

Mito, sueño y escritura de la ambigüedad: "El hombre que siempre soñó" de Cristina Rivera Garza

Margherita Cannavacciuolo
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

ABSTRACT

This paper considers how the short story "El hombre que siempre soñó" (2002) by Cristina Rivera Garza is built around three discursive axes. The first axis refers to a "realistic" narrative, following a chronological development of the history. The second one is articulated according to the dream as an interruption of the conventional flow of time, and through the incursion of the "revealing moment" (Zambrano, 1986). Between those two axes, we can find a third one, which is made in the latent construction of the mythical isotopy related to the ancient Mexican mermaid in the myths of the origins. The mythical image works then as an "interpreter" (Herrero, 2006) of "reality" and its hermetic background, and it configures as origin and motor of the dream.

Keywords: Contemporary Mexican Literature, dream, myth, mermaid, ambiguity.

El presente estudio analiza cómo el relato "El hombre que siempre soñó" (2002) de Cristina Rivera Garza se construye alrededor de tres ejes discursivos. El primero remite a una narración "verosímil", de acuerdo con un desarrollo cronológico de la historia. El segundo se articula según la arbitrariedad onírica, como interrupción del fluir convencional del tiempo por la incursión del "instante revelador" (Zambrano, 1986). Entre estos dos ejes, un tercero se realiza en la construcción latente de la isotopía mítica relativa a la Chanclana, antigua sirena mexicana en los mitos de orígenes. La imagen mítica funciona como "interpretante" (Herrero, 2006) de la "realidad" y de su fondo hermético, a la vez que se configura como origen, motor y huella del sueño.

Palabras clave: Literatura mexicana contemporánea, sueño, mito, sirena, ambigüedad.

Soy sirena encantada
porque Dios lo decretó
por él fui sacrificada...
por eso me encuentro yo,
por eso me encuentro yo,
en la inmensidad del agua.
Canción huasteca

El soñar y aún más el ensoñar es el primer despertar.
María Zambrano (1986: 134)

Io dico al mio sognatore ch'io sono un sogno; io voglio ch'egli sogni di sognare.
È una cosa che accade anche agli uomini, non è vero?
E accade allora che si sveglino quando si accorgono di sognare?
Per questo son venuto da voi e per questo vi ho detto tutto ciò
e vorrei che colui che m'ha creato si accorgesse in questo momento
ch'io non esisto come uomo reale
e nell'istante medesimo finirei d'esistere anche come immagine irreale.
Giovanni Papini (1906: 111-112)

En el panorama de la literatura mexicana contemporánea Cristina Rivera Garza (1965) destaca como una de las figuras más sobresalientes. Autora de relatos, novelas, ensayos y poesías, ha recibido muchos galardones como el premio Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí (1987), el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero (1997) y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001) por su novela *Nadie me verá llorar* (1999), traducida a varios idiomas. Sus relatos aparecen en prestigiosas antologías: "El último verano de Pascal", "El desconocimiento" y "Hoteles vacíos" han sido seleccionados para formar parte de *Los mejores cuentos mexicanos*, en las ediciones de 2001, 2003 y 2006 respectivamente; mientras que "El gesto de alguien que está en otra parte" es antologado en *México sabe México* (2010). Entre las varias propuestas que animan su literatura, un tema que aparece como recurrente es la indagación sobre el encuentro imposible con la otredad, identificada tanto con lo ajeno como con lo propio, que los personajes representados experimentan, lo que produce el profundo e inabarcable desarraigo que los caracteriza. El relato "El hombre que siempre soñó", contenido en el volumen *Ningún reloj cuenta esto* (2002), proporciona tal vez uno de los mejores ejemplos de lo afirmado, dado que el desajuste de los personajes se logra a través de una estrategia formal basada en la ambigüedad que desborda el ámbito de la diégesis, envolviendo también el nivel extradiegético.

Álvaro y Fuensanta son un joven y tranquilo matrimonio mexicano. Durante un viaje al Nevado de Toluca, en un paseo nocturno a solas por el pueblo, el hombre presencia una escena singular: desde la rendija de una ventana, una mujer vestida de azul y un hombre “a todas luces cruel” (109) acaban de hacer el amor. Al día siguiente, el protagonista descubre a Fuensanta charlando en la cafetería del hotel con Irena, en la cual reconoce a la mujer vista la noche anterior. A partir de ese momento, Irena aparecerá en la vida del protagonista de manera intermitente, pero se convertirá en una presencia constante, rodeada por un misterio que el personaje, y con él el lector, intentará resolver. Supuestamente Irena Corvián es una botánica que está llevando a cabo un estudio para un centro de investigación de Arizona, y es también mujer de Héctor, un político mexicano brutal y violento. Sin embargo, un episodio inesperado revelará a Álvaro la posibilidad de que, tras su apariencia de científica, Irena podría encarnar también a la Chanclana, antigua sirena habitante de la laguna sagrada en la cumbre del Nevado de Toluca. El final abierto del cuento no coincide con una resolución del enigma, sino más bien con una reafirmación de la ambigüedad semántica sobre la cual se construye el personaje de la mujer y que se extiende a los otros personajes y a la escritura misma.

El presente estudio pretende analizar cómo en el relato el dispositivo de la escritura se construye alrededor de tres ejes discursivos paralelos y entrelazados. El primero remite a una narración que se podría clasificar como “realista” o “verosímil” –teniendo en cuenta las convenciones, relativizaciones y limitaciones que dichos términos implican– y que corresponde a un desarrollo cronológico de la historia. El segundo, en cambio, remite a la dimensión del sueño y se articula según la arbitrariedad onírica, como interrupción del fluir convencional del tiempo a través de la incursión y la imposición del “instante revelador”, según el planteamiento de María Zambrano (1986). Dentro del régimen supuestamente realista de la primera línea se verá cómo la ambigüedad de la escritura alude constantemente a la incursión del sueño sirviéndose de una “lógica de epifanías textuales o intertextuales” (Zavala, 2004, p. 24).

Entre estos dos ejes, es posible detectar la presencia de un tercero, intermedio, que se realiza en la construcción latente de la isotopía mítica relativa a la imagen de la sirena y que adquiere especificidad epifánica en la referencia explícita a la Chanclana, antigua sirena mexicana en los mitos de orígenes. En este sentido, la imagen mítica, por un lado, funciona como “interpretante” (Herrero, 2006) de la “realidad” y de su fondo hermético, y, por el otro, se configura como origen, motor y huella del sueño, en tanto que permite el acceso a la dimensión onírica y la incursión del sueño en la realidad del personaje, a la vez que revela el ambiente onírico de su gestación. El mito llega a constituir un pre-texto, en el doble sentido de algo que precede a la escritura, pero también de

algo de lo que la escritura se sirve trascendiéndolo, para desarticular la realidad y su discurso y proponer un nuevo planteamiento ontológico y estético.

Desde el punto de vista formal, al mismo tiempo, la sirena se convierte en figura de la ambigüedad, porque ficcionaliza el carácter huidizo que caracteriza el relato examinado, así como toda la narrativa breve de Rivera Garza, que se despalza contantemente entre sueño y vigilia, pasado, presente, futuro y atemporalidad. En el relato, la sirena se convierte en cifra misma de la escritura, puesto que la irresoluble duplicidad que su ontología encarna –y que caracteriza todas las figuraciones y representaciones en su evolución narrativa, icónica y simbólica–, se refleja y se traduce en la ambigüedad lingüística y semántica que caracteriza el relato, como estrategia narrativa y narratológica que subyace a las tres líneas discursivas señaladas, permitiendo su superposición y confusión, y el desvelamiento de la borrosidad de sus límites.

La incierta realidad

Antes de adentrarse en el análisis propuesto, es importante señalar que “El hombre que siempre soñó” se inserta dentro de una larga tradición literaria, mexicana e hispanoamericana en general, vinculada al tema de la sirena, a través de la cual se propone un breve recorrido. En la literatura mexicana, dicha figura mítica ha sido objeto de varios textos literarios, como es el caso de los textos recogidos en la antología de Javier Perrucho *Yo no cuento Ulises, canto* (2008) que recopila cuarenta y cuatro microcuentos mexicanos sobre el tema, a partir de “La melancolía del viajero” de Alfonso Reyes y “A Circe” de Julio Torri, pionero éste último del relato sirenológico, hasta “Migrantes” de Alberto Chimal, pasando por “La sirena inconforme” de Augusto Monterroso, “Sirenas Tajantes” de Guillermo Sampeiro, “Gabriela y la sirena” de Ignacio Bentacourt, y “De sirena a sirena” de Cristina Gutiérrez Richaud, por citar solamente algunos de los textos recopilados¹. En el contexto literario mexicano, el tema de la sirena ha sido explorado, además, por Antonio Acevedo Escobedo en el cuento “Sirena en el aula” (homónimo volumen, 1935), Guadalupe Dueñas en “Al revés” (*Tiene la noche un árbol*, 1958), y por Luis Córdova en el relato “La sirena precisa” (homónimo volumen, 1960); también Inés Arredondo parece sugerir la imagen de la sirena en la protagonista femenina del cuento “Wanda” (*Los espejos*, 1988).

¹ Ha parecido oportuno hacer referencia a algunos de los textos citados por Perrucho, por comodidad del lector. Para un recorrido más detallado remito al texto “Sirenalía”, estudio introductorio al volumen hecho por el mismo compilador (2008, pp. 7-17). El cuento analizado guarda una relación de continuidad con los textos antologados por Perrucho, por el tema común, a la vez que de ruptura, por los procedimientos discursivos empleados, que rehúyen la brevedad y el recurso a estrategias como la ironía y la parodia.

En la producción más actual, destacan también *La comunión de la sirena* (2000) de Víctor Hugo Rodríguez Béquér y el relato “De sirenas a sirenas” (2010) de René Avilés Fabila, contenido en el homónimo volumen de relatos y microrrelatos, en la sección “Breviario mitológico”. En ámbito teatral, el tema de la sirena se explora en la pieza *La sirena que llevaba al mar* (1951) de Magdalena Mondragón².

