

## ***NARCISO Y LAS DOS HERMANAS: EN LA ZONA UMBROSA DE LO SEMIÓTICO-SIMBÓLICO***

*Amalia Chaverri*

### **RESUMEN**

En este artículo se analiza el proceso de escritura del radioteatro "Narciso y las dos hermanas" de Rafael Ángel Herra, considerando el primer manuscrito, dos versiones posteriores y el "producto" final. El fin de la investigación es demostrar cómo en este proceso, el texto presenta una oscilación entre los conceptos de Julia Kristeva de lo simbólico y lo semiótico.

### **ABSTRACT**

This article proposes a study of the writing process of the artistic radio story, "Narciso y las dos hermanas" by Rafael Ángel Herra. It takes into consideration the first manuscript, two later versions and the final "product". The purpose of the article is to demonstrate how in this process the text shows an oscillation between Julia Kristeva's concepts of the symbolic and the semiotic.

El hombre anhela confundirse de nuevo  
con las tinieblas maternas para encontrar  
en ellas las verdaderas fuentes de su ser.

*Simone de Beauvoir. El segundo sexo.*

Delante del papel, el artista se hace.  
*Mallarmé.*

El radioteatro *Narciso y las dos hermanas* del escritor costarricense Rafael Ángel Herra, ganó el primer premio en el concurso Centroamericano y del Caribe de radioteatro artístico auspiciado en 1991 por la Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Colonia, la Radio Universidad de Costa Rica, la Radio Nacional y el Instituto Goethe de San José<sup>1</sup>. Su versión textual aparece en la Revista Escena, Año 14, Número 30, Costa Rica, 1992. Como propio de la construcción de un texto literario, esa versión final es la culminación de un proceso que duró dos años y del que dan cuenta un manuscrito, dos versiones/borradores y la versión final. Su génesis, el primer manuscrito<sup>2</sup>, dice en uno de sus márgenes: "Primera redacción, primer borrador a vuela pluma. 18 de nov. 1990. 3 hs. de trabajo."; como "espacio escénico donde se juega un drama mental..." (Leclerc 1995: 120) (traducción nuestra) es en él donde el escritor estampa la huella inicial de su primer gesto creador<sup>3</sup>. Las siguientes versiones/borradores, como

“una radiografía de operaciones mentales...” consolidan el proceso del acto de escritura permitiendo recorrer la actividad textual en su movimiento hacia la construcción “final y acabada” (entendiendo que un texto literario no se agota). Son un “pre-texto”, entendido como el conjunto de documentos autoriales que resultan del proceso de composición “desde los primeros esbozos hasta las últimas correcciones efectuadas por el autor en el texto de los ejemplares impresos” (Guerrero 1993: 182), y permiten develar fenómenos recurrentes, ejes de sentido, opciones, “arrepentimientos”. La versión final es “el último episodio de una larga lucha entre la idealidad del proyecto textual del autor y la materialidad del proceso de escritura” (Guerrero 1993: 184) A la luz de estos cuatro textos intentaremos dar seguimiento a los rasgos y modificaciones que conforman la génesis y el proceso de maduración de este radioteatro artístico.

La palabra del escritor, epitexto en términos de Gerard Genette (1987), es uno de los umbrales (discursos exteriores) que deben contemplarse al incursionar en el estudio de la construcción de un texto<sup>4</sup>. Si bien es un material que se recoge generalmente con posterioridad a la publicación de la obra, su importancia radica en que explica experiencias y motivaciones de su gestación, acorde con nuestros intereses en el presente trabajo.

En el prólogo a la versión final recién mencionada, dice el escritor que primero fue “un proyecto borroso en la memoria, inspirado en rumores” (Herra 1992: 137) el cual se consolidó luego de cinco años. Por sus palabras sabemos que fue entre las nueve y las doce medianoche que, en un arrebato y en forma ininterrumpida, ese *proyecto borroso* se convirtió en el primer manuscrito: el monólogo de una narradora. El dónde: en su estudio privado, alejado espacialmente del resto de su casa. Ese primer monólogo tomó luego forma teatral pues dice Herra: “sentí la necesidad de darle forma teatral más definida, con voces separadas, y que la tragedia de los personajes fuera objeto de un desarrollo expresivo mayor” (Herra 1992: 137). La aparición del concurso de radioteatro artístico lo motivó para que durante seis meses trabajara el texto hacia su nueva forma. Finalmente, el traslado del código textual al código sonoro (las voces de los personajes), en virtud de la dinámica de los códigos de recepción, obligó a nuevos ajustes.

Destacamos entonces las huellas del proceso de escritura. Una fase previa, el proyecto “borroso en la memoria y basado en rumores” internó cinco años en la mente del escritor; su percepción al respecto se ubica en el campo semántico del ruido en su manifestación de susurro, murmullo, bisbiseo (musitar), en el de una imagen turbia e imprecisa, y en el del recuerdo/evocación; es una primera intuición. Se inicia el acto corporal y fisiológico de la escritura: la primera manifestación textual en forma de monólogo, la cual se lleva a cabo –momento y lugar de la escritura– en la noche, en ambiente de retiro y surgido de un arrebato; es el goce de la escritura. Le sigue una actitud un tanto más “cognitiva”, que “vuelve” sobre el primer manuscrito, siempre en forma de monólogo. Finalmente, el traslado a la primera y segunda versión de radioteatro, marcado por la inclusión de nuevas voces y efectos musicales. La imagen, el espacio, el tiempo y las motivaciones del escritor durante su praxis escritural sugieren un movimiento de adentro: inconsciente, intuición, memoria, oscuridad, retiro; hacia afuera: el goce de escribir un monólogo donde el escritor da **voz a una narradora**; le sigue la inclusión de otras voces, y finalmente el traslado al código sonoro. Del recuerdo borroso a la sonoridad de las voces, preponderantemente las femeninas.

El escogimiento de nuestra perspectiva teórica<sup>5</sup> surge luego de conocido el primer manuscrito. Una intuición nos da la propuesta de lectura: evidenciar cómo, en el proceso de



**génesis/transformación/maduración**, la vida simbólica de los textos en estudio está modelada sobre los **ejes semánticos de lo semiótico materno y de lo simbólico**. Porque, siendo la literatura un Sistema Modelizador Secundario, reconocemos en ella la “densidad semántica del arte, inaccesible a otros lenguajes no artísticos...” (Lotman 1970: 36), ya que “...cuando el escritor imite un signo o una palabra dentro de este sistema, su mensaje debe plasmarse, o se plasma con arreglo a este sistema” (Cros 1988: 77). De igual manera reconocemos que el texto artístico, por su capacidad de concentrar información

ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar la nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación con el lector y que enseña a éste (Lotman 1970: 36).

