



## La muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas.

### Death in the stories of Guadalupe Dueñas.

DOI: 10.32870/argos.v6.n18.9b19

**Ana María Sánchez Ambriz**

Departamento de Estudios Literarios. Universidad de Guadalajara

(MÉXICO)

sanaana3036@gmail.com

#### **Resumen:**

La muerte constituye uno de los temas centrales de la literatura. Cada mundo creado a partir de la multiplicidad de espacios y tiempos representados, ofrece la visión de los opuestos, vida y muerte, que se complementan eternamente. Para entender plenamente los efectos de sentidos que otorga el tema de la muerte en la obra de Guadalupe Dueñas, el lector debe penetrar en el mundo profundo y variado de los tópicos literarios sobre la muerte, cuyas fronteras dan soporte y sentido a lo expuesto en los relatos de esta escritora.

**Palabras clave:** Guadalupe Dueñas. Relatos. Muerte. Tópicos. Símbolos.

#### **Abstract:**

Death constitutes one of the central themes in literature. Each world created from the multiplicity of spaces and times represented, offers the vision of opposites, life and death, which complement each other eternally. To fully understand the effects of meanings that the death's theme gives in the work of Guadalupe Dueñas, the reader must penetrate in the deep and varied world of literary topics about death, whose borders give support and meaning to what is exposed in this writer's stories.

**Keywords:** Guadalupe Dueñas. Stories. Death. Topics. Symbols.

La muerte se presenta como uno de los elementos dominantes de la narrativa de Guadalupe Dueñas, independientemente del tono empleado en cada uno de los relatos de su autoría. Existe en sus escritos un juego de propuestas estéticas interesantes, en la forma de plantear el tema, en la caracterización de los personajes, y en la configuración del tiempo y espacio a partir de las estrategias discursivas adoptadas, a fin de brindar los efectos de sentido a cada texto. Analizar la muerte a partir de contextos específicos desarrollados en cada relato, permite una lectura puntualizada de los mecanismos que rigen su producción, observando de cerca las marcas denotativas y



connotativas que cada relato ofrece. La estética de la muerte que alienta sus escritos será examinada en dos relatos, “La tía Carlota” y “La historia de Mariquita,” ambos forman parte del libro *Tiene la noche un árbol*, con el cual la autora obtuvo el premio “José María Vigil” en 1959. En las narraciones se hace referencia a la muerte desde distintas perspectivas: con un enfoque humorístico, de miedo o de pérdida, o bien, como una especie de liberación catártica de tipo emocional, dentro del marco espacial y temporal definidos, como se verá a continuación.

Guadalupe Dueñas pertenece a la llamada Generación de 1970, integrada por un grupo de destacados escritores, Amparo Dávila, Salvador Elizondo, Augusto Monterroso, Elena Poniatowska, Eraclio Zepeda, José Agustín y René Avilés Fabila. Para Lauro Zavala, se diferencia de otras generaciones por un rasgo distintivo: “muestran una mayor preocupación por los problemas políticos del país y por reflejar el lenguaje popular urbano, sin dejar de lado el humor, la experimentación con el género fantástico” (Zavala, 1989, p. 772). Estos elementos de cohesión señalados por Zavala, en lo que respecta a la pluralidad estética que define sus creaciones, se contrastan con los puntos de encuentro e individualidad propios de cada autor. El humor que destilan los cuentos de Guadalupe Dueñas, va configurando con sutil destreza la exploración temática de su interés, cuyo rasgo expresivo le confiere un sesgo original y atractivo a sus relatos. Por ejemplo, cuando el humor se opone al sufrimiento, se cristaliza una nueva expresión de las situaciones recreadas. Beatriz Espejo, en la introducción de las *Obras completas de Guadalupe Dueñas*, destaca otro rasgo interesante en su obra: su catolicismo: “casi todos sus cuentos se refieren en uno u otro sentido a una educación metida en parámetros irrompibles como estuvo su propia vida”. (2018, p.12)

