ramas, y a partir de entonces vive en solitarias cuevas” (O., 2007: 295).

La vergüenza y la necesidad de ocultarse de Eco reflejan que ha perdido súbitamente algo importante. Así como Adán y Eva son despojados de su vestido de gracia después del pecado y deben cubrirse con sus manos y taparrabos (Agamben: 83), Eco se cubre. En esta analogía, el rechazo de Narciso sería el rechazo de Dios.

La metamorfosis ocurre en distintos planos: de sujeto a objeto, de nombre propio a nombre común, de héroe a síntoma, de idea a cuerpo. Para comenzar, el tránsito a lo inanimado es un proceso de pérdida o negación del ánimo. Es una especie de regresión a otro grado, a otro plano. Hay cierto juicio de valor en el proceso de pérdida de lo que termina exhibiendo un estado

primigenio. En el caso Eco, resaltan la vergüenza y el ocultamiento. En Narciso, por otro lado, el punto cúspide de su metamorfosis es violento, expresivo, autoerótico.

Narciso actúa según un principio de realidad que, como plantee anteriormente, no le permite distinguir en la *imago* a sí mismo de otro. Esta alteración es llevada al extremo: “¡Ése soy yo! Me doy cuenta; y no me engaña mi imagen: me abraso de amor por mí, y muevo y sufro las llamas (...). Lo que deseo está conmigo: mi riqueza me ha hecho pobre” (O., 2007: 298). Según Sartre, desear es el proceso de hacer aparecer carne en el otro (citado en Agamben, 2011: 107). Cuando Narciso dice “lo que deseo está conmigo” resulta como en tener carne adentro de sí, como una procreación de sí mismo. El cambio de Narciso en el momento de la revelación o del desnudamiento está representado como un instinto libidinal que se exhibe.

Sin embargo, el cambio ocurre después, cuando el tacto enfrenta la virtualidad de la fantasía. No cuando afirma “¡ése soy yo!”. La metamorfosis ocurre cuando Narciso entra en contacto con cosas del cuerpo. Literalmente la imagen de su reflejo se vuelve difusa cuando caen al agua sus lágrimas: “(...) y, desequilibrado, se volvió hacia su misma cara y enturbió las aguas con sus lágrimas y, al moverse el estanque, le devolvió una imagen difusa. Al ver que ésta desaparecía, gritó: ¿a dónde te escapas? ¡Quédate y no me abandones, cruel, a mí que estoy enamorado!” (O., 2007: 475). La fantasía de Narciso se construyó a través de la visión y es, en consecuencia, el fluido de sus ojos (la función del órgano) el camino por el cual culmina en su metamorfosis. Ocurre una unión entre la materia de la que está hecha su reflejo amado: el agua del estanque y el agua que proviene de sí mismo.

Por lo tanto, sus lágrimas en contacto con el agua prístina es el primer signo de tránsito hacia el estado final: la flor narciso. De alguna manera, él mismo se “siembra”. Las lágrimas que caen en el estanque son un alimento que deberían engrandecer la imagen, pero, paradójicamente, la imagen se enturbia. Pierde nitidez. La conversión de Narciso continúa:

Mientras se lamenta, bajó sus vestiduras desde lo alto del escote y golpeó su desnudo pecho con sus manos de mármol. El golpeado pecho adoptó un tono rosáceo, no de otro modo que suelen las manzanas, que en parte son blancas, en

parte enrojecen, o como suele la uva aun no madura adoptar un color púrpura en los variopintos racimos (O., 2007: 299).

Los golpes que se infringe en el escote con manos de mármol pareciera graficar un acto sexual donde están presentes a la vez un torso masculino y femenino. También un rol pasivo y activo. Los golpes en el pecho son a causa de la frustración y buscan transformar su cuerpo en algo distinto, en algo que se describe como el color de un fruto que ha mutado a una forma comestible. Los “pechos” de Narciso como si fueran frutos provienen del efecto de sus golpes. Son moretones: una hinchazón por adentro, no una herida abierta. Por lo tanto, Narciso “alimentó su desgraciada locura de amor” (O., 2007: 298) con lágrimas y golpes.

Finalmente, Narciso “debilitado por el amor, se convierte en líquido y poco a poco es consumido por un fuego oculto” (O., 2007: 299). El fuego oculto queda graficado en la flor: “en lugar de cuerpo encontraron una flor azafranada que rodeaba el centro con blancas hojas” (300). El fuego oculto que lo consumió, donde residía toda su frustración, es en el objeto inanimado el color amarillo como fuego que tienen las flores narciso. El color es una propiedad que es contemplada por la visión, es una propiedad de la penetración de la luz. Por lo tanto, el objeto inanimado en que se convierte Narciso conserva la propiedad de ser-visto, como la *imago* que él contemplaba y admiraba. Del estado activo de mirar mutó al estado puramente pasivo de la imagen. La imagen de su reflejo lo venció, lo devoró. En Narciso uno de los elementos de la bipartición inicial conquista al otro y el vencido queda como un fantasma requiriendo una cura.

Como demuestra Roger Caillois, muchos mitos tienen estructuras internas que representan procesos biológicos básicos. Por ejemplo, la relación entre la voluptuosidad sexual y la voluptuosidad nutritiva que se describe en la metamorfosis de Narciso es similar a las prácticas de los insectos antes, durante y después del coito.

No es solo que la hembra se nutra durante el coito, sino que también obtiene su alimento del propio cuerpo del macho, sea devorándolo, sea absorbiendo el contenido de su glándula especial. En la parte inferior de la escala de los seres vivos, y en el transcurso de las relaciones sexuales, uno de los organismos absorbe completamente al otro (Caillois, 1988: 59).

Asimismo, es necesario vincular los procesos biológicos primitivos con el principio de placer. En la teoría psiconalítica, la razón reprime una verdad primitiva que encuentra vías para liberarse a través de los sueños, síntomas, fantasías. Los objetos que Narciso ve reflejados en el agua “son reales pero en la realidad sin erotismo han sido suprimidas” (Marcuse, 1968: 160). El instinto libidinal es inseparable del principio de realidad que introduce el psicoanálisis. Según R. Caillois, “la representación mítica está destinada a provocar, en ausencia del instinto, el comportamiento que la presencia de éste habría desatado” (1988: 24).

Por otro lado, la metamorfosis de Eco ocurre después de ser despreciada por Narciso. Eco se oculta “pero, sin embargo, el amor está dentro y crece con el dolor del rechazo” (O. 2007: 295). Hay una cavidad interna, un vacío de ningún elemento que crece. A diferencia de Narciso que tiene un fuego oculto que lo consume de adentro a afuera: fuego como la potencia realizada del sol. Eco se convierte en un compuesto entre voz y huesos, entre sonido y estructura de piedra. Después de que “todo el jugo de su cuerpo se va hacia los aires” (O., 2007: 295), se convierte en una estructura de piedras y en las ondas que se almoldan allí y suenan. Como un instrumento que repite, que amplifica, las voces de otros. El proceso biológico de Narciso en donde un elemento conquista al otro sería una interdependencia en Eco. Lo que esencializa a Eco sucede, como propone Luce Irigaray para la mujer, “en la modadlidad del *todavía no* (del ser)” (Irigaray, 2008: 150). El sonido se emitiría en respuesta a un sonido primero y solo existiría el objeto inanimado, el eco, cuando se presentara esa oportunidad física en el continuo. El eco calza con la definición de Irigaray sobre el papel de la mujer: “un vehículo de la generación (...) que, fuera de ese proceso, nada es” (150). La libido es un exceso en la metamorfosis de Narciso, mientras que el objeto inanimado que será Eco todavía está hecho de lo que es negado por Narciso.

Según Agamben, la revelación de una verdad originaria “hace aparecer su pura funcionalidad biológica, con todos los signos de su sexualidad, como un cuerpo al que le falta toda nobleza” (2011: 58). La pura funcionalidad biológica de Eco resulta ser un cuerpo cóncavo por donde transcurren los gritos de dolor de Narciso:

[Eco] aunque enfurecida y rencorosa, se dolió, y cuantas veces el joven que mueve a compasión había dicho <<Ay>>, ella con voz resonante repetía <Ay>. Y cuando él había golpeado sus miembros con sus manos, ella también devolvía el mismo sonido del golpe” (O., 2007: 495).

Eco es por/para otro por naturaleza y Narciso es por/para sí mismo por naturaleza. Irigaray propone que “la hembra no se resuelve nunca a/en (el) ser, permanece como coexistencia simultánea de los contrarios. Uno y otro” (149), lo cual define con exactitud la condición de Eco.

En conclusión, los objetos inanimados en los que culminan ambos personajes esencializan la condición de bipartición de cada uno que está narrada en el mito. Este proceso de revelación, de cambio, es una regresión a una verdad primigenia que preexistía pero no había sido descubierta. Como dice Agamben: “sus ojos estaban abiertos pero no estaban abiertos para conocer qué les era concedido bajo el vestido de gracia” (2011: 99). Entre otras cosas lo que les era concedido es un principio de realidad basado en el instinto y la libido y que lleva al extremo los síntomas que fueron generados por su represión. Narciso y Eco quedan inmortalizados en materia: Eco como sonido y Narciso como belleza para los ojos, para siempre evitando al fantasma que amenaza con llevar a uno a *un grado menos de la vida*.