Brevemente explicado. La propuesta teórica de Julia Kristeva parte del binomio lacaniano Imaginario/Simbólico, división que implica la diferencia entre imagen y símbolo; en el primer elemento el yo y el otro aparecen fundidos, es la identificación del sujeto con el mundo que lo rodea; en el segundo, se resalta la escisión entre el sujeto y el mundo circundante. Kristeva convierte ese binomio en **Semiótico Materno/Simbólico**. Lo semiótico materno es la etapa de la energía erótica pre-lingüística y pre-edípica, ligada por ello a lo instintivo. Se asocia entonces al momento en el cual se vive una integración natural y social con la madre y en la cual el mundo se percibe a través de ritmos (latidos) y melodías (movimientos) propios de la matriz. Debe entenderse no como un fenómeno individual sino como el “orden de entendimiento por el cual es posible comprender, desde las iniciales etapas de la vida humana, la emergencia de la subjetividad” (Macaya 1992: 83). Siguiendo a Kristeva, la constitución del sujeto se inicia con el fraccionamiento del orden semiótico, momento conocido como narcisismo<sup>6</sup> (en términos freudianos) y constitutivo de la fase del espejo (en términos lacanianos); es el “momento” en que se inicia una situación de ruptura e independencia, por medio de un proceso de “diferenciación” con lo materno. Este proceso terminará con la fase edípica, ingreso al orden Simbólico. Lo semiótico queda entonces reprimido -marginado del lenguaje lógico sintáctico- y se percibe como **presión** impulsiva sobre el lenguaje simbólico. De aquí que: “el orden de lo semiótico permanecerá subyacente, actuando como fuerza generadora de un discurso alusivo a todo lo que una sociedad dada ha amordazado provisionalmente, para constituirse como tal” (Macaya 1992: 87). La interacción entre estos dos órdenes constituye el proceso de significación; por eso es en el cuerpo de la madre donde se da el entrecruzamiento naturaleza/cultura. El campo semántico del discurso semiótico remitirá y se asociará a lo inconsciente, lo impulsivo, lo reprimido, lo transverbal, lo atemporal, y a las simbologías asociadas a las fuerzas de la madre<sup>7</sup>.

## 1. **Narciso: el manuscrito (primera redacción) 1990**

### 1.1. **La diégesis**

María narra cómo, luego de un año de ausencia, ella y su esposo José regresan a la casa paterna por un llamado de Marta, hermana de la primera. Ella los recibe dando repetidas muestras de agradecimiento. Marta inicia todo un arduo proceso de convencimiento para que

María se quede para siempre en la casa paterna; para lograrlo le recuerda el pedido de la madre: que permanezcan siempre juntas. Finalmente, María y su esposo José acceden quedarse. Es cuando José comienza un asedio sexual hacia Marta, lo cual no es creído por María, ya que José logra convencerla de la locura de su hermana. Luego de una fuerte tensión producto de esa situación, Marta cae en un mutismo y muere. José inicia entonces el mismo proceso con María; finalmente, ésta descubre sus intenciones. José confiesa la verdad: es medio hermano de ellas y ha vengado su bastardía cometiendo incesto con ambas. María entonces lo envenena.

## 1.2. Nuestra propuesta de lectura

La simbología textual de este primer manuscrito metaforizará, en el interior del drama que en él se desarrolla un oscilar entre dos espacios: el orden semiótico y el orden simbólico, privilegiando el primero en aras de una reivindicación del discurso de lo femenino<sup>8</sup>.

## 1.3. El título

El título *Narciso*, operador actancial (Cfr. Hoek 1982), es el nombre de un personaje del mundo mítico greco latino<sup>9</sup>. Tradicionalmente, Narciso ha simbolizado el conflicto de la identidad y de la dualidad de la naturaleza humana; también la relación frágil entre el cuerpo y la conciencia, así como el yo y su apariencia (Cfr. Brunel 1988: 1074-5). A partir de Freud, quien acuña el término “narcisismo primario”<sup>10</sup>, se ha constituido en símbolo de una actitud “autocontemplativa, introvertida y absoluta” (Cirlot 1994: 322). Kristeva, retomando a Freud, se refiere con esa expresión a la etapa previa al inicio de la función simbólica, etapa donde el niño inicia la ruptura de esa totalidad vivida de manera plena y armónica con el cuerpo de la madre. Lo anterior implica, por lo tanto, una necesidad de autocontemplarse como diferente, como separado, pero a la vez una necesidad de identificarse con ese otro-distinto para conjurar, en términos de Kristeva, el “vacío intrínseco en los comienzos de la función simbólica” (Kristeva 1993: 19), éste último, inicio de la diferenciación-separación propia del orden simbólico<sup>11</sup>. Como condensador de sentido, y gracias a su carga connotativa, el título remitirá a ese fenómeno psicoanalítico conocido como el “tránsito” del orden de lo semiótico al orden simbólico, inicio de la construcción del sujeto; así como también del fenómeno de la identidad: enfrentamiento mismidad/otredad.

## 1.4. Retórica de apertura: la circularidad formal y la voz

Desde una perspectiva formal, la apertura<sup>12</sup> y cierre del texto muestran la necesidad de legitimación de la narradora; se abre el texto: “Lo que murmuran de mí no es completamente falso. Pueden creerme”. Luego de un “Todo ocurrió...” que inicia la narración del drama, el texto se cierra, en movimiento circular, con la misma expresión: “Lo que se dice de mí no es completamente falso”. El único cambio, *murmurar* por *decir*, connota que luego de narrada la situación, su “realidad” rebasa la situación de murmullo y adquiere un nuevo estatu-



to: se oye. Esta autoafirmación –**asumir la voz**– implica que María/narradora toma posesión del lugar que la tradición occidental ha otorgado a lo patriarcal. Volveremos sobre el tema de la voz.

Un año después de la separación de las dos hermanas, María regresa a la casa de los padres. En la dinámica textual el año marca, por una parte, el fin de un período: la separación; y por otro, el inicio de otro: el reencuentro, la reintegración y la reivindicación. Coincidente con los postulados de Eliade (1972: 54) para quien el año, como unidad de tiempo desde las civilizaciones arcaicas, ha tenido como rasgo la importancia que se le da al fin y al principio de un período –el ciclo completo de muerte y renacimiento– el texto asume su carga simbólica. Así, el año, símbolo de unión eterna, connota el tiempo circular/mítico y la atemporalidad (Cfr. Perez-Rioja 1984: 66).

### 1.5. El Espacio Marta/Adentro/Encierro

Marta vive en la casa de “los padres” en una fusión presente/pasado: muebles viejos, “penumbra”, recuerdos, fantasmas que se arrastran (irrealidad), rincones, fotografías amarillentas. La ausencia de María fue el motivo de la desintegración y descontrol que se suscitó en la casa, la cual, con su partida, perdió su armónica unidad. Producto de ello y como consecuencia de su soledad, Marta envejece, sufre y se enferma.