Desde que se editó el libro *Tiene la noche un árbol*, la crítica reconoció las posibilidades narrativas de su escritura (Valdés, 1955, p. 27). El título es un intertexto de un verso del poema “Muerte sin fin” de José Gorostiza (Trejo, 2019, p. 46). En el poema no sólo se plantea el tema de la vida y la muerte, de la existencia del hombre y de Dios, sino también sus reflexiones se extienden a otros principios fundamentales, tal como lo plantea Octavio Paz: “Muerte sin fin es el poema de lo temporal [...] Es el poema de la palabra al mismo tiempo que su destrucción [...] Es un poema filosófico que implica la muerte de la filosofía” (Paz, 2006, p. 247). El acierto del titulado elegido por la autora para cobijar sus cuentos, adquiere pleno sentido a partir de los temas propuestos en cada uno de los relatos que integran la obra. La noche, como símbolo, “no se le concibe solamente como ausencia de luz solar, sino que también se le ha relacionado simbólicamente con la oscuridad misteriosa y el regazo materno que ofrece protección y seguridad” (Biedermann, 1996, p. 21). El árbol, con cuyas raíces le permiten afianzarse en la tierra, son el soporte para elevar sus extensiones superiores al cielo: “al igual que el mismo ser humano, una imagen ‘del ser de dos mundos’ y de la creación mediadora entre el arriba y abajo” (Biedermann, 1996, p. 41).

El cuento que inaugura la obra lleva por nombre “La tía Carlota”, en él, una niña, en su función de narradora y personaje principal, cuenta su vida. La soledad que padece se equipara a la del árbol solitario que se encuentra



situado en el patio de su vivienda. Desde este enfoque, el árbol se convierte en analogía de su vida, símbolo que sintetiza lo efímero de la existencia, en el cual se ven proyectados los sentimientos de la menor. Las oraciones que conducen al tema de la muerte y de la vida, relacionan los componentes espaciales que favorecen el foco narrativo, es decir, el ángulo de visión de la protagonista. Graciela Monges ha señalado que son dos los espacios delimitados en el relato: “el interior de la casa, angustioso y hostil, que es fuente de displacer para la protagonista, y el espacio externo, el huerto, amplio y libre, que es fuente de placer” (1996, p.198). Esta interpretación interesante, abre la senda a nuevas observaciones a fin de metatizar lo dicho por Monges, en lo que respecta a las características otorgadas al espacio exterior. Los verbos, los sustantivos y los adjetivos empleados por la escritora para crear la atmósfera del espacio exterior, aparecen vinculados a los sentimientos de la menor, de tal manera que aparecen condicionados a su estado anímico: “Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio” (p. 7). Desde esta perspectiva, el espacio exterior, su refugio, es recorrido por la protagonista sin una dirección precisa, más allá del acto instintivo de sobrevivencia, de desconectarse del entorno sin lograrlo del todo: “Vago por los corredores, por la huerta, por el gallinero” (p. 7), “atravieso el patio, aburrida me detengo junto al pozo” (pp. 8-9), “me escondo tras el naranjo. Por primera vez pienso en mis padres” (p.12). En otros momentos el espacio abierto se impregna completamente de la amargura experimentada por la niña: “huyo a la huerta y lloro por una pena que todavía no sé cómo es de grande” (p. 8). Cuando se menciona que realiza alguna actividad recreativa propia de su edad, la acción se contrasta con el entorno, donde la presencia de la muerte animal y vegetal indican la falta de atención hacia el lugar: “Paso la tarde cabalgando en el tezontle de la tapia por un camino de tejados, de nubes y tendedores, de gorriones muertos y hojas amarillas” (p. 13). En términos generales, se plantea una situación analógica entre el espacio y el personaje: la vida de una niña en estado de abandono.

Ahora bien, esta niña, de la cual el lector desconoce su nombre, se encuentra al cuidado de su tía paterna llamada Carlota, quien la rechaza porque representa el desacierto de su padre al enamorarse y casarse con la mujer que le dio la vida, y por la cual abandonó su carrera sacerdotal:

Cuando me canso y voy a ver a mi tía [...] 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. (p. 7).

La focalización otorgada al espacio exterior y a los sentimientos que provocan en la menor el rechazo de su tía, sugieren el primer atisbo de un tipo muerte, de carácter emocional, como se pudo observar arriba. Otra de las secuencias narrativas recae dentro del hogar, en la sala, punto de reunión y espacio central de la vivienda, por ser un sitio especial para la familia, ya que ahí se encuentra colocada la silueta temida del Cristo que, mediante un juego de



