

**De la caída al descenso: una lectura desde la mitocrítica del cuento
“La muerte segunda” de María Inés Silva Vila**

Sofía Rosa
Educación Secundaria
ANII – Beca INI

*viajan solos los muertos
y a su paso no encuentran
más que su sombra*
SELVA CASAL

De varias formas se puede llegar a la oscuridad inferior. Uno puede caer o descender, precipitarse a las tinieblas abismales o recorrer lentamente la oscuridad intestinal del refugio. En ambos casos lo que se busca es un eufemismo, es decir, poder construir un relato capaz de recuperar un tiempo inmemorial y, a la vez, que ese relato le permita alzarse contra el destino mortal que mueve las agujas de los relojes de todos los hombres. Este relato podría llamarse *mito*. Al respecto dice el antropólogo del imaginario Gilbert Durand que el ritual y otras manifestaciones estéticas “tienen como único papel domesticar el tiempo y la muerte” (2006, p. 412). La forma en que lo hace determina, de algún modo, lo que el autor ha llamado *Régimen Diurno* y *Régimen Nocturno* de la imagen. A partir de una síntesis de diferentes disciplinas como la psicología, la antropología, la historia de la religión, Durand describe en su obra central *Estructuras antropológicas del imaginario* (1960) la conformación del conjunto de las formas de imágenes (imaginario), de manera que la vasta constelación de símbolos se agruparán según los antedichos regímenes; y es a partir de la convergencia de símbolos —método empleado por Durand— que se puede llevar a cabo un trazado bastante certero de isomorfismos.

A grandes rasgos se podría decir que el imaginario diurno opta por un enfrentamiento antitético contra las caras del tiempo. La amenaza del abismo, el vértigo, las bestias masticadoras, las tinieblas se combaten con la espada, el cetro, la ascensión. La oscuridad está unida a la luz a través de un eje vertical y axiomático que permite una serie de relaciones antitéticas. Pero también la oscuridad puede ser combatida desde dentro, buscando exorcizarla, invertirla o intimarla. El descenso y la copa, todas las ensoñaciones de reposo, la madre que protege y la rueda que gira redoblan la oscuridad para vencerla.

En cuanto a estos regímenes, Durand ha pretendido demostrar en varias ocasiones que no se establecen como opuestos ni en polaridades divergentes, sino que por el contrario, como ambos

pertenecen al terreno de la imaginación, cumplen con la “función general del equilibrio antropológico” Durand (2007, p. 94) que el autor defiende. A su vez, y a partir de la confluencia de diferentes teorías de autores como Piaget, Bachelard, Jung, Dumézil, estos regímenes se organizan en gestos reflexológicos (a partir del estudio del sistema nervioso del recién nacido y de su cerebro se establecen dominantes que tienen que ver con los reflejos), esquemas motores (son el “esqueleto dinámico” de la imaginación, es decir, las imágenes motoras que unen la dominante refleja con su representación), arquetipos (los esquemas en contacto con la sociedad, sustantivación de carácter colectivo que debe recorrer un trayecto antropológico¹) y símbolos (representaciones de los arquetipos, sustantivo, signo evocador de imposibles y por tanto de carácter epifánico²); el imaginario se comporta como una verdadera mecánica de relojería, en la que cada componente permite el movimiento del otro: “los tres grandes gestos que nos ofrece la reflexología [posturales, digestivos, copulativos] desarrollan y orientan la representación simbólica [...]; cada gesto solicita a la vez una materia y una técnica; suscita un material imaginario” Durand (2006, p. 57).

Hacia el final de *Estructuras antropológicas del imaginario*, Durand afirma que “El acto reflejo es ontológicamente el bosquejo de ese rechazo fundamental de la muerte y lo que anuncia el espíritu” (2006, p. 410). Cercano a Platón, el mito —como sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas— se convierte en una búsqueda del tiempo perdido, en una paradoja narrativa, y por tanto temporal, que busca a través de su función fantástica la inevitabilidad, o al menos la explicación, de la muerte.

La mitocrítica permite, de este modo, una lectura del texto como un “recital de imágenes” Durand (1993, p. 13), a la luz del mito que, paradójicamente, se desarrolla en una diacronía diseminatoria y una sincronía combinatoria de mitemas, de esos símbolos, arquetipos, esquemas y estructuras que lo conforman. Leer desde una *literatura infernal* permite ingresar sin preámbulos en el terreno de la función fantástica³, porque tiene como forma a priori el espacio. De hecho, el antropólogo afirma que “toda mitología, como todo estudio de la imaginación, tarde o temprano tropieza con una ‘geografía’ legendaria, escatológica o infernal” (2006, p. 421). El trayecto imaginario se traza sobre un espacio, en este caso el infernal, porque este permite el agrupamiento

¹ “Incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” Durand (2006, p. 43).