En este topos Adentro/Casa/Encierro está siempre presente el recuerdo de la madre en un llamado a la integración. Por eso Marta le recuerda constantemente a María: “Tu lugar es esta casa (...) Juntas éramos felices (...) éramos la *vida* de esta casa” (subrayado nuestro). De igual manera le insiste en que además de la casa, deben compartir los recuerdos y el destino que se les impuso. Es entonces cuando Marta recuerda y “oye” **la voz**<sup>13</sup> de su madre:

Ustedes quedarán solas en el mundo. Cuando nos toque la hora de separarnos y ya no estemos a su lado, apóyense siempre, conserven nuestro recuerdo y no desperdicien la herencia, traten de vivir sin rencor, sin pesadumbre. *Esta casa es el mejor refugio* (cursiva nuestra).

Cuando Marta impone su voluntad y se “encierran” los tres, es cuando la casa los “engulle en cuerpo y alma”.

La casa/origen es símbolo de un estado paradisíaco: vida, refugio, no rencor ni pesadumbre, felicidad, integración, no carencias. Es también un “reino infinito de indiferencia”, expresión ésta que, desde nuestra perspectiva de lectura, adquiere otra connotación: la indiferenciación como un estado de integración total. El llamado de Marta (alter ego de la madre) apela a una vuelta al estado paradisíaco madre/matriz/origen. En él se recuerda y se “oye” la voz de la madre, que se *enmaraña* y confunde con la de Marta. Son voces que, como imán, atraen y llaman al orden.

Es claro también que es después de muerta que la madre adquiere toda su fuerza. Por eso, la dinámica textual recrea el símbolo de la matriz-tumba/nacimiento-muerte<sup>14</sup> reforzando la circularidad ya mencionada:

Es un círculo completo, de la tumba del vientre al vientre de la tumba: una enigmática y ambigua *incursión en un mundo* de materia sólida que pronto se deshace entre nuestros dedos, como la *sustancia de un sueño* (Campbell, Cfr. Bibliografía).

### 1.6. José/Afuera/Intruso

José se había llevado a María y ambos, gozando de un “amor voluptuoso” (en el Afuera) se olvidaron de la casa paterna, olvido que es interpretado por Marta/Adentro como traición a la memoria de los padres. Cuando regresan a la casa, la figura de José acecha siempre desde la “penumbra”, escuchando mientras las hermanas hablan. Cuando empieza a “oscurecer” y lo considera oportuno, sale de esa penumbra e irrumpe con agresividad, con voz “imperiosa... con tono indiscutible y profundo...” en un acto de violación al ambiente y a la atmósfera que reina en el lugar. José siembra la crisis para instaurar la división; su objetivo es vengativo y disociador: dividir y separar a las dos hermanas. En otras palabras, romper el llamado a la integración y sembrar el caos en ese “topos” que intenta volver a gestar y cuyo objetivo se detectará, como veremos, en la maduración de la propuesta textual.

### 1.7. De la penumbra a la oscuridad/noche

El texto “insiste” en localizar a José en la *penumbra*, cuando de acechar (y no de actuar) se trata; la *penumbra* es también el “estado” en que vivía Marta (“entre las penumbras y el resto de los recuerdos”) antes de que se desatara la crisis. Es, sin embargo, en la noche/oscuridad cuando se desata el drama porque, como dice Marta: “Por las noches flota en esta casa la voluntad de los padres”. Además, casi simultáneamente al momento en que la casa engulle en “cuerpo y alma” a las hermanas, María reconoce que “empezó la noche, esa noche larga y pesarosa...”. El movimiento es el siguiente: si bien el proceso se consolida en la oscuridad/noche, principio de lo pasivo, femenino e inconsciente, del útero de materno (cueva, gruta), por oposición a la luz/razón/masculino/Apolo<sup>15</sup>, lo antecede un estado de *penumbra* la cual, en sentido figurado es una aporía: entrecruzamiento de luz y sombra, ni lo uno ni lo otro; la indefinición. Volveremos sobre el tema.

### 1.8. La locura

José/afuera/cordura haciendo eco del consabido patriarcal mujer/locura, acude a este recurso como arma para lograr la desestabilización; la mujer, desde la perspectiva de José es “evaluada” según estereotipos y rasgos de la mitología de lo femenino: Penélope, encierro, locura, objeto de deseo. Veamos sus argumentaciones: la desnudez con que deambula Marta por la casa; la acción de tejer/destejer; y el dar de comer carne a los murciélagos; cuando Marta confiesa que él la asedia sexualmente, él alega que son disvarios de loca, finalmente se convierte en “monstruosamente bella” (el estereotipo ángel/demonio). Sin embargo, lo que es “locura” desde el José/Afuera es un “valor” en el adentro. La desnudez, siguiendo a Eliade, es rasgo constitutivo de un estado paradisiaco; la ausencia de vestidos en una situación paradisiaca es símbolo de ausencia de desgaste y de contaminación; equivale a una integridad y a una plenitud pues: “toda desnudez ritual implica un modelo intemporal, una imagen paradisiaca” (Eliade 1985: 117). El tejer y destejer (anulación simbólica del paso del tiempo, retorno al inconsciente, atemporalidad) es un acto de maduración: una paciente y reposada espera antes de asumir la venganza. Finalmente, la presencia de murciélagos, más allá de reforzar el



ambiente de misterio, es símbolo del ser hermafrodítico (Cfr. Perez-Rioja 1987 y Cirlot 1994), connotando la indiferenciación sexual pre-edípica y por ende, la no carencia. Ahora bien, estas "armas", usadas con afán destructor, se devolverán como un boomerang: el encierro/tejido se convierte en lugar de meditación, donde se "tejerá" (texto/tejido) un nuevo orden productor de sentidos, el orden de lo semiótico materno; la locura, por otra parte, posibilita la "identificación" de las hermanas; todo coadyuvará, luego de la develación de la verdad, a una toma de conciencia. Insertos en esta nueva órbita, la carga negativa de estos elementos se subvierte y se potencializará en beneficio de la propuesta textual.

### 1.9. La crisis

José sale de la *penumbra* y hace su entrada en un acto vengativo para violentar el adentro. Lo arduo del proceso de María es tener que oscilar entre estos espacios, sin tener claro a cuál dar credibilidad. Marta, primera víctima, "enloquece", cae en un mutismo (ausencia de lenguaje), muere y la casa se convierte en un "reino infinito de indiferencia". José, continuando con el proceso de desestabilización, recurre a la misma arma al subsumir a María con su hermana/locura: "María, te pareces a tu hermana Marta. Tiene el mismo gusano de la locura en el cuerpo!". Es cuando María toma conciencia. José confiesa la verdad: es su hermano bastardo y se ha vengado cometiendo incesto con ambas. Ante esa realidad María se venga envenenando a José.

María, integrada con la madre y hermana muertas, luego de identificarse con la segunda en la "locura" renace como ave fenix y desde la casa-adentro-matriz-origen-locura-oscuridad mata al intruso: José-afuera-patriarcal-simbólico.