1.2.. NARCISO Y ECO COMO FORMAS DE ESCRITURA DESTERRITORIALIZADA

Muchos autores de la historia de la literatura occidental han retomado el mito de Narciso y Eco enfocándose en Narciso como el héroe. En el proceso de actualizar un mito, de reescribir una versión propia, hay una radiografía de la propia identidad vista a través de un lente específico. La mayoría de autores abren un discurso usando los parámetros de Narciso: aquel artificio de imagen hecho carne, un sí mismo que se glorifica bajo la necia e inocente creencia de ser otro.

Narciso crea la carne de la *imago*. Este es el motivo por la que muchos consideran la mirada de Narciso como metáfora de la mirada del artista. Por ejemplo, Paul Valéry en *Fragments del Narciso*, empieza el poema así: “¡Cómo brillas, oh término puro de mi carrera!” (2016: 77). En este fragmento está presente la magnificencia con que se retrata el punto cúspide de Narciso, el

momento en que se conoce a sí mismo y se cumple el vaticinio de Tiresias. Asimismo, Salvador Dalí retrata la escena de Narciso en un cuadro donde aparece Narciso como una flor naciendo de una mano naciendo de un huevo. Nuevamente, en este cuadro de Dalí se figura la exaltación del acto de la creación, una cadena evolutiva infinita de sí mismo. Pareciera estar vinculando a Narciso con una fertilidad creativa que está destinada a existir. Incluso, el dramaturgo y teórico teatral Sergio Blanco considera que la mirada de Narciso transforma lo real (Blanco, 2015).

A propósito de Narciso y la creación literaria, José Lezama Lima propone dos vertientes: una, que un Uno generoso crea su par; y dos, que lo que se escribe se aleja hacia la oscuridad del otro. En el primer caso, el resultado sería una exaltación sobre la reflexión metalinguística y metartística (como en la pintura de Dalí). Según Gisela Beutler (1994), Lezama Lima busca evitar aquello y con ese propósito se enfoca en la función del agua, que es el elemento en el que Narciso se refleja en el mito clásico. En la versión clásica ovidiana, el entorno donde se produce la escena de amor y muerte de Narciso es lo más puro e intocado:

Había una fuente cristalina, plateada de aguas transparentes, que no había tocado ni los pastores, ni las cabrillas que pastan el monte, ni otro tipo de ganado, que no había perturbado ningún ave, ni fiera, ni una rama caída de un árbol; había alrededor un césped, al que alimentaba la cercana humedad y una arboleda que no habría de permitir que el lugar se entibiase con sol alguno (O., 2007: 410).

Mientras que en la *Muerte de Narciso* de Lezama Lima, el agua donde se produce el reflejo es el río Nilo, donde las posibilidades de un reflejo nítido son imposibles de una manera incluso irónica. En el río Nilo cualquier cosa podría ser el reflejo de sí, cualquier correspondencia: “la mano o el labio o el pájaro / nevaban” (Lezama, 2003). Por lo tanto, el efecto Narciso no parte necesariamente de una mimesis perfecta. Narciso es también quien en busca de otro en sí mismo, escenifica su propia muerte (Luque, 2022: 13). Se cumple la profecía de Tiresias cuando Narciso llega a conocerse, cuando reconoce que lo que está en el agua no es, como él creía, la imagen de la superficie y que reconocer qué es implica destruir la imagen inicial. Narciso...”ama una esperanza sin cuerpo, piensa que es un cuerpo lo que es agua” (O., 2007: 296).

De lo que Narciso se enamora tiene la misma raíz que sí mismo. De lo que Narciso se enamora es exclusivamente no-Eco. Eco es una vía negativa. No se puede diferenciar cuando Eco habla con una intención específica a través de un ingenio o si son meros sonidos físicos (los ecos de la primera palabra de algún yo narciso). Por ejemplo, en el siguiente poema de Lope de Vega: “Peligro tiene el más probado vado; / quien no teme que el mal le impida pida, / mientras la suerte le convida vida, / y goce el bien tan sin cuidado dado, (...)” (2003: 27). Ya que en poesía el “el héroe se somete dócilmente al autor y llega a coincidir con él” (Reisz, 1996: 43), la posibilidad de que la palabra que eca sea un adorno sonoro o si el “residuo” que amplifica la palabra anterior está haciendo referencia a un sujeto más. La idea es que en la repetición, en la mimesis exacta de la palabra anterior, puede encubrir a un sujeto “menor” e invisible en un registro formal. Aunque sea evidente que la intención del autor no es representar a otro sujeto, la historia de Eco a eco proscribió esa posibilidad. El único significado que puede tener lo que dice Eco es el sentido que le otorga Narciso. Por ello: “vado, pida, vida, dado / hado, mida, ida, estado / darte, atada, parte / nada, arte, errada” (2003: 27), los ecos del poema de Lope de Vega, desentrañados de lo que hacen eco, no significan nada a menos que, como Narciso, el lector dé significado o cree artificios.

La presencia literal del eco en los poemas no es tan común en la actualidad. En el siguiente capítulo abordaré algunos poemas de Magdalena Chocano: “vistiendo el precario encaje que orla la ola” (1983). Sin embargo, es un recurso que utilizaba, por ejemplo, Garcilaso en el Siglo de Oro, cuando hacía explícito que a veces el eco tenía un fin sonoro, y otras veces era la ninfa Eco quien aparecía en la escena del poema (Roig, 1996): “A quién me quexo?, que no escucha cosa / de quantas digo quien devria escucharme. / Ecco sola me muestra ser piadosa; / respondiéndome prueba escucharme / como quien provó mal tan importuno; / mas no quiere mostrarse y consolarme” (Égloga II, 596-601). Eco, además de ser un sujeto, es una construcción sonora en los poemas. Esta modalidad todavía se puede rastrear en poemas contemporáneos considerando conceptos como la “literatura menor” para hallar sujetos ocultos detrás de la repetición mimética de un discurso.

Mientras que en Narciso vence la pasión de la idealización y en sus momentos de éxtasis quedan invisibles los obstáculos, en Eco pervive la pura alteridad. Eco es consciente de que no está ocurriendo su vergonzoso deseo. Hay una cavidad interna, un monólogo interno “extraterritorializado”. En la obra de teatro de Calderón, hay un pasaje en donde Eco se describe, un monólogo interno de Eco que evidencia que lo que no puede articular en palabras sí tiene un significado articulado en ella. La limitación proviene de afuera, hay una barrera.

BATO: No le sigas tú y tu alma;
que yo harto quedo me estoy.
Un instante aguarda.
ECO: Aguarda.
BATO: ¿Qué es, di, señora? ECO:
Señora.
BATO: [Aparte]
(¿Señora yo? Está borracha.)
Di lo que sientes.
ECO: ¿Qué sientes? BATO:
Yo no siento nada ECO:
Nada.
BATO: ¿Lo que oyes dices? ¿De cuándo
acá tú eres papagaya? Notables
extremos hace. Llena de mortales
ansias se hiere el pecho. El temor
della ya me aparta. ECO: Aparta.
[Aparte.]
(Por de dentro, hacia mí misma,
sin articular palabra hablar
puedo, pues conozco que
pronunciar bien le falta al
órgano de mi voz, aunque no sé
por qué causa. En mi vida me
verán humanas gentes la cara.
Huyendo de los poblados a las
ásperas montañas iré, y
escondida en ellas, las más
cóncavas estancias viviré, triste
y confusa, repitiendo a cuantos
pasan últimos acentos solo.
(...)
(Vase.)
BATO: Señores, ¿qué ha sido esto
que a Eco ha dado, que no habla
sino solo lo que oye? ¡Oh,
quién supiera la causa para
venderla, porque cuántos

hombres me pagaran a peso de
oro, si hay oro, que sus mujeres
y damas, por mucho que ellos
hablasen, no hablasen una
palabra, solamente todo el día!
¡Y cuántas mujeres, cuántas
también pagaran la cura, porque los
hombres no hablaran más de lo que ellas
quisieran! (Calderón, 2001).

Cuando Eco articula un pensamiento para sí misma y no lo pronuncia físicamente, cuando no se produce un sonido audible por otro, sí puede decir lo que desea. El castigo se produce en relación a la imagen que otros tienen de ella. La bipartición de Eco consiste en una imagen externa que codifican los otros que difiere de la interna, y que, además, es menospreciada. En este sentido, la bipartición específica de Eco tiene características similares a las del concepto de “literatura menor”, que retoma Reisz para vincularlo con el género: “un lenguaje desterritorializado, es decir, vuelto extraño o foráneo en relación con cierto territorio nativo” (1996: 27).