² “El símbolo es, pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio” Durand (2007, p. 15).

³ Función del espíritu que “se nos aparece como universal no sólo en su extensión a través de la especie humana, sino incluso en su comprensión: se encuentra en la raíz de todos los procesos de la conciencia, se revela como la marca original del espíritu” Durand (2006, p. 404), porque esta función es, en definitiva, una “reserva infinita de eternidad contra el tiempo” Durand (2006, p. 415).

de elementos, su coordinación en relaciones de conjuntos, tridimensionalidad, ubicuidad, de modo que podría decirse que la *literatura infernal* supone una verdadera *topología fantástica*, edificada y proyectada en símbolos que la expresan y definen.

El infierno como tal es una de las representaciones del más allá. Embudo, campiña, mar, habitación de hotel; sobre él se trazan relaciones arquetípicas sutiles que tienen como aspecto común el misterio y lo desconocido —como la muerte—, que provocan miedo, incertidumbre o terror. De ahí, los reiterados mitos del que fue y volvió, de las almas en pena, del héroe que se arriesga a la *catábasis*. Esta experiencia es tan aterradora que vale por sí misma y su comunicación pondría en riesgo la vida del que lo escucha. La muerte es un misterio, o, el gran misterio, y, como tal, permanece oculto, indescifrable; también es, como vimos, el gran miedo del hombre, y, por tanto, motor imaginario.

Por ejemplo, Enkidu le expresa a Gilgamesh en la epopeya sumeria (Tablilla XII), luego de descender a los infiernos para ayudar al héroe:

El «espíritu» de Enkidu salió de los infiernos como el viento; se abrazaron y se besaron: “dime, amigo mío, ¿cómo es el mundo inferior que has conocido?”. “¡No te lo diré, amigo mío! Si te describiera el mundo subterráneo que he visto, te sentarías y llorarías... mi cuerpo, que tocabas con el corazón gozoso, lo devoraron los gusanos como un vestido viejo; mi cuerpo que tocabas con ánimo alegre está lleno de polvo” (Anónimo, 2004, p. 207-208).

También el espectro de Hamlet le dice a su hijo:

Si no fuera prohibido descubrir los secretos/de mi prisión, podría revelarte una historia/cuya menor palabra desgarraría tu alma,/helaría tu sangre joven, haría que/tus ojos, como estrellas, saltasen de sus órbitas/que tus bucles compactos y enroscados se abrieran/y que cada cabello se irguiera por sí mismo/lo mismo que las púas de un puercoespín furioso (Shakespeare, 1974, p. 41).

Rimbaud, en *Una temporada en el infierno*, manifiesta la imposibilidad de expresión:

“Había entrevisto la conversión al bien y a la felicidad, la salvación. ¡Cómo describir la visión, si el aire del infierno no soporta los himnos! Aparecían millones de criaturas encantadoras, un delicado concierto espiritual, la fuerza y la paz, las nobles ambiciones, ¿qué sé yo?” (“Noche infernal”, 1995, p. 59).

Otros, como Dante, como Ulises, piden asistencia para poder contar lo que allí vieron y oyeron, porque la memoria llena de dolor puede traicionarlos. Orfeo, importante figura del *Régimen Nocturno*, desciende a los infiernos con su música, cautiva a las bestias y dioses infernales y vuelve a la tierra para esperar su segunda muerte hasta alcanzar “la doble esfera”, donde las voces se hacen “dulces y eternas”; porque para Rilke

Sólo quien comió amapolas
con los muertos, de las suyas,
ni el acorde más ligero
se ha de perder otra vez
(1970, p. 58)

La experiencia de la muerte es inalienable. Se graba en el espíritu del héroe como una marca que le permitirá ser reconocido cuando sea realmente necesario, es decir, en la segunda muerte.

Ya Jean-Paul Sartre con *Huis clos* (1944) se traslada directamente al mundo de las almas, no como protagonista de una entrevista esporádica, sino como metáfora de la existencia. Los personajes se sorprenden de la ausencia de bestias, fuego, terror, porque deben darse cuenta, como lo hace Garcín al final de la obra:

“Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los Demás” (2001, p. 55).