Ampliamos la anterior interpretación. Si Narciso es símbolo de la etapa previa a la "diferenciación", inicio de la construcción del sujeto (enajenación) ¿simboliza la venganza de José un deseo de volver al estado que perdió? O, ¿será más bien que la madre "atrajo" a José para darle muerte, en una defensa y consolidación de lo femenino/materno? No olvidemos que en la obra la madre legítima a las hijas mientras que el padre deslegitima al hijo.

Por otra parte, recordemos que la razón de la venganza de José es la bastardía; como el nombre del padre (principio patriarcal por excelencia) le es negado y su "ilegitimidad" lo descalifica (no olvidar que una de las tendencias falocéntricas es la racionalización y la estabilización), no tiene acceso legal al orden patriarcal. Por eso su venganza consiste en "apoderarse" de ese nombre exterminando "la legitimidad" depositada en las dos mujeres. Así, desde el Afuera/Orden Simbólico, se venga con el incesto. ¿Y por qué con el incesto? Desde una perspectiva del discurso antropológico, esta es nuestra osada interpretación: cultura es prohibición del incesto; la cultura/orden simbólico/patriarcalismo (legitimación por el nombre del padre) nace "agrediendo" a la naturaleza (prohibición del incesto). José/cultura impugna la prohibición y agrede a lo femenino/madre/naturaleza para consolidarse, vengando así su deslegitimación y exclusión de las leyes del parentesco. Pero no lo logra pues al penetrar en el orden semiótico es envenenado, "muerte" cuyo propósito implica afianzar el espacio de lo femenino.

En la relación título-cotexto<sup>16</sup> el primero, como condensador de sentido, adquiere su significación al remitir a esa etapa transitoria (¿y de pugna?) propia de la construcción del sujeto: Madre/Adentro/Semiótico y José/Simbólico/Patriarcal. Sin embargo, en este primer manuscrito, la propuesta textual lo rebasa, al proponer el afianzamiento de los primeros términos por medio de la muerte de José y lo que a él se asocia: la separación que marcará la diferencia



y la instauración de la relación diádica conducente a la triangulación edípica fundamento del acceso a lo simbólico.

Son entonces dos fuerzas las que mueven en esta primera versión: José, tratando de constituirse en patriarca vrs. las fuerzas de lo femenino pugnando por un lugar. Veámoslo sintetizado en ejes semánticos:

### SEMIÓTICO MATERNO

ADENTRO  
MATRIZ  
MARTA/MARÍA  
PATHOS  
LOCURA  
REPOSO  
INMANENCIA

### SIMBÓLICO

AFUERA  
PATRIARCALISMO  
NARCISO  
LOGOS  
RAZÓN/CORDURA  
AGRESIVIDAD  
TRASCENDENCIA

### Tránsito / fronteras. Propuesta del *Narciso*

Otra opción de lectura es la siguiente. La identificación madre/hermanas y María/Marta (en la "locura") se da en el espacio femenino por excelencia, el Paraíso/origen-/matriz/semiótico; es, por lo tanto, un llamado al afianzamiento de la **mismidad en lo femenino**. Para iniciar el proceso de identidad en **lo femenino** es necesario reconocerse primero en **esa su** mismidad, o sea, reencontrarse en el estadio de identificación especular con la madre (la imagen), donde todo coincide plenamente. Este irreconocimiento –exterminio, por el momento– de la alteridad en el orden patriarcal/José/Simbólico/Otro tiene como propósito reivindicar a las mujeres, regirse por el principio de sororidad y recuperar el orden de lo materno.

Julia Kristeva, al trabajar el concepto de marginalidad aplicado a la mujer, define la feminidad como "aquello que margina el orden simbólico" (Citada por Moi 1988: 173). También apunta que así como lo femenino está marginado en la sociedad patriarcal, lo semiótico está marginado en el lenguaje habitual lógico-sintáctico. Nuestras lecturas coinciden en plantear que la propuesta textual, según se ha esbozado, implica que lo femenino se aleja de su situación marginal y más bien asume una actitud beligerante para afianzarse en su enfrentamiento con el otrora centro/patriarcal/simbólico. En fin, *El Segundo Sexo* ya no desea ser el Otro. Vamos a la segunda versión, donde el proceso continúa su maduración y se perfila con más claridad.

## 2. *Narciso*: segunda versión. Monólogo

Cambios en la diégesis, reforzamiento de ejes y oposiciones de sentido, presencia de fenómenos recurrentes y "arrepentimientos", aportan nuevos matices que profundizan la propuesta inicial.

En esta segunda versión, el proceso y el clímax son más dolorosos y confusos para **María/Ofelia**; más violentos y agitados para Marta. En relación con el destino de los personajes, ni



Marta ni Narciso “mueren” en el sentido estricto de la primera versión. Sobre esta base trabajaremos la simbología textual con el propósito de proponer lo siguiente: la recuperación de lo materno no implica “matar” lo patriarcal/simbólico, sino “desjerarquizarlo” y reubicarlo dentro de un nuevo sistema.

## 2.1. Onomástica y retórica de apertura

El primer rasgo significativo es el afianzamiento del carácter simbólico del título al nombrar también al personaje masculino; José es ahora Narciso. María es, ahora, Ofelia, locura y amor desgraciado<sup>17</sup>. El traslado del nombre propio femenino religioso por excelencia al de los mitos literarios es un traslado de “dirección” y de carga semántica: María, símbolo de no pecado sube al cielo; mientras que Ofelia se ahoga:

A orillas de un riachuelo en donde crece un sauce,  
que sus plateadas hojas en su **espejo refleja**.

Allí se dirigió, con guirnaldas fantásticas...

Y al subirse a colgar su corona silvestre,  
una rama envidiosa se desgajó, y cayó  
con sus trofeos agrestes en el gimiente arroyo.

Se extendieron sus ropas y por un breve rato  
cual si fuera una **ninfa** la llevaron

flotando, mientras ella iba **cantando antiguas  
baladas, inconsciente de su propia desgracia,  
o como una criatura hecha para vivir  
en aquel elemento...**

(Shakespeare, Trad. Joaquín Gutiérrez 1988: 133, destacado nuestro).

Las circunstancias y rasgos de la muerte de Ofelia, bastante significativos en relación con nuestra propuesta, son inseparables del agua y elementos afines como ninfa, arroyo, espejo/reflejo (Narciso); su destino será el mar/agua, símbolo del elemento femenino por antonomasia, evocación del útero materno.

El nuevo destinatario, que se conoce hasta el final, es ahora la madre: un hablar de mujer a mujer y de madre a hija. Desaparece la urgencia de “legitimación” que detectamos en el primer manuscrito.