A través del aspecto vulgar que representa el personaje Baco en su discurso, el “capital simbólico” menor de Eco frente a los demás es dicho al concebirla como una papagaya o una borracha. Incluso la cualidad de ser inferior es también representado en el desprecio de Narciso hacia lo que no es semejante a sí mismo. Cuando Eco dice “en mi vida me verán humanas gentes la cara”, está expresando nuevamente a través de la noción de espejulo la exclusión con quienes se identifican como los valores humanos y respetables. En cambio, Narciso lloraría porque nunca podrá ver una cara humana. Eco al ser consciente de su castigo, lo vive hasta morir. Narciso al ser inconsciente de su obsesión, muere hasta que viva. Narciso llora porque nunca podrá ver una cara humana.

Por ello, la identificación que tendría el lector con Eco implica un vínculo con lo que uno instintivamente teme. La tragedia de Eco es ser en el lenguaje público la peor parte de sí misma, por no poder construir(se) una imagen de sí. Estas son algunas representaciones de Eco en la literatura: en *El divino Narciso* de Sor Juana de la Cruz, Eco es el diablo y aparentemente tienta a Narciso en el camino hacia la perversión. De manera parecida, en la obra de Calderón, es

Liríope (la madre de Narciso) quien pide que castiguen a Eco porque asume que es la tentación más peligrosa. Tiresias le había dicho “guárdale de ver y oír”, por lo que decide encerrar a Narciso en una cueva y negarle el mundo exterior. Sobre Narciso, dice: “no hay cosa que con él tenga / más fuerza para atraelle, / que oír música” (Calderón, 2001: 35); por lo tanto, dirá: “muera de Eco la voz, pues / la voz de Eco es la que pudo / tanto a Narciso mover” (295). En el villancico de una poeta del Siglo de Oro español llamada María de Zayas y Sotomayor, en donde repite en el final de cada estrofa “murmurad a Narciso que no sabe amar” (1999: 177). Recientemente, poetas americanas como Kim Addonizio y Joan Murray Simpson, han retomado el mito de Narciso y Eco, sin tender hacia un lado en específico, sino como un espejo en medio de ambos personajes: “(...) *And someone would say it was deserved, / for beauty to come down to a white flower, / a poor echo, and someone’s love stuck /// in the ground, the ground, the ground, the ground*” (Addonizio, 2014).

Narciso tiene la capacidad de fabular que Eco no. En consecuencia, Narciso se queda en el espacio de la proyección, no avanza con Eco al espacio de la concreción. Esto se ve claramente en un pasaje de la obra de Calderón en que Eco se declara a Narciso y él se espanta. Resulta evidente que cuando Eco expresa directamente su deseo se intensifica la travesía de Narciso hacia sí mismo. Eco excedió, salió de su propio centro para ingresar en el de Narciso y así Narciso reconfirma cómo alimentar a su proyección.

ECO: [Aparte.]
Mejor es que de una vez
se declare el dolor mío.)
Narciso, a buscarte vengo.

NARCISO: [Aparte.]
(Ya al ver que a buscarme vino,
me quitó la otra mitad; pues si
no hubiera venido a buscarme,
fuera yo a buscarla.) ¿En qué
te sirvo?

ECO: En escucharme.
[Aparte.]
(Cantando lo diré,
por si le obligo más
con mis voces.)

ECO: (...)

porque tengas en mí

siempre firme y constante

un alma que te adore, un

pecho que te ame, una fe

que te estime, un nudo

que te enlace, atención

que te sirva, amor que te

regale, deseo que te

obligue, cuidado que te

agrade.

NARCISO: Hecho había tu rigor

experiencias en tu pecho,

con que te iba mejor; mal,

Eco divina, has hecho en

declararme tu amor; pues

tan claramente arguyo, que

postrado mi albedrío, yo

ahora a despecho suyo te

dijera el amor mío, si

hubieras callado el tuyo.

ECO: Oye, aguarda, espera, ten

el paso.

NARCISO: Suelta la mano (Calderón, 2001).

Eco le quita a Narciso la oportunidad de expresar primero lo que ambos intuían. Este pasaje representa una demostración de cómo Eco es castigada por atreverse a dar el primer paso en la franja donde se define quién es el de la capacidad de fabular, nombrar, conquistar. Asimismo, esta versión del mito permite dilucidar que el castigo de Eco es re-vivir eternamente el momento en que pretendió ser nativa de un terreno del que era foránea. Una pretensión de supervivencia en una forma que nacía orgánicamente a partir de ella pero encontraba un signo de pare en el espacio común. El sujeto que produce esta exclusión será también eternamente un Narciso: el dueño de los que no son iguales a él. En cambio, la imagen de la que Narciso se enamora tiene poder sobre él. El máximo deseo de Narciso es que el objeto en su imagen dé el primer paso. ¿Que lo creado sea más grande que el creador?

Narciso se encierra a sí mismo en el plano de la fabulación y la búsqueda de teorías en el parámetro de lo imposible. Eco es encerrada en lo concreto, en el peso de las cosas que existen. Tanto la fabulación como la no-fabulación son una grafía particular: la marca que deja el acto de Narciso y Eco en la repetición eterna. Como diría Derrida: “una huella instituida” (1970: 60). ¿Cómo se leería una huella inversa?, ¿cómo es el proceso de lectura de lo que Eco no pudo decir? Narciso y Eco es un juego de mitades. Narciso lo dice literalmente: “ya al ver que a buscarme vino / me quitó la otra mitad” (Calderón, 2001).

El vaivén de la mitad que es quitada deja un vacío intrínseco en el sistema de Narciso y en el de Eco. Este vacío (que se constituye gracias a la bipartición) es donde se localiza el lugar del Otro, el sujeto oculto del sentido del mito. Son dos posiciones de silencio. En el caso de Narciso, sería la mujer-objeto “narcisa” (la imagen mimética de Narciso), que cuenta con la diferencia del sufijo de género y el hecho de no poder llegar a ser un nombre propio. Y en el caso de Eco, el lugar de la cavidad interna donde se almacenan los residuos de lo que no alcanzó ser dicho. Al pensar en la funcionalidad biológica, la cavidad interna de Eco tendría quizás un sexo plural o al menos dual: la vagina y el clítoris, según plantea Irigaray (citado en Malabou, 2021: 64). La conocida ficción del “continente negro” de la sexualidad femenina alberga un misterio, una luz oscura. Psicoanalistas y filósofas plantean que es múltiple y que hay un constante roce entre sí mismo. Cito a Malabou: “En el secreto de ese sexo que se re-toca infinitamente a sí mismo, entre esos labios (los del sexo y los de la boca) que se hablan, no hay, una vez más ni amo ni esclavo” (2021: 64).

Los labios del sexo y los de la boca son precisamente los lugares donde se localiza el acceso en el mito. Desde allí enuncia el sujeto oculto de Eco, y en consecuencia, ejemplifica con bastante exactitud la posición marginal de la mujer como sujeto “menor”. Los labios que hablan entre sí mismos sitúan un afuera y un adentro. Se suele romantizar el adentro como un continente negro o una utopía, como si fueran las puertas a un lugar virgen. En este sentido, Malabou plantea que: “los labios de la vulva -y de la boca- se asemejan a guardianes o puertas que no resguardan ninguna relación de poder” (2021: 63). En el caso de Eco, el sujeto oculto que enuncia transita de la ficción de “adentro” a los labios que hablan rozándose entre sí mismos como ecos sin amo

ni esclavo. ¿Es ficticio lo que ocurre en la cavidad interna de Eco? ¿Lo único concreto es la cualidad física del roce de los labios?

Lo genital trasciende y se promulga en el circuito literario. La colectivización de poetas peruanas que surge con fuerza en la década del ochenta presenta una postura sobre el “adentro”, lo “privado”, como ficción. Aparecen voces que muestran el verdadero corpus de lo que solía ser el sueño de Narciso y con ello, la irrealidad de la imagen. El reflejo de Narciso es la imagen que crea y de la cual se enamora. El reflejo de sí mismo es su objeto amado. El doble que refleja en la imagen es “narcisa”, la voz que aparecerá para romper la ilusión desde adentro, genera una oposición en el interior. El insoportable estado de ser-imagen de Narciso es el lugar perfecto para criticar la falsedad de su mirada.

En conclusión, la forma de escritura de Narciso y Eco es tanto una huella de sus condiciones particulares como un intento de subversión a estos. Los ingenios de Eco para decir algo propio, a pesar de su castigo, presenta las posibilidades de rebatir el parámetro prefijado. Por ejemplo, repetir la misma palabra con otra connotación o buscar la interrupción específica (el tiempo indicado) en el discurso del otro. En el caso de Narciso, la verdadera posición marginada es la persona atrapada como si fuera el reflejo de él: narcisa. La técnica subversiva de narcisa consiste en hacerse ver como un cuerpo verdadero, no una imagen, a través de la emulación de la capacidad fabuladora de Narciso. Así, la palabra “sistemáticamente eliminada de la vida” (Bajtín citado en Reisz, 1996: 29) se abre paso por las grietas del parámetro prefijado.