En esta misma línea se encuentra la autora uruguaya María Inés Silva Vila (1926-1991) con su cuento “La muerte segunda” —aparece publicado en su segundo libro de cuentos *Felicidad y otras tristezas* (Arca, 1964)—, que luego Ángel Rama elige para integrar *Aquí. Cien años de raros* (Arca, 1966), volumen segundo de la colección “Aquí”, dirigida por el propio Rama. Se podría decir que Silva Vila perteneció a uno de los grupos de la Generación del 45, el integrado por Carlos Maggi —su esposo—, Maneco Flores, Amanda Berenguer y José Pedro Díaz, Ángel Rama e Ida Vitale —pareja con la que vivieron Maggi y ella—, Mario Arregui y otra serie de escritores y artistas que Silva Vila recuerda en las crónicas aparecidas en la revista-semanario *Jaque* hacia fines

de 1985, que luego se publican reunidas en 1993 bajo el título *Cuarenta y cinco por uno* (Fin de Siglo).

Su primera aparición literaria se produce en 1946. El cuento “El espejo de dos lunas” recibe una mención en el concurso organizado en abril por la revista *Marcha*, publicado en el n.º 348 (año VIII, viernes 20 de setiembre de 1946, p. 21)⁴. Este cuento va a inaugurar, unos años después, su primer libro *La mano de nieve*, publicado por Fábula en 1951, al que tuvo entre sus manos el mismo día que nació su primera hija Ana María. Hasta la publicación de su primer libro, la mayoría de los cuentos aparecieron en varias revistas de la época, como *Marcha*, *Asir*, *Mundo Uruguayo*. En 1964 se publica su segundo libro de cuentos *Felicidad y otras tristezas* (Arca), conformado por diez cuentos nuevos junto a los siete del primer libro. Ya en el cuento “Las cruzadas”, que aparece en el volumen *Aquí. La mitad del amor contada por seis mujeres* (Arca, 1966, p. 66-75), se vislumbra un cambio en su narrativa, y que abandona de a poco el terreno de lo fantástico, de la narración poética y, por momentos, alegórica de sus cuentos para ingresar en el humor, la ironía, la parodia y el realismo grotesco de sus novelas: *Salto cancán* (Alfa, 1969) y *Los rebeldes del 800* (Girón, 1971). La propia autora se cuestiona este cambio en una entrevista aparecida en *Marcha* en 1965 titulada “Transacciones con el mundo”: “¿Provendrá de esta toma de conciencia ese dejo de humor, esa especie de ironía solidaria, de burla y de adhesión al mismo tiempo?” Silva Vila (1965, p. 15).

En *Felicidad y otras tristezas* María Inés Silva Vila pareció instalarse en el ámbito de lo milagroso, como lo anuncia el epígrafe de Henry Miller: “Por una razón u otra el hombre busca el milagro y para lograrlo vadeará a través de la sangre. Lo que en verdad necesitamos es que lo milagroso se torne la norma” (2011, p. 3). Si en los primeros cuentos predomina la sensación, la incertidumbre e inquietud que generan las filtraciones de lo fantástico, en estos predominará la reflexión sobre ese mundo desquiciado, porque de alguna manera ya ha atravesado, “vadeado” la realidad.

No deja de ser atendible que Ángel Rama eligiera “La muerte segunda” para integrar la significativa recopilación de *raros*, que podríamos considerar un verdadero *canon* de la literatura uruguaya y del que Silva Vila no ha formado parte salvo por esta aparición. Categoría esquivada, los raros parecen llevar en 1966 cien años de secreta supervivencia: “La constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo [...]. Pero desde hace cien años [...] hay una línea secreta dentro de la literatura uruguaya” Rama (1966, p. 8). El iniciador es Isidoro Ducasse y una de las

⁴ En ese concurso el premio lo obtiene Luis Castelli (Walter Bordoli) con el cuento “La pradera”. El jurado estuvo integrado por Carlos Martínez Moreno, Denis Molina y Emir Rodríguez Monegal.

notas más experimentales y considerables aparece hacia 1940 con Felisberto Hernández.