## 2.2. Confrontación Madre/Semiótico-Padre/Simbólico

Hay un claro robustecimiento de la figura materna. El haber traicionado la “casa paterna” del primer manuscrito se convierte en haber traicionado la “voluntad de nuestra madre”. Esta *madre* se desadjetiva y pierde el artículo para convertirse en “Madre” (así, con mayúscula) símbolo de “omnipotencia”. Su voz va adquiriendo diversos matices: ahora no sólo se recuerda sino que se sonoriza, pues se “oye entre las penumbras”, es “errante”, “prohíbe” y cuando “nos habla, su voz es una tormenta y nos sacude”, muestra de fuerza irresistible. El “crescendo” continúa. El párrafo donde ella toma la voz, señalado en el primer manuscrito, se transforma de la siguiente manera:

Esta casa es su refugio contra los rencores. Vivan aquí para siempre, hijas. Cuando nos toque la hora de separarnos y ya no tengan que escucharme, quédense juntas, conserven los recuerdos, salven la herencia, traten de acallar las pasiones, envejeczan juntas, mueran juntas (destacado nuestro).

La última frase del primer manuscrito se traslada, con un cambio, al inicio de esta segunda versión: de "mejor refugio" a "refugio contra los rencores", fortaleciendo lo paradisíaco/matriz. Se incluye la palabra "separarnos", lo que muestra la indefectible desintegración de ese "topos". En vez de "cuando no estemos a su lado" (se refiere a padre y madre) la madre dice "(cuando) ya no tengan que escucharme", muestra, por una parte, de su individualización, y también de una represión de lo semiótico al asumir lo simbólico.

Surge, no gratuitamente, la necesidad de un leitmotiv (significativo por su carácter rítmico y repetitivo): "Hijas, vivan juntas, envejeczan juntas, mueran juntas..." que atravesará el texto y que hará eco con la voz de Marta. Esto, unido al hecho de que es después de muerta —el ahora del texto— cuando la madre adquiere toda su fuerza y no cuando es recordada como impotente ante la violencia del padre, consolida la simbología Nacimiento/Muerte-Matriz/Tumba: —"Nuestra madre quiere que muramos juntas, para salvarnos". En esta segunda versión, la madre sabe (como también Marta) de la existencia de Narciso; sin embargo jamás lo nombra. La casa —inseparable de la madre— atrae ahora con "fuerza incalificable"; antes las engullía, ahora las "devora". La atracción adquiere un carácter más violento.

En lo formal, es claro que toda la adjetivación connota en el Adentro/Matriz una atmósfera enrarecida y un ambiente de misterio que recrea la simbología de las fuerzas asociadas a lo materno.

Por otra parte, el padre, que en el primer manuscrito aparece fundido en la expresión "padres", en esta segunda versión se personifica, autoritario y dominante, en el ruido de un bastón, claro símbolo fálico del poder, de arma de castigo y también de muerte<sup>18</sup>: "El bastón de tu padre resonó contra el piso, entre relinchos lejanos." Su violencia —daba de bastonazos y golpes a las hijas— hace decir a Ofelia que "le sobraba la cólera". En esta segunda versión se recrea el entierro del padre, gracias al esbozo de monólogo interior —"Yo me llené de voces"— en el cual Ofelia, mediante las voces del sacerdote y de Narciso interactuando con la suya propia, narra lo ahí ocurrido, momento en el que Ofelia se alegra "de enterrar su bastón en la misma tierra...". La relación y aparente complicidad Padre/Narciso es congruente con las fuerzas que están en juego y símbolo de una amenaza que acecha: la triangulación edípica.

En síntesis, la figura de la madre, que se consolida sin discusión, más la aparición del padre/bastón refuerzan el antagonismo Madre/Semiótico-Padre/Simbólico.

### 2.3. Narciso

Son varios los cambios fundamentales. Las constantes visitas de Narciso a la casa, donde es **innombrado** por las mujeres: "la madre no lo mencionaba jamás (...) y Marta lo rehúsa...". Por otra parte, la siguiente ambigüedad: a mayor fuerza sexual menor presencia física/espacial en el "topos"; porque sus actuaciones individuales son más agresivas y violentas, pues incursiona con una "intervención brutal" cuando las hermanas conversan; habla



“imperiosamente” y su voz produce miedo en Ofelia. Su agresividad sexual se exagera y como “animal agitado” despliega sus deseos dando “gritos espantosos (...) undiendo las uñas (...) lacerando (...) desgarrando (...) mordiendo (...) lamiendo (...) con fuego animal”. Es más malévolo y es un “hombre a quien todos observaban sin misericordia”. Sin embargo, en proporción inversa, hay un desdibujamiento cuando de circular por la casa/matriz se trata: está “rígido (...) acecha desde la penumbra (...) tiene *aire de cosa muerta*” (destacado nuestro). En esta segunda versión, acorde con nuestra propuesta, las actuaciones de Narciso enfatizan el oscilamiento libido-instinto/razón-logos. Finalmente, y lo más significativo, es que no muere envenenado sino que se va “para siempre”, lo cual implica, dentro de la lógica del texto, una forma “desdibujada” atenuada y ambigua para referirse a la muerte. ¿Por qué este cambio con el primer manuscrito?

#### 2.4. Ofelia/Marta y El Paraíso Perdido

A diferencia del primer manuscrito, Marta intuye y adelanta información de que algo “horrendo” va a suceder: “Madre lo sabe, Madre me lo ha dicho (...) Es algo sucio”. Ella prefirió quedarse en el encierro venciendo “los deseos”, deambulando y oyendo constantemente la voz de la madre, que le “prohíbe” salir de la casa. Todas sus actuaciones son más violentas pues si bien en la primera versión pide que María/Ofelia y José se queden, en ésta insiste en que sólo sea Ofelia, y en que es necesario expulsar a Narciso, porque: “Narciso acabará con nosotras (...) dile a Narciso que se vaya”. También se exagera su “locura”, pues salmodea “oraciones sobre la inocencia (...) teje y desteje (...) Lloro y río al mismo tiempo (...) se muda y desnuda...”. En esta versión Marta tampoco muere, sino que es enviada a un Sanatorio.

Las hermanas añoran el pasado “con lágrimas en los ojos” y se refieren constantemente al jardín, mencionado tangencialmente en el primer manuscrito. No olvidan cómo “El jardín nos ofrecía pequeñas felicidades”, ni cuando la “glorieta de campanulas azules” y el “columpio de banquetas blancas” eran el refugio contra las arbitrariedades del padre. Porque Marta corría “hacia donde años atrás se había mecido el columpio de nuestras fugas de llanto”. No es gratuito que Ofelia “reconozca” en Marta “la dulzura de su rostro en la infancia”. Ido ese jardín ahora se siente su “perfume de magnolias marchitas”. La niñez y el jardín evocan el reino privilegiado de unión con la madre.