CAPITULO 2

LA FUNCIÓN CONSTITUTIVA DEL MITO NARCISO Y ECO EN LA INTERPRETACIÓN DE DOS POEMARIOS DE LA LITERATURA PERUANA RECIENTE

A partir de la década del ochenta, la contracultura es protagónica en la producción de poesía peruana. En ese contexto de nuevos sujetos, desacralización y acoplamiento de la cotidianeidad en la poesía, surge una imperante presencia de poetisas mujeres. De esta manera, se introducen textos que no provienen de un yo neutralizado sino de un yo con una experiencia particular.

Estas obras, “aquellas cuyo lenguaje -en el sentido amplio de una visión de mundo y del sistema de valores concomitante- solo pretende ser representativo de un grupo humano particular”

(Reisz, 1996: 28), generan un quiebre con la “gran literatura”, que hasta entonces había sido predominantemente escrita y organizada por hombres. Reisz retoma el concepto de Bajtin sobre la palabra sistemáticamente “eliminada de la vida” (1996: 29) para definir el silencio de las voces femeninas en la historia canónica de la literatura. Es sobre este silencio que Mariela Dreyfus y Magdalena Chocano toman una postura en los poemarios *Morir es un arte y Poesía a ciencia incierta*. Los vacíos en los sistemas particulares de Narciso y Eco, los que surgen de su bipartición, son campo de trabajo poético. Lo son tanto la palabra de Eco, que no tiene lugar, y el objeto del que se enamora Narciso, que no tiene voz, que no es un cuerpo viviente. El silencio sistematizado es sustituido por propuestas, por poéticas que enfrentan la manera como se ha constreñido el lugar de las mujeres.

El mito de Narciso y Eco corresponde a sensaciones de pertenencia y otredad profundas y cómo la ficción, que “solo es posible para los seres inteligentes” (Caillois, 1988: 78), es una manera de cuestionar (y en ciertas oportunidades, revertir) los límites del poder de acción de cada quien. Según Bergson, mitologizar es un instinto virtual; es una forma de organizar, como en la arquitectura específica de un templo, las tendencias del afecto y el temor (citado en Caillois, 1988: 78). Asimismo, la reflexión en Narciso y Eco sobre la visión y el sonido como creadores de artificios es un mecanismo útil para acceder a la labor poética. Precisamente, el lugar desde donde habla un sujeto específico solo es identificado a partir de una serie de elecciones en el poema sobre su ritmo, imágenes, particiones de versos, etcétera.

Si la capacidad de fabular(se) un origen es imposible para las mujeres, cualquier “simulación” fortalecería la afirmación de una carencia. El monólogo interior de Eco y lo que diría el objeto amado de Narciso (la imagen), permanecen como un ámbito privado, exclusivo para el conocimiento de quien fabuló el mito. Desde afuera, el lector debe identificar, percibir e imaginar lo que dirían Eco y narcisa. Algunas feministas, como Marianne Hirsch, han puesto en práctica la inversión del héroe para oír a personajes femeninos que quedaron ocultos: es conmovedor que Edipo nunca haya sentido lo que es ser mirado por su madre; pero, ¿por qué Yocasta no reconoció a su hijo?, ¿por qué no reconoció a su hijo en su amante?

Poesía a ciencia incierta y *Morir es un arte* presentan, inclusive desde la gráfica exterior, la presencia protagónica de la mujer (en un sentido mítico y concreto). Y del silencio. La escritura como el grabado de un relieve particular sobre la página en blanco o sobre el silencio es reactualizada a través del sentido de un sujeto que históricamente había sido silenciado pero que ha existido siempre. Este grabado en las letras es la labor de transformar lo invisible en visible. Lo invisible tiene relación con los muertos, especialmente con los rastros que no dejaron y podrían haber dejado.

2.1

HABLA NARCISA: EL YO POÉTICO FEMENINO COMO OBJETO DE OTRO EN

“MORIR ES UN ARTE” DE MARIELA DREYFUS

Morir es un arte de Mariela Dreyfus es un registro poético sobre la muerte de su madre. Es un libro publicado por Maquina Purísima en 2010 cuya portada está cubierta por un tejido de hilo rojo. Se entreve detrás el nombre del título y la autora. A través del poemario hay algunas fotografías familiares y algunos anécdotas también entre los versos. Todas las fotografías son de mujeres, presumiblemente del mundo “privado” de la autora.

Para comenzar, el primer poema del libro se titula

“Marina”: ésta es la danza con el mar la eterna
 danza la macabra espejo del atardecer líquenes
 enredados a mi cuerpo como un cordón umbilical
 el mar me abre su vientre me cobija sus olas son
 el amarillo maternal esa caricia lejana ya
 olvidada entre las olas soy la niña del mar su
 criatura de piernas recogidas y pulgar en el labio
 el mar me lleva avanzo entre las rocas lado a lado
 los ojos entreabiertos a la izquierda el sol rojizo a
 la derecha la medialuna pálida me observa cubre
 mi negro omóplato en el mar me copio y me
 recreo soy narcisa (11)

Como vemos, en el primer verso “ésta es la danza con el mar / la eterna danza la macabra / espejo del atardecer” (11), el yo poético busca introducir a quien está bailando con la grandiosidad del mar. La adjetivación al femenino indica una procedencia del mar. En un ensayo de Dreyfus sobre la poética de César Moro, escribe sobre el mar: “El agua crea al tú, lo hace crecer, proyecta su sombra, lo refleja sobre el mundo. Pero esta pasión que ilumina se convierte también en una fuerza cegadora que termina consumida por su propia violencia” (Dreyfus, 1998: 24). El instinto mimético hacia la fuerza creadora, la fusión con la naturaleza, con los objetos alrededor, son características de la condición de Narciso. Hay una identificación con estas características desde su vía negativa, ya que, finalmente “es una fuerza cegadora que termina consumida por su propia violencia”. La danza con el mar es macabra, el destino es perderse en él.

Los siguientes versos continúan en un proceso de vinculación más potente con el propio cuerpo del yo poético: “líquenes enredados a mi cuerpo / como un cordón umbilical / el mar me abre su

vientre” (11). Pareciera continuar la descripción de un ser menor mimetizándose, volviéndose irremediamente uno, con el ser mayor. Es interesante la relación del mar con la maternidad, la fuente originaria. A través del poema se construye un cuerpo cuyas partes son literalmente nombradas, como puntos a donde prestar atención, como indicaciones. Por ejemplo: “de piernas recogidas”, “pulgar en el labio”, “los ojos entreabiertos”, “cubre / mi negro omóplato” (11). Asimismo, la mención de ciertas claves del cuerpo es, al parecer, un modo de suscitar el mismo cuerpo en su forma anterior.

El último verso del poema “Marina” dice: “me copio y me recreo soy narcisa”. Así, el yo poético introduce una relación directa con el mito. En minúsculas “narcisa” porque no llega a ser un nombre propio, es el otro plano de Narciso: un “espejo del atardecer” (11). Es la imagen que proyecta lo más fuerte. Al vincular la imagen de Narciso con un yo, el sujeto sería una persona disminuida a la dimensión íntima de otro. Es un yo ofuscado en el espacio público. Se asoma en el poema como una niña.

De esta manera, la identificación que propicia en el lector no es con el Narciso engrandecido y fálico, sino con la parte más vulnerable. Dirige la mirada hacia la proyección de Narciso mientras la va dotando de cuerpo. Al otorgarle percepción (algo de vida) al segundo narciso, está haciendo la labor de armarle un cuerpo. Así, es posible intercambiar el turno en la luz entre el Narciso engrandecido, el creador, del que se enamora, del pasivo. La idea de la intercambiabilidad del lado luminoso y el reflejo oscurecido se puede apreciar en la típica pintura renacentista que hace Caravaggio de Narciso (1597). El cuadro se divide en la mitad de arriba y la mitad de abajo. La línea divisoria sería el espejo. Y bajo la superficie del agua la figura de Narciso existe en proporciones idénticas, pero al revés. Lo que varía es la luz.

La escena en la que Dreyfus sitúa el poema es en la orilla del mar, entre el flujo y reflujo de las olas. Si el agua cumple la función del espejo en el mito de Narciso, el mimetismo que plantea Dreyfus es caracterizado principalmente por la violencia de un ser pasivo que es llevado sin rumbo y por la absorción hacia el centro de lo más poderoso: “el mar me lleva avanza entre las rocas” (11). El tratamiento del flujo y el reflujo del mar en este poema se asemeja también a los estados intensamente románticos, como un emblema del amor y la muerte. La imagen de

Narciso, al parecer, es llevada por el mar e hiriéndose entre las rocas. El signo de un elemento entre las rocas también se asemeja con la condición de Eco: el aire entre las rocas que, en este caso no suena, solo es herido.