En el relato de Cristina Rivera Garza, la ambigüedad –tanto lingüística como semántica– se impone como estrategia narrativa a partir del elemento paratextual. Ya el título “El hombre que siempre soñó” ya plantea un doble sentido sin resolución, puesto que el hombre aludido puede ser tanto el sujeto de la frase, como el objeto de una acción ejercida por parte de un sujeto que queda sin identificar.

La ambigüedad se reitera en el *incipit* del relato: “Siempre le pasaban miles de cosas extrañas con *ella*” y, más adelante, “Pero luego, sin razón aparente, volvió a acontecer: *la* quería otra vez”³ (Rivera Garza, 2002, p. 97). Se podría hipotizar que el narrador se refiere a la mujer del protagonista, como hará algunas líneas más abajo: “En esas épocas, Fuensanta, su esposa, sonreía más y dormía mejor” (*ibidem*). Sin embargo, frente a la denotación de la mujer a través de su nombre propio, más adelante se lee:

En otras ocasiones todo volvía a empezar gracias a que, casualmente, alguien pronunciaba palabras que sólo había escuchado de *su* boca. *Solanum*

² Por otra parte, en la literatura argentina la mujer de agua tiene su representación entre otros en *La sirena* (*Tríptico*, 1908) de Carlos Octavio Bunge, “Sirenas” de Jorge Luis Borges (*Manual de zoología fantástica*, 1957), “Unas y otras sirenas” de Luisa Valenzuela (*Donde viven las águilas*, 1983), “¿Sirenas?” de Ana María Shua (*La sueñera*, 1984), “Silencio de sirenas” (*Falsificaciones*, 1966) de Marco Denevi y “La sirena en el arca” de Eduardo Gudiño Kieffer (*Fabulario*, 1969). El crítico argentino e historiador de la microficción hispánica David Lagmanovich también se ha dedicado al tema en “La sirena”, “Sirenas emigrantes” y “Otra sirena” (*Los cuatro elementos*, 2004). En poesía cabe mencionar “La sirena violada” (volumen homónimo, 1957) de Juan José Ceselli, mientras que en la literatura argentina más reciente destaca *La Sirena de Oxford St. y otros cuentos* (1991) de Santiago Galli. Asimismo, en la literatura uruguaya, Mario Benedetti ha recreado dicha figura mítica en las narraciones “La sirena viuda” y “Un reloj con números romanos” (*Despistes y franquezas*, 1989), y Eduardo Galeano la hizo propia en “Sirenas” (*Bocas del tiempo*, 2004). También el chileno Juan Armando ha encarado el tema en el microcuento “La Pincoya” (*Para leer mejor* 2010); mientras que el narrador peruano Ciro Alegría incluyó “La sirena del bosque” entre sus *Fábula y leyendas americanas* (1982). Hay que señalar también el cuento “La boina roja” del panameño Rogelio Sinán (*La boina roja y otros cuentos*, 1954), el poemario *Cuba, sirena dormida* (1991) de Evelio Domínguez y el volumen de cuentos infantiles *La sirena de los pescaditos* (1984) del cosarricense Rafael Valle Heliodoro.

³ Lo subrayado es mío.

tuberosum. Otras veces le llegaban recados [...] que caían sobre su escritorio sin peso [...] Eran los signos de su aproximación⁴. (*ivi*, pp. 97-98)

El primer elemento que aflora del análisis de la primera página del cuento es que el narrador se refiere a la mujer de Álvaro denotándola con su nombre propio, mientras que el recurso a pronombres personales y adjetivos posesivos femeninos anticipa la presencia de otra mujer. Prueba ulterior de lo dicho es lo que se afirma algunas líneas más adelante: “[...] no había en su vida ninguna patología que lo condujera a *ella*. Ningún trauma o complejo lo predisponía a su presencia. Pero eso no fue lo que sintió la primera vez que *la* quiso”⁵ (*ivi*, p. 98). Las líneas citadas encontrarán su especular resolución más adelante, cuando, durante la primera visita de Fuensantay Álvaro a la cabaña de Irena, “Álvaro pensó que Irena se encontraba en realidad fuera de la civilización. Y por so *la* quiso” (*ivi*, p. 113). Dicho uso diferido se repetirá a lo largo de todo el texto.

Un segundo elemento interesante es que los signos que indican la aparición de la otra mujer—recados, billetes, palabras— producen en el protagonista una extraña forma de olvido de los episodios más importantes de su vida y la exigencia de retomarla:

En esos momentos él examinaba su propia vida y, con una urgencia impremeditada, recurría a abuelas y tías en busca de información. No sabía lo que buscaba, pero no descansaba hasta dar con ello [...] él volvía a escuchar las historias de su infancia con fingida distracción. (*ivi*, p. 98)

El olvido será la consecuencia de cada incursión de Irena en la vida de Álvaro. Por citar otros ejemplos, tras la visita a la cabaña de Irena, el protagonista “la perdió de vista en su interior. Después la olvidó, como se olvidan las cosas que nunca sucedieron” (*ivi*, p. 114). Mientras que, después de la huida amorosa de dos días, Álvaro tenía el deseo de volver a Toluca pero “lo olvidó. Olvidó que había deseado ir a la montaña arriba, arriba del aire, hasta alcanzar la nieve del tiempo” (*ivi*, p. 123).

De manera especular al olvido, cada aparición de la mujer se asocia a lugares fuera del tiempo, que parecen pertenecer a una dimensión caracterizada por la suspensión de la medida cronológica. Ante la escena que el protagonista presencia de Irena y Hércules haciendo el amor, se dice que “había sobre ellos

⁴ Lo subrayado, exceptuado *solanum tuberosum*, es mío. Páginas más adelante la referencia botánica volverá a aparecer en el discurso de Irena (*ivi*, p. 106).

⁵ Ambos subrayados son míos. A partir de las líneas citadas, la narración se configura como una analepsis por parte de una instancia narrativa en tercera persona de omnisciencia limitada, por la focalización interna en el personaje de Álvaro que la caracteriza, que retoma el primer encuentro entre Irena y Álvaro y su desarrollo sucesivo.

ese aire de inutilidad, esa pátina de tiempo perdido" (*ivi*, p. 102); el bosque donde Irena tiene su cabaña es "encantado" (*ivi*, p. 105), "primigenio" y "mítico" (*ivi*, p. 106). El café Siracusa, en el cual Irena da la primera cita a Álvaro, se describe como "un refugio detenido en la orilla del tiempo" (*ivi*, p. 117); y durante su *affair* amoroso, Álvaro e Irena actuaban "como si el tiempo se hubiera detenido para siempre en el puerto de una isla" (*ivi*, p. 119).

Desarrollando la intuición de Gerardo Bustamante (2004), la ambigüedad se acentúa gracias al mecanismo de apropiación de discursos ajenos que caracteriza al relato. Dicha apropiación se metaforiza en la oscilación identitaria que los protagonistas sufren. Irena se presenta como mujer, más adelante como sirena, y se sirve también de la identidad de Sonia, hermana de Álvaro, a la hora de disimular la relación con él. Durante su primer encuentro amoroso, se lee que "Si alguien se hubiera detenido a saludar a Álvaro, él habría dicho con la mayor naturalidad: –Seguramente me está confundiendo. Yo no soy Álvaro Diéguez– [...] Si alguien hubiera detenido a Irena por el codo, ella habría disculpado la torpeza ajena. –Me confunde, señor. Mi nombre no es Irena Corvián. Los dos, en sentido estricto, decían la verdad" (*ibidem*). Al final de la narración, se alude, además, a una posible presencia de la mujer en su hija Mariana: "A través de sus ojos grandes y claros, otra mujer alumbraba la silueta de la pareja" (*ivi*, p. 156), y tal vez un reflejo de Irena-sirena se vea en la "mirada acuosa" que se atribuye a Fuensanta (*ivi*, p. 149).

A la superposición de características femeninas en los personajes le corresponde también una superposición nominal; es decir, el texto proporciona pistas auditivas o sonoras para que el lector llegue a la conclusión de que Irena puede ser realmente una S-Irena. Estas marcas lingüísticas se encuentran, además, en los nombres a lugares donde el protagonista e Irena deben encontrarse: el hotel Siracusa y la cafetería Sorrento, cuya referencia intertextual se analizará más adelante, y en el nombre Fuensanta, que alude a una fuente de agua.

Álvaro también se apropiará del discurso sobre Irena; en una cena entre amigos afirma: "Yo me vestiría de azul celeste y sería fácil de olvidar" (*ivi*, p. 121), pero también del discurso de y sobre Rolando, hermano mellizo de Irena que vive en Copenhague. La determinación del hombre para reconstruir el pasado de Irena, de hecho, lo conduce una segunda vez a Toluca, a la casa donde había presenciado la escena de amor. En lugar de la mujer, el hombre se encuentra con Antonia, que reconoce en él a Rolando. Tras este episodio, el hombre va a la cabaña en el bosque donde encuentra a la mujer en estado confusional por haber sufrido violencia física, la cual también lo reconoce como su hermano antes de desmallarse: "–Rolando– dijo y lo abrazó" (*ivi*, p. 130). En el hospital, Álvaro se apropia una vez más de la identidad de Rolando para

justificar su presencia con la mujer: "Soy su hermano—dijo Álvaro— su esposo se llama Hércules" (*ivi*, p. 131); más adelante, el protagonista se describe a sí mismo como "su hermano y amante y hombre de confianza" (*ibidem*).