espejos, perpetua su presencia a través de su eterna agonía: “Silenciosamente me refugio en la sala. El Cristo multiplica su agonía en los espejos” (p. 10). Françoise Frontisi-Ducroux y Jean -Pierre Vernant, han señalado en su libro *En el ojo del espejo*: que “a menudo se convoca al espejo para reflejar los estragos de los años [...] y el envejecimiento” (1999, p. 86), envejecimiento intrínsecamente unido a la muerte, aunque aquí, lo que implica la muerte son los estragos producidos por la violencia ejercida hacia el Hijo de Dios en un tiempo que no tiene fin. Así, con el juego de espejos propuesto, se enfatiza el efecto emocional de la menor. Para Monge, el Cristo no representa para la niña ni consuelo ni amor, todo lo contrario, es símbolo de terror y angustia: “el Cristo significa una prolongación de la culpa y hostilidad que los demás depositan en ella” (1996, p. 201). La sagrada figura asombra, provoca impresiones adversas en la protagonista, ya que el énfasis puesto en su altura “es casi del alto de mi tío”, en su cuerpo torturado, “llagado y negro”, en los ojos que “no termina de cerrar”, y en su respiración que impregna el lugar, “oigo su aliento en la pared; no soy capaz de mirarlo” (p.13), la sitúan, permanentemente, entre la vida y la muerte. En calidad de observadora, la niña intuye la fuerza destructiva de la muerte y el trasfondo religioso que encierra la figura reverenciada. El efecto visual descrito, plantea la fusión entre lo grotesco y la fealdad del cristo venerado bajo los efectos de la tortura infligida, lo que conlleva enaltecer la fealdad como estética. La tácita significación de esta clase de imagen religiosa, es analizada por Humberto Eco en su *Historia de la fealdad*:

Cuando el arte ha de considerar la pasión de Cristo, se da cuenta de que, como dijo Hegel en su *Estética*, «no se puede representar al Cristo flagelado, coronado de espinas, crucificado, agonizante con las formas de la belleza griega»:

[...] había una página de **Isaías** en la que se representaba al mesías desfigurado por el sufrimiento, y esa referencia la retoman algunos padres de la Iglesia, pero **Agustín** reabsorbió esta evidencia escandalosa en su visión “pancalística” afirmando que cuando Jesús colgaba de la cruz ciertamente aparecía deforme, pero que a través de aquella deformidad exterior Jesús expresaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía. (2007, p. 49)

Se puede apreciar más adelante otra analogía entre la fealdad y el sufrimiento del Cristo, con la desolación y el físico de la niña, a quien la tía Carlota no tiene reparos en señalar desprovisto de belleza: “A ti que no eres bonita te dejaron con nosotros” (p. 8). Ahora bien, el valor referencial del poder hiperbólico del Cristo, establece una correlación con el ambiente religioso impregnado en la vivienda bajo la presencia de otros miembros de la familia: la beata tía Carlota, descrita como “Alta, cetrina, con ojos entrecerrados esculpidos en madera [...] insensible a la ternura” (p. 7); el tío capellán de Cumato, al que la niña contempla como “Una mole gigante que suda todo el día” (p. 9), con una “enorme verruga semejante a una bola de chicle” (p. 9), y una “cara de niño monstruoso”, con sus



“fauces que devoran platos de cuajada rellenas de nata” (p. 9). Se suma a esta lista el padre de la niña, evocado en el hogar con la leyenda de su troncada vocación religiosa, y a través de la protagonista, cuando él vista la casa en compañía de su madre. La descripción que hace de su padre, siempre tiene como referentes imágenes religiosas:

Ante ella mi padre se transforma. Ya no se asemeja al San Lorenzo que gime atormentado en su parrilla. Ahora se parece al arcángel de la sala y hasta puedo imaginarme que haya sido también un niño, porque su frente se aclara y en su boca lleva amor y una sonrisa que la tía Carlota no le conoce. (p.13)

La siguiente aproximación que se ofrece de la muerte, expresa una condición necesaria para equilibrar el estado psíquico y emocional de la protagonista:

Los ojos de mi madre son como un trébol largo donde hubiera caído sol. La sorprendo por los vidrios de la envejecida puerta. Baila frente al espejo y no le tiene miedo al Cristo. Los volantes de su falda rozan los pies ensangrentados. La contemplo con espanto temiendo que caiga lumbre de la cruz. No sucede nada. Su alegría me asusta y sin embargo yo deseo quererla, dormirse en su regazo, preguntarle por qué es mi madre. Pero ella está de prisa. Cuando cesa de bailar sólo tiene ojos para mi padre. Lo besa con estruendo que me daña y yo quiero que muera.

[...]