El siguiente poema se titula “Lied negra”. Lo cito:

Oye esta música
esta densa monótona canción de adentro
de la herida del fondo del alma este
ruido incesante esta tumultuosa tonada
del yo

Mi alegato se vierte como un soplido del viento
un sibilino murmullo recitado
que en inglés te repite o en español te inyecta esta
oscura cascada de palabras

*yo estoy sola
yo no me amo*

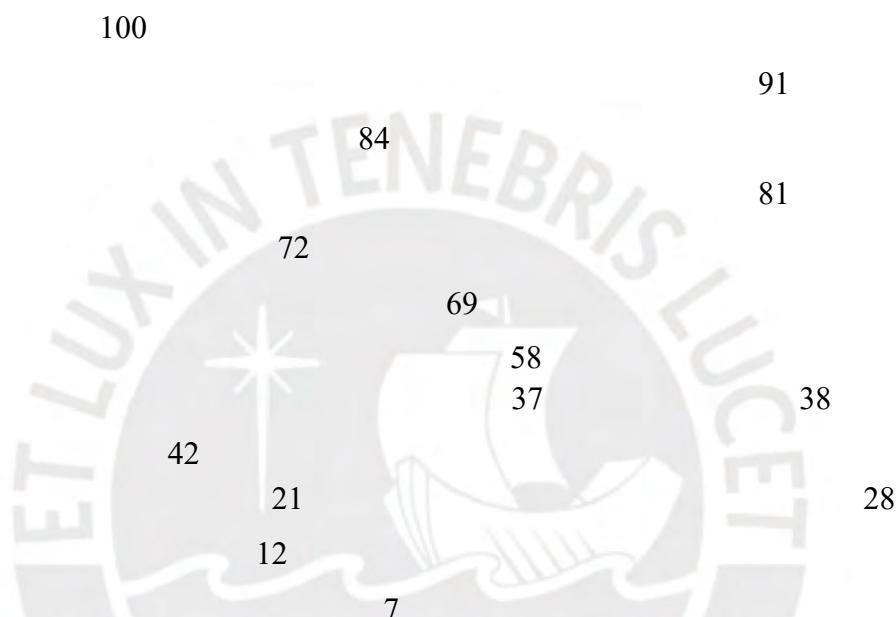
yo me odio

Pero aquí nadie entiende nadie puede acercarse
el oído como un bálsamo a mis labios nadie
puede tocar esta ranura esta grieta de hielo
en el corazón

La soledad incita al odio y a la
vergüenza y a la obstinación a la rabia
que todo lo permea me persigue y
desborda y cuando aun al fin sin los
demás despierto a las cuatro y cuarenta
y ocho en punto de la mañana
cuando llego al vértice de la melancolía y
estoy cansada de gritar de pedir que ya
basta ya no más la tensa cuerda de los
miedos me circunda me acaricia la nuca
va ajustando sola se anuda aprieta me
levanta y a mis pies no resta ya más nada
que esta viuda imposible intolerable lied
negra.

El poema está dedicado a Sarah Kane, la dramaturga inglesa que escribió la obra teatral “4.48 Psicosis”. Dreyfus cita esa hora específica como un punto de tortura en el tiempo: “y cuando al fin sin los demás / despierto a las cuatro y cuarenta y ocho / en punto de la mañana / cuando

llego al vértice (...)” (13). Kane tuvo una vida terriblemente tormentosa y se ahorcó. Dreyfus pareciera abordar en el poema un intento de explicación de un suceso demasiado oscuro, demasiado personal: “me acaricia la nuca va ajustando / sola se anuda aprieta me levanta / y a mis pies no resta ya más nada / que esta viuda intolerable / lied negra” (14). El poema es una elegía. Es como un homenaje o un escrito grabado en una lápida. Un recordatorio de una manera de vivir intolerable. Cito un fragmento de la obra en mención (Kane, 2006: 95):



En “Lied negra” se presenta al yo poético como una pluralidad de voces, entre ellas, las fallecidas: “Oye esta música / esta densa monótona canción de adentro (...) / este ruido incesante / esta tumultuosa tonada del yo” (13). En comparación al todos los demás, el yo poético en este poema está avanzando más lento, al paso de las marchas fúnebres. Nos induce a la muerte concreta que hay en la palabra sistemáticamente “eliminada de la vida”. La imagen de Narciso, narcisa, dice: “nadie puede acercar / el oído como un bálsamo a mis labios” (13). La frustrante rotura que hay entre narcisa y su incapacidad de fabular(se) encuentra en el poema una conexión intuitiva entre el yo poético, Sarah Kane e idealmente el lector. La identificación en la lectura requiere de la presencia de una variedad de sentidos. Por ejemplo, el tacto: el contacto entre el oído y los labios, dos órganos: “¿No se construye así el amor o sea el poema?” (25).

A través del poemario, se clarifica cada vez más que hay un sujeto en la imagen que no puede decir, y es con quien se identifica el yo poético en los poemas. En el poema “La dama y el opio”, Dreyfus, escribe: “De furor contenido y de nostalgia / está hecha la imagen que seduce / al poseso de mí y al artista” (27). Una parte de la imagen es el creador y la otra parte es un sujeto encarcelado. El sujeto encarcelado es descrito como el color de la superficie y el color de adentro del cuerpo viviente: “Sólo de fuego es la cabellera / roja como la sangre que en mis venas se mece / por la oscura sustancia adormilada” (27). Es roja la cabellera como es roja la sangre en sus venas. Entonces, la pregunta que introduce Dreyfus sobre narcisa es si el fabulador ha creado solamente lo externo de la imagen (el color de su superficie) o si ha calado hasta definir el color interno del sujeto que está encerrado en la imagen. Continúa con el énfasis en la distancia del color de afuera y adentro en el poema “Sangre roja vena azul”. Si las venas fueras traslúcidas se verían rojas. Si la fabulación de Narciso fuera consistente, la vena azul significaría que la sangre es azul también.

En la segunda parte del poemario incrementan las descripciones particulares de la muerte. Cada vez más el lenguaje refiere a una experiencia concreta y menos lejana. Por ejemplo, en el poema “Vignette”:

inserción en la pira hueso ardiendo urna de
 porcelana ángel quieto
 reverbera la piel que roza el fuego
 (45).

Se esboza una verticalidad a través de la disposición de los versos. El corte tiene un espacio para sí mismo ahora. Las frases en la segunda columna pareciera provocar imágenes de ascensión: arder como la llama del fuego que viaja arriba y el ángel quieto ya allí. En todo caso, el esbozo marca un hilo sutil entre abajo y arriba. Continúa en el siguiente verso del mismo poema: “reverbera la piel que roza el fuego” (45). El verbo “reverberar” es preciso en esta ocasión ya que significa: lo que hace la luz o el sonido al reflejarse. No los absorbe la superficie donde caen; entonces, reverbera, brilla, dialoga con la dirección de donde provino.

Ser una superficie que no absorbe la luz es uno de los actos posibles de narcisa. Cambiar el foco: el yo poético observa la reacción de la luz, del creador, al obligarla a volver. Es decir que:

Narciso no atraviesa con su fabulación hacia el cuerpo interno de narcisa. En el verso “reverbera la piel que roza el fuego”, reverbera la piel, como si la piel contara con una característica propia del sonido y la luz. La tríada visión, sonido y tacto esbozan un diálogo con su provenir que no requiere partir de lo ontológico.

En estos tres versos citados, se produce una sensación mimética entre “hueso-quieto-fuego”. Cada una de las tres palabras está en un verso distinto. La unión en esta cadena consiste en la vocalidad: -ue-, -eo-, -eo-, -ue-, -eo-. Y traza una secuencia gráfica: un camino vertical hacia abajo. Para notar este camino es necesario verlo en contraste con las demás palabras que tejen el poema. Ocurre lo mismo con las palabras “ardiendo-quieto-piel”. La unión de esta cadena consiste en -ie-eo-ie-eo-ie. Ambas secuencias atraviesan la palabra “quieto”. La mimesis narcicística, por lo tanto, construye un sentido que resalta por sobre los otros. Uno vence a lo otro.

En el epílogo del libro de Dreyfus, Reisz opina que las descripciones de Dreyfus son horacianas (Dreyfus, 2010). Quizás por la descripción continua del lugar específico donde cae la lanza del contrincante en cada guerrero. El lugar por donde ingresa la muerte, fulminante o lenta. En efecto, el tono elegíaco de Dreyfus está presente, por ejemplo, cuando se detiene en el instrumento que utilizan para drenar lo vivo del cuerpo. Dice: “murciélago moderno este instrumento” (47). En vez de sustituir “murciélago moderno” como un modo de referir a una aguja que succiona, la metáfora dirige la atención al sujeto detrás de la acción. El sujeto que sistemáticamente da la muerte, quien maneja el instrumento. La ambición de la metáfora pareciera dar el efecto de ver un yo poético diminuto.