Es reconocida, como constante en todas las culturas, la capacidad simbólica del jardín: “jardín es el símbolo del Paraíso terrestre, el centro del Cosmos, del Paraíso celeste y de estados espirituales que corresponden a viajes paradisíacos” (Chevalier 1995: 531). Los rasgos que adquiere el jardín apuntalan la imagen de la matriz/paraíso perdido: en él hay movimientos que evocan tiempos perdidos (mecerse en hamacas para olvidar el dolor, columpios de banquetas blancas), ritmos (musicalidad del leitmotiv) y viejas canciones de niños canturreadas por Marta. La “locura” de Marta se manifiesta también cuando recorre, incansablemente, los senderos del jardín y cuando desnuda se envuelve en encajes blancos, lo que nos recuerda que el símbolo del blanco, como suma de los tres colores primarios, es la totalidad. Vemos cómo se subsumen los siguientes rasgos: desnudez/blancura/pureza/locura en un topos paradisíaco que se perdió y al cual se añora volver por medio de una “búsqueda de la inocencia”.



## 2.5. Crisis y Desenlace

Cuando Narciso dice: "No eres Ofelia, te llamas Marta", la sensación de Ofelia es caótica: "Yo no era yo. Yo no era nada" (nótese la fuerza de estas dos oraciones consecutivas). Es en este momento cuando en su mente coinciden el bastón del padre, la voz de la madre "vivan juntas, mueran juntas...", columpios vacíos. Le narra entonces a la madre —ahora destinatario— toda la verdad; se cierra el texto en forma harto significativa:

Así fue, madre, te lo digo ahora, mientras se arrastran las hojas secas por el corredor, y me despojo también yo de mi vestido, porque he de recorrer desnuda y para siempre las penumbras de esta casa en busca de la inocencia <sup>19</sup>.

La desnudez y la búsqueda del estado de inocencia reafirmarán, con un nuevo matiz, la propuesta del primer manuscrito. Hacia esa orientación vamos.

## 2.6. Reafirmación de la simbología textual

En el primer manuscrito, el desenlace fue tan claro que permitió plantear que más allá del oscilamiento entre los dos espacios, hay un "triumfo" de lo semiótico materno en virtud de la muerte de Narciso y de la confesión de María a los jueces. Sin embargo, en esta segunda versión hay un cambio sustancial: el proceso es más doloroso y la actitud de Ofelia luce más "debilitada", pues toma conciencia de que "los deseos de otros se nos imponen muchas veces con el arrebato de la fatalidad"; además, no da muerte (en sentido literal) a lo patriarcal/simbólico. Significativamente, se robustece el estado de *penumbra* <sup>20</sup>, pues es en la penumbra cuando se oye la voz de la madre muerta y es también el ambiente que reina en el cuarto en el que teje y desteje Ofelia.

¿Por qué no "mueren" Narciso y Marta"? No "pueden" morir porque lo que ambos representan son los dos órdenes constitutivos del sujeto. Y porque, si bien hay que rescatar y hacer emerger lo semiótico, no se puede vivir sólo en ese espacio: la constitución del sujeto implica dar el salto al vacío y aceptar la diferencia. En esta versión el desenlace apunta más bien hacia un alejamiento ("¿irse para siempre?") y desplazamiento de lo Narciso/Simbólico para, como en el mito, Narciso al fin, renacer purificado; recordemos también que Ofelia se alegra de haber enterrado el bastón del padre en la tierra (¿para un nuevo resurgimiento?). También la inclusión de Marta/Semiótico en el Sanatorio es un distanciamiento/purificación. Será entonces Ofelia la que irá en procura de la **búsqueda de la inocencia**. A partir de lo anterior proponemos lo siguiente: a) la recuperación de lo semiótico materno se encamina hacia un replanteamiento de los órdenes hasta ahora jerarquizados; b) la ubicación de José/Narciso y Madre/Marta en la penumbra, implica que esos dos órdenes, tradicionalmente jerarquizados, comparten ahora un espacio que connota indefinición, ni lo uno ni lo otro. Estamos ante un nuevo ordenamiento del sistema: la base dialéctica de los ejes semánticos, más allá de buscar una síntesis, plantea una solución aporística (estado de penumbra, ni lo uno ni lo otro) porque ambos, "purificados" y replanteados, compartirán un espacio donde lo semiótico/materno juegue en un tú a tú con lo patriarcal/simbólico, inaugurando un nuevo orden de diferencias no jerarquizadas. Retomaremos el tema al cierre del trabajo.



### 3. Narciso: tercera versión. Libreto de radioteatro

La anterior es la versión definitiva en cuanto a la diégesis se refiere. Los cambios que aparecen en la tercera y cuarta versiones están condicionados por los nuevos códigos de comunicación y refuerzan, especialmente, todo lo relacionado con el discurso de lo semiótico materno. Daremos énfasis a lo más significativo.

#### 3.1. Retórica de apertura

Se inicia lo que llamaremos el texto/sonoro<sup>21</sup> con un motivo musical: la música/ritmo precede a la palabra. El *incipit* es un diálogo entre Marta y Ofelia donde la primera, con un “Gracias por venir”, marca lo que empieza a manifestarse como una actitud más afectiva. Si bien Ofelia sigue siendo la narradora, sus apariciones como tal, dentro de esta nueva lógica, disminuyen cuantitativamente.

#### 3.2. Madre/Casa

Un rasgo relevante es la individualización de la voz de la madre muerta y el reforzamiento del leitmotiv. Volvamos al seguimiento que hemos dado a sus palabras:

Vivan aquí para siempre, hijas. Cuando nos toque la hora de separarnos y ya no tengan que escucharme, quédense juntas, conserven los recuerdos, salven nuestra herencia, traten de ignorar las pasiones, envejecan juntas, mueran juntas. Esta casa es su refugio contra los rencores.

El único cambio –en relación con la segunda versión– es la reubicación, al final del párrafo, de la expresión “Esta casa es su refugio contra los rencores”; es el ámbito para un nuevo replanteamiento. El leitmotiv se mantiene con una interesante modificación: lo comienza la madre y lo termina Marta; el recurso de la fusión de la voz de la madre/Marta se refuerza aún más en esta versión.

#### 3.3. Narciso

Sus rasgos se mantienen en lo sustancial: agresividad sexual (libido frente a razón) y un mayor desdibujamiento en cuanto a presencia física en el topos. Se le nombra ahora dos veces como “cosa muerta que nos mira desde la penumbra”; su voz es “oscura (...) densa y lejana.”

#### 3.4. Marta

Añadiendo un rasgo a su locura es interesante destacar que ahora explicita la letra de las canciones:

Canta, niña, canta, y deja de llorar,  
canta, niña, canta, para que seas feliz...

El contenido y lo rítmico de la canción están obviamente relacionados con nuestra propuesta.

### 3.5. El cierre

Dos son los cambios: las palabras de Ofelia “Así fue, madre, te lo digo...” son ahora “Así fue, mamá, te lo digo...”; el cambio de *madre* por *mamá* marca una actitud más coloquial y cercana, acorde con la del *incipit*.

## 4. *Narciso y las dos hermanas: versión final*

El título, el *incipit*, el cierre, y cambios en el leitmotiv nos dan la pauta para sintetizar los rasgos más relevantes que amalgaman la propuesta.