En este sentido, el mecanismo de "robo" y resignificación de discursos ajenos, evidenciado en el acertado análisis de Beatriz Ferrús (2014) se puede extender también al discurso sobre la identidad. Apropiarse de una identidad ajena se convertirá en un proceso biunívoco en el cual la identidad de la cual el sujeto se adueña se revelará como dueña del sujeto, lo que implicará para el protagonista la confusión y la duda crecientes acerca de la suya. Preanuncio de la fusión vertiginosa de identidades es la sensación que Álvaro experimenta durante el diálogo con Antonia. Ante una foto de los gemelos, Álvaro

[...] con estupor, con gusto, con inigualable incompreensión comprobó [...] que, en efecto, su rostro y el de Irena tenían un lejano aire de familiaridad [...] Alguien dentro de Álvaro enumeraba razones de una manera firme y lógica. Alguien miraba la fotografía de los gemelos con una nostalgia impar, ácida, traicionera, alguien se dolía [...] De repente, el recuerdo de un invierno en Copenhague le regresó la paz. Luego, desconcertado, se dio cuenta de que nunca había estado en Dinamarca. (Rivera Garza, 2002, p. 127)

En este pasaje, la con-fusión de identidades posiblemente traduzca un distinto tratamiento que en el cuento se hace de la muerte, tema que, como subraya Augusto Guarino (1999), se impone como una de las tendencias dominantes de la narrativa mexicana del fin de siglo, y que el relato de Rivera Garza parece retomar a la vez que renovar, transfigurándola en el mecanismo de la metamorfosis⁶.

Después de tres años vividos en la tranquilidad de su rutina y en el olvido de Irena, Álvaro vuelve una tercera vez al bosque de Toluca en compañía de Fuensanta y del hijo Mariano, de dos años de edad, aprovechando la invitación de Nérida, antropóloga y amiga. Sin embargo, en la cabaña que había pertenecido a Irena ya no se encontrará con la mujer, sino con Antonia y la pequeña Mariana, hija de Irena quien, mirando la laguna en el cráter del volcán, le revela al hombre que su madre se había ido para siempre "por ahí" (*ivi*, p. 148). La ambigua referencia a la desaparición definitiva de Irena apunta tanto a una posible muerte de la mujer, como a la recuperación de su semblante de sirena.

⁶ A lo largo del cuento, la metamorfosis es implícita en el personaje de Irena como mujer y sirena, pero que se extiende a todos los demás personajes. La transformación aflora, además, en la modulación de lo femenino que se da entre Fuensanta, Irena y Mariana, y en la condición misma de Álvaro que se vuelve Rolando constantemente y que de ser "real" se descubrirá "soñado", soñando y soñante.

Es interesante destacar, sin embargo, que la muerte como transformación ya no equivale al pasaje de una condición a otra, a un tránsito, sino que ya de por sí es seña de identidad, espacio de vida, lugar habitable y habitado por los personajes por ser condición incrustada en su piel fronteriza. La metamorfosis deja de ser un medio para acceder a otro estadio y se vuelve ella misma connotación identitaria. En este sentido, la ambigüedad coloca la escritura *en* el pasaje mismo y explora el lugar de intersección entre dos o más condiciones sin optar por ninguna, y permitiendo, de ese modo, la habitabilidad de la frontera.

De la “realidad” al mito

La complejidad simbólica y la polisemia que caracterizan a los mitos determina su vitalidad y actualidad, y hacen que éstos se vuelvan a representar constantemente a lo largo de la historia del ser humano bajo nuevas lecturas. Al mismo tiempo, los mitos se colocan más allá de los géneros literarios, los trascienden como parecen trascender todas sus realizaciones literarias concretas. En este sentido, el mito precede a la literatura y ésta se sirve, y sigue sirviéndose, de sus imágenes y símbolos.

Después de una panorámica general sobre el relato, que resume las conclusiones derivadas de una lectura y un análisis iniciales, parece oportuno desentrañar los mecanismos de construcción de los dos discursos, mítico y onírico, mencionados en la introducción, empezando por el primero. Se verá cómo al articularse el discurso del mito alrededor de la sirena, ser oximorónico de por sí, la ambigüedad se configura como la huella del mito en la narración, en cuanto reflejo formal de la irresoluble doblez de la sirena.

En el relato, el mito aflora de manera epifánica a través de una referencia intertextual ficticia al volumen *Sirenas de tierras altas* (Rivera Garza, 2002, p. 139), escrito por Nélida Cruz, antropóloga amiga de Álvaro y Fuensanta. En este sentido, el mecanismo de la apropiación de discursos ajenos vuelve a proponerse y problematizarse, puesto que el relato se apropia de un texto inexistente en el cual busca su legitimidad.

Es la imagen el elemento que parece restablecer el equilibrio entre imaginación y realidad, porque desvela retroactivamente el supuesto secreto de Irena, su esencia verdadera. Cuando Álvaro recibe el libro de su amiga antropóloga Nélida *ve* algo que trastoca las relaciones entre ser y aparentar. El volumen se describe como “un objeto precioso”, en cuya portada aparece

[...] el óleo de un pintor local en el que seres de una *ambivalencia* terrenal miraban al lector con los ojos llenos de una tristeza divina. Álvaro observó la pintura por un par de minutos con una curiosidad *que casi parecía ajena*. Luego,

*al reconocerla, colocó el libro sobre la mesa más cercana sin decir palabra alguna. Estaba seguro de que uno de los rostros era el de Irena.*⁷ (*ivi*, p. 139)

La seguridad que adquiere Álvaro encuentra su confirmación en lo que postula Roland Barthes:

La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra [...] Precisa, completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar [...] He aquí, pues, la definición [...] de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido. [...] la imagen carece de enigma. (2010, 172)

El dibujo con el que el protagonista choca lleva y afirma toda la carga de su perentoriedad e inequívocabilidad, y marca, al mismo tiempo, la inutilidad de la palabra. Se trata de una imagen que “ningún conocimiento puede contradecir, arreglar o sutilizar” (*ivi*, p. 173), sino que la palabra solamente contribuye a reforzar, como acontece algunas líneas después en el relato.

El libro ofrece al protagonista una variante del conocido mito de la Chanclana; se trata de una “sirena de piel azul celeste” (Rivera Garza, 2002, p. 140) que

[...] al contrario de la tradicional Chanclana, cuya principal facultad es atraer y destruir hombres, la sirena azul celeste es asustadiza y se oculta de ellos asumiendo disfraces humanos. Cuando éstos la encuentran, entonces el desenlace es siempre fatal, aunque no inmediato. Se dice que, al verla, los hombres encuentran algo de sí mismos [...]. (*ivi*, p. 141)

Ahora bien, es interesante notar que Irena muere como mujer o desaparece en el lago como sirena justo después de que Álvaro recibe el libro sobre sirenas, lo que equivale a una reproducción del esquema de ciertos relatos míticos y cuentos de hada donde a la resolución de un enigma le corresponde la muerte o la transformación del sujeto detentor del secreto⁸.

⁷ Lo subrayado es mío.

⁸ La Esfinge se precipita desde lo alto cuando adivinaron su enigma; asimismo las sirenas se precipitan al mar cuando Orfeo las venció en el concurso de música. De la misma manera, Melusina, espiada por el marido en el día prohibido, pierde y sufre por la ausencia de sus hijos, a los que venía a amamantar por las noches, escondiéndose como por penitencia, semiconvertida en una bestia, mitad serpiente-pep, mitad mujer. Según Ofelia Márquez, una vez descubierto el enigma del hada, ésta puede ser liberada o en caso de ser una bruja o un monstruo el que la esconde, puede ser transformada en una mujer hermosa o en algo casi sin ninguna importancia (1991, p. 67).

En el relato, el mito se inserta en la historia como epifanía que ofrece una posible pista hermenéutica sobre la identidad de la misteriosa Irena tanto a Álvaro como al lector. El pasaje citado hace posible volver a leer la narración, y detectar cómo el discurso del mito se articula a través de una serie de huellas diseminadas en la escritura.

En todas las variantes del mito relacionadas con la figura de la sirena, tanto en su tradición occidental como hispanoamericana, ésta se caracteriza por su ambivalencia, por el hecho de remitir a dos esquemas opuestos y coexistentes en el mismo ser.

El personaje de Irena y su entorno se construyen utilizando la estrategia de la ambigüedad como recurso no excluyente y que por lo tanto lleva a una indeterminación; reúnen y concilian distintos atributos que connotan la figura de la sirena a lo largo de la evolución de su simbolismo. Dichos atributos se convierten en una red de citas intertextuales implícitas a la tradición de los relatos mitológicos sobre sirenas. A partir de su primera aparición, Irena se describe siempre como vestida con una prenda de color azul –“vestido de seda azul cielo” (*ivi*, p. 115), “camisa azul” (*ivi*, p. 117)– y un collar de perla alrededor del cuello⁹ (*ibidem*), elementos relacionados con la isotopía del mar y que remiten a la tradición de los relatos sobre sirenas marinas. El nombre de su compañero, Hércules, y de los sitios que ella y Álvaro frecuentan, como el café Siracusa y el hotel Sorrento, traen el eco las sirenas de tradición helénica y helenística; mientras que la sugerencia de su vida en Copenhague antes de conocer a su marido remite a *La sirenita* de Hans Christian Andersen. El nombre de Rolando, al mismo tiempo, parece sugerir una conexión con el poema de gesta *Chanson de Roland*, así como con los poemas épicos caballerescos *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo y *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto.