Ninguno de los dos se acuerda del Cristo que me persigue con sus ojos que nunca se cierran. Los cristales agrandan sus brazos. Me alejo herida. (pp. 12-13)

En la escena conviene detenerse en la preferencia que se le otorga nuevamente al sentido de la vista durante la descripción. La clave son las emociones del personaje, quien, en su carácter de observador distante, refiere los hechos presenciados a través de “los vidrios de la envejecida puerta”. Detalla la actuación de su madre, que en este momento funciona como sujeto activo. En principio se plantean las reacciones distintas que la niña y su madre experimentan en el recinto, pues la valoración del espacio depende de las circunstancias que viven cada una. Como se vio anteriormente, la pequeña acude al lugar buscando refugio, aunque la figura del Cristo atormentado le provoque miedo. La madre, en cambio, se encuentra en el sitio ocasionalmente, se mantiene indiferente al entorno, la presencia de la figura sagrada no tiene ningún efecto sobre ella, la ignora por completo. En el espacio se permite experimentar su felicidad al margen del dolor impregnado en las paredes, y al de la niña que se encuentra abandonada en el lugar. La atención visual recae en el esposo, lo equivale, en un sentido opuesto, a la indiferencia y desamor que padece la hija frente a la mujer que le dio la vida. Como reacción instintiva la pequeña desea su



muerte. Estas imágenes y expresiones arrojan un nuevo sentido de la muerte: se desea la aniquilación potencial del otro, la madre, ante la aniquilación cotidiana y el olvido que padece la protagonista frente a su madre que la ha sacado de su vida y le provoca daño. Verlo así, sería, en última instancia, desear la muerte simbólica de esa tipo de madre para que surge una madre distinta, amorosa a la que ella desea amar. El planteamiento moral se coloca en el primer plano de la narración: para que se lleve a cabo la salvación de la niña, es necesario la restauración de los vínculos sanguíneos rotos mediante este tipo de muerte.

En 1955, en la revista Universidad de México, se publicó el cuento “La historia de Mariquita” acompañado con una reseña del libro *Las ratas y otros cuentos*, donde se señalan los aciertos y las deficiencias de la escritura de Guadalupe Dueñas, sin dejar de reconocer el atractivo de sus relatos:

Guadalupe Dueñas evita los lugares comunes de la literatura realista. Dotada de una singular mezcla de fantasía y buen humor que veces toca la frontera metafísica de lo macabro, explota el amplio universo de la creación artística, en el que recrea nuevas formas de realidad para presentar perspectivas sorprendentes. Estos cuentos son de pequeñas dimensiones, de corto aliento, y revelan el afán de perfección formal de la autora, pero su estructura es débil, el conjunto no responde a una intuición, sino a una idea, a una ocurrencia, a un deseo de novedad artificiosa, que a veces hace en la alegoría intelectual, en el final sorprendente, con el que cierta preceptiva literaria pretende reanimar al lector adormecido. Su expresión abunda en recursos retóricos, sobre todo es la tendencia de construir un lenguaje poético, menudean los “tal”, “como”, “semejante”, términos comparativos que no siempre resultan verdaderos, en estas prosas, cuyos lineamientos son un tanto barrocos por el uso frecuente del color y del ingenio, y su fecundidad imaginativa y verbal. Estos cuentos no están enmarcados dentro de un cuadro de tiempo y espacio precisos, sólo de vez en cuando un dato hace suponer su identidad con nuestra época y con la realidad mexicana; pero desde luego que las pistas son meramente incidentales, no están en el plan de trabajo. (Valdés, 1955, p. 27)

En la misma revista se publicó el cuento “La historia de Mariquita” con un dibujo, donde se distingue a una niña encerrada en un frasco de vidrio. El foco de atención está puesto en su rostro y en su cabello; su cuerpo, de proporciones menores, se traza mediante la técnica de claroscuro para destacar los brazos y las piernas de la menor a partir de la luz y la sombra proyectadas en su conjunto (p. 6). En la expresión de sus ojos y boca, se funden la tristeza con el binomio vida y muerte, pues Mariquita parece estar detenida en ambos umbrales, como se puede ver en el relato.