### 4.1. El título

El cambio en el título afirma su simbología: están presentes los dos términos en pugna; se incluye en él lo hasta ahora excluido: lo femenino y la sororidad. El recurso de “*las*” (exclusión de “*sus*”) marca un distanciamiento Narciso/hermanas, acorde con la propuesta textual. La característica esencial del título —ser condensador de sentido— se muestra con toda claridad.

### 4.2. La retórica de apertura y de cierre

Veamos la fuerza del *incipit*. Seguido del necesario motivo musical, es la voz de la madre —con el leitmotiv— la que inaugura el texto: “Vivan juntas, envejeczan juntas, mueran juntas...”. Este recurso se potencializa en esta última versión: inicia el texto, lo repite en versión completa en varias ocasiones, se funde con la voz de Ofelia y, significativamente, se divide y algunos de sus fragmentos (“mueran juntas”, *por ejemplo*) se intercalan como motivo musical entre los diálogos; el leitmotiv se ha interiorizado en las hijas y como una de las “*vozes*” del habitat, va marcando el **ritmo** de los acontecimientos.

Continúa Ofelia, diciendo:

También yo he comenzado a morir en esta casa, donde todo está muerto. Te lo cuento ahora, mamá, porque siempre quisiste que Marta y yo te complaciéramos en todo y espero lograrlo al menos esta noche en que me confieso ante ti.

Es un fortalecimiento de la simbología vida/muerte-matriz/tumba, ámbito de la purificación y replanteamiento, topos en el que Ofelia hará su confesión. Nótese un matiz cariñoso y coloquial y un afán de Ofelia por “complacer” a la madre. Ofelia parece ahora gozar de la paz que traerá la confesión.

Vuelve a aparecer la circularidad formal que detectamos en el primer manuscrito y que se perdió en los textos intermedios. Porque Ofelia se dirige directamente a la madre en el *incipit* y en el cierre; inicia y cierra su diálogo con el tema de la muerte y con la confesión.

Veamos el cierre.



Así fue, mamá, te lo confieso ahora, mientras se arrastran las hojas secas por el corredor y me despojo también yo de mi vestido, porque he de recorrer desnuda y para siempre las penumbras de esta casa en busca de la inocencia.

El “confieso” (en vez del “*te lo digo*”) le da seriedad testimonial, no exenta del tono coloquial marcado por el “*mamá*” y el uso del pronombre “*te*”. La circularidad temática, donde destaca la fuerza del símbolo Matriz-tumba/Vida-muerte, es evidente: el “comenzado a morir” del incipit es, en el cierre, un “buscar la inocencia”...para renacer, decimos. Porque tumba, siguiendo a Cirlot es “lugar de transformaciones y símbolo del inconsciente (...) símbolo maternal y femenino...” (Cirlot 1994: 452). Es, repetimos, un morir para renacer/salvarse. El círculo (sin principio ni fin) también emula la aporía que, en tanto alternancia insoluble y no sintetizable, tampoco tiene principio ni fin.

No es gratuito que en este último título estén presentes los dos términos de la aporía.

## 5. Recapitulando...

Desde una perspectiva de la diégesis, el proceso de Ofelia es el siguiente: en el primer manuscrito trata de legitimarse como mujer y ante los jueces. Los procedimientos retóricos que surgen en el curso de la escritura de los otros borradores conducen a que en la versión final, totalmente legitimada, se confiese ante la madre (de mujer a mujer, de madre a hija), confesión que, más allá de la catarsis, es la confirmación de un compromiso adquirido; por eso su actitud es cercana y solidaria. Todo ese cambio de matices en la relación de las mujeres quedó mostrado, especialmente, en los diferentes *incipit* y *cierres*<sup>22</sup>.

La voz de la madre, un tanto borrosa –aunque siempre enfática– del primer manuscrito va adquiriendo, en un constante *crescendo*, espacio, sonoridad y fuerza. Porque su voz, dijimos, llega a abrir el drama; su leitmotiv se funde e interactúa con las otras voces, con más fuerza en la última versión; se convierte en interlocutora de la confesión de una experiencia que, en última instancia, ella provocó; sus designios se cumplen (su voz/mandato es oída) pues Ofelia regresa a la casa “en busca de la inocencia”. El lugar privilegiado que ha tenido la voz dentro del logocentrismo occidental –“es por la voz que el pensamiento se hace presente, para constituir así su plasmación y su evidencia”– (Macaya 1992: 67) ha sido usurpada por las mujeres.

El enfrentamiento Madre/Semiótico-Padre/Simbólico se va agudizando conforme madura el proceso. De igual manera se agudiza, por un lado, el desdibujamiento físico/espacial de Narciso (aire de cosa muerta, rígido, innombrado) y, por otro, su oscilamiento libido/instinto-razón/logos.

Mantenemos las propuestas alternativas de interpretación que surgieron de la lectura del primer manuscrito: a) la venganza de Narciso por la deslegitimación paterna, apropiándose del nombre por medio de un agresivo intento de apropiación de la legitimidad depositada en las mujeres; b) Narciso/incesto como símbolo de cultura=agresión a la naturaleza y la consecuente añoranza por el paraíso materno; c) el llamado de la “*Madre/mamá*” a las hijas y su identificación en aras de una toma de conciencia de su **mismidad** como símbolo del proceso de legitimación de lo semiótico materno.



## 6. Retomando los hilos del proceso de escritura

El proceso de escritura se construye en un movimiento creciente que enriquece y recupera, sin lugar a dudas, la dinámica y el campo semántico del eje de lo *Semiótico/Materno*: ritmos, movimientos, inocencia, oscuridad, cantos infantiles, blancura como pureza y totalidad, esbozo de monólogo interior, indiferenciación de voces en el leitmotiv, integración, atemporalidad, indiferenciación; todo ello gracias a la densidad propia del texto literario y a su “capacidad específica de guardar información” (Cros 1988: 71), la cual, siempre siguiendo a este estudioso, “sólo puede aparecer como tal cuando hayamos descodificado la serie de mediaciones que necesita para dar su significación” (Cros 1988: 71).

Se anudan los hilos a partir de la relación título-cotexto: a) Narciso, como símbolo de la etapa de unión e integración con la madre, se recrea en el orden de lo *Semiótico Materno*, paraíso perdido, espacio del “egoísmo del instinto de conservación; egoísmo que atribuimos justificadamente, en cierta medida, a todo ser vivo” (Freud 1973: 8). Y en su corolario, la identificación entre las mujeres; b) Narciso, como etapa previa a la triangulación edípica –la evolución del yo “es un alejamiento del narcisismo primario”– (Freud 1973: 35), se recrea en el oscilamiento y transición entre los espacios *Semiótico Materno/Simbólico*. Este oscilamiento tuvo, a su vez, dos etapas en relación con los órdenes en pugna. Por un lado, una recuperación y “resurrección” de un orden tradicionalmente amordazado y subyugado que, dentro de la simbología textual, se recupera y se dignifica. Por otro, el orden patriarcal replegado, desdibujado y desenmascarado, pero Narciso al fin, con la posibilidad de renacer purificado y replanteado.