Elemento que contribuye a trazar la isotopía del discurso mítico en su especificidad mexicana es la imagen del volcán de Toluca. Cerros y cuevas formaban una unidad conceptual en Mesoamérica; en la cosmovisión mexicana, los cerros contenían las aguas subterráneas que llenaban el espacio debajo de la tierra. Este espacio era el Tlalocan –el paraíso del dios de la lluvia–, y de él salían las fuentes para formar los ríos, los lagos y el mar. Según lo demuestran testimonios etnográficos recientes (Knab, 1991; Broda, 1987, 1991; Aramoni, 1990), las cuevas constituían la entrada a ese reino subterráneo sumergido en el agua o a las entrañas de la tierra; al mismo tiempo se les consideraba lugares de

⁹ La sirena posee riquezas materiales y con ellas atrae a los mortales, en su cuello lleva collares de perlas, ella misma es la encarnación de la riqueza como debilidad humana. Se dice que los ojos de las sirenas son en sí mismos perlas, que están hechos de mar, que son color de alga marina, de mar profundo, o que su mirada verde parece contener una constelación de destellos rojos (Márquez, 1991, p. 109).

origen; mientras que a las montañas se les daba culto como deidades de la lluvia, en su función de proveedoras de agua y lugares que controlaban el temporal (Broda, 1987, pp. 67-68). Las deidades más importantes eran sin duda los grandes volcanes, entre los cuales destacan el Pico de Orizaban, la Malinche, el Xochitecatl y el Nevado de Toluca (Aranda, 1997, pp. 143-144)¹⁰. Éste último adquiere los rasgos de un personaje silencioso en la narración. Durante la visita al volcán que la pareja hace guiada por Irena, se dice que “el volcán los esperaba impávido y seguro, eterno” (Rivera Garza, 2002, p. 105); al bajar Álvaro de la montaña con Mariana y Mariano “el volcán cubierto de nieve los vigilaba de lejos” (*ivi*, p. 150). Irena, al mismo tiempo, demuestra vivir en estrecha simbiosis con la naturaleza de la montaña: “colecciona plantas en la falda del volcán” (*ivi*, p. 104) y “sin hacerles caso [a Álvaro y Fuensanta], Irena se detuvo a examinar de cerca una flor pequeña, de suaves pétalos color lila” (*ivi*, p. 106).

En el discurso del mito, el volcán se inscribe como hierofanía, montaña en la que se manifiesta lo sagrado y con la cual es posible tener un intercambio benéfico mediante un trato ceremonial (Glockner, 1997, p. 508)¹¹. El relato se apropia también de la paradoja contenida en toda hierofanía, pues un objeto, al manifestar lo sagrado, se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, ya que continúa formando parte del mundo como un objeto más (*ivi*, p. 509). La narración juega con la ambigüedad derivada de la contradicción hierofánica, puesto que la actitud casi reverencial que Irena tiene hacia el volcán y su flora puede ser reflejo tanto de su pasión como botánica como de su naturaleza divina, en constante conexión con la del Nevado.

Junto con el volcán, la cabaña en el bosque, donde se supone que Irena vive para hacer sus investigaciones botánicas, participa de la ambigüedad que caracteriza a la sirena: es “covacha acogedora” y “cueva hermética, llena de

¹⁰ El sur del Valle de Toluca es representativo de un tipo de zona lacustre correspondiente a las más altas regiones de Mesoamérica –enmarcadas por volcanes nevados–, donde sobreviven elementos de un complejo socio-religioso de antecedentes milenarios. En tiempos prehispánicos esta zona constituyó la parte central de Matlatzinco, el cual comprendía otra zona austral, de hablantes de matlatzinca y ocuilteco, y una tercera zona septentrional o serrana. Esta última que junto con la zona lacustre conforma lo que ha sido llamado Valle de Toluca. El volcán Chiucnauhtecatl (nueve cerros) o Nevado de Toluca –que se yergue a 4,578 metros sobre el nivel del mar– es el polo mayor de la geografía sagrada del Valle de Toluca, y caracteriza, junto con la laguna de Lerma, el entorno de la zona sur del valle. Si bien ésta comparte con la zona norte el pino (y sus piñas) y el fuego, como elementos simbólicos religiosos –relacionados con el ambiente de los volcanes de altura–, el sur tiene, además, como rasgos específicos, al tule y a los sauces, elementos que aluden a las prácticas vinculadas con el medio lacustre. Tierra volcánica elevada y agua sedente son factores por excelencia de un tipo de marco natural y sagrado en Mesoamérica (Albores, 1997, pp. 381-383).

¹¹ Según Glockner, “en ellas [plantas o montañas] se revela lo sagrado, porque son un asiento de la divinidad, y es esto precisamente lo que las transforma en sagradas” (1997, p. 508).

signos corruptos, aire maligno” (Rivera Garza, 2002, p. 110). Como fortaleza y refugio contiene objetos que están cargados de la fascinación y el poderío de Irena, así como de su pertenencia a un tiempo distinto “Todo concordaba con la personalidad de Irena: sus libros, sus silencios, sus trabajos. La cabaña le pertenecía de manera total [...] era el guante donde ella entraba sin dificultad” (*ibidem*).

La cabaña, sin embargo, adquiere también la función de lugar socialmente necesario, prisión simbólica donde el mismo poder de la mujer queda relegado y, por lo tanto, marginado y sujeto a un control implícito. Al final, en efecto, en su tercera y última visita a Toluca, Álvaro ya no encontrará la misma casa que antes, puesto que ha perdido su poder al haberse ido Irena:

La cabaña que recordaba como pintoresca y amable, era ahora una acumulación de maderos descoloridos y mal acomodados. Rodeada de otras casuchas del mismo corte, la cabaña de Irena daba pena. (*ivi*, p. 143)

En cuanto ser doble, la naturaleza de la sirena oscila entre un polo positivo y negativo. Una variación de este doble principio de positividad y negatividad está representada por las parejas Irena-Héctor y Irena-Álvaro/Rolando, en la referencia al doble vínculo de dependencia y conflicto, y de ternura y cariño, que Irena tiene respectivamente con Hércules que “no se separa de ella” (*ivi*, p. 126), y con Rolando/Álvaro¹², que es posible considerar como un mismo ser, hermano mellizo y amante.

La relación entre Irena y Hércules parece más una lucha que un encuentro amoroso: “Hércules es cruel. Su desamor se convirtió en odio [...] es como uno de esos personajes de novela de horror” que traga y escupe su propia hiel (*ivi*, p. 134). Los “raspones color escarlatas” (*ivi*, p. 130), los moretones y la sangre saliendo de labios heridos de la mujer – resultado de la pelea con Hércules –, parecen sugerir una referencia a los cuentos donde la sirena se representa con un rubí en la frente, símbolo de la riqueza asociada a su sangre y que pueden traer¹³.

¹² La relación que Irena ententeje con Álvaro puede considerarse una prolongación de la que tiene con su hermano mellizo Rolando, puesto que, como se ha visto, entra y sale de la identidad de Rolando, legando a identificarse con él.

¹³ En las narraciones pertenecientes a las tradiciones francófonas, el rubí se transforma en escarboucle, palabra que designa al mismo tiempo “llaga” y “rubí”, lo que confirma que la sange misma de las sirenas, por sus heridas, tiene un carácter de piedras preciosas, de riqueza. Para citar dos ejemplos, el cuento de Argelia llamado “La hija del genio de las olas”, en el cual las gotas de sangre de la sirena protagonista en contacto con el aire se transforma en rubíes, así como en una versión del cuento de Melusina, ésta también parece poseer un rubí en la frente (Heinz, 1980, p. 96).

Al mismo tiempo, ese conflicto parece traducir y actualizar la lucha mitológica entre la sirena y el Taqsjouyt de los mitos totonacas de la sierra del norte de Puebla, así como entre ella y El Flechador de los mitos de los huaves de San Mateo del mar, en el Istmo de Tehuantepec en la misma sierra norte de Puebla, en las historias recopiladas respectivamente por Alain Ichon (1973) y Ofelia Márquez (1991)¹⁴.

Ambas figuras representan el principio masculino que domina y equilibra el femenino, dinámica que se vuelve a presentar en la narración de Rivera Garza de manera trastocada, puesto que la violencia que Irena sufre a manos de Hércules ya no se inserta dentro de un marco social de utilidad colectiva, como en el caso de los mitos primigenios, sino que pertenece a un ejercicio del predominio individual desligado de un bien comunitario.

La relación que Irena tiene con Rolando/Álvaro, en cambio, evoca la deidad fundamental en su manifestación dual de la Sirena y Sireno habitantes de las lagunas del Nevado de Toluca, símbolo de la armoniosa unidad de principio femenino y masculino¹⁵. Conocidos en la zona lacustre como Clanchano y Clanchana o Lanchano y Lanchana, el Sireno y la Sirena eran los habitantes de la ciénaga o laguna de Lerma, proveedores de todas las riquezas al ser padre y madre del agua, y considerados, por lo tanto, creadores y dueños de todo lo que hay en la laguna: de la vida lacustre y, de lo relacionado con aquella¹⁶.

Irena parece resumir las características más importantes de la sirena en la mitología mesoamericana; es decir la hermosura (Albores, 1997), la actitud de madre pródiga (Williams, 1972) a la vez que mujer fatal (Broda, 1991; Albores,

¹⁴ El Taqsjouyt, el hombre que come brasas, representa al fuego, principio masculino de la vida, energía y complemento. Él es el contrario del agua nociva o desencadenada, es el fuego. El equilibrio se establece de nuevo cuando el Taqsjouyt lleva a la sirena al mar, sujetándola de la trenza (Ichon 136). El flechador es, entre los huaves, la encarnación del rayo, es el fuego, una vez más, opuesto al agua, que aquí protege a las comunidades del "Agua Mala" para así volver a reestablecer con ella el equilibrio. El rayo, nos dice la leyenda, mata o hiere a la Serpiente del Agua (Márquez, 1991, p. 129).

¹⁵ La figura de la Tlanchana se vincula también con "Achane", o la "Sirenita" de Tilapa, deidad relacionada con los nacimientos del agua, los ríos, las lagunas y la pesca (Schumann, 1997, p. 310).