“La historia de Mariquita” ofrece datos autobiográficos transfigurados, según lo afirma la propia autora en una charla impartida en el Palacio de Bellas Artes en 1967: “fuimos catorce hermanas. No me conviene decir que soy la mayor, yo soy la primogénita, descontando a mi hermana Mariquita, la del bote” (Dueñas, 2012, p.35). Castro Ricalde, en su ensayo *Animalización de los sujetos y estructuras sociales en la narrativa de Guadalupe Dueñas*, va más allá de esta información, pues advierte que Mariquita “funciona como la metonimia de la vida de las niñas que luego serán jóvenes y después mujeres, marcadas por las decisiones masculinas. Éstas siempre impedirán su independencia, su autonomía” (2012, p. 2). La reflexión se ve ampliamente respaldada por la siguiente escena del relato:

Recuerdo que por lo menos una vez al año papá reponía el líquido del pomo con nueva sustancia de su química exclusiva [...] Este trabajo lo efectuaba emocionado y quizá con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo”. (pp. 24-25)

La historia tiene lugar en el ámbito privado, familiar, es decir, la casa. Este espacio simboliza el poder de integración de los personajes a partir de las acciones realizadas dentro los episodios descritos. El personaje narrador reconstruye los eventos de su historia familiar, vinculados a los constantes cambios de residencia, y a la preocupación colectiva de colocar en cada una de ellas a Mariquita: “Nunca supe por qué nos mudábamos de casa con tanta frecuencia. Siempre nuestra mayor preocupación era establecer a Mariquita” (p. 23). El dinamismo inusual de los constantes cambios de vivienda lo impone Mariquita, dentro del hogar, las acciones en relación a ella se encuentran sujetas a la sensibilidad de los integrantes de la familia:

A mi madre la desazonaba tenerla en su pieza; ponerla en el comedor tampoco convenía; dejarla en el sótano suponía molestar los sentimientos de mi padre; y exhibirla en la sala era imposible. Las visitas nos habrían enloquecido a preguntas. Así que, invariablemente, después de pensarlo demasiado, la instalaban en nuestra habitación [...] Con Mariquita allí dormíamos siete.

[...] En ocasiones quedaba debajo de una cama, otras en un rincón estratégico; pero la mayoría de las veces la localizábamos arriba del ropero”. (p. 23)

La casa en su carácter de núcleo familiar polariza los valores emotivos, amorosos y de complicidad en el marco de los sucesos acontecidos en su interior. Asimismo, permite la apertura entre lo real y lo fantástico, necesaria para la reconstrucción de los eventos en gestación. Para que esto suceda, la secuencia temporal elegida desde el inicio propone un viaje al pasado, de un pasado que se hace presente mediante la evocación, en el acto de reconstruir,



interpretar o inventar, según la situación, los acontecimientos vividos. La perspectiva parcial de la narradora determina los episodios fundamentales de su infancia, aquellos vinculados a Mariquita, con cuya presencia se vio condicionada su niñez en cada sitio habitado. Como en el cuento anterior, la muerte traza su frontera de miedo, en este caso, no el personaje principal, quien presume disfrutar de la compañía de su hermana muerta: “para mi, disfrutar de su compañía me pareció divertido” (p. 23), sino en Carmen, una de las hermanas mayores que vivía bajo el temor de su presencia:

Carmelita vivió bajo el terror de su existencia. Nunca entró sola a la pieza y estoy segura de que fue Mariquita quien la sostuvo tan amarilla; pues, aunque solamente la vio una ocasión, asegura que la perseguía por toda la casa. (pp. 23-24)

En este relato se aborda nuevamente el vínculo establecido entre vida y la muerte a través de un orden simétrico impuesto en la familia. El excesivo afán del padre de conservar a Mariquita mediante los químicos vertidos en el pomo de chiles donde fue colocada la bebé, y que, como señala la narradora, “por lo menos una vez al año papá reponía el líquido del pomo con nueva sustancia de su química exclusiva” (pp. 24-25), especie de tanatopraxia, es producto de su negación de aceptar la muerte de su primera hija, quien nació prematura, “tan sensible y delicada que empezó a morir” (p. 24). Enterrarla sería aceptar su muerte, conservarla con químicos, mantenerla con “vida”, aunque sea de manera artificial. La idea de este enfoque donde la vida y la muerte conviven cotidianamente dentro la casa a partir de una situación extraordinaria, propicia que el relato genere efectos de sentido sugestivos gracias al pacto de lectura establecido con el lector.