El cierre del texto afianza nuestra propuesta ya explícita en el segundo borrador: un llamado, a los dos órdenes en pugna, a la búsqueda de la “inocencia” para, por la “muerte”, resurgir purificados e ir al encuentro de un lugar desnudo de rencores, *reino infinito de indiferencia*, donde, replanteados, se forje una aporía (¿utopía?): un sistema de diferencias no jerarquizadas<sup>23</sup> donde esa diferencia fluya sin necesidad de síntesis.

Terminamos con este pensamiento. “Un proyecto borroso en la memoria, inspirado en rumores” –palabras del escritor– llega a feliz término en un texto literario. El proceso de escritura –de la primera intuición a su primera concreción textual– estuvo marcado por un movimiento del adentro hacia el afuera, recordando (¿o proponiendo?) como germen del texto artístico el espacio adentro/inconsciente/semiótico. La construcción textual de la dinámica de los espacios y la atmósfera del texto dejaron aflorar lo que subyace desde el primer manuscrito y que resume el epígrafe de este trabajo: un llamado (¿o el anhelo?) al paraíso-/madre/matriz, punto de arranque y marca indeleble en el proceso de escritura. El discurso de lo semiótico materno, como “discurso subyacente” ejerció su **presión** sobre el lenguaje simbólico y se convierte en fuerza generadora y estructuradora del proceso de escritura y de la propuesta textual.

## Notas

1. La producción de Radio Universidad (1992) fue dirigida por Eugenia Chaverri, con música de Luis Diego Herra y las voces de Roxana Campos (Ofelia), Vicky Montero (Marta), Rodrigo Durán (Narciso), Marta Matamoros (la madre) y Rodolfo Araya (sacerdote).



2. La primera versión es, en sentido estricto, un manuscrito. Los otros textos son “borradores” en computadora.
3. No abordamos la posibilidad de estudiar el manuscrito en su “fisiología”, como una de las opciones que propone Leclerc, pues es un texto bastante acabado.
4. El epitexto contempla entrevistas al escritor. Lo entrevistamos en mayo de 1996, fecha de inicio de este trabajo.
5. El interés de aplicar estas perspectivas teóricas lo motivó el curso de maestría “*Teoría del Género y Literatura I*”, impartido por la Dra. Emilia Macaya.
6. Rebase nuestros propósitos referirse a la problemática, que en torno a los términos narcisismo, narcisismo primario, narcisismo secundario, se da entre estudiosos del psicoanálisis.
7. Si bien el apoyo teórico está basado esencialmente en Kristeva, incluiremos, dentro de un marco de pertinencia, algunos otros conceptos de la crítica literaria feminista.
8. La propuesta teórica de Kristeva no establece relación entre el sexo del escritor y el “estilo” –femenino o masculino– del texto.
9. El nombre propio dentro de un texto ficcional se carga de sentido y se convierte en un signo “hiper-semántico”, “*un signo voluminoso, un signo siempre grande, grueso, de un espesor lleno de sentido*” (Hoek 1981: 230).
10. Cfr. Cita 6.
11. Cfr. Emilia Macaya. 1992. Editorial de la Universidad de Costa Rica. *Cuando estalla el silencio. Para una lectura femenina de textos hispánicos*. Colección Identidad Cultural Latinoamericana.
12. Seguimos los planteamientos de Claude Duchet. 1980. “L’idéologie de la mise en texte”. *La Pensee*. No. 215, París.
13. Con esto queremos decir que la narradora da la palabra a la madre. Este párrafo será analizado a través de todos los textos, pues, con variaciones, se mantiene en las cuatro versiones.
14. El símbolo de tumba para Cirlot es: “*Cuerpo material, lugar de transformaciones y símbolo del inconsciente. También puede ser símbolo de lo maternal y femenino en términos generales* (1994: 452).
15. El condensado semántico oscuridad/matriz se expande en la figura de la bruja, la sibila, Proserpina y muchas más.
16. Siguiendo a Leo H. Hoek (Cfr. Bibliografía) el cotexto es el texto despojado de su título.
17. Cfr. cita 9 en relación con la carga semántica de los nombres propios.
18. Recordemos que Edipo utilizó un bastón para matar a Layo.
19. Este cierre se mantiene en las versiones siguientes.
20. Cuantitativamente se duplica el número de menciones de este rasgo.
21. Con esto queremos decir que trabajamos con la versión textual, ya que el análisis de los códigos sonoros (voces, formas rítmicas y musicales, silencios) desborda nuestros propósitos.

22. En esta última versión son más claras las marcas de ese tono más coloquial y cercano.
23. La teoría de la diferencia tiene su asidero teórico en Jacques Derrida.

## Bibliografía

- Brunel, Pierre. 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. París: Editions du Rocher.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1994. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cros, Edmond. 1988. "Introducción a la Sociocrítica" (Conferencias No. 1 y No. 2). *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. X (1): 69-83.
- Duchet, Claude. 1980. "L'idéologie de la mise en texte". *La pensee*, 214.
- Eliade, Mircea. 1992. *El mito del eterno retorno*. Séptima reimpresión. Barcelona: Alianza/Emecé.
- Ferrater Mora, José. 1971. *Diccionario de filosofía*. 5a. edición. Tomos I y II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Freud, Sigmund. 1973. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Genette, Gerard. 1987. *Seuils*. París: Editions du Seuil.
- Guerrero, Gustavo. 1993. "Poner la escritura por obra: perspectivas de la crítica genética en América Latina". *Colección Archivos: hacia un nuevo canon*. París: Revista Iberoamericana/ Colección Archivos.
- Grimal, Pierre. 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Herra, Rafael Ángel. 1992. "Narciso y las dos hermanas". *Revista Escena*, 14 (30). Universidad de Costa Rica.
- Narciso*. El manuscrito y los borradores siguientes que nos fueron entregados para efectos de este trabajo.
- Hoek, Leo H. 1981. *La Marque du Titre*. The Netherlands: Moutoun Editeur.
- Kristeva, Julia. 1993. *Historias de amor*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Leclerc, Yvan. 1995. "Manuscrits l'ouvre en chantier". *Le Magazine Littéraire*. 330: 118-27.



Macaya, Emilia. 1992. *Cuando estalla el silencio*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Moi, Toril. 1988. *Crítica literaria feminista*. Barcelona: Ediciones Cátedra.

Perez Rioja, J. A. 1984. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.

Shakespeare, William. 1988. *Hamlet*. México: Editores Mejicanos Unidos.

## 0. Introducción

El poco conocido cuento de Narciso y las dos hermanas, escrito por Emilia Macaya, es una de las escrituras más interesantes que he leído en los últimos años. Este relato, que se