¹⁶ Pareja primigenia, eran los dioses no sólo del agua y de sus frutos –animales y vegetales–, sino también de las especies terrestres; deidades de la tierra y de los mantenimientos, y de la fecundidad, también de la producción agrícola. A la Sirena y al Sireno se los describe de la cintura hacia arriba humanos y, hacia abajo, con forma de pez, en ocasiones con cola de víbora. Sus apariciones eran no sólo en el medio lacustre sino también en tierra firme, bajo un aspecto completamente humano, pudiendo transformarse, además, en una enorme víbora negra o en un gran pez (Albores, 1997, p. 431). La Sirena y el Sireno constituyen también la equivalencia joven de la pareja creadora ancestral: Padre Viejo-Madre Vieja (Carrasco Pizana, 1950, pp. 135-138, 179).

1997)¹⁷, y también la capacidad predictiva derivada de su parentesco con la deidad lunar Xochiquetzal (Carrasco Pizana, 1950)¹⁸. Este último aspecto se concreta en la narración en los dos mensajes que Irena deja a Álvaro “*No te engañes, Álvaro. Yo no existo*” (Rivera Garza, 2002, pp. 120 y 138), que cumplen con dos funciones especulares: explicitan la condición ficcional de Irena, y anticipan la de Álvaro, y en ese sentido profetizan el desvelamiento final de ser soñado y soñante. Al mismo tiempo, los mensajes adquieren el estatus de metatextos ficticios explícitos englobados en el texto y constituyen un juego metatextual del relato consigo mismo, puesto que reflejan el régimen ficcional de la escritura.

La isotopía mítica de la sirena, sin embargo, se configura también en la apropiación por parte de la escritura del mecanismo más característico de su dinamismo, es decir, la inversión, representado en el símbolo del pez.

Junto a la duplicidad que la caracteriza, la sirena tiene uno de sus orígenes en el acto de deglución del pez, el cual, para engendrar a la sirena, traga primero a una mujer y después la vomita, transformándose él mismo en la parte inferior de aquélla. Este fenómeno se hace propio de la sirena; es ella quien deglute o vive en un mundo de deglución quimérica, en un mundo invertido.

¹⁷ La Sirena y el Sireno se vinculan también con la advocación de Tlaloc como Tlaltecuhltli, el cual “era fundamentalmente un dios de la tierra que puede haber tenido en sus orígenes una naturaleza dual representando a la tierra y al agua” (Broda, 1991, p. 488). El análisis que hace Broda sobre Tlaloc como una representación del monstruo de la tierra, se muestra la confluencia en esta deidad de Tlaloc-Tlaltecuhltli y Tlaltecuhltli-Cihuacoatl, a partir de la identificación de Coatlicue y Cihuacoatl o “Mujer serpiente”, “la diosa madre de la tierra que simboliza tanto las fuerzas destructoras como regeneradoras de la tierra” (*ivi*, pp. 487-490). La Sirena con los pescadores se muestra ambivalente: unas veces sumamente dadivosa; otras veces, ante la negativa a sus pretensiones, la Clanchana no sólo los castigaba al impedir que cayera presa alguna en sus redes, sino que aun propiciaba su muerte por ahogo, conduciéndolos hacia la parte honda de su ciénaga mientras los distraía con su plática y sus encantos. En cambio, con las mujeres tenía una actitud benévola (Albores, 1997, p. 432).

¹⁸ Según Carrasco Pizana, la sirena muestra también aspectos de Xochiquetzal, la diosa joven de la tierra y de la luna. Bajo la potestad de esa deidad estaban el tejido y la licencia sexual, actividades que, además de ser practicadas, eran de importancia entre los otomianos. La Sirena aparece como equivalente a Acpaxapo, diosa de los xaltocameca. Se trataba de una gran culebra con rostro de mujer que, en ocasiones de guerra, con frecuencia salía a hablar humanamente a los de Xaltocan para transmitirles sus predicciones (1950, p. 157). El autor indica la posibilidad que aquélla fuera –al igual que Xochiquetzal– una forma de luna, puesto que los xaltocamecas adoraban al astro nocturno (*ibidem*). En este sentido, las apariciones y desapariciones cíclicas de Irena reproducen en el relato la conexión entre la mujer, la sirena y la luna, símbolo de lo cíclico; a ésta se somete el crecimiento de las mareas, la fertilidad agraria y la distinción de los periodos de fertilidad y vacío: “La luna está indisolublemente unida a la muerte y a la feminidad, muerte por desaparición cíclica, la luna negra, que se vincula al simbolismo acuático” (Durand, 2005, p. 95). En el relato, Mariana, alter ego de Irena, tal vez represente su renovación positiva, y Alvaro, además, queda sometido a la ciclicidad de la mujer Irena-sirena.

Símbolo del “continente redoblado, del continente contenido” (Durand, 2005, p. 204), el pez encarna “el esquema del tragador-tragado. Su forma se presta a las manipulaciones de ajuste de las similitudes” (*ibidem*). En este sentido, el relato reproduce un mundo constantemente trastocado. Irena es capaz de adaptarse al plano vivencial en el que está –realidad como botánica, fantasía como mujer de otro tiempo–, a la vez que de “tragar” varios semblantes – Antonia, Mariana, Sonia, y tal vez también la seguridad que tiene Fuensanta al final del relato, elemento desconocido al protagonista, sea un reflejo de Irena. Al mismo tiempo, Álvaro, tragado por ella a través de las artimañas de su seducción, adquiere su misma capacidad camaleónica, y entra y sale de la identidad de Rolando.

Si la ciclicidad constituye una huella de la atemporalidad mítica, tiempo repetido que se contrapone a cualquier evolución; la inversión es la raíz de la ambigüedad de escritura, además de constituir, como se verá, el mecanismo que está en la base de la transición del mito al sueño.

Siguiendo este razonamiento, el relato se apropia también de la positividad que yace en el fondo del simbolismo de la sirena por su vinculación con el pez. Éste es sinónimo de rehabilitación o resurrección, ya que por su forma y por la forma en que su naturaleza toma los alimentos, él es en sí mismo “un estuche inofensivo” (Márquez, 1991, p. 76), que deglute y no mastica. Por su característica de tragador, el pez mantiene intacto lo tragado, lo cual lo diferencia de la masticación, de la destrucción y de la muerte. Por la lógica inversión de este acto, reintegra al ser tragado como rehabilitado.

El relato, por lo tanto, devuelve la referencia a la muerte, representando también su revés en el mecanismo regenerativo identificable en la huella de Irena en Mariana; el “camisón azul” de ésta (Rivera Garza, 2002, p. 155) continúa la isotopía marina, y en su semblante es posible vislumbrar la presencia de otra mujer (*ivi*, p. 156): “– No parece niña, Álvaro, ¿te diste cuenta? – afirma Fuensanta – Mira como grande, se comporta como alguien mayor de su edad” (*ivi*, p. 153).

A la luz de lo dicho, lo que origina la fascinación y el terror que la sirena provoca en sus manifestaciones no es un rasgo más que otro, sino el hecho de que en ella coexisten aspectos opuestos, no como simple mezcla entre elementos diferentes, sino como una sistemática interferencia entre ámbitos originariamente independientes y antagónicos. El único elemento invariable en la variabilidad de los modelos de representación que la han retratado es la indescifrable ambivalencia de su aspecto, definible como *complexio oppositorum*. Ese símbolo se irradia en la escritura en el descubrimiento de la monstruosidad del doble, la ambivalencia del ser, el intercambio mutuo entre identidad y alteridad, vida y muerte.

En esta óptica trascendental, el relato parece poner en tela de juicio cualquier categorización y definición, concebida como limitada y limitante. Más allá de la simple recuperación del mito autóctono, la escritura reconstruye y resemantiza la telaraña de las múltiples características que conforman la figura de la sirena en su dimensión universal. La elaboración de un nuevo discurso del mito se genera a partir de una resemantización mutua de especificidad y universalidad, procedimiento que adquiere más bien el valor de un acto simbólico que equivale a relativizar toda construcción de sentido basada en el empleo de *un* código cultural.

Del mito al sueño

Dotada de la transparencia de la sirena, Irena encarna la del agua que huye, pues al igual que los peces, y como haciendo gala de sus secretos, hace sus apariciones fugaces con sorpresa, escapando al instante, con la agilidad de lo líquido. Es precisamente ese carácter huidizo lo que permite vincular la imagen mítica, y el discurso construido alrededor de ésta, con la imagen onírica, concepto que tal vez encuentre su explicitación en las palabras de Durand:

La Sirena es la sal. Entraña de los mares, inseparable. No hay sin ella sabor; es muerte y vida. Sembrar de sal –máxima ignominia– será sembrar la muerte. Falta de sal –o bien, falta de muerte– y no hay vida posible. [...] La Sirena y la sal son vida y muerte y, por lo mismo, sueño. (2005, p. 219)

Por su naturaleza huidiza, la sirena es por esto la encarnación paradójica de lo intangible (Márquez, 1991, p. 114), de lo inasible, de la presente ausencia que caracteriza el sueño, así como el ensueño.

Una de las características más relevantes de los sueños es su ruptura con la temporalidad del mundo profano; en el sueño no hay relojes, y si los hubiera funcionarían de un modo muy extraño, porque la relación espacio-tiempo no sólo queda alterada, sino que es de otra naturaleza. Es por eso que ningún reloj puede “contar” lo que pertenece a la dimensión atemporal del sueño. Es así como la relación con el tiempo permite establecer una conexión entre imagen mítica y onírica, y sus respectivos discursos¹⁹.