En los poemas hay la sensación de una separación entre dos planos, como si fuera imposible fundirse. Por ejemplo, en este fragmento del poema titulado “No quiero hablar de la muerte que ronda”:

No quiero aún pagar en cuotas semanales
el espacio propicio para un nicho ni
colocar la rosa roja o lila en la laja pulida
del jardín (49).

En los primeros dos versos el tono es enfáticamente cotidiano y conversacional. En el tercero y el cuarto verso, la misma situación varía hacia una poética enfáticamente lúdica con lo consonante. El efecto es la visibilización de una misma situación cuya alteración está en la superficie.

El último poema del libro se titula “Instantánea” y la mención a su madre es prodominante, como un flujo que, al final, se ha liberado. “Mamá y su colapso en plena vena / siempre mamá callada sin quejarse / mamá y las toxinas los narcóticos / mamá delgadita y marrón entre las sábanas / ya mamá y sus ojos en el aire / acá en su cuarto mamá yo pequeñita y ella el ángel / eso es todo mamá y un flash que suena” (57). A través del poemario, hay imágenes literales y diversas maneras de nombrar la muerte. Hasta que al final, hay un punto cúspide más importante que lo demás. En el fin un instante es un sonido, un sonido que es lo que indica que la imagen existe. El paso del tiempo en el poemario es tortuoso, en efecto, como un goteo de sangre que se extiende fríamente: “¿Qué hora es?, pregunto. ¿Qué hora es?, insisto, y el minuto martillea su presencia, luego cesa” (53). ¿Cómo podría la escritura alcanzar el peso de la muerte real de su madre? ¿Cómo podría la escritura abarcar el cuerpo viviente de narcisa sin solamente nombrarlo? ¿Es la “maldición” del fabulador sentirse como un fraude por simular el peso real de las cosas?

“narcisa” enuncia finalmente. La mimesis permite enfocar en una figura la atención. Tiene un relieve frente a las posibles otras figuras. A diferencia de Narciso, “narcisa” presenta figuras más contemplables que otras, visibilizando la jerarquía. El nuevo misterio que esboza es el sujeto que da sistemáticamente la muerte, que sistemáticamente elimina la palabra de la vida. El misterio se construye señalando varias veces a un mismo lugar. Y señana creando caminos, mimetizando lo que sí para mostrar, finalmente, el espacio que realmente ocupan las líneas y colores que flotan en la imagen.

2.2

POESÍA A CIENCIA INCIERTA: SOBRE LA PROLONGACIÓN DEL SONIDO EN OTRO

Poesía a ciencia incierta (1983) es el primer libro de poemas de Magdalena Chocano y es, dentro del compendio, el más leíble en clave de género. La tapa y la contratapa del libro parecen evocar una postura ante una imagen femenina perdida en el tiempo. La portada es la imagen de un cuello con unas perlas y la contraportada es la imagen de la misma autora, observando con escepticismo un jarrón de flores. Safo ediciones es el nombre de la editorial.

El poemario está dividido en cuatro partes. La primera se titula “Sendas”. El primer poema del libro parece introducir una atmósfera peculiar que se seguirá desarrollando en los poemas siguientes. Comienza así: “Juegan cenceñas niñas, / rien al enredar sus piernas / y el grito de su risa sin embargo / no alcanza el gozo del trino de la alondra. / Ya lo sabía Shelley / y cantó su profecía.” En primer lugar, “cenceñas niñas” remarca una atención especial a la calidad consonante. El eco que se vislumbra es casi tan mimético como el poema de Lope de Vega que mencioné anteriormente. Sin embargo, el componente del eco aporta a la construcción de la atmósfera. Incluso, la palabra que le sigue a la primera, es tanto o más importante. En el segundo verso predomina el sonido de la -r- pero no eclipsa el sentido de la imagen. Hay un coro de niñas que ríen pero no gozan aún como los pájaros. Hace recordar al inicio del mito cuando la voz de Eco es descrita como una voz naturalmente afectada por los pájaros. Condición que le arrebataron. Finalmente, la mención a la profecía de Shelley acerca el poema a una mitología particularmente femenina. Shelley es un emblema de las primeras escritoras mujeres: creó Frankenstein. Y si la referencia fuera en cambio a su marido, recalca la historia de su muerte: el poeta que murió ahogado y quemaron su cuerpo pero se quemó todo menos su corazón. Le entregaron el corazón intacto a Mary y lo guardó en un cofre entre sus libros.

En el siguiente poema, la pluralidad de las niñas se reduce a dos: “Somos dos estrellas, muchacha, / dos muchachas errantes, / estrellas del mar maravillosas”. La presencia del mar, tan relevante en los poemas de Dreyfus, es desglorificado en calidad de una interdependencia. “Del mar maravillosas” intercambia la palabra que es el eco para que sea anterior. En “Somos mujeres-espada relumbrantes, / mujeres estrella / solitarias en su luz” continúa marcándose el parámetro de cada estrella en su soledad. El arma existe suavemente sin anticipar ninguna imagen sobre la muerte o el temor. Continúa el poema: “Mudez de estrellas: silencio de siglos,

/ imposible escucharlas”. La personificación sutil de las mujeres en estrellas o de las estrellas en mujeres lo único que indica es la calidad del silencio. Como a Eco, no se le escucha debido a una obsesión gigante por la imagen. Continúa el poema: “Espadas de las damas-estrella, / espadas: helada sangre de heridas estrellas. ¿Por qué en el primer verso las damas son estrella en singular? ¿Por qué en el segundo las heridas plurales equivalen a estrellas plurales? La indicación sobre la pluralidad que embarga un solo yo no tiene reglas precisas. Continúa el poema: “Metal de espadas: viento del cielo, / imposible empuñarlas”. La aproximación a la materia de las cosas imposibilita la acción que se creía posible. Nuevamente, el tacto en Narciso y Eco es el arma contra la virtualidad.

En el tercer poema, la presencia de las niñas continúa: “Siempre estoy mirando a una niña / y mis ojos brillan en la noche, / aunque yo no quiera decirlo / ella me pone la voz en las palabras”. La identificación del yo poético con la niña es lo más cercano a una confesión. Poner la voz en las palabras es un añadido de cuerpo. Continúa: “¿Quién enciende sus luces en lo oscuro?”. Dentro de la pluralidad existe una diferencia de vitalidad basada en la luz. Sí, una diferencia. Continúa: “Con mi estrella animé su figura, / ella seriamente juega, / ella es cruel, / ella sueña, / ella espera”. Varía entonces quién anima la figura. Primero, la niña pone la voz en las palabras del yo poético. Luego el yo poético anima la figura de otro con su estrella. Es una cadena donde transita el punto de luz. Y continúa: “remota dignidad no estuviste en silencio / entre los guerreros / iba yo con ellos”. En el contexto de la palabra sistemáticamente eliminada de la vida, la dignidad habla.

La segunda parte del poemario se titula “Ustorio”. Ustorio es un espejo cóncavo que concentra la luz y produce entonces un gran calor. El primer poema de esta sección dice:

Errante,
 Vistiendo el precario encaje que orla la ola
 marinos harapos,
 preguntando por mi exacto nombre,
 buscando en el silencio de tu orilla,
 escuchar mi voz, mi sentido,
 y nada, solo un latido, una
 respiración, cualquier nombre es igual para la
 criatura intercambiable.

Y digo:

Mar.

El espejo visual y sonoro en “orla la ola” produce una sensación literal de residuo ante la diferencia. El sentido se construye más en el plano de la sonoridad de la -r- que en la imagen. El lugar exacto donde se quiebra el mimetismo es la manera más interesante de identificar un espejo. Ese lugar ejemplifica las búsquedas de Irigaray: el lugar de la enunciación de la mujer sería comprendida siempre a partir de qué suelo la cultiva. La -r- se desarrolla durante todo el poema. Inicia poderosa, anterior a la a, en “Errante” y acaba después de la vocal en “Mar”.

La escena del poema es un elemento en común con Dreyfus. En el verso “preguntando por mi exacto nombre, / buscando en el silencio de tu orilla”, se siente la mansedumbre del mar en el sonido. Se puede identificar la música que requiere una danza. Es una interdependencia entre dos sin importar las medidas, sino su cualidad de “criatura intercambiable”. Es la sustitución de distintos valores en un mismo lugar lo que permite dirigir la atención al lugar en sí mismo. Un lugar que se vacía y se llena. El Mar debe decirse.

Comienza la atmósfera del poema en un estado manso. En la siguiente estrofa se agita:

De inmediato la visión, la demasia de esplendor,
la agitación de lo viviente, el canto eterno.
El inalcanzable nombre propio derrocha su poder:
la plenitud azul, la vastedad única. Moriré,
y conmigo el nombre repetible y sin rostro
a que me aferro.

Persistirá tu risa en las orillas,
Inconfundible amanecerás ante la luz del sol,
bella más bella.
Te llamarán Mar.