Más allá de una serie de características más o menos generalizables, lo que se destaca en estos autores es la subjetivación y expresión de la complejidad interna en el vínculo hombre-mundo (Rama, 1966). Hay un esfuerzo en Rama por deslindar la categoría de “raro” a la de “fantástico”, aunque se pueden dar simultáneamente, cabe recordar que estos planteamientos fueron realizados antes de la publicación del famoso ensayo de Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), uno de los aportes teóricos más relevantes, que al día de hoy se sigue citando aunque más no sea para cuestionarlo.

Graciela Franco ubica “La muerte segunda” junto con “La playa”, “Bajo un ángel de piedra fría” y “La divina memoria” en un mundo sobrenatural, “que se relacionan con la representación del más allá” Silva Vila (2011, p. XLIV). El cuento comienza ya en un clima de misterio y perturbación, como si una mirada despertara en medio de una balsa en plena noche, sin poder “hacer pie en la realidad” Silva Vila (2011, p. 17). Nora es la protagonista y en quien el narrador focaliza la historia al comienzo y, principalmente, hacia el final. El otro personaje es Martín Ortega, que el narrador presenta y hasta toma su perspectiva, aunque más no sea para mostrar su condena. Si esta es la segunda muerte, como lo anuncia el título y el epígrafe bíblico, estas almas están siendo devueltas para enfrentarse al Juicio Final, para descubrir si sus nombres están inscriptos en el libro de la vida.

La narración sigue el viaje en balsa de estos personajes. La presencia de cada uno no es para el otro más que su propio fantasma, el último recuerdo torturador; la presencia del otro no acompañaba, sino que los dejaba más solos cada vez (Silva Vila, 2011). Martín busca en algún lugar de su memoria “la cara pálida de su esposa, el desamparo de una queja inútil” Silva Vila (2011, p. 18). La pesadez de ese recuerdo, la culpa que cae sobre su espalda no lo abandonará hasta el final, cuando pasa al lado de Nora detrás de la muchedumbre danzante que encuentran dentro de un castillo al llegar a una playa. A Nora, por su parte, la acosa su edad, su soledad, el orden justo y minucioso de los objetos de su casa y la presencia desquiciada de María: “La diminuta figura de María avanzaba en medio de su fiesta de cumpleaños, sin apuro, o atravesaba un recuerdo de infancia en el que no había participado nunca” Silva Vila (2011, p. 19). Son recuerdos omnipotentes, que parecen adquirir vida propia en la imaginación y memoria de los personajes.

Es curioso como en este relato se invierte, de alguna manera, el proceso sartreano del recuerdo de los muertos. Aquí son los muertos los que recuerdan, las almas que parecen sufrir y alimentarse con un solo recuerdo obsesivo, transfigurado en una sola persona a tal punto que parecen penetrar el filtro del recuerdo y tomar la forma de las almas. Aquí, los vivos no se olvidan

de los muertos, sino que los muertos se acuerdan de ellos, los hacen vivos en la muerte.

Pero también esta memoria les facilita el viaje, tanto hacia el pasado como hacia el porvenir. El viaje sobre el mar aporta una serie de imágenes que permiten analizarlo dentro del Régimen Nocturno. Porque este no es un viaje soteriológico sino el viaje de la muerte. Al comienzo de la historia aparecen ya una serie de símbolos constelados: la balsa, el agua oscura, la noche cerrada que hace sentir a Nora “aprisionada entre las cuatro paredes de esa noche cerrada” Silva Vila (2011, p. 17).

En primer lugar, a Durand le llama la atención la “forma sugestivamente lunar” (2004, p. 257) de la barca, que se transforma en una morada sobre el agua, isomorfa de la caverna, la casa y la gruta. La tecnología de la barca —que no es otra que la del continente— sirve para tres actividades del hombre: transporte, trasvasamiento y colección. La noche se convierte en espacio y la barca en la primera morada, que, aunque sea mortuoria, participa “en el gran tema de la mecedora materna” (2004, p. 259).

Nora, penetrada por el recuerdo de María, no puede entregarse como Martín al ritmo general de “la fiesta silenciosa” en la que bailaban “aquellos seres” y el “silencio pesaba sobre ese lugar como una gran campana” Silva Vila (2011, p. 21). El deambular con máscaras entre la multitud recuerda más al balancearse de la balsa que a un baile coordinado. Es una danza de abatidos y fracasados, escondidos detrás de una máscara o, quizás, de un gesto, de un recuerdo, se encaminan hacia el misterio, hacia su segunda muerte sin desquicio, sin escándalo.