Lo que acontece con el mito, según Mircea Eliade, es que al reproducirse sustrae al hombre de su tiempo individual y cronológico y lo proyecta, al menos

¹⁹ La problemática temporal se configura como otra propuesta decisiva de la escritura de Cristina Rivera Garza, con lo cual es posible volver a considerar los relatos contenidos en el volumen *Ningún reloj cuenta esto* a la luz del conflicto entre tiempo cronológico, mítico y onírico que se propone en el presente estudio.

simbólicamente, en el Gran Tiempo (1983), que anula la temporalidad profana y permite el surgimiento del “instante revelador”. Este instante, como hace entender María Zambrano (1986), se presenta como una unidad cualitativa de tiempo que escapa a la cantidad, al tiempo sucesivo que se mide. Se trata de:

[...] un tiempo en que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado su transcurrir, su paso y que por lo tanto no podemos medir sino externamente, y cuando ha transcurrido ya, por su ausencia. El instante borra la inmediatez, cualquiera que éste sea, y hace surgir en su vacío otra realidad distinta en cualidad. (Zambrano, 1986, p. 16)

En el cuento se notan dos maneras de revelación de la temporalidad: una cronológica que se desarrolla según la lógica de la sucesión consecucional, y otra atemporal que se realiza como instante. El instante parece responder en el relato más bien a un criterio epifánico que concilia dimensión mítica y onírica, puesto que corresponde a las apariciones de Irena en la vida de Álvaro como revelaciones de nuevos sentidos.

Las profecías ínsitas en los mensajes de Irena, al mismo tiempo, permiten establecer otra vinculación entre la mujer y el sueño, según la idea difundida en las culturas mesoamericanas de la equivalencia entre imagen soñada y aparición profética de lo sagrado. Imágen mítica y onírica se concilian en la sirena, como espejismo, “como una imagen quimérica” (Márquez, 1991, p. 114).

Este aspecto es particularmente interesante si se pone en relación con las culturas campesinas mexicanas estudiadas por Glockner (1997), donde la imagen soñada ha tendido puentes entre el sueño individual y la vida colectiva. Esos pasajes han hecho posible un intercambio cuyo contenido esencial es la comunicación entre el mundo de lo sagrado y el mundo de lo profano. Esto es justamente lo que acontece en algunos pueblos que rodean los volcanes del Valle de México, donde el sueño es una dimensión espiritual en la que se ha creado, a lo largo de los siglos, una antigua tradición mesoamericana que encuentra en las imágenes oníricas no meras fantasías sino revelaciones divinas, signos premonitorios, viajes al inframundo o métodos terapéuticos y de adivinación (Glockner, 1997, pp. 505-506).

Entre estas culturas, no existe una ruptura entre el sueño y la vigilia, no son realidades distintas; al contrario, hay una continuidad entre ambos mundos radicada en la revelación de lo sagrado. Desde esta perspectiva queda claro que el sueño no es sinónimo de irrealidad (*ivi*, p. 508). La imagen onírica, por lo tanto, en algún momento se presenta al sujeto pidiéndole un re-conocimiento. De aquí que el sueño se muestre un ámbito propicio para la aparición de lo mítico precisamente porque comparte su “intemporalidad”, porque su ruptura con la vigilia equivale, en ciertos sueños, a la ruptura con lo profano (*ivi*, pp. 510-511).

La petición de dicho reconocimiento se nota en varias ocasiones en el relato. Por citar algunos ejemplos, cuando Álvaro se encuentra frente a la foto de Irena y su hermano en Dinamarca, “el recuerdo de un invierno en Copenhague le regresó la paz. Luego, desconcertado, se dio cuenta de que nunca había estado en Dinamarca” (Rivera Garza, 2002, p. 127). Más adelante, al cuidar a Irena en el hotel tras la Pelea con Hércules, el protagonista “no sabía a ciencia cierta qué lo mantenía cerca de ella, recordándola y olvidándola con la misma facilidad, pero supuso que era algo poderoso” (*ivi*, p. 132). Reconocer en la tapa del libro la cara de Irena le produce “una sensación extraña” que “venía desangrándose a través del tiempo hasta llegar a sus pies, débil y pálida, moribunda pero todavía con vida” (*ivi*, p. 139), y por primera vez frente a Mariana, “descubrió una pequeña cuyo rostro olvidaba y recordaba con una facilidad pasmosa” (*ivi*, p. 147). Lo onírico se presenta en el relato como elemento que ya está presente subyaciendo a la realidad y la memoria del personaje antes de ser percibido por él, con lo cual el percibirlo es *a posteriori*.

Empujando el razonamiento más allá del aspecto sagrado y profano, lo que resulta interesante de lo expuesto hasta aquí es que el sueño se configura como ámbito privilegiado de elaboración y manifestación del mito, lo cual implica entonces que la presencia del mito en el relato puede ser síntoma del sueño que la contiene, es decir, del contexto onírico que lo enmarca.

En este sentido, la “intemporalidad” del tiempo mítico es semejante a la “falta de tiempo” de los sueños de la que habla María Zambrano. En los sueños, no existe el tiempo, todo sucede como si desde el primer momento el sueño estuviese ya hecho, como si fuera una historia que hubiese ya ocurrido y a la cual no se puede añadir nada ni quitar nada; en suma, mientras se sueña no hay tiempo, es el despertar lo que le devuelve el tiempo al sujeto. En el relato, a la presencia de Irena le acompaña una omisión de toda referencia cronológica, y, al contrario, se explicita la ausencia temporal: “Actuaban como si tuvieran todo el tiempo por delante o como si el tiempo se hubiera detenido para siempre en el puerto de una isla” (Rivera Garza, 2002, p. 119).

El punto sustancial del análisis no reside en deslindar sueño y realidad en el relato, sino en concebir la narración como presentación de una “realidad soñada” como clase especial, distinta de realidad, otra manifestación de lo real²⁰, presentación de su fondo hermético. Se trata de una realidad que se dirige al sujeto proponiéndole algo: ser descifrada, ser captada, “y esto último acentúa su carácter de sueño en un sentido que revela el fondo último de los sueños: su enigma” (Zambrano, 1986, pp. 72-80). En el momento de despedirse tras su *affair* amoroso, Álvaro se da cuenta de que “casi nada sabía sobre ella” (Rivera Garza,

²⁰ Se utiliza el término “real” en el sentido formulado por Jaques Lacan en “Le Symbolique, l’Imaginaire et le Réel” para distinguirlo de “realidad” y de “lo imaginario” (1982, p. 328).

2002, p. 120), y al volver a su despacho “el aroma de los nardos le confirmó que nada había sido un sueño, pero el recado dentro del sobre color manila lo hizo dudar otra vez” (*ibidem*).

Álvaro se encuentra oscilando entre dos dimensiones; por un lado aparece sumergido en la continuidad de la perfecta vigilia, llevada a cabo por la conciencia, encerrado dentro de la continuidad de su presente, al que el tiempo sucesivo ha quedado reducido. En el texto se lee que Álvaro “tenía una rutina que lo orientaba en el caos de los días. Tenía un futuro, ciento de ellos” (*ivi*, p. 138). Ante las desapariciones de Irena, la realidad del protagonista parece desvanecerse u ocultarse convirtiéndose en un presente inmóvil, e Irena se presenta como si de ella dependiera algo esencial para él, como si fuera la única realidad. En el hotel Siracusa, “Pocas veces se había sentido Álvaro como se sintió ahí [...] al lado de Irena por primera vez: estaba desnudo y no podía mentir” (*ivi*, p. 118). Como en un sueño, la imposición de un absoluto conlleva una escisión, una “fisura en el tiempo”, y el sujeto se siente como desasistido, fuera de su medio habitual (Zambrano, 1986, p. 20), con lo cual también su libertad, entendida como posibilidad de actuación, queda alterada.

Si la realidad se presenta, ante todo, ofreciendo al sujeto la posibilidad de una acción, es decir, el ejercicio de la libertad (*ivi*, p. 38), en los sueños, en cambio, se representa algo que carece de escapatoria posible, y en ello el sujeto no tiene intervención ninguna, lo que encuentra correspondencia en el texto con el hecho de que Álvaro “sintió que su vida estaba fuera de control [...] lo rodeaban la confusión, la abyección, el deterioro” (Rivera Garza, 2002, p. 135).

En el relato la atemporalidad del sueño se inserta en la realidad del personaje Álvaro materializado en la imagen mítica de Irena-sirena como “forma sueño” (Zambrano, 1986, p. 19), significante que vehicula un significado que Álvaro percibe como huidizo y desligado de su realidad, pero que al mismo tiempo encarna la revelación que interrumpe su ilimitada realidad. Frente a ella, el personaje no tiene ninguna intervención, ni libertad como posibilidad de acción. Álvaro entra y sale de esta condición de pérdida de libertad porque es la mujer el acontecer que produce ese cierre del tiempo y de su transcurrir, y deja al sujeto sin libertad, prisionero entre dos ámbitos, es decir, la atemporalidad en la que se percibe atrapado y la conciencia del fluir del tiempo a su alrededor²¹. De Álvaro a menudo se dice que “estaba obligado”, “no pudo”, “se descubrió” haciendo algo, “se dejó hacer” y “no tenía alternativas”.

²¹ Dicho esquema se repite en otros relatos de la escritora contenidos en *Ningún reloj cuenta esto*, donde los personajes masculinos se mueven entre sueño y vigilia (“Nostalgia”), o alternan acciones, y con ella ejercicio de libertad, con pasividad sobre todo frente a lo femenino (“La alienación tiene su belleza”).