Incluso, pareciera haber un espejo entre la primera y segunda estrofa. Lo que varía entre “Y digo: / Mar” y “Te llamarán Mar” es una joya. Están todas las metamorfosis. De presente a futuro, de decir a ser, de activo a pasivo. Y se mantiene Mar entre todos los ángulos que lo rodean. Después del espejo, lo primero que sucede es la visión. Es violenta, implica toda la luz en un solo momento. Con la visión viene la amenaza del nombre propio. Y con él la quietud en la pose: “Moriré” (momento que Dreyfus extiende y revive, como un goce). Pero en este poema “Moriré” es un instante de ir que de inmediato vuelve a “el nombre repetible y sin rostro”.

La risa de las cenceñas niñas persistirá en las orillas. Hay un eco más en: “bella más bella”, donde el espejito es un signo de aumento ante dos elementos idénticos. La descripción más científica y neutra de lo que Narciso es. Sumidos en la percepción de Narciso, la fantasía va demasiado lejos y no vuelve. En el plano amplificado por el espejito te llamarán “Mar”.

La placidez del sueño, sin embargo. El siguiente poema del libro está dedicado a Vermeer de Delft:

A veces me siento como aquella que pesa
las perlas.
En la penumbra atenta al punto de equilibrio
sostengo entre mis dedos la finísima balanza y siento perlas
que escapan a mis manos. Mi traje es amplio y de muchos
vuelos para distanciarme del aire y darme
el espesor necesario, mis mundos son las perlas que
resbalan
en la madera
o brillan en los minúsculos platillos
de la balanza,
mundos irregulares que comparo cada día
renovando cálculos pacientes, mediciones de la
oscura astronomía de las perlas. Absorta sopeso
los mundos, durante horas absorta en las perlas,
hasta rozar la indiferencia.

En el plano amplificado por el espejito, te llamarán “La joven de la perla” (Vermeer, 1665). Llamen la atención dos cosas del cuadro: la luz que cae en la perla que lleva como arete y que ella está a punto de decir algo. En el poema, la joven que está adentro del cuadro busca devolver la realidad a la imagen, pesando las perlas. Pero hay una multiplicidad de mundos. Uno en cada perla. La búsqueda del peso y del volumen (“mi traje es amplio y de muchos vuelos / para distanciarme del aire y darme / el espesor necesario”) seguirán siendo las preocupaciones estéticas del artista que pinta a la musa. De esta manera, los poemas comienzan a hacer mención de un mundo que pertenece a lo que el yo poético no es. El poema inicia así: “Mis pies desnudos sobre la estera, / pequeños pies abandonados, / talones débiles, vulnerables, / talones de héroe?”. Y termina así: “olvidado y perdido el camino, / blando su apoyar en la paja, / solo de hombres pies”. Cada camino que marca el poema termina perdido en algo más que impropio, enajenante. En el camino de los pies que iban a algún lugar, se pierden y acaban en un lugar prohibido “solo

de hombres pies”. En el plano del sueño, los pies se pierden y son absorbidos por imágenes poderosas.

La tercera sección del libro se titula “Orbe”. Cito uno de los poemas:

No volverá el tiempo del blanco
azúcar?
El tiempo en que fuimos felices en
nuestro horizonte imperturbable de
azúcar blanca, nuestro tranquilo
soñar de blanco arroz, de fino grano
blanco en nuestros platos apenas
cóncavos. Cómo querer el regreso
del blanco azúcar, del blando arroz.
Nuestros símbolos claros y sensibles,
nuestras dóciles y sólidas pompas:
cristal dulce, granado lumen. Cómo
alcanzar su retorno, cómo esperarlo
o buscarlo.

Sea hecho de blanco azúcar o de azúcar blanca, cómo la mimesis entre la cosa y su reflejo permiten transitar a un tiempo que nos abandona siempre. Hay ciertas repeticiones evidentes que se configuran como una sola unidad a través de su igualdad: blanco azúcar-azúcar blanca, blanco arroz-fino grano blanco, blanco azúcar-blando arroz. Entre blanco arroz y fino grano blanco, el espejo hace al arroz explorar en sí y sustituirse por fino grano. El espejo es un tránsito que funciona si “blanco” se mantiene estable mientras “arroz” se proyecta a “fino grano”. Luego, sin mayor moralidad, transita de “blanco” a “blando”, abandonando tan fácilmente lo que permitió el tránsito anterior. El punto cúspide del poema es “del blanco azúcar, del blando arroz”, que es sinfónico: los espejos intercambian sonidos, imágenes, conceptos. Este poema quisiera detener la multiplicación de los espejos al exhibir su mecánica.

Espejo y espejo ambos provienen del latín: *speculum*. Los espejos proveen la imagen de la cosa dispuesta ante él. Los espejos son un instrumento médico para examinar las cavidades del cuerpo, abriendo y alumbrando adentro. *Specio* es mirar y *culum* es el sufijo instrumental. El espejo es un instrumento para mirar propenso a crear artificios: compromete el deseo, el ideal, el ángulo subjetivo. El espejo es un instrumento para mirar directamente las partes del cuerpo que están ocultas. Es para espiar, revelar, diagnosticar salud o enfermedad. ¿Qué podría ser más

íntimo que traslucir el estado de los propios órganos? Su color, su forma, su posible longevidad, las diferencias con otros. En el poema de Chocano, lo que permite transitar entre “blanco” y “blando” es un espejo: varía la “c” por la “d” sin mayor moralidad. En el caso de “blanco arroz” a “fino grano” es un espéculo lo que permite el tránsito: una exploración hacia su propia definición. Finalmente, en el caso de “blanco azúcar” a “azúcar blanca”, no es solamente un espejo ni solamente un espéculo lo que permite el tránsito. No solo está variando la “o” por la “a” ni es que uno sea lo que defina al otro. Son ambos: hay una mimesis, y una diferencia tanto en el plano de la imagen (que da el espejo) como en lo que está contenido adentro (que da el espéculo).

La última sección del libro se titula “Fin?” y contiene un poema, en ausencia de imágenes:

Cuídate de mi poema
no le tengas piedad si
fuera lo que yo
le guardarías la distancia, la cautela

Duda de mi palabra
óbviala
pero aún recelando su treta créeme
el poema

Yo, más que tú le temo duelo me da
su aleve esquiva gracia como
caballo imposible o como mar sin
atajo miedo me da su futuro su
acabóse para nunca que se atasca
entre mi sombra.

El último poema anuncia que todo lo leído es una ficción. Es una advertencia sobre los crudos procedimientos de la retórica, de las verdades poéticas. La autocontemplación de la porción retórica del poema es también sobre las imágenes que señalan a la morfología de quien enuncia: “cuídate de mi poema”, “duda de mi palabra”. Estas verdades, sin embargo, tienen una manera natural y siniestra de ir construyéndose a costo de barreras y castigos mitológicos. Cuando dice “yo, más que tú le temo” (al poema) es porque sobrevive, reacciona a la posibilidad de no existir. De pronto una sombra despierta y recorre como extraña el lugar, atascándose. Finalmente, el último espejo-espéculo es entre el poema y quien lo creó. Según Hegel en *Estetica*, [la rima] no trabaja más que para reducirnos a nosotros mismos por la repetición de sonidos semejantes”

(Kroll, 2009: 4). Con esto dicho, volver a las preguntas del inicio: ¿es el poema análogo a la esencialización de Narciso y Eco en sus objetos finales? ¿El poema “Fin?” esencializa en su mecánica y dinámica a quien lo enuncia, considerando la sombra amenazante en cada sujeto? ¿puede ser rastreado el poema hasta su raíz?

CONCLUSIONES

Así como la morfología de la flor narciso tiene una razón de ser exactamente así (blanca por afuera y como fuego contenido adentro), los poemas están hechos de materia también y tienen una manera específica de moverse y detenerse, de nombrar ciertas cosas y señalar otras. En el primer capítulo me encargué de demostrar cómo los objetos finales -la flor- y -el eco- esencializan la condición de los personajes, las decisiones y acciones que delimitan su camino en la narración del mito. Lo que quedó de Narciso y Eco en los objetos, lo que se eternalizó, fueron principalmente los límites que los ceñían. Por lo tanto, es consecuente especular un proceso semejante entre los poemas y quien los enuncia.

La clave del asunto, como se ha alcanzado comprender a través de la investigación, está relacionada a la mimesis: los espejos, los espéculos y la repetición. El deseo que tiene Narciso por lo que contempla en el espejo de sí es reactualizado por el yo poético: “narcisa” en *Morir es un arte*. Da carne real y autopercepción de las dimensiones de sí en el espacio a quien solía ser, peor que representado: concebido como imagen, objeto y accesorio del acto amoroso. Convierte al objeto (flor) en sujeto (narcisa), retornando por sobre los pasos de la metamorfosis mitológica, pero con una variación que se queda en el medio del camino: no alcanza a tener nombre propio. Esto viene atado a la segunda variación en el tránsito: su condición femenina. Es una obviedad por qué.