Todo en el cuento es dominado por el fluir lento del tiempo, hasta hacerlo casi borrar. Los movimientos, como los pensamientos, retornan una y otra vez. Cada uno se refleja en el rostro del otro que proyecta una imagen congelada del recuerdo que eligieron para atormentarse en el más allá. Se presiente en la atmósfera el advenimiento de la hierofanía. El tercer personaje aparece: “en la orilla, una altiva mujer, una mujer implacable y hermosa con una cicatriz que le bajaba de su ojo izquierdo como una fría lágrima, la esperaba en silencio” Silva Vila (2011, p. 22), la esperaba para pisarle la espalda y volver a instalarse en el río. El carácter cíclico intuido en la danza se hace presente en la narración: el tiempo es lunar, porque la segunda muerte es mítica. De este modo, la historia se instala *in illo tempore*, en el perpetuo giro y contragiro del ciclo lunar: “No hay que olvidar que lo que la Luna revela al hombre religioso no es únicamente que la Muerte está indisolublemente ligada a la Vida, sino —y sobre todo— que la Muerte no es definitiva, que va siempre seguida de un nuevo nacimiento” Eliade (1994, p. 135).

Quizás por esta razón podríamos decir que en “La muerte segunda”, a pesar de su carácter

bíblico que aporta el imaginario nocturno y nictomorfo, la memoria, camuflada de culpa, tiene un valor significativo, porque como la luna, la memoria es el retorno cíclico, o, al menos, la posibilidad de regresar: “la memoria, al igual que lo imaginario, se alza contra las caras del tiempo y, contra la disolución del devenir, garantiza al ser la continuidad de la conciencia y la posibilidad de volver, de regresar, más allá de las necesidades del destino” Durand (2006, p. 410). Nora, pisoteada por la que parece ser su doble, vuelve a la balsa, a internarse “por el río oscuro” Silva Vila (2011, p. 23). La presencia del arquetipo del *döppelgänger*, que se sugiere apenas por la similar y perturbadora descripción de la cicatriz “que le bajaba de su ojo izquierdo como una fría lágrima” Silva Vila (2011, p. 22), hace que la historia se pueda leer bajo el esquema de la inversión y el redoblamiento.

El agua nocturna es el tiempo al que Nora regresa; precedidos por una danza, el último viaje siempre es el primero: “La Muerte es un viaje y el viaje es una muerte. ‘Partir es morir un poco’. Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río” Bachelard (1978, p. 117).

De esta manera, el *complejo de Caronte* enunciado por Bachelard (1978, p. 111-143) se hace presente en el relato a través de esta constelación de símbolos convergentes. Aunque Bachelard (1978) afirma que la imagen del barquero está un tanto descolorida, posee “unidad onírica” (1978, p. 120), es decir, desde las leyendas populares hasta la imagen clásica “la función de un simple barquero, desde que aparece ubicada en una obra literaria, queda fatalmente tocada por el simbolismo de Caronte.” (1978, p. 122). Este complejo revive y materializa el sueño de la *catábasis*, persiste en él el mito escatológico, y lo hace a través de la tecnología de la barca — primer ataúd y verdadera morada sobre el agua, como ya se vio— que navega sobre el agua nocturna —el “*cosmos de la muerte*” (1978, p. 140)— guiada por un barquero, que es “el guardián de un misterio” (1978, p. 122).

Este viaje, propio del Régimen Nocturno, es lento, pesado, porque debe penetrar en la profundidad; la barca parece siempre estar a punto de hundirse o perderse, de manera que crea la ilusión de ser un viaje “que nunca termina, una perspectiva infinita de peligros” Bachelard (1978, p. 123). Esta penetración lenta en la intimidad de la noche entra en relación antitética con los símbolos de “las caras del tiempo” enunciados por Durand (2006). La constelación simbólica del *Complejo de Caronte* (agua-barca-barquero-mujer-luna-espejo-doble) es una inversión de los símbolos nictomorfos, catamorfos y teriomorfos propios del Régimen Diurno: en el eje vertical que nace de la dominante refleja postural, convergen las imágenes del abismo, las tinieblas, los monstruos y bestias, la caída. Estos tres esquemas son, para Durand, epifanías imaginarias “de la angustia

humana ante la temporalidad” (2006, p. 116), y en muchos casos conforman verdaderas metáforas axiomáticas. La dominante postural se constituye por la verticalidad del ser humano, caer y enderezarse, que “exige las materias luminosas, visuales, y las técnicas de separación, de purificación [...], la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero, los rituales de la elevación y la purificación” Durand (2006, p. 57-60). En este Régimen entra en isomorfismo la pareja luz/tinieblas con ascenso/descenso; es decir, las estructuras diairéticas y antitéticas tienen como esquema fundamental la distinción, ya sea la de separar/mezclar como la de subir/caerse; de allí, los arquetipos epítetos claro/oscurο y alto/bajo, como también los arquetipos sustantivos luz/tinieblas y cielo/infierno, respectivamente.

El viaje de Dante al Infierno está determinado por la futura *anábasis*, por la recuperación de la luz, o, al menos, por el anhelo de la reconquista de una potencia perdida. La noche se vuelve tiniebla; la profundidad, abismo poblado de animales monstruosos y agresivos, prontos a devorar, masticar, porque denuncian entre sus fauces la negatividad de la carne, el hambre insaciable del tiempo y la muerte. El héroe se opone al monstruo (espada); el ángel, al animal (ascensión); el padre se yergue en la luminosidad de su trono, y son estos símbolos ascensionales, espectaculares o diairéticos los que permiten librar la lucha contra el destino y la amenaza nocturna.

Por su parte, María Inés Silva Vila propone un más allá diferente. El epígrafe bíblico le permite situarse ya en el mundo de las almas que aguardan y navegan: “La Muerte y el Hades fueron arrojados al lago de fuego —este lago de fuego es la muerte segunda— y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego” (Apocalipsis 20, 14-15). El imaginario bíblico le aporta el sustrato acuoso, que no es el agua hostil, hormigueante, de una feminización larvada, de “aspecto pegajoso, escamoso, tenebroso” Durand (2006, p. 102), propia del Régimen Diurno, sino una “superficie indescifrable que les permitía deslizarse, que a veces era agua y otras veces follaje, espacio o tierra y que se iluminaba como un lugar de la memoria” Silva Vila (2011, p. 18).

El eterno retorno hace que la historia se aleje de la concepción bíblica pero, de alguna manera, la acerca a la memoria humana. Como afirma Jung, “únicamente la interferencia de tiempo y espacio en el aquí y en el ahora crea realidad. La totalidad se hace real sólo en ese momento” (2005, p. 148). En el más allá, en la segunda muerte, es posible encontrar el instante alquímico de transformación del ser; encontrar, en definitiva, como Nora, las manos por primera vez.

Bibliografía

- Anónimo (2004) *Epopeya de Gilgamesh: el gran hombre que no quería morir* (J. Bottéro, trad.). Madrid: Akal.
- Bachelard, G. (1978) *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (I. Vitale, trad.). México: FCE.
- (2006) *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (R. Segovia, trad.). México: FCE.
- Durand, G. (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (A. Verjat, trad.). Barcelona: Anthropos.
- (2004) *Estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general* (V. Goldstein, trad.). México: FCE.
- (2007) *La imaginación simbólica* (2.^a ed., M. Rojzman, trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Eliade, M. (1994) *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, trad.). Colombia: Labor.
- (2008) *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición* (R. Anaya, trad.). Madrid: Alianza.
- Giglio, M. E. (18 de marzo de 1966) “Tres mujeres y el amor”. *Marcha* (n.º 1296, p. 14 y 31).
- Jung, K. G. (2005) *Obras completas: Psicología y alquimia* (vol. 12), (A. L. Bixio, trad.). Madrid: Trotta.
- Rama, Á. (1966) *Aquí. Cien años de raros* (vol. 3). Montevideo: Arca.
- (14 de mayo de 1965) “Fantasía, alienación, feminidad”. *Marcha* (n.º 1254, p. 3-4).
- Rilke, R. M. (1979) *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo* (V. Álvarez, trad.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rimbaud, A. (1995) *Una temporada en el infierno. Iluminaciones* (C. Barbáchano, trad.). Barcelona: Montesinos.
- Sartre, J.-P. (2001) *A puertas cerradas: la mujerzuela respetuosa*. Consultado el 17 de febrero de 2014, <http://www.librodot.com>.
- Shakespeare, W. (1974) *Hamlet. Príncipe de Dinamarca* (I. Vilariño, trad.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Silva Vila, M. I. (19 de febrero de 1965). “Transacciones con el mundo. Contesta María Inés Silva Vila”. *Marcha* (n.º 1244, p. 15).
- (2011) *Felicidad y otras tristezas* (vol. 187). Montevideo: Biblioteca Artigas.