A la ausencia de libertad la acompaña el hecho de que el sujeto no puede intervenir en el desarrollo de la historia soñada, ya que lo primero que se advierte es la imposibilidad de hacer nada, entendiendo por hacer el decidir, ante todo, y aun antes, el hacer una pregunta; “por absurda que sea la situación soñada” –dice Zambrano– “el sujeto nunca pregunta por qué” (*ivi*, p. 51). De Álvaro se dice que “carecía de respuestas por cualquier pregunta que se relacionara con Irena” (Rivera Garza, 2002, p. 142), y a menudo en el relato aparece el adjetivo “absurdo” relacionado con lo que Álvaro piensa de Irena y las situaciones a ellas vinculadas; en ninguno de esos casos, sin embargo, a dicho reconocimiento le sigue la búsqueda de la raíz de dicha condición. Por citar un ejemplo, en el texto se lee

Nunca debíamos de haber aceptado esta absurda invitación. La elección del término llamó su atención. Absurda. Él también lo había usado la noche anterior. [...] la palabra brotaba a su paso con naturalidad. Irena era absurda, su cabaña en medio del bosque encantado era absurda. Y ellos, ahí, abrazados frente a la chimenea, adormilados por la desazón, eran también absurdos. El balido insistente del borrego era absurdo. Y absurdo era el frío que los había atraído a una ciudad sin encanto. (*ivi*, p. 111)

Las acciones de Álvaro parecen desposeídas de cualquier libertad, son simple actividades que adquieren los trazos de “un soñar traspasado a la vigilia en que la realidad viene a ser un simple soporte de ese soñar y ensoñarse del sujeto poseído por el fantasma de su sueño” (Zambrano, 1986, p. 59). La vacilación que el protagonista experimenta frente a los hechos que vive se extiende a su identidad:

–Tú [...] eres el hombre que siempre soñé– murmuró Irena, como si pudiera leerle el pensamiento. Álvaro la vio como a través de un día con mucho sol. Arrugó los ojos y, con incredulidad, repitió la frase. Soy el hombre que siempre soñó. La vaguedad gramatical de la oración le provocó un vacío en el estómago. Por un momento no supo si él era el sueño de una mujer o el hombre que soñaba con una mujer que soñaba a un hombre soñando con una mujer. Un vértigo lingüístico lo obligó a cerrar los ojos. Cuando los abrió, estaba en su recámara, bajo las mantas, su brazo derecho apenas rozando el hombro de Fuensanta. En su entorno brillaban ya los reflejos matutinos del sol. (Rivera Garza, 2002, p. 135)

El párrafo citado encuentra su correspondencia especular en la afirmación que Mariana dirige a Álvaro, frase clave de todo el relato: “Mi mamá me dijo que un día tú vendrías por mí [...] Dijo que tú eras el hombre que siempre soñó” (*ivi*, p. 150). Existe, según Zambrano, un tipo de sueños “en que interviene la

persona" (1986, p. 53), donde las dimensiones temporales tienden a ordenarse, o parecen ordenadas a partir de un centro que es una acción a ejecutar en el proceso de la finalidad-destino (*ivi*, pp. 53-54). La ambigüedad gramatical reiterada en la afirmación de la niña abre una posibilidad hermenéutica más y permite volver interpretar todo el cuento a la luz del principio de finalidad al que apunta Zambrano, de modo que todo parecería haber sido pre-visto por Irenasirena con la finalidad de que aconteciera el encuentro de Álvaro con su hija Mariana y éste se encargara de ella, al fin de salvar a la niña y tal vez a sí misma a través de ella.

Después de haber subido al volcán con Mariana, el cual supuestamente debía de haber sido la antigua laguna de Lerma, Álvaro

[...] comprendió de repente todo lo que había sucedido y, de la misma forma, supo lo que tenía que hacer. La llamó. Gritó su nombre y le pidió que lo esperara. Luego, le dio la mano y la guio camino abajo con una firmeza y una sabiduría que apenas estrenaba. Lentamente, deteniéndose aquí y allá para pronunciar el nombre de algunas plantas, Álvaro caminó con sus dos hijos hasta llegar a la cabaña. (Rivera Garza, 2002, p. 49)

La imagen soñada se dirige al sujeto que sueña y sólo a él; la imagen así comprendida otorga al soñante la posibilidad de asumir un destino que implica el cumplimiento de una función social. En tanto que imagen mítica y soñada, Irena con su sola presencia tiene la fuerza de marcar un destino para quien la sueña.

De este modo, el encuentro inicial y aparentemente causal entre Irena y Álvaro, del cual se originan los hechos siguientes, habría sido premeditado por la mujer, quien al comienzo del relato recibe la tarjeta de Álvaro como si la estuviera "esperando desde siempre" (*ivi*, p. 113).

El mecanismo onírico, sin embargo, se complica al final del relato, impidiendo la anagnórisis definitiva del personaje. Tras haber llevado a Mariana consigo a su casa, Fuensanta y Álvaro hablan a solas en el balcón para intentar encontrar un sentido a los hechos vividos:

–El hombre que siempre soñó– Fuensanta repitió la frase varias veces como hipnotizada– que curioso Álvaro, qué manera de decir las cosas ¿Te dije que yo también llegué a creer que una mujer te había soñado para mí? [...] Siempre pensé que eras el sueño de una mujer afiebrada que, en sus prisas, se olvidó de ti sobre el asfalto, donde yo te encontré luego por casualidad, por coincidencia, como se encuentran las bendiciones. No existe mejor manera de explicar lo que siento por ti. (*ivi*, p. 155)

Álvaro queda asombrado y agradecido por la revelación de su mujer que nunca le había expresado de esa manera su amor; lo que el hombre percibe de su mujer es “un rostro inédito, una mueca irreconocible, una mujer oculta súbitamente develada para la noche. La visión le gustaba. De repente quiso verla así toda su vida. De repente estuvo seguro de que soñaba” (*ibidem*). Al percibirse observados por Mariana, en su misma mirada Álvaro y Fuensanta se descubren soñando y soñados; a través de los ojos de Mariana “grandes y claros, otra mujer alumbraba la silueta de la pareja. Él era un hombre que soñaba. Ella también” (*ivi*, p. 156).

En esos últimos párrafos citados, desenlace del relato, la ambigüedad narrativa se hace vertiginosa y alcanza su máximo nivel por la presencia de los pronombres femeninos, utilizados a lo largo de todo el texto para designar a Irena, que parecen referirse ahora a Fuensanta, lo cual provoca la sobreposición de identidades, cuyos límites se disuelven definitivamente, y determina la duda y la vacilación irresolubles.

Ese remate de ambigüedad complica una vez más las posibilidades hermenéuticas. Álvaro, personaje olvidado de un sueño de una mujer que pertenece a otro mundo y otro tiempo, y Fuensanta, mujer que sueña con una mujer, que sueña con el hombre de sus ensueños, adquieren conciencia fulmínea y huidiza de sí mismos mirándose en el rostro de Mariana, hija y reflejo de Irena, mujer-sirena incursionando desde un tiempo antes del tiempo, y que les devuelve como un espejo otra verdad ya establecida acerca de su condición. O bien, Irena es una mujer de un tiempo lejano vejada por un hombre con quien debe casarse por haberse quedado embarazada, y sueña con encontrar en un futuro a otro hombre que la rescate a ella y a su hija. O bien, según la interpretación de Ferrús, Irena es una mujer que acaba muerta porque no quiere soñarse, mientras que Fuensanta y Mariana encarnan un futuro para la mujer que sueña. Se ha elegido no optar por ninguna de estas posibles interpretaciones, sino más bien plantearlas porque en las muchas posibilidades hermenéuticas del texto reside la sustancia proteica de la escritura de Rivera Garza, capaz de crear un laberinto rizomático del cual no es posible salir de manera definitiva, sino que cada salida remite a un nuevo camino dentro del mismo.

Parafraseando a Zambrano, la acción verdadera que los sueños proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, sí una figura que puede trascenderse en un continuo despertar (1986, p. 59). Es así como la transformación, de la que se ha hablado con anterioridad, se vuelve a plantear una vez más en el relato como continuo despertar del sujeto, a la vez que ese continuo despertar se traduce al plano formal en la capacidad de la escritura de la autora hacerse, deshacerse y rehacerse a cada lectura, porque “despertar es seguir naciendo de nuevo, recrearse” (*ivi*, p. 29).

A la luz de lo dicho, los mensajes dejados por Irena tras su desaparición acerca de su inexistencia corresponderían tanto a la profecía del mito que va al encuentro del sujeto en sus sueños, como a la palabra dentro del soñar mismo, la palabra que transita, como habiéndose escapado de algún lugar de donde rara vez suele venir, “las palabras que visitan [...] palabras reveladoras” (*ivi*, pp. 63-64). Al mismo tiempo, la escritura se conformaría como transitando ella misma en el terreno del sueño, explorando aquel ámbito intersticial, “ese remoto silencio, fondo, horizonte, océano de silencio, de donde llegan las palabras sueltas, solas, como sin dueño” (*ibidem*). La historia y la narración surgen de la interacción entre el personaje y el sueño que lo visita. Al mismo tiempo, la presencia constante de lo onírico como arista subterránea que subyace el camino realista hace imposible vislumbrar en el cuento un sentido unívoco.

Hacia la aporía de la representación

En *La poética de la ensoñación* (1982), Gaston Bachelard afirma que la ensoñación borra la distinción entre sujeto y objeto, y los sujetos se pueden identificar por completo con lo que están soñando. El soñador imagina mundos que conservan todo el esplendor, todo el calor que les imprime; así, el lema del soñador podría enunciarse de esta forma: “sueño al mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño” (Bachelard, 1982, p. 238). En el relato, el cogito del personaje soñador ya no llega distinguir entre el yo y el no yo. Su ensoñación, además, se transforma en su misma vivencia: Álvaro acaba *siendo* Rolando, y aunque Irena siga afirmando su inexistencia, ésta queda negada por la experiencia de Alvaro como sueño de una realidad, o realidad soñada.

A los planteamientos de Bachelard, Philippe Malrieu añade que “el ensueño permite a las imágenes operar las resonancias más imprevistas, transporta las cosas a dominios que le eran primitivamente extraños y de este modo metamorfosea al Yo” (1970, p. 270). Esto supone el descubrimiento que en nosotros “hay algo que está fuera de nosotros” y que desarrolla nuestros presentimientos; con lo cual la imaginación no es sólo proyección, sino que se configura como descubrimiento.