En la repetición de lo último que dicen los otros, Eco mimetiza la superficie de las palabras ajenas y consigue enunciar lo propio. Al encontrar los cortes precisos en el discurso del otro, accede a posibilidades de la palabra que no son evidentes: la profundiza. En la poética de *Poesía a ciencia incierta*, ocurre algo parecido: el lugar preciso del corte es en la masa del lenguaje, no

necesariamente (como en el mito) la repetición temporalmente inmediata de las palabras que utilizan los otros. El lenguaje es el otro territorio al que se enfrentaba Eco en el mito. Hay una insistencia en la pregunta por el proceso como se van conformando las estructuras, en ir desmenuzando las palabras en sí mismas y buscando/esperando las pausas ante la máquina que avanza. Cito nuevamente algunos versos que lo ejemplifican: “orla la ola”, “ceceñas niñas”, “bella más bella”. Las construcciones poéticas, aquella retórica, es una vía de acceso a los códigos públicos instaurados que logran hacerse lugar a través de espejos y espéculos donde se refleja, examina, altera lo otro de cada cosa.

Nada atañe más al concepto de “literatura menor” planteado por Deleuze y Guattari que las dos posiciones de silencio del mito de Eco y Narciso que resalto en esta tesis: “narcisa” y la misma Eco. Lo que es escrito desde la posición de “lo sistemáticamente eliminado de la vida” requiere de un lector atento al mismo aspecto y dispuesto a dar el alcance en la mitad del camino. Sería, en un caso hipotético, estar pendiente a las insinuaciones de Eco, a las señales que encuentren lugar en los resquicios de lo único que se le está permitido decir. Y esa capacidad es la opuesta al acto de crear artificios de Narciso: inconscientemente, libremente, dotado de extendidos espacios a pesar de la realidad. Hasta cierto punto, esta conclusión fue posible por el hecho de considerar (paralelamente) a los héroes del mito como sujetos corrientes.

Esta tesis pretende aportar a un modo de lectura poética que considere tanto conciencia como placer. Pretende realzar preguntas sobre cómo funciona el placer de lectura que surge, en parte, de una atención ética. El hallazgo principal de esta tesis son las huellas de ciertos sujetos táctitos femeninos que se suelen encontrar en los reflejos. Lo que Eco repite y la imagen de Narciso: “narcisa” que habla son el punto de partida para especular y demostrar lo que los reflejos no permiten ver sino a través de atención y detenimiento. La época en la que la única marca visible de sí era la propia sombra es una contraparte necesaria a esta época en que se han multiplicado infinitamente los espejos. La copia se volvió la copia y la copia, la copia. Entonces los mitos se vuelven necesarios. Narciso y Eco, especialmente, porque enseña maneras preciosas de devolver, por el reflejo más primario, imágenes al cuerpo y palabras a la voz.

BIBLIOGRAFÍA

ADDONIZIO, Kim

2014 *Echo and Narcissus*. Consulta: 12 de mayo de 2024

<https://wordsoftheyear.com/2014/08/16/echo-and-narcissus-by-kim-addonizio/>

AGAMBEN, Giorgio

2011 *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Higalco editora.

BARRIENTOS, Violeta

2019 “El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú”. En:

POLLAROLO, Gioavanna y VICH, Victor. *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Fondo editorial PUCP, pp. 383-410

BEAUVOUR, Simone

2011 “Mitos y hechos”. *El segundo sexo*. Séptima edición. Buenos Aires: Sudamericana.

BEUTLER, Gisela

1994 “Lezama Lima poeta y crítico: otra vez. La muerte de Narciso (1937)”. *Nuevo texto crítico*. Berlín, 1994, VII, N° 14/15, pp. 249-242.

BLANCO, Sergio

2015 “Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real”. *Ars y Humanitas*. s/l, Vol. 9, pp. 14-19. Consulta: 11 de mayo de 2024.

<file:///Users/paulabruce/Downloads/vmatajc,+Sergio+Blanco.pdf>

BLANCO, Sergio

2018 “La ira de Narciso”. *Autoficciones*. Madrid: Punto de vista Editores.

BOYCE, Elizabeth y OLIVARES, Julián

2012 *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina del Siglo de Oro*.

Madrid: Sigloxxeditores.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro

2001 *Eco y Narciso*. Edición de Bernardo de Hervada. s/l: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 11 de mayo 2024 https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/eco-y-narciso--0/html/ff3ec8e8-82b111df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0

CAILLOIS, Roger

1988 *El mito y el hombre*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

CARAVAGGIO

1597 *Narciso* [pintura]. Galería Nacional de Arte Antigo. Roma.

CHAZARRETA, Daniela

1999 “Significación genésica del mito de Narciso: hacia una clarificación de sus fuentes grecolatinas”. *Memoria académica*. Buenos Aires, vol.6, pp. 79-98.

CHOCANO, Magdalena

1983 *Poesía a ciencia incierta*. Lima: Safo ediciones.

DALÍ, Salvador

1937 *Memamorfosis de Narciso* [pintura]. Tate Modern. Londres.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Feliz

1978 *Kafka: por una literatura menor*. México: Era. Consulta: 11 de mayo de 2024
 Chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://imago.yolasite.com/resources/DELEUZE%20y%20GUATTARI%20-%20Kafka.%20Por%20una%20literatura%20menor.pdf

DERRIDA, Jacques

1970 *De la gramatología*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores.

DERRIDA, Jacques

2007b *Speech is blind: Jacques Derrida on Echo and Narcissus* [videograbación].

Consulta: 11 de mayo de 2024 <https://www.youtube.com/watch?v=ya46wfeWqJk>

DREYFUS, Mariela

2017 *Gravedad: Poemas reunidos*. Nueva York: Artepoéticapress.

FREUD, Sigmund

2005 *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial.

HIRSCH, Marianne

1989 *The Mother / Daughter Plot*. USA: Indiana University Press.

IRIGARAY, Luce

2007 *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.

KANE, Sarah

2006 *Ansia / 4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Losada.

KRISTEVA, Julia

1983 “Narcissus: The New Insanity”. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press.

KROLL, Simon

2009 “Espejos sonoros en Eco y Narciso: un análisis cuantitativo y poético de la asonancia en Calderón”. *Bulletin of the Comedians*. Vol. 71, Nº2, pp. 155-169

<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/40994/36321>

LA CRUZ, Sor Juana Inés de

1999 *El divino Narciso*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 12 de mayo de 2024 <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-divino-narciso--0/html/>

LACAN, Jacques

1990 “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos I*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

LEZAMA LIMA, José

2003 *Muerte de Narciso*. Biblioteca Virtual Universal, s/l. Consulta: 11 de mayo de 2024

Chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://biblioteca.org.ar/libros/656478.pdf

LUQUE, Gino

2021 “Morir en escena: Una aproximación a los límites de la poética autoficcional de Sergio Blanco en La ira de Narciso” *Acotaciones*. s/l, 2021, vol. 47, pp. 205-230.

MALABOU, Catherine

2021 *El placer borrado: Clítoris y pensamiento*. Santiago de Chile: Palinodia.

MARCUSE, Herbert

1968 *Eros y civilización*. “Fantrasmía y utopía”. Barcelona: Seix Barral.

MOLLOY, Silvia

2012 “El secuestro de la voz”. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MONTALBETTI, Mario

2016 *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

NEUMEISTER, Sebastián

2000 *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*. Zaragoza: Reichenberg.

OVIDIO

2007 “Eco y Narciso”. *Metamorfosis*. Libro III. Octava edición. Traducción de María Álvarez Morán y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra.

REISZ, Susana

1996 *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*. s/l: Edicions de la Universitat de Lleida.

RÍOS SANCHEZ, Armando

2011 “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”. *KÁÑINA*. s/l, N°35, pp. 27-39.

ROBLES, Marcela

1998 *A imagen y semejanza: Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*. Lima: Fondo de Cultura S.A

ROIG, Adrien

1996 “El eco en la poesía de Garcilaso”. *AISO*. s/l, Actas IV, pp. 1395-1405

VÁLERY, Paul

2016 “Fragmentos del Narciso”. *Cármenes*. Madrid: Visor.

VEGA, Lope

2003 *Sonetos*. Edición de Ramón García. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Consulta: 12 de mayo de 2024. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--34/html/ffe58ca0-82b1-11dfacc7-002185ce6064_10.html#PV_526

VERMEER, Johannes

1665 *La joven de la perla* [pintura]. Mauritshuis. La Haya.

VILLACORTA, Carlos

2019 “1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos”.

En: POLLAROLO, Giovanna y VICH, Victor *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Fondo editorial PUCP, pp. 297-382.

VILLENA DE ARAUJO, Heloisa

1983 “Un eclipse totalitario: Algunas observaciones sobre el tema de Narciso en Joao Guimaraes Rosa”. *Hueso Húmero*. Lima, N°17, pp. 69-83.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de

1999 *El castigo de la miseria*. Edición de Agustín González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 12 de mayo de 2024

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-castigo-de-la-miseria--0/html/fee92c94-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html