La última vivienda que acoge a todas las hermanas, se describe como una casa señorial en ruinas, a la que denominan “nuestro palacio”. La dimensión simbólica de la casa y los objetos que la decoran, aparece acompañada por las acciones que toman las hermanas para mantenerla en pie e imprimirle vida y alegría al lugar. De esta manera, una vez más se plantea una analogía entre la casa y Mariquita, que, con el paso del tiempo y la ausencia de sus padres, empezó a agravarse el problema de su situación “Mientras tanto la criatura, que llevaba tres años sin cambio de agua, se había sentado en el fondo del frasco definitivamente aburrída. El líquido amarillo le enturbiaba el paisaje.” (p. 27)

Mediante acciones concretas, las hermanas intentan disfrazar el estado de demolición de la casa con decoraciones extravagantes haciendo gala de creatividad. Por su mismo estado, el espacio se convierte en el escenario ideal donde tendrán lugar los eventos paranormales descritos con humor:

La casa se veía muy alegre; pero así y todo había duendes. En los excepcionales minutos de silencio ocurrían derrumbes innecesarios, sorprendentes bailoteos de candiles y paredes, o inocentes





quebraderos de trastos y cristales. Las primeras veces revisábamos minuciosamente los cuartos, después nos fuimos acostumbrando, y cuando se repetían estos dislates no hacíamos caso.

Las sirvientas inventaron que la culpable era la niña que escondíamos en el ropero: que en las noches su fantasma recorría el vecindario [...] Fueron tantas las habladurías que la única decente resultó ser la niña del bote a la que siquiera no levantaron calumnias. (pp. 26-27)

Es así como Mariquita, a través del consenso general de sus hermanas cambia de residencia definitivamente, pues su cuerpo, lejos de la manipulación patriarcal, finalmente es enterrado en el jardín de la casa donde habitan: “Decidimos enterrarla en el jardín. Señalamos su tumba con una aureola de mastuerzos y una pequeña cruz como si se tratara de un canario” (p. 27). No resulta extraño que en este sitio donde se daban cita los eventos sobrenaturales, fuera el espacio idóneo donde reposara definitivamente la hermana mayor, que también formó parte de los eventos extraordinarios dentro la familia: “Ahora hemos vuelto a mudarnos y no puedo olvidar el prado que encarcela su cuerpecito. Me preocupa saber si existe alguien que cuide el verde Limbo donde habita y si en las tardes todavía la arrullan las palomas.” (p. 27)

De esta forma Mariquita se convierte en la gran metáfora de la vida y la muerte en plano existencial recreado por la escritora. En este sentido, las bondades del humor, hábilmente urdido en “La historia de Mariquita”, colocan la conciencia de la muerte en otro nivel, neutralizando los efectos traumáticos de su presencia, sin perder del todo el impacto emocional que genera en la vida del personaje narrador:

Cuando contemplo el entrañable estuche que la guardó veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; 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. (p. 27).

## Referencias:

- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. España: Paidós.
- Castro, M. (2012). Animalización de los sujetos y estructuras sociales en la narrativa de Guadalupe Dueñas. [https://www.academia.edu/7292624/Animalizaci%C3%B3n\\_de\\_los\\_sujetos\\_y\\_estructuras\\_sociales\\_en\\_la\\_narrativa\\_de\\_Guadalupe\\_Due%C3%B1as](https://www.academia.edu/7292624/Animalizaci%C3%B3n_de_los_sujetos_y_estructuras_sociales_en_la_narrativa_de_Guadalupe_Due%C3%B1as)
- Dueñas, G. (1985). *Tiene la noche un árbol*. Col. Lecturas mexicanas. México: FCE.
- Dueñas, G. (2012). *Guadalupe Dueñas está de moda...!*, México: Conaculta-INBA. [ed. Electrónica disponible en “Acervos de Literatura” <http://literatura.bellasartes.gob.mx/acervos>]



Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen.

Espejo, B. (2017) Guadalupe Dueñas, una fantástica que escribía cuentos basados en la realidad. *Guadalupe Dueñas. Obras completas*. México: FCE. (pp.11-

Ducroux, F., Vernant, F. & Pierre, J. (1999). *En el ojo del espejo*. Argentina. FCE.

Monges, G. (1996). El desamparo y la orfandad en Tiene la noche un árbol de Guadalupe Dueñas. En: N, Pasternac, A. R. Domenella & Gutiérrez de, L. (Ed.) *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. (197-212). México: El Colegio de México.  
<https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctv3dnpqs.14.pdf?refreqid=excelsior%3Ad83779c7c88b5655673236b1a6369ff4>

Paz, O. (2006). Muerte sin fin: José Gorostiza. En *Octavio Paz. Obras completas* (4, 243-249), México: FCE.

Zavala, L. (1989). *El nuevo cuento mexicano, 1979-1988*.  
<http://www.humanas.unal.edu.co/literatura/files/6312/7290/9068/revista%20el%20cuento%20mexicano.pdf>