En este sentido, la escritura de Cristina Rivera Garza entrecruza unas imágenes con otras, aproximando realidades diferentes, descubre en cada una de ellas caracteres antes desapercibidos y funda un nuevo modo de aprehender las cosas. En el relato las fronteras entre el yo y el no-yo quedan atenuadas, lo que se acompaña del complejo emocional que invade el mundo exterior y sus representaciones, ideas, proyectos, influencias culturales. Los personajes parecen descubrir “una vida ficticia al lado de la «verdadera» y que a veces marcha a contracorriente de ésta” (Oviedo, 1996, p. 9), con lo cual resulta imposible para

ellos distinguir entre sujeto y objeto, yo y otro, dentro y afuera, presente y pasado, aquí y allá, deseo y realidad, sujeto y vigilia. Esa polifonía de sonidos escuchados por la ensoñación queda registrada por la conciencia poética y se transforma en una polifonía de sentidos que la escritura adquiere y que la ambigüedad traduce. La escritura surge de esta confusión, y le da voz, presentándola.

Al mismo tiempo, el mito, extraído de la tradición mitológica y reelaborado, mantiene un vínculo hipertextual con el relato, presentándose como elemento inter-medio entre discurso realista y discurso onírico. El aflorar de la imagen mítica es la responsable de la interrupción del fluir del tiempo, porque permite el acceso al sueño o, al revés, la incursión de la imagen onírica en el plano de la realidad, y su planteamiento como dimensión indiferenciada de la real. En este sentido, a través del mito, el sueño se convierte el intertexto de la realidad, puesto que la una constantemente remite al otro y al revés.

A pesar de que la ambigüedad el mejor logro de la narración, y tal vez el objetivo de la autora, cabe proponer algunas hipótesis acerca de la función de estos elementos intertextuales. Puesto que la intertextualidad es una de las características distintivas de la narrativa de Rivera Garza, presente en todas sus obras, la función que en este relato desempeña tal vez sea la de brindar más complejidad al mito de la sirena y, en consecuencia, a la narración que en él se sostiene. Al mismo tiempo, el pre-texto mítico le sirve a la autora para retomar, actualizar y subvertir la idea y el ideal de lo femenino que subyace en el mito de la sirena. En este sentido, Irena puede ser tanto el eco de su mito, como una mujer que padece una violencia muy verosímil en el mundo contemporáneo.

La dualidad sustancial de la sirena se extiende a los personajes y a la escritura, que llegan a encarnar variaciones del *complexio oppositorum* por reunir en sí propiedades inconciliables entre sí: no pasan de ser reales a ser soñados, sino que son las dos cosas a la vez, se perciben a sí mismos como reales, pero dentro de una realidad soñada.

Ya no se trata de distinguir entre un argumento falso, que vagamente se indica, y otro auténtico, que se mantendrá oculto hasta el final, sino que a la representación de una realidad narrativa le acompaña la presentación de otra realidad narrativa con la que la primera se confunde²². En este sentido la escritura de Rivera Garza abre una puerta sobre la narrativa breve mexicana contemporánea, planteando la cuestión acerca la definición de una nueva narrativa que a pesar de recurrir a elementos clásicos, modernos y posmodernos

²² Se utilizan los términos “representación” y “presentación” en el sentido indicado por Lauro Zavala (2004, pp. 57-58 y 62-65), entendiéndolo con el primero el ofrecimiento de un “efecto de realidad” característica del cuento clásico (*ivi*, p. 57) y con el segundo como “mostrar realidades virtuales [...] una realidad textual” (*ivi*, pp. 62-63).

(Zavala, 2004, pp. 50-65) no es posible encasillar en ninguna de esas tres definiciones.

Entre las “múltiples estrategias de construcción de un objeto tan ubicuo como un cuento” (*ivi*, p. 28), la ambigüedad delata y desafía el enigma que yace en el fondo de cualquier definición de sentido, y parte de una escritura que no se conforma con un mero compromiso estético, sino que vuelve a implicar un compromiso existencial.

Parecería que la autora deja a sus lectores la tarea de completar el dibujo o “recomponer el objeto”, como diría Sartre, y los obliga a diseñar aisladamente, arbitrariamente, sus imágenes mentales, y aún más, a fusionarlas, transformarlas o extrapolarlas en forma habitual o novedosa.

Si el texto reconoce implícitamente muchas posibilidades hermenéuticas, esto significa que se confiere a cualquier lector la autoridad para opinar sobre el texto; al mismo tiempo, sin embargo, se suprime la convicción en cualquier verdad definitiva y se impide su ejercicio. La verdad única del relato mítico y permanente se incorpora en otro contexto, se traslada a un espacio narrativo otro que la fragmenta, disemina y relativiza. Aquí resida posiblemente el logro más importante de la escritura de la autora: permite plantear varias pistas hermenéuticas, pero nunca apostar definitivamente por una de ellas.

Parafraseando a José Miguel Oviedo, la ocurrencia onírica transcrita en el terreno literario se transfigura en una distinta clase de ficción, dando lugar a una “ficción de otra ficción en la que el sueño original quizá se anule” (1996, p. 8). Lo cual conlleva como consecuencia que el sueño y la realidad se convierten en “una misma dimensión ficticia, un espacio imaginario continuo, sin bordes ni fronteras” (*ivi*, p. 9), por hallarse en el borde como nuevo espacio ontológico y estético dentro del cual volver a plantear nuevas significaciones del ser y sus representaciones.

Bibliografía

- ALBORES, Beatriz. “Los quicazcles y el árbol cósmico del Olotepc, Estado de México” en ALBORES, Beatriz – Johanna, BRODA. *Graniceros. Cosmovisión y metereología indígenas en Mesoamérica*. México, El Colegio Mexiquense, 1997. (pp. 379-446).
- ARAMONI, Ma. Elena. *Talokan tata, talokan nana: nuestras raíces*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Publicaciones, 1990.
- ARANDA ARANDA MONROY, Raúl Carlos. “El culto a los volcanes en el sur de la Cuenca de México durante el Preclásico: evidencias arqueológicas de

- Xico" en ALBORES, Beatriz – Johanna, BRODA. *Graniceros. Cosmovisión y metereología indígenas en Mesoamérica*. México, El Colegio Mexiquense, 1997. (pp. 141-156).
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BRODA, Johanna. "Templo Mayor as Ritual Space" en BRODA, Johanna – David, CARRASCO – Eduardo, MATOS. *The Great Temple of Tenochtitlan: Centre and Periphery in the Aztec World*. Berkeley, University of California Press, 1987. (pp. 61-123).
- BRODA, Johanna. "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros" en BRODA Johanna – Stanislaw, IWANISZEWSKI – Lucrecia, MAUPOMÉ. *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México, Unam, 1991. (pp. 461-500).
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, Gerardo. "El motivo del doble en dos cuentos de Cristina Rivera Garza", en *Tema y variaciones de literatura: el cuento mexicano del siglo XX*, No. 22, 2004. (pp. 255-275).
- CARRASCO PIZANA, Pedro. *Los Otomíes. Cultura e historia prehispánicas de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. México, UNAM, Instituto de Historia e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1950.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1983.
- FERRÚS, Beatriz. "Sirenas, salvajes y mitologías de género en la narrativa de Cristina Rivera Garza" en USANDIZAGA, Helena – Beatriz, FERRÚS (eds.). *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*. Oxford, Peter Lang, 2014. (pp. 105-118).
- GLOCKNER, Julio. "Los sueños del tiemporo" en ALBORES, Beatriz – Johanna, BRODA. *Graniceros. Cosmovisión y metereología indígenas en Mesoamérica*. México, El Colegio Mexiquense, 1997. (pp. 503-521).
- GUARINO, Augusto. "L'imminente catastrofe: distruzione, disfacimento, destrutturazione nella narrativa messicana di fine millennio" en *Atti del XVIII Convegno Associazione Ispanisti Italiani*. Roma, Bulzoni, 1999. (pp. 521-536).
- HEINZ, Mode. *Animales fabulosos y demonios*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- HERRERO CECILIA, Juan. "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias". *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, Tenerife, n. 2, 2006. (pp. 58-76).
- KNAB, J. TIM. "Geografía del Inframundo". *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM, n. 21, 1991. (pp. 31-58).

- ICHON, Alain. *La religión de los totonacas de la sierra*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1973.
- LACAN, Jaques. "Le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel". *Bulletin de l'Association freudienne*, n. 1, 1982. (pp. 4-13).
- LAO, Mary. *Las sirenas. Historia de un símbolo*. México, Era, 1995.
- MALRIEU, Philippe. *La construcción de lo imaginario*. Madrid, Guadarrama, 1970.
- MÁRQUEZ HUITZIL, Ofelia. *Iconografía de la sirena mexicana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Dirección General de Culturas Populares, 1991.
- OVIDO, José Miguel. *Cuaderno imaginario*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- PAPINI, Giovanni. "L'ultima visita del gentiluomo malato" en *Il tragico quotidiano. Favole e colloqui*. Firenze, Lumachi, 1906. (pp. 101-115).
- RIVERA GARZA, Cristina. *Ningún reloj cuento esto*. México, Tusquets, 2002.
- RUFFINELLI, Jorge. "Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar". *Nuevo texto crítico*, n. 41-42, vol. XXI, 2008. (pp. 33-41).
- SCHUMANN GÁLVEZ, Otto. "Los graniceros de Tilapa, Estado de México" en ALBORES, Beatriz - Johanna Broda. *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígenas en Mesoamérica*. México, El Colegio Mexiquense, 1997. (pp. 303-311).
- WILLIAMS, Roberto. *Mitos tepehuas*. México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Madrid, Turner, 1986.
- ZAVALA, Lauro. *Cartografía del cuento y la minificción*. Sevilla, Renacimiento, 2004.

Margherita Cannavacciuolo

Es *Doctor Europaeus* en «Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale» en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, donde es también docente de literaturas hispanoamericanas. Ha sido *visiting professor* y *visiting researcher* en universidades europeas y americanas. Ha publicado varios trabajos en revistas y volúmenes nacionales e internacionales, y es autora de las monografías *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renacimiento, 2010) y *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014).

Contacto: margherita.c@unive.it

Recibido: 23/11/2018

Aceptado: 27/03/2019