

Más allá del cuento fantástico: el tema de la infancia en la obra de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila

Jorge Muñoz Figueroa

La narrativa de Guadalupe Dueñas (1920-2002) y de Amparo Dávila (1928), talentosas escritoras mexicanas, ha sido revisada con frecuencia desde la óptica de lo fantástico, rubro que, desde ahora aviso, abordaré tangencialmente en estas líneas. En ambos casos, suele dejarse de lado recursos y temáticas que merecen ser estudiados; de ahí que ponga a consideración del lector examinar algunos relatos donde ambas autoras exploran el tema de la infancia, mismo que conoció un singular auge a mediados del siglo pasado, años donde aparecen las primeras publicaciones de nuestras narradoras: *Tiene la noche un árbol* (1958) y *Tiempo destrozado* (1959), de Dueñas y de Dávila, respectivamente.

En esta oportunidad, aunado a un breve repaso de las voces narrativas, me apoyaré con algunas ideas y reflexiones que han generado Fernando Bárcena, quien sigue a Hannah Arendt, y Giorgio Agamben sobre la infancia como una etapa de experiencia, la cual posteriormente es evocada y verbalizada por el adulto para recuperar esa “vida ya vivida”. Lejos de ser “los años maravillosos”, las infancias contienen experiencias traumáticas e impregnadas de miedo, como se puede leer en varios cuentos de Dueñas – “La tía Carlota”, “Historia de Mariquita”, “El moribundo” y “La timidez de Armando”, por ejemplo– y de Dávila –“Alta cocina” y “El jardín de las

tumbas”. Con el presente texto, busco subrayar ciertas constantes de un tema poco estudiado en las letras mexicanas del siglo XX.

LA ETIQUETA FANTÁSTICA

Una vez declarados los propósitos de este trabajo, comienzo con lo que no pocas voces de críticos y lectores han manifestado: el escaso estudio que han recibido las obras de Dueñas y Dávila. Asimismo, en años más recientes se ha consignado que dichas autoras, desde el inicio de sus carreras, fueron encasilladas en la categoría de lo fantástico y desde ahí se han realizado interpretaciones de su narrativa en general. Acordemos que si bien no todos los cuentos de Dueñas y Dávila se rigen por lo fantástico –aunque a veces se alude a lo extraño, lo macabro, lo siniestro, lo gótico o la presencia de animales/bestias–, varios de ellos han sido analizados exitosamente desde las categorías y reflexiones que Tzvetan Todorov, Flora Botton, Christine Brooke-Rose, Jaime Alazraki y otros más han llevado a buen puerto. No trato, y quiero ser enfático, de escatimarles textos a quienes desarrollan esta línea de investigación; sin embargo, pretendo cuestionar, apoyado –y a la par– de otras voces, si algunos relatos han sido leídos desde lo fantástico sólo por tratarse de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila.

Por esta razón, es importante revisar las antologías, no sólo de cuento fantástico, para rastrear desde cuándo y qué “superlectores” –como llama Claudio Guillén a los antólogos– han puesto en circulación las ideas que después hemos repetido o interrogado, pero que indudablemente sirvieron

para conformar un canon en la literatura mexicana del siglo XX y para presentar a nuestras autoras frente al público lector.¹ Incluso, la presencia y/o ausencia de este par de escritoras se debe a cuestiones genéricas –por el mote de “escritoras del género fantástico”– o de índole extraliterario. A propósito de la participación tan irregular de Guadalupe Dueñas en el panorama literario mexicano, Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales apuntan:

La brevedad de su obra; las décadas que pasaban antes de que volviera a publicar; su afán por experimentar dentro de un género severamente acotado por el canon como lo es el cuento fantástico y de horror, su labor de veinte años como censora cinematográfica primero y como guionista televisiva, después; su paulatino retiro de los escenarios culturales y su pertenencia a círculos sociales (los de la jerarquía eclesiástica y la alta clase política) no muy apreciados por la comunidad intelectual.²

El grado de influencia que pudieron tener estos factores extratextuales en las condiciones de recepción de la obra escapa a los objetivos de esta presentación, pero es un tema importante, que debe ser contemplado en un estudio, por ejemplo, desde la teoría de los polisistemas y/o de las fuerzas que actúan en la configuración del campo intelectual. Valdría la pena, también, repensar el caso de Amparo Dávila desde esta posibilidad de análisis, ya que la autora zacatecana siguió al pie de la letra el consejo que le diera Alfonso Reyes: “que tuviera cuidado en no caer dentro de un grupo o

¹ En la investigación titulada *La muerte: ¿destino o elección? Un acercamiento al tema de la muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas*, Concepción Mejía Rodríguez realiza una detallada revisión de las antologías de cuento “convencionales”, así como de las que contienen ejemplos de los escritores “raros” y de las que agrupan los cuentos fantásticos de la literatura mexicana. Mejía Rodríguez, Concepción. (2012). *La muerte: ¿destino o elección? Un acercamiento al tema de la muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas*, México: Unam. Tesis inédita.

² Castro Ricalde, Maricruz y Laura López Morales. (2010). “Introducción” a *Guadalupe Dueñas: Después del silencio*. México: itesm/fonca/Uam-i/Uia/Uaem/Unam, p. 20.

dentro de una capilla literaria porque eso perjudicaba y limitaba mucho. Que hiciera y escribiera lo que yo quisiera hacer sin límites ni compromisos.”³

Al atender aspectos meramente textuales, la presencia de animales y/o bestias es un elemento que destacan los estudios de lo fantástico y se ha señalado como una constante en la prosa de Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas. De acuerdo a los bestiarios que una parte de la crítica ha visto en ambas autoras, resulta ser una de las características que han contribuido al encasillamiento de su obra. Sobre los cuentos de Dueñas, Castro Ricalde y López Morales puntualizan, acertadamente, que, pese a que “se la inscribe con facilidad en las filas de la literatura fantástica, los animales incluidos en sus relatos nada tienen de irreales ni de fantásticos”,⁴ pues la presencia de la zoología parece justificarse en las imágenes que brinda para la creación de metáforas y alegorías de la existencia humana, más que en la “irrealidad” de los animales. Incluso, las discusiones sobre la etiqueta fantástica llevan al inventario cuidadoso que descubre, según apunta Concepción Mejía, que apenas son un puñado de cuentos los que podemos agrupar bajo tal membrete:

Dentro de este panorama en la revisión de su cuentística, encuentro que las características mencionadas como inherentes al género fantástico, se comprueban en pocos relatos; a saber: “Al revés” de *Tiene la noche un árbol*; “La dama gorda” y “Pasos en la escalera”, de *No moriré del todo*; Gloria Prado considera que el único cuento de *Antes del silencio* que podría incorporarse al criterio de literatura fantástica es el de “Los fantasmas no existen” al que yo sumaría el de “La sorpresa”.⁵

³ Frouman-Smith, Erica. “Entrevista con Amparo Dávila”. Cit. por Castañeda Cuevas, Moisés. (2013). *El bestiario –¿fantástico?– de Amparo Dávila*, México: Unam, p. 8. Tesis inédita.

⁴ Castro Ricalde y López Morales, “Introducción” a *Guadalupe Dueñas: Después del silencio*, p. 26.

⁵ Mejía Rodríguez, *La muerte: ¿destino o elección? Un acercamiento al tema de la muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas*, p. 64.

Notemos una diferencia entre Dueñas y Dávila: mientras la tapatía, de acuerdo con lo señalado por Mejía Rodríguez,⁶ entrega un pequeño bestiario en su narrativa y una corta lista de títulos en el rubro de lo fantástico, la zacatecana ha proporcionado más relatos donde irrumpe lo fantástico, motivado o no por las bestias, tal como apunta Moisés Castañeda.⁷ Las lecturas de Mejía Rodríguez y de Castañeda Cuevas evidencian cómo se acercan las nuevas generaciones de críticos a las obras de las autoras, aproximaciones que reflexionan sobre el papel de las antologías, la construcción del canon y las clasificaciones genéricas que, desde muy temprano, acompañaron a Dueñas y Dávila.

Basta con los apuntes anteriores para enfatizar la necesidad de releer a Dueñas y Dávila desde otras posibilidades críticas y teóricas. A continuación, me concentro en el tema que me interesa y que me ha hecho dudar de lo consignado por ciertos críticos: algunos cuentos que se señalan como fantásticos, debido a la vacilación y ambigüedad, son producto de las experiencias filtradas por conciencias infantiles; entonces, quizá, no haya tal efecto fantástico, sino imaginación infantil, limitaciones cognitivas y perceptuales de la mente figural de un personaje de corta edad.

⁶ “La presencia de los animales en *Tiene la noche un árbol* se refleja en que más de la cuarta parte de sus títulos refieren el nombre de algún integrante de la fauna (siete de los veinticinco), Dueñas hace varios símiles de forma, de hábitos y actitud, de los animales, para confrontarlos con los de los humanos; en sus colecciones posteriores es menos evidente esa inclinación pero, ciertamente, Dueñas encuentra siempre un motivo para evocar alguna característica de esos seres vivos.” *Ibid.*, p. 53.

⁷ “debe subrayarse que en este caso el bestiario rehúye al primer encuentro, no es evidente, hace falta sumirse de lleno en la lectura para encontrarlo. En otras palabras, está soterrado. Baste mencionar que ni uno solo de los títulos que lo integran hace referencia si quiera al universo zoológico. Sin embargo, en más de una cuarta parte de la obra de Dávila desfilan bestias de distinta índole. De las 37 prosas que construyen este conjunto, por lo menos 10, que son las que atenderé, dan suma importancia al elemento animal, bien porque adereza la atmósfera y genera sentidos, o bien porque se apropia del papel protagónico.” Castañeda Cuevas, *El bestiario –¿fantástico?– de Amparo Dávila*, p. 23.

LA MIRADA INFANTIL COMO APUESTA ESTÉTICA

Narrar la infancia, o crear la ilusión de que se narra desde esa etapa de la vida, es un recurso que decide explotar, y lo hace con gran fortuna, un considerable número de escritores y escritoras en la década de 1950, entre los que encontramos a autores como Sergio Galindo, Elena Garro, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco y Jorge López Páez, por mencionar a algunos.

En el caso de Dueñas, encontramos una nutrida lista de cuentos: me concentro, primero, en “La tía Carlota” y “Tiene la noche un árbol”. Si a estos ejemplos añadimos “Historia de Mariquita”, “El moribundo”, “Zapatos para toda la vida” y “Topos uranus”, así como “El sapo”, “Los piojos” y “La timidez de Armando”, constatamos que el regreso a la infancia es algo recurrente en la narrativa de la creadora tapatía.

Con respecto a Dávila, son escasos los relatos que hablan de los primeros años de sus personajes, pero no dejan de ser significativos y emblemáticos: “Alta cocina” y “El jardín de las tumbas” presentan esa etapa de la vida, marcada profundamente por algún detalle que “persigue” a los protagonistas, al grado que, desde su presente narrativo, recrean con malestar varios pasajes de su vida.

Al sumar a Dueñas y a Dávila en la nutrida nómina de autores que se dedicaron al tema de la infancia, no es desatinado pensar que estamos ante un tema con numerosas reformulaciones en la segunda mitad del siglo XX – incluso, desde las primeras décadas de la centuria pasada–, aunque con menos visibilidad que la literatura de la revolución o que la prosa y la poesía

que se enfocaron en ensalzar la modernidad de la gran urbe. No obstante, explorar dicha veta y establecer vasos comunicantes entre los numerosos textos dedicados a la infancia y/o adolescencia es una tarea que poco ha desarrollado la crítica especializada. Señalo algunos casos de manera breve.

Entre los interesados, podemos encontrar a Mario Muñoz y Edith Negrín, quienes estudian breve, pero significativamente, la irrupción de la infancia como un tema relevante para los narradores de medio siglo. Muñoz señala, con respecto al primer libro de Sergio Galindo, como textos de iniciación los primeros cinco relatos de *La máquina vacía*. Por su parte, Negrín destaca a Guadalupe Dueñas y Jorge López Páez, entre otros, en las “perspectivas infantiles” generadas durante el periodo 1954-1957. Observa el tratamiento que desde la óptica del infante realiza Dueñas y la alta calidad de los tres relatos que integran *Los mástiles* (1955) de López Páez. Por supuesto, no dejo de mencionar el libro colectivo *Escribir la infancia*, donde investigadoras de diversas instituciones de nuestro país analizan el tema en un importante número de autoras mexicanas del siglo XX y consignan que éstas “han consolidado una serie de personajes niños y niñas, que nos transmiten la certeza de que la infancia no es siempre y sólo el dulce remanso de la inocencia, la pureza y la felicidad”.⁸ Consideraron como pregunta inicial “¿por qué se advierte actualmente como un campo más propicio para la escritura de las mujeres?”,⁹ lo cual considero un tanto debatible, sin restarle ningún mérito a las agudas lecturas y análisis que

⁸ Gutiérrez de Velasco, Luzelena y Ana Rosa Domenella. (1996). “Introducción” a *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, coord. de Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, México: El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

entregan en ese valioso volumen.

Por lo que respecta al presente estudio, hago hincapié en un elemento al que, por ser un aspecto constitutivo de la narración, en ocasiones no se le otorga la especificidad que requieren los acercamientos a los relatos de la infancia: me refiero, por supuesto, a las voces narrativas empleadas y a las peculiaridades de narrar la infancia y, de algún modo, restituir –o generar la ilusión de dicha restitución– las complicaciones que tiene un personaje infantil –incluso, uno adolescente– al percibir su entorno, todo ello mediante las restricciones que el autor imponga a sus narradores y/o protagonistas. Específicamente, la focalización y la oscilación entre narración consonante y disonante son las responsables de la configuración del relato. La focalización, que es “un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”,¹⁰ adquiere una relevancia notable pues el narrador adulto filtra la información por la mente figural de un personaje y así “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.¹¹

Ahora bien, la focalización interna fija tiene diversos grados de convergencia entre el narrador y la conciencia focal. Así, se puede distinguir o no la personalidad del narrador de la del personaje desde el que se focaliza, lo que resulta en una narración *disonante* o *consonante*. En el primer caso, se puede disociar la personalidad del personaje de la del narrador, mientras, en

¹⁰ Pimentel, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva*, México: Siglo xxi/Unam, p. 98.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

el segundo caso, “el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal”.¹² Tenemos otro caso posible cuando la enunciación corre por cuenta de una “tercera persona” –extra-heterodiegético, fuera del nivel narrativo en el que se ubica el protagonista y que no participó en las acciones que relata– y así resulta más evidente la distancia entre quien cuenta y quien actúa. Sin embargo, este tipo de narrador, dado que goza de una focalización cero y puede adoptar cualquier tipo de restricción, según convenga al efecto que desee causar en el lector, limita su percepción de los acontecimientos, de tal suerte que, por momentos, entrega una focalización interna, la cual tiene los efectos anteriormente descritos. Así, de varias maneras encontramos la mirada del narrador adulto mediatizada por la mente del niño que explora y trata de aprender –y aprehender– el mundo adulto.

Destaco las restricciones narrativas a propósito de este puñado de cuentos de Dueñas y de Dávila pues, a la par de la elección –y del efecto– de tales estrategias, el contenido mismo de la historia, la urdimbre de anécdotas que sortean los personajes, también busca influir y conectar con el receptor, ya que, al aproximarse más a los niños que juegan, descubren y se sorprenden –o se atemorizan– con el mundo en las historias contadas. El relato en turno invita a realizar la lectura de esas infancias con la infancia propia e induce a recordar el tiempo de la experiencia personal, es decir, la forma –en ocasiones tan elaborada y en apariencia sencilla– no resulta en meras restricciones ociosas: se ocupa, con sutileza, de transmitir la anécdota, apostando por activar la niñez del lector para que pueda leer lo ocurrido a otros niños y niñas. Complejo y simple a la vez.

¹² *Ibid.*, p. 105.

Para este punto, conviene allegarnos de algunos conceptos que nos guíen en la trascendencia de lo que estamos a punto de analizar en la narrativa de Dueñas y Dávila. Fernando Bárcena, en “Hannah Arendt: Una poética de la natalidad”, explica que la brillante filósofa alemana no expuso sistemáticamente sus ideas sobre la natalidad, sino que se encuentran repartidas a lo largo de toda su obra. A partir de un seguimiento puntual de la natalidad, Bárcena reflexiona sobre la infancia y explica que “El ser humano tiene el privilegio de un nacimiento en dos tiempos: el biológico y el biográfico, siendo este último la ‘segunda oportunidad’ que todo el mundo merece”.¹³ ¿Podemos considerar, como una variante de la “segunda oportunidad”, los relatos donde un “yo narrador” pueda contar y contarse determinados momentos, ciertas experiencias que lo hayan marcado y que de esta manera logre aproximarse de nuevo a sí mismo, a su historia personal? Así lo considero, sin duda para acercarnos a los años de la infancia y de las experiencias que después serán nuestra “fuente del deseo para recordar”, tal como señala Bárcena:

Se dice que los niños no tienen memoria y que los jóvenes no recuerdan, sino que tan sólo viven. Y es justamente por esta razón por lo que el tiempo de la infancia es el tiempo desnudo de la experiencia, porque la experiencia está siempre desnuda. Primero viene la experiencia y luego las palabras que encontramos para nombrarla. Si el tiempo de la infancia es un tiempo que se vive, pero que aleja de la vida ya vivida, ese tiempo es también, precisamente, el tiempo en el que la experiencia que hacemos será después la fuente del deseo para recordar, la fuente de nuestra memoria posterior. Somos, así, lo que recordamos, y olvidarnos de lo que fuimos es ignorar quiénes somos.¹⁴

¹³ Bárcena, Fernando. “Hannah Arendt: Una poética de la natalidad”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2002, núm. 26, p. 112.

¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

Primero, la experiencia; luego, la palabra y el deseo de recordar, de narrar. Sin embargo, no pasemos por alto un detalle: recordar no es volver a vivir; recordar es, en todo caso, ficcionalizar lo vivido. Así, las narradoras o narradores pueden someterse a lo vivido por ese “yo” que fueron, pero que jamás serán de nuevo; pueden volver a la “vida ya vivida”, pero no corregirla, para desgracia suya. De nuevo Bárcena: “Se trata de una vida que se vive libre mirando el mundo sin sentir la sujeción a un sentido dado de las cosas y del mundo. Por eso *la infancia es creación de sentido; la vida adulta sólo puede aspirar a re-crear el significado*. Precisamente porque ha perdido la infancia, la libertad de lo inocente, la posibilidad de la sorpresa”.¹⁵

Los adultos pueden ver a la distancia la experiencia infantil, con sus placeres, pero también con sus decepciones, temores y frustraciones, sentimientos que, con frecuencia, confrontan los enunciadores de novelas y cuentos mediante sus evocaciones, mediante su discurso. Para ver de cerca esos momentos, los que sea que se hayan elegido, hay que acercarse a ellos, hay que narrarlos. Volver a la experiencia también es capital para Giorgio Agamben, quien explica en *La infancia y la historia* que “experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. El misterio que la infancia ha instituido para el hombre sólo puede ser efectivamente resuelto en la historia, del mismo modo que la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo de donde siempre está cayendo en el lenguaje y en el habla. [...]. Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a

¹⁵ *Ibid.*, p. 118.

través de la infancia”.¹⁶

Ambos autores apuntan a la experiencia, al retorno a esa “patria originaria” donde encontraremos las acciones que son el germen de muchas de nuestras narrativas, quizá de nuestras visiones de mundo. Y aunque los viajes más deseados sean a la infancia gozosa, a los instantes cálidos y gratificantes, el conjunto de narraciones de los autores de medio siglo muestra que la ruta más frecuente que se emprende es para visitar las caídas, los desastres y la vergüenza de nuestros fracasos cotidianos: la separación de los padres, la muerte de los seres queridos, la humillación ante los demás, así como los amores prohibidos y los paraísos irremediamente perdidos por alguna revelación.

Ahora bien, ¿es necesario narrar, re-crear esos momentos, los desagradables, traerlos de nuevo frente a nosotros? ¿Se pretende superarlos mediante la confrontación o, de manera terrible, la constatación de que siguen ahí y se resisten a ser desplazados? Los cuentos elegidos, pese a todas las buenas intenciones que los lectores podamos tener hacia los personajes, muestran un elemento en común: el miedo que se origina y crece en la infancia, que persiste en la memoria, quizá en el presente de los protagonistas. Veamos algunos ejemplos, primero con Guadalupe Dueñas; luego, con Amparo Dávila.

¹⁶ Agamben, Giorgio. (2010). *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 72.

GUADALUPE DUEÑAS: “UNA PENA QUE TODAVÍA NO SÉ CÓMO ES DE GRANDE”

En *Tiene la noche un árbol*, Dueñas recurre a los personajes infantiles en, por lo menos, nueve relatos, de los cuales destacaré “La tía Carlota” y “Tiene la noche un árbol”. Al primero lo considero el más logrado en cuanto a la recreación de la infancia y donde más se emplean las restricciones narrativas que expliqué páginas atrás; mientras que el segundo, aunque esté narrado por un enunciador externo, cierra, en momentos clave, su focalización, para entregarnos las impresiones infantiles sobre un personaje que algunos estudios señalan como “de otro mundo”, por lo cual expondré mis dudas al respecto. Luego, para exponer el miedo como una constante en las infancias de varios de los personajes, retomo, con brevedad, los relatos “Historia de Mariquita”, “El moribundo” y “La timidez de Armando”. Cabe mencionar que las constantes que puntualizo en los cuentos anteriores –la soledad, los temores– también se pueden rastrear en “Zapatos para toda la vida”, “Topos uranus” y “El sapo”. Dejo aparte “Los piojos”, por tratarse de una niña con cierta maldad, que disfruta quemando a dichos animalitos. Por razones de espacio, en otra ocasión me ocuparé de los textos restantes.

En “La tía Carlota”, encontramos una peculiaridad: la protagonista cuenta en presente sus impresiones sobre la espantosa experiencia de vivir en casa de su tía, quien, abiertamente, le demuestra su rechazo y la empuja a deambular solitaria por la casa. Y parece que eso la marca de por vida.

Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio. Vago por los corredores, por la huerta, por el gallinero durante toda la mañana.

Cuando me canso y voy a ver a mi tía, la vieja hermana de mi padre, que trasiega en la cocina, invariablemente regreso con una tristeza nueva. Porque conmigo su

lengua se hincha de palabras duras y su voz me descubre un odio incomprensible. No me quiere. Dice que traigo desgracia y me nota en los ojos sombras de mal agüero.

Alta, cetrina, con ojos entrecerrados esculpidos en madera. Su boca es una línea sin sangre, insensible a la ternura. Mi tío afirma que ella no es mala.¹⁷

Aunque la enunciación sea simultánea –acción y narración se desarrollan al mismo tiempo–, existen elementos, como el lenguaje empleado, la rutina de ciertos actos, la selección y organización de la información narrativa, además de la inestabilidad propia de este tipo de enunciación,¹⁸ que pueden indicarnos a una narradora de más edad,¹⁹ que recrea el tiempo en que vivía con la hermana de su padre, la tía Carlota, quien, a la menor provocación, muestra “su furia”, porque su querido hermano dejó la vocación religiosa por seguir a una mujer, la madre de la protagonista. Si tenía que casarse, tendría que haber sido con alguien de su clase social. La niña es víctima permanente del enojo de la inflexible tía y llama la atención que la menor indique que se trata de “un odio incomprensible”, pero perceptible, sobre todo cuando tiene que presenciar las continuas quejas de la tía, en voz alta o en silencio: “Por un momento calla. Desquita su furia en las almendras que remuele en el molcajete. Lentamente salgo, huyo a la huerta y lloro por una pena que

¹⁷ Dueñas, Guadalupe. (1985). “La tía Carlota”, en *Tiene la noche un árbol*, México: fce/sep, p. 7.

¹⁸ “Sólo la narración simultánea nos da la ilusión de una verdadera simultaneidad. No obstante, esta forma narrativa tiene que luchar a contracorriente con el presupuesto de que para narrar se necesita algo que narrar; es por ello que la verdadera simultaneidad torna al discurso en algo inestable: si el discurso es *narrativo*, el presente acaba siendo interpretado convencionalmente como un tiempo narrativo, perdiendo así el valor temporal de presente; si el discurso es de tipo emotivo o gnómico –como en el monólogo interior– deja de ser *narrativo*.” Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.158.

¹⁹ Graciela Monges revisa con detalle el cuento y obtiene resultados interesantes. Coincido con la mayoría de ellos. Sin embargo, el punto en el que me distancio de su trabajo es justamente en la idea de que la narradora es “La protagonista, de aproximadamente diez años”. Monges, Graciela. (1996). “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México: El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, p. 199.

todavía no sé cómo es de grande.”²⁰

Resulta interesante observar las actividades que tienen los personajes niños para evadirse de la pesada realidad que les toca en suerte. Podemos indicar la cercanía de los infantes con la naturaleza –en lugares abiertos o en jardines–, con esos pequeños paraísos que se empeñan en conservar y donde se refugian, espacios que, posteriormente, los narradores adultos extrañan, desde que tuvieron que salir para enfrentar la realidad o de los cuales son expulsados.

Pese a los escapes de la protagonista, tiene que confrontar los hechos y a veces no es de la mejor manera posible:

–¡A mí nadie me quiere, nunca me ha querido nadie!

El canónigo se turba y mi tía llora enloquecida. Empieza a decirme palabras sin sentido. Hasta perdona que Rosario no sea mi madre.

Me derrumbo sin advertir lo duro de las tablas.

Ella me bendice; luego, de rodillas junto a mi cabecera, empieza habla que habla:

Que tengo los ojos limpios de aquellos malos presagios. Que siempre he sido una niña muy buena, que mi color es de trigo y que hasta los propios ángeles quisieran tener mis manos. Pero por lo que más me quiere es por esa tristeza que me hace igual a mi padre.

Finjo que duermo mientras sus lágrimas caen como alfileres sobre mi cara.²¹

Los personajes adultos, a pesar de que buscan interactuar con los pequeños, parecen aislarlos aún más con sus conductas, con sus órdenes. La protagonista de “La tía Carlota” sólo obtiene agresiones, incluso cuando intentan ser cariñosos con ella. Y no hay otra explicación posible: el rechazo ha sido constante –incluso de sus padres, que la han dejado con su tía, en lugar de criarla ellos mismos– y la única razón que encuentra la niña es

²⁰ Dueñas, “La tía Carlota”, en *Tiene la noche un árbol*, pp. 8-9.

²¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

simple: nunca la han querido. Como si fuera un eje temático de una numerosa generación o de un momento de la literatura mexicana, aparece la soledad con insistencia en los relatos en que los infantes ocupan los roles protagónicos.

Otro caso donde la mirada infantil resulta crucial es el relato “Tiene la noche un árbol”, cuento que también se ha estudiado desde lo fantástico, aunque, como ya indiqué párrafos atrás, en ocasiones pesa la etiqueta que ya carga Dueñas desde hace décadas e influye en la interpretación. Como ejemplo, señalo el artículo “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo”, de Paula Kitzia Bravo Alatraste, donde la autora señala varios aspectos de nuestra autora, que son un tanto cuestionables. Cito un fragmento para dar cuenta de ello:

en su libro *Tiene la noche un árbol* (1958) se encuentran cuentos que en el transcurso de la narrativa son poéticos, de un lenguaje maduro y fascinante. [...]. En “Tiene la noche un árbol” aparece al igual que en Garro la mirada infantil es en este caso la de un niño, que percibe a través de la muerte de la señorita Silvia, el otro mundo, que no es percibido por nadie más y que sabe que su madre no entendería quién es el de la chaqueta en llamas y olor a azufre que visitó a la señorita Silvia.²²

Si tomamos un poco de distancia con el aspecto fantástico, observamos que, en efecto, existen “atmósferas oscuras y opresivas”, como lo consigna Aurora Piñeiro en su afortunado estudio “Tiene la noche una falena entre cristales: la cuentística de Guadalupe Dueñas”,²³ pero no los elementos que describe Bravo Alatraste y que le achaca a la mente figural del infante, a

²² Bravo Alatraste, Paula Kitzia. “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo”, en *Tema y variaciones de literatura*, México, Uam-a, semestre i de 2008, núm. 30, p. 138.

²³ Piñeiro, Aurora. “Tiene la noche una falena entre cristales: la cuentística de Guadalupe Dueñas”, en *Guadalupe Dueñas: Después del silencio*, p. 145.

saber, la percepción de “el otro mundo” y el “olor a azufre” del personaje “de la chaqueta en llamas”. De ser así, estaríamos ante un sujeto de aspecto y significado demoniaco, pues a tal conclusión nos llevan las palabras de Bravo Alatraste. Cito algunos fragmentos donde constatamos las descripciones del famoso personaje, que permiten que las mujeres lo perciban de una manera distinta a como lo hace el niño Abel:

Desde que apareció, los cinco días ha estado al borde de la casa, con la misma chaqueta roja, con el mismo pantalón ceñido y los mismos zapatos de bailarín. Las mujeres le espían los ojos, demudados, de azufre, la boca inflexible, los ademanes vacíos.

También Abel miró la oscilación de antorcha del hombre, vio cómo sus brazos en alto casi tocaron la luna, la luna que vagaba en el cuarto de Silvia. Silvia, escuálida figura envuelta en una ráfaga, dijo con sus manos desnudas algo como un adiós.²⁴

Varios personajes, incluido Abel, están muy conscientes de la presencia del tipo al que se le quieren atribuir características siniestras, por su chaqueta roja, pero se deja de lado que también viste un pantalón ceñido e incluso zapatos de bailarín. Asimismo, las mujeres le espían los ojos “demudados, de azufre”, es decir, el diablo –que puede estar en todas partes y se presenta en las formas más insospechadas, se dice– viste como bailarín y tiene los ojos de azufre –amarillentos–, mas este elemento no expide el olor que señala Bravo Alatraste. Prosigo con la descripción que hace el narrador:

Recargado en un ciprés, ahí estaba el de la chaqueta en llamas, deshecho y firme como un cirio. Escondía su tristeza en las solapas a la altura de los ojos.

[...].

Cuando [Abel] abre los ojos ve al hombre del saco rubí, tambaleante, ir a la puerta de la alcoba de Silvia y tratar, torpemente, de abrir con diferentes llaves que

²⁴ Dueñas, “Tiene la noche un árbol”, en *Tiene la noche un árbol*, p. 19.

resbalan de sus manos sin fuerzas; hasta que al cabo de algunos minutos aparece la vieja sirvienta que le presta ayuda y entra con él.²⁵

Al personaje, que algunas lecturas críticas han visto como el asesino de Silvia –por ejemplo, Graciela Monges–,²⁶ le pesa y le duele la muerte de la mujer. ¿El asesino se arrepiente y por eso solloza? Si es culpable, resulta muy perturbador que la vieja sirvienta lo ayude a entrar en la alcoba de la difunta y lo acompañe. Además, es significativo que sea el niño quien lo ve y escucha en esos momentos de dolor: “Escondido tras del árbol Abel lo oyó sollozar con furor de tigre, y humildemente quiso retirarse.”²⁷

La señorita Silvia muere a causa de una enfermedad, según indica la voz narrativa.²⁸

Era una mujer joven, que, como hija del amo, “inclinó hacia los pobres el orden y la ley”,²⁹ pues fungía como una especie de intermediaria entre el pueblo y su padre. Su deceso, entonces, según mi lectura, es más producto de una historia de amor imposible que de un asesinato: el sujeto “llegaba cauteloso siguiendo las señas de la moza”,³⁰ que, como indiqué, lo asiste para ingresar en la alcoba por última vez. La forma verbal “llegaba” indica las visitas rutinarias del hombre antes de la enfermedad y muerte de la mujer, visitas, valga la aclaración, de las cuales también es testigo Abel, quien, desde las limitaciones propias de su edad, las reviste de misterio. Con respecto a los otros relatos que mencioné al inicio de este apartado, comienzo con “Historia

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ Monges, “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, p. 207.

²⁷ Dueñas, “Tiene la noche un árbol”, en *Tiene la noche un árbol*, p. 22.

²⁸ “antes de enfermar la señorita Silvia.” *Loc. cit.*

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

de Mariquita”,³¹ cuya anécdota resulta algo macabra: Mariquita, la hermana mayor de la narradora, fallece al poco tiempo de nacida; su padre, reacio a aceptar la pérdida de la niña, llevó su necedad al grado de conservar el cadáver de la criatura en un pomo de chiles, mediante la renovación de un líquido que impedía la descomposición del cuerpo. Veinte años duró, incluso ya sin el padre, el ritual de mantener en la familia a Mariquita. Y aunque la narradora explica que para ella “disfrutar de [la] compañía” de su hermana mayor le pareció muy divertido, también recuerda que su hermana Carmelita “vivió bajo el terror de esta existencia”. Sin embargo, luego de, por fin, dar sepultura al cuerpo, la protagonista apunta: “se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía.” Además de los múltiples chismes y habladurías que generó el contenido del pomo de chiles, notamos el miedo y la soledad que marcó a las hermanas de la narradora, y a ésta misma. En el relato “El moribundo”,³² la protagonista asiste al sufrimiento de un ser querido, un amigo que, “bondadoso e inteligente”, sucumbió a la tuberculosis, “castigo” por ayudar a “los cristeros”. A pesar de demostrar su afecto en todo momento y no rechazar al enfermo, la narradora relata el irremediable desenlace que presencié en su momento y admite que “más fuerte que mi piedad, fue el horror que el hielo de su carne me produjo”. Otra infancia marcada por la muerte –tema importantísimo en la obra de Dueñas– y que imprime un sentimiento desagradable en la memoria. Por su parte, el cuento “La timidez de Armando”³³ presenta a un protagonista que,

³¹ *Ibid.*, pp. 23-27.

³² *Ibid.*, pp. 35-40.

³³ *Ibid.*, pp. 86-91.

mimado, consentido y sobreprotegido hasta la ridiculez por su madre, es descrito en cierto momento como “un adolescente asustadizo, de pálidos cabellos”. Con un tratamiento, que vuelve divertida la tragedia del pobre Armando, la voz narrativa describe a un ser que se convierte en un perfecto inútil, alguien que, al “hacer un inventario de sus desventuras”, decidió algo definitivo: fugarse. El tono jocoso de Dueñas no debe distraernos de cómo un infante es marcado de por vida por su madre y por el miedo que ésta le inculcó.

En unos relatos con más dureza que en otros, Guadalupe Dueñas muestra los vestigios dolorosos de las infancias de varios de sus personajes centrales. A veces con cierto humor e ironía, no deja pasar la oportunidad de instalarnos en esa galería de recuerdos impregnados de temores.

AMPARO DÁVILA: “LA SOLEDAD A CUESTAS SIEMPRE”

Me concentro ahora en dos cuentos de Amparo Dávila: “Alta cocina”, publicado en *Tiempo destrozado* y “El jardín de las tumbas”, que apareció en *Música concreta*, ambos excelentes libros, donde se han estudiado las características de lo fantástico y los bestiarios, como ya lo mencioné anteriormente. Con menos frecuencia que en la prosa de Dueñas, en la narrativa de Dávila son escasas las apariciones de menores como protagonistas, por lo cual me distancio de la lectura que realiza Maricarmen Pitol, en el texto “Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil”. Comparto, apenas, un texto de los que ella propone, “El jardín de las

tumbas”, y me extraña que no dedique parte de su estudio a “Alta cocina”. Como sea, algunos aspectos de su trabajo resultan interesantes, sobre todo la angustia como motor para regresar a las experiencias de la infancia. Sin embargo, de nuevo una diferencia. Pitol considera que “los personajes generalmente regresan o se aferran [a la infancia] por considerarla un mundo mejor”,³⁴ postura contraria a la que propongo en estas líneas.

No menos terribles son los recuerdos y las experiencias infantiles de los personajes de Dávila. En “Alta cocina”, el narrador recrea la angustia y el sufrimiento que le provocaba pensar en los “seres” que guisaban en la cocina, que para mayores señas diremos que eran caracoles.³⁵

Como sucede en varios relatos de Dávila, los seres con los que conviven o contra los que luchan los protagonistas son indeterminados –“Moisés y Gaspar” y “El huésped”, por ejemplo–; y “Alta cocina” los tiene también. Pienso que la autora no desea subrayar tanto el aspecto extraño de los animalitos, sino la pena que le causaba al personaje saber que los estaban matando y, de alguna manera, saberse cómplice de la agonía colectiva, cuya función era agasajar y deleitar a las visitas y amistades de la familia:

Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con los ruidos de la lluvia. No morían pronto. Su agonía se prolongaba interminablemente. Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aun así los oía. Cuando despertaba, a medianoche, volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser.

³⁴ Pitol, Maricarmen. “Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, p. 285.

³⁵ Tal como los identifica también Ana Rosa Domenella. Cabe señalar que Domenella realiza un interesante ejercicio intertextual con otros relatos de la literatura mexicana donde la comida cobra un relieve protagónico. Domenella, Ana Rosa. “El banquete ominoso: ‘Alta cocina’ de Amparo Dávila”, en Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares. (2009). *Amparo Dávila: Bordar en el abismo*, México: itesm/Uam, p. 80.

A veces veía cientos de pequeños ojos pegados al cristal goteante de las ventanas. Cientos de ojos redondos y negros. Ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia. Pero no había misericordia en aquella casa. Nadie se conmovía ante aquella crueldad. Sus ojos y sus gritos me seguían y, me siguen aún, a todas partes.³⁶

Es claro que los caracoles no emiten sonido alguno, pero en la mente del niño protagonista así ocurría; y como una extraña fijación, el narrador adulto asocia las gotas de lluvia adheridas en las ventanas, sobre todo en la oscuridad, con los ojos que lo siguen y lo culpan por ese sufrimiento. Remarquemos la impresión tan honda que deja la elaboración del guiso en la mente infantil y cómo la lluvia funciona como detonador para que, una vez más, evoque esos momentos.

Cierro esta revisión con el cuento “El jardín de las tumbas” –relatado por un enunciador externo y ajeno–, en el cual el personaje central encuentra por casualidad un diario, que está dividido en dos periodos: unos años de la infancia y algunos de la adolescencia. Las vivencias que han sido registradas se relacionan con los viajes de vacaciones, especialmente porque su familia alquilaba un convento abandonado para esos periodos. De día, era un paraíso para el personaje principal y sus hermanos, pero después no: *“Entonces empieza la noche del terror para mí y no sé, ni sabré nunca, si para mis hermanos. Yo jamás he podido confesarles mis pánicos ni contarles nada de lo que me ocurre por las noches; temo que se burlen de mí y me pongan algún apodo ridículo y humillante. [...] A los cuarenta años tampoco podía vencer el miedo a la oscuridad; se sentía perdido en la tiniebla.”*³⁷ Es fácil, e impactante, comprobar a qué grado lo marcó el hecho de pasar las

³⁶ Dávila, Amparo. (2003). “Alta cocina”, en *Tiempo destrozado*, México: fce, p. 67.

³⁷ *Ibid.*, pp. 47-48.

vacaciones en ese sitio, sobre todo si atendemos a lo que, en el presente, indica el narrador sobre la cotidianidad del protagonista, ahora adulto:

Aún no sabía gran cosa de sus hermanos: se querían bien respetándose en todo, se buscaban con cierta frecuencia y charlaban a gusto, pero siempre había existido algo como una barrera interior que él no lograba franquear. Tal vez vivía muy encerrado en su propio mundo y no le interesaba moverse en el de ellos [...]. Su mundo era sólo su mundo, lleno siempre de inquietud, angustia de todo y de nada [...], la soledad a costas siempre.³⁸

La escritura de un diario, aunque ya es un recurso muy conocido, devuelve a la discusión sobre la enunciación en presente y la forma de vehicular la información narrativa. Recordemos que “El diario es inicialmente escrito en la intimidad, no está destinado a ser publicado. El diario enlaza el hilo de la existencia; no recompone el curso de la vida, no es una anamnesis (una evocación voluntaria del pasado), sino el paciente y meticuloso inventario de una vida día a día.”³⁹ El hallazgo y lectura del diario no sólo remite al protagonista a un yo personaje que ya no se es, sino que lo confronta, incluso, con su día a día pasado y con las expectativas a futuro incumplidas, pero sobre todo con los temores y experiencias que su yo actual no ha logrado superar; dado que no es “una evocación voluntaria”; puede resultar invasiva la irrupción del pasado, invasiva y vergonzante, quizá. ¿Es, acaso, ese jardín de las tumbas un poderoso símbolo de lo que es el pasado para el protagonista: algo muerto, sin vida? Esa soledad antigua parece reforzarse con el descubrimiento del diario. Aquí no parece haber escapatoria, pues, como lo citamos de Bárcena: “Somos, así, lo que recordamos, y olvidarnos de

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁹ Miraux, Jean-Philippe. (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 16.

lo que fuimos es ignorar quiénes somos.”

BREVES, Y PROVISIONALES, CONCLUSIONES

Las experiencias de los personajes mostrados en los cuentos de ambas autoras denotan, por lo menos, la dificultad que representaron ciertos pasajes, que todavía pesan para los enunciadores, femeninos y masculinos por igual. Al ser adultos, muchos de ellos, no es difícil deducir que los recuerdos incómodos los persiguen, al grado de impulsarlos a recrear esos días de miedo e inseguridad, para buscar un ajuste con las experiencias infantiles, dolorosas e inexplicables tal vez. Si ese ejercicio duele y sigue causando mella, ¿para qué volver a esos años? Viene a cuento citar a Néstor Braunstein al respecto, para entender cómo impactan ciertas experiencias de vida en el que recuerda, en el yo narrador:

Hay una paradoja en el funcionamiento de la memoria, entendida como capacidad de conservar la conciencia de algo que fue y ya no es bajo la forma de un recuerdo, como afirmación de un cierto saber sobre algo vivido, visto u oído en el pasado. Se aprecia mejor cuando el episodio en cuestión resulta doloroso o vergonzoso. Uno llega a recordar... a pesar de uno mismo. El recuerdo regresa espectralmente y con él la carga de dolor y vergüenza. Para evitarlo, la conciencia intenta apartarse de este huésped poco apetecible, de este intruso, y a veces, no siempre, consigue disfrazarlo y hasta “olvidarlo”. El antipático habitante del espíritu es condenado al ostracismo. La memoria no quiere saber del recuerdo que asusta o estorba. Cuando puede, si puede, lo aguanta. Si no puede, se hace víctima (¿y cómplice?) de sus embates.⁴⁰

Los relatos que revisamos en estas líneas se nos revelan como

⁴⁰ Braunstein, Néstor. (2008). *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*, México: Siglo xxi, pp. 15-16.

potenciales remedios para entender qué ocurrió durante los días difíciles de la infancia, pese a que algunos de ellos sean el doloroso flagelo que ejecuta el yo del presente para no olvidar lo que padeció el yo pasado.

Con una revisión panorámica de un *corpus* limitado, pero significativo, de Guadalupe Dueñas y de Amparo Dávila, podemos constatar el peso que tiene en su cuentística narrar la infancia. Considero que el tema, ciertamente atendido por valiosas académicas, en su mayoría, continúa esperando más estudios que nos permitan establecer algunas constantes de la narrativa de la segunda mitad del siglo XX. No resulta ocioso preguntarse cómo es que un tema tan trabajado por destacados creadores siga un tanto desatendido.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. (2010). *Infancia e historia*. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BÁRCENA, FERNANDO. “Hannah Arendt: Una poética de la natalidad”, en *Daimon Revista Internacional de Filosofía*. 2002. Núm. 26.
- BRAUNSTEIN, NÉSTOR. (2008). *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México: Siglo XXI.
- BRAVO ALATRISTE, PAULA KITZIA. “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo”, en *Tema y variaciones de literatura*, México, Uam-a, Semestre i de 2008. Núm. 30.
- CARDOSO NELKY, REGINA Y LAURA CÁZARES. (2009). *Amparo Dávila: Bordar en el abismo*. México: ITESM/UAM.
- CASTAÑEDA CUEVAS, MOISÉS. (2013). *El bestiario –¿fantástico?– de Amparo Dávila*. México: Unam. Tesis inédita.
- CASTRO RICALDE, MARICRUZ Y LAURA LÓPEZ MORALES. (2010). “Introducción” a *Guadalupe Dueñas: Después del silencio*. Ed. de Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales. México: ITESM/FONCA/UAM-

I/UIA/UAEM/UNAM.

DÁVILA, AMPARO. (2002). *Música concreta*. México: FCE.

—. (2003). *Tiempo destrozado*. México: FCE.

DOMENELLA, ANA ROSA. (2009). “El banquete ominoso: ‘Alta cocina’ de Amparo Dávila”, en Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares. *Amparo*

Dávila: Bordar en el abismo. México: itesm/Uam.

DUEÑAS, GUADALUPE. (1985). *Tiene la noche un árbol*. México: FCE/SEP.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZELENA Y ANA ROSA DOMENELLA. (1996). “Introducción” a *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. Coord. de Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.

MEJÍA RODRÍGUEZ, CONCEPCIÓN. (2012). *La muerte: ¿destino o elección? Un acercamiento al tema de la muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas*. México: Unam. Tesis inédita.

MIRAUX, JEAN-PHILIPPE. (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Trad. de Heber Cardoso. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

MONGES, GRACIELA. (1996). “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. Coord. de Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México-Pro-grama Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.

PIMENTEL, LUZ AURORA. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo xxi/Unam.

piñeiro, aUroa. (2010). “Tiene la noche una falena entre cristales: la cuen-
tística de Guadalupe Dueñas”, en *Guadalupe Dueñas: Después del silencio*, Ed. de Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales. México: ITESM/ FONCA/UAM-I/UIA/UAEM/UNAM.

PITOL, MARICARMEN. (1996). “Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. Coord. de